

ARS
HISPANIAE
XXII

ARTE
DEL
SIGLO XX

GAYA NUNO

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 fauvos: Iturriño	114
Los fauvos: 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, Gatcpac, Gatepac	158
La ciudad Universitaria de Madrid y sus arquitectos	162
Zuazo	168
Torroja	173
Eced y Martínez Feduchi: El Capitol	174
Otros arquitectos de la escuela de Madrid	179
El grupo guipuzcoano: Aizpurúa 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 EXLENTO 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: Tapiés	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 postrero 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 compendié 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 oemerger 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 falso 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 harto 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. Sise 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 autonomía, 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 apelar a funcionales. Así, la etapa segunda comprenderá años de dicho reinado, todos los de la Segunda República, y fenece 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 aflijá, 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 sumptuoso despliegue de novedades, desenfados 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 São 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

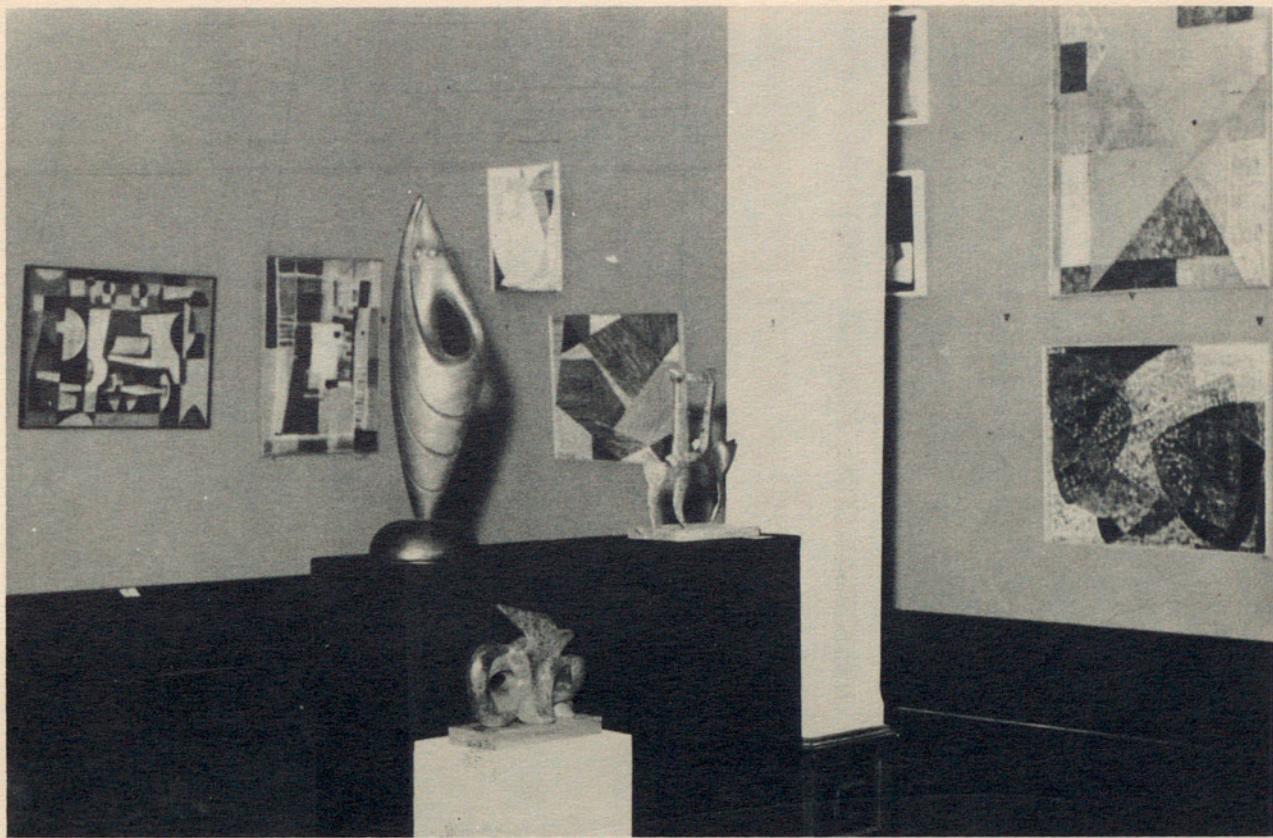
entera justicia, mencionemos el sumuoso Museo de Arte Moderno, de Bilbao (figs. 3 y 4), el Museo Picasso, de Barcelona (fig. 5) — hay en España otros varios dedicados a un sólo artista — y el Museo de Arte Abstracto, de Cuenca, absolutamente precioso (fig. 6). Nótese muy bien que ninguno de ellos es 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 autoinfingen con esta impertinente declaración. No son éstos, a fe, los que participan positivamente en la elaboración del gran arte del siglo.

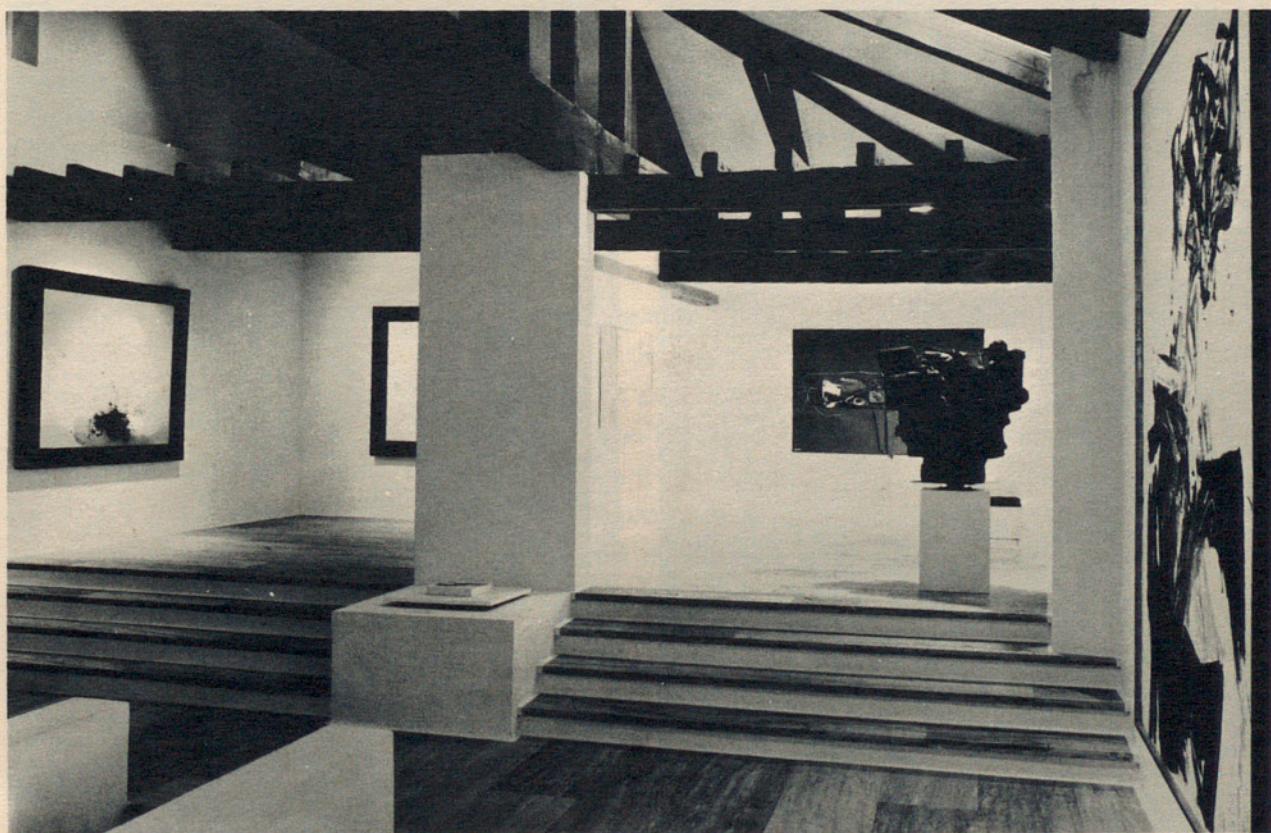
Desapareció hace muchos años el tipo legendario del artista bohemio, sumido en la indigencia y el desorden. Ahora son numerosos los que cobran dineros importantísimos por sus obras y viven con la holgura que antaño se reservara a unos pocos. No puede haber censura, y sí satisfacción en lo constatado, 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



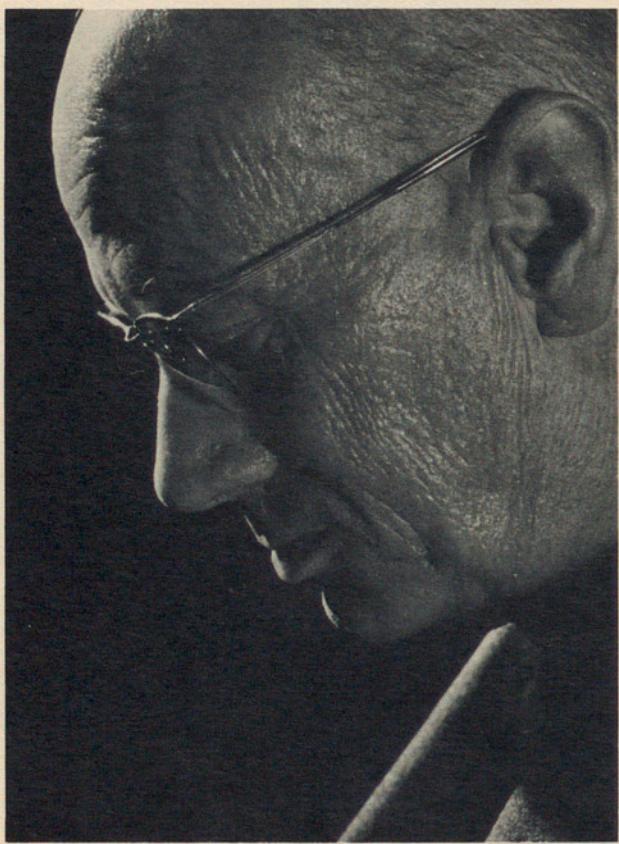
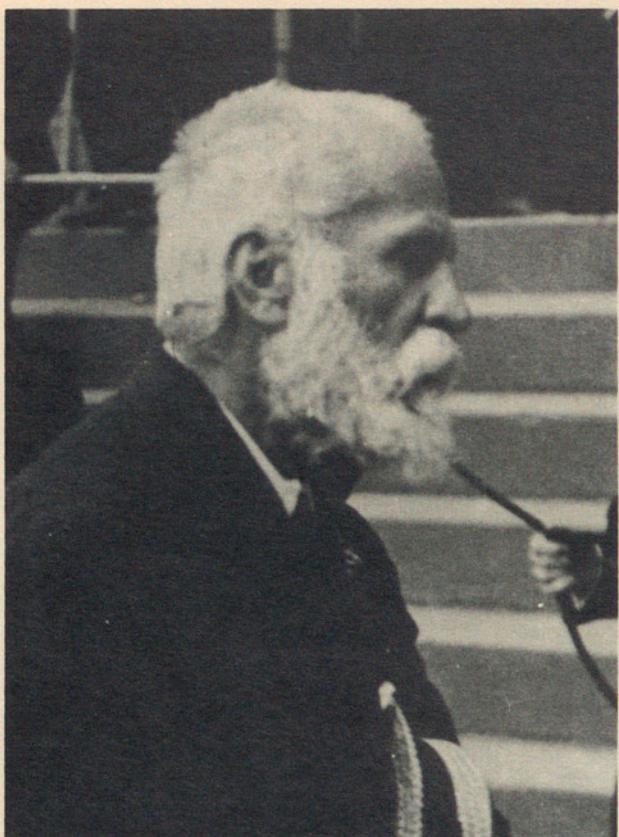
Figs. 1 y 2.—EXPOSICIONES: PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTE ABSTRACTO (SANTANDER, 1953) Y EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR LA CRÍTICA DE ARTE (MADRID, 1962).



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 ABSTRACTO, 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 concurredísima 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, engañando 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 comprendrá 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 ardimento, 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 capitánía 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 incomprendión 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

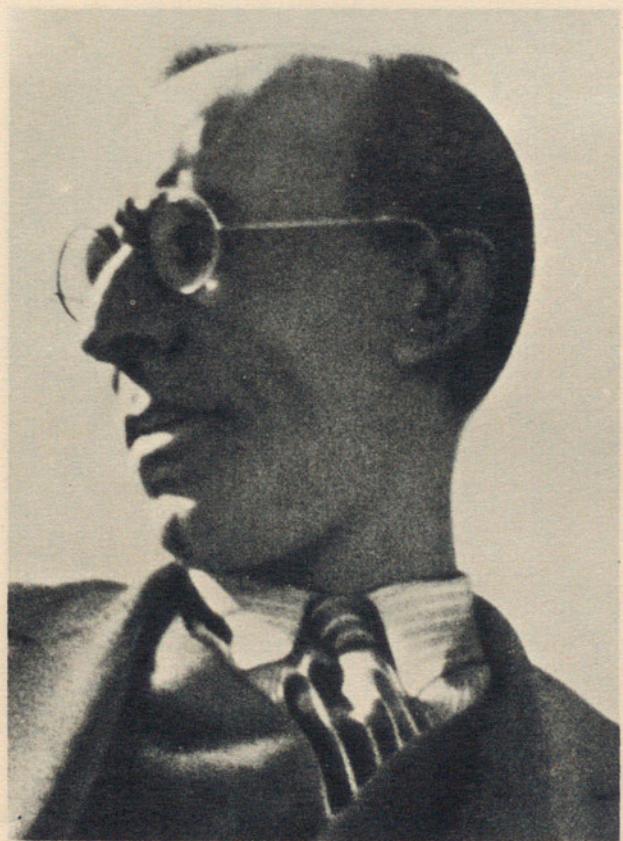
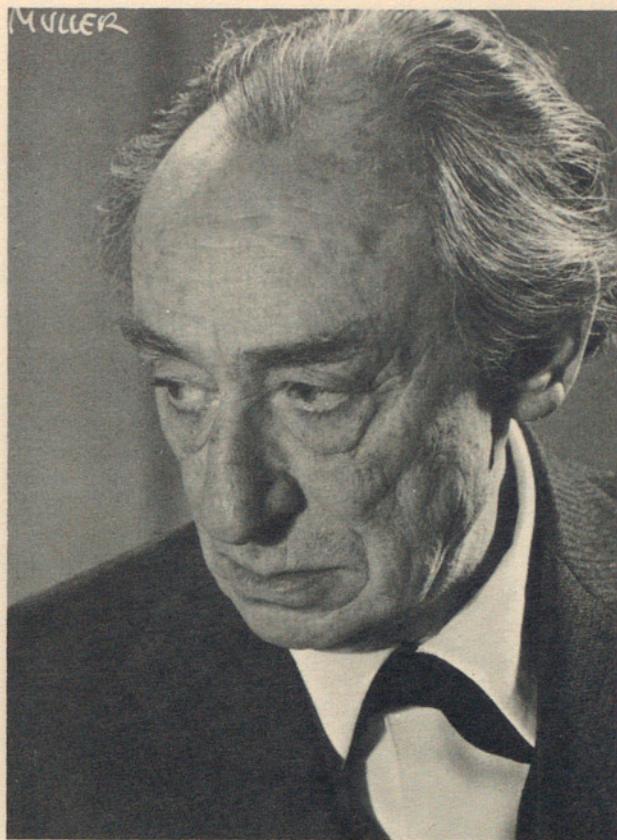
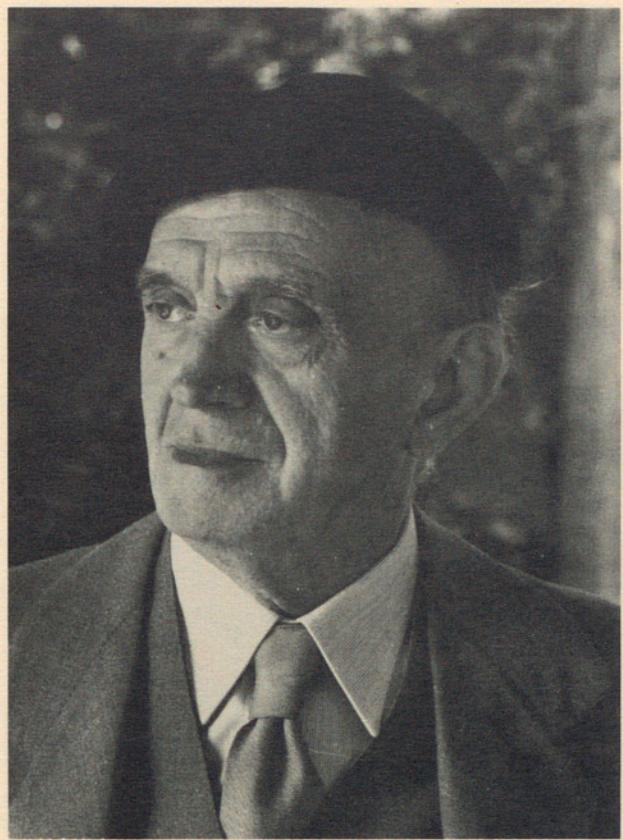
preguntarán los eruditos el porqué de semejante derroche para glorificar a criaturas en general tan poco merecedoras de él.

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.

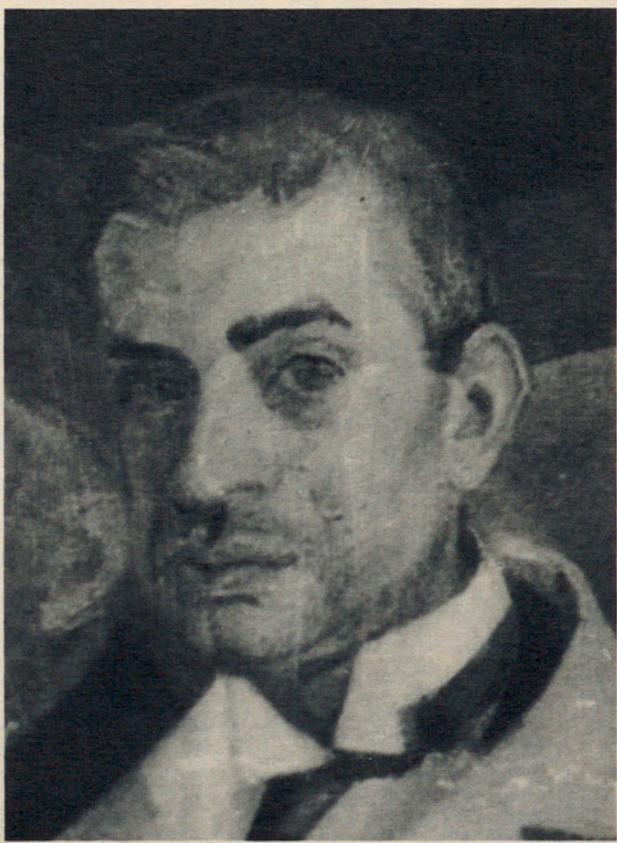
Más o menos, cuanto ocurra de todo ello en España es reflejo de lo que acaece en todo el mundo, pero la universalidad del mal no aporta ningún consuelo. Y la pregunta dúplice justificativa de este apartado y que no ha sido perdida de vista durante su desarrollo se presta a múltiples respuestas. La misión 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 apologetico, 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 desgradable comenzar este libro bajo una impresión negativa. Por lo menos, el sabroso y rico tema no convida a ello.

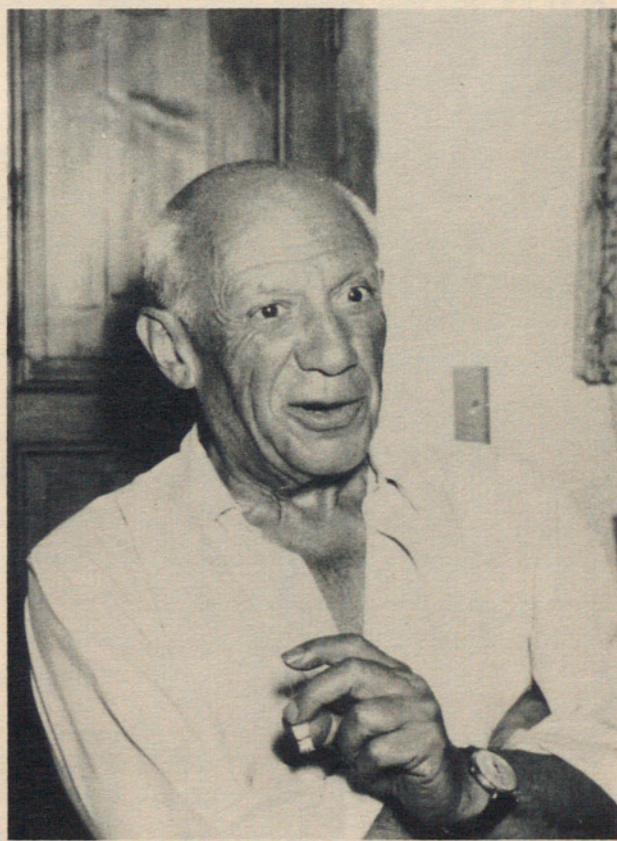
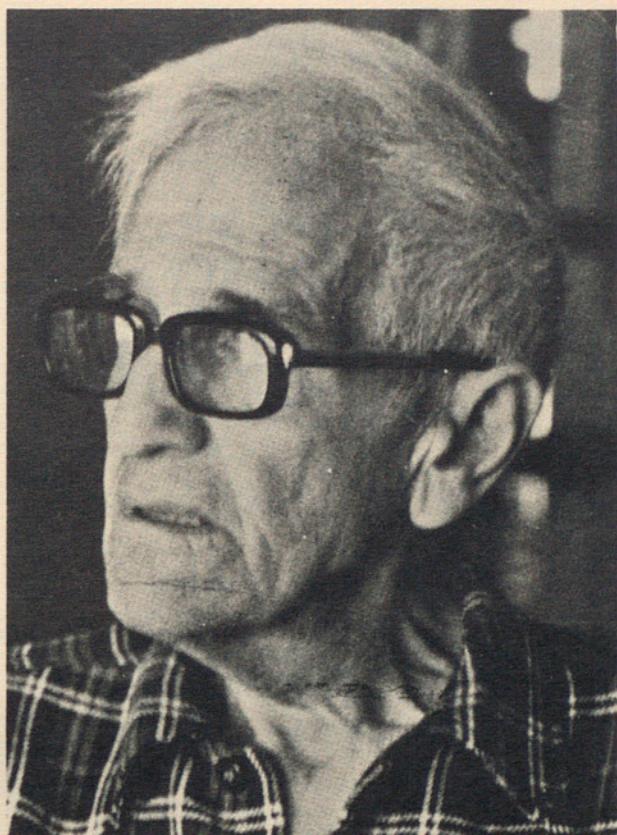
RESUMEN. — Si las generalizaciones tendentes a situar las líneas generales de un tema son obligadas respecto de un tema histórico, más lo serán en otro que como el presente participa de las condiciones de historicidad y actualidad. Pero aspiro a que el avisado lector, a lo largo de la narración, sepa 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.



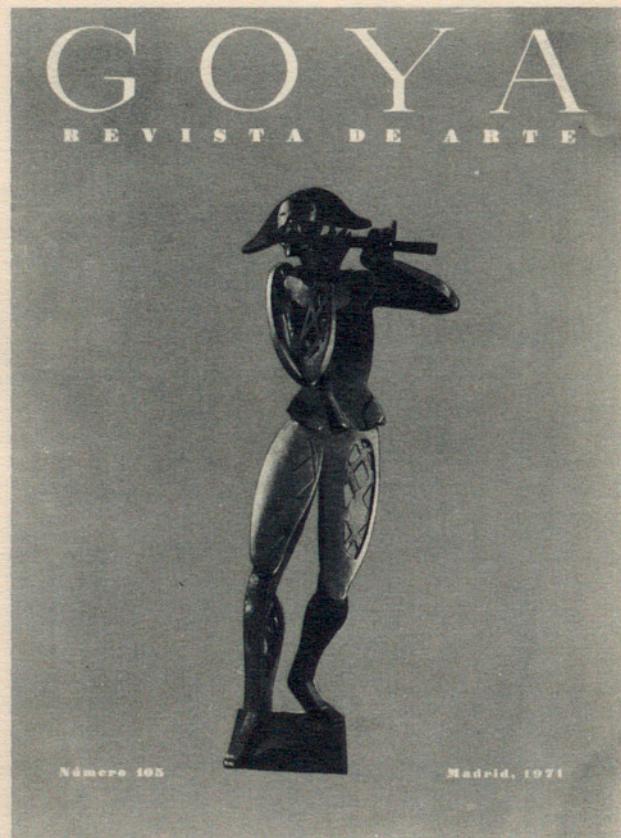
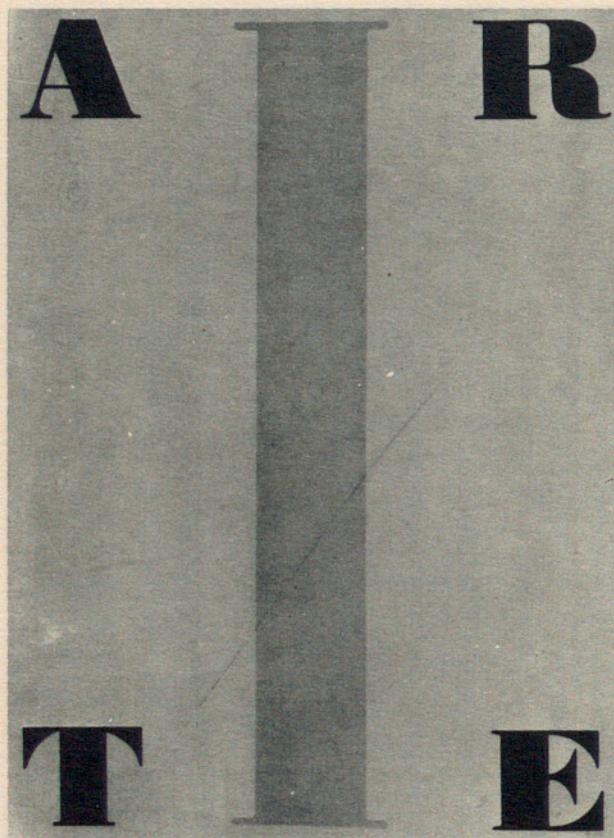
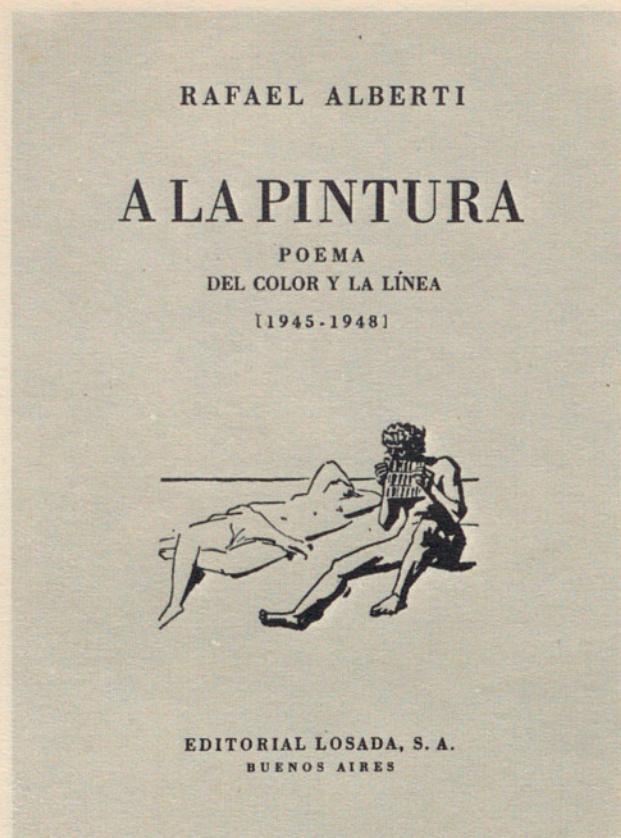
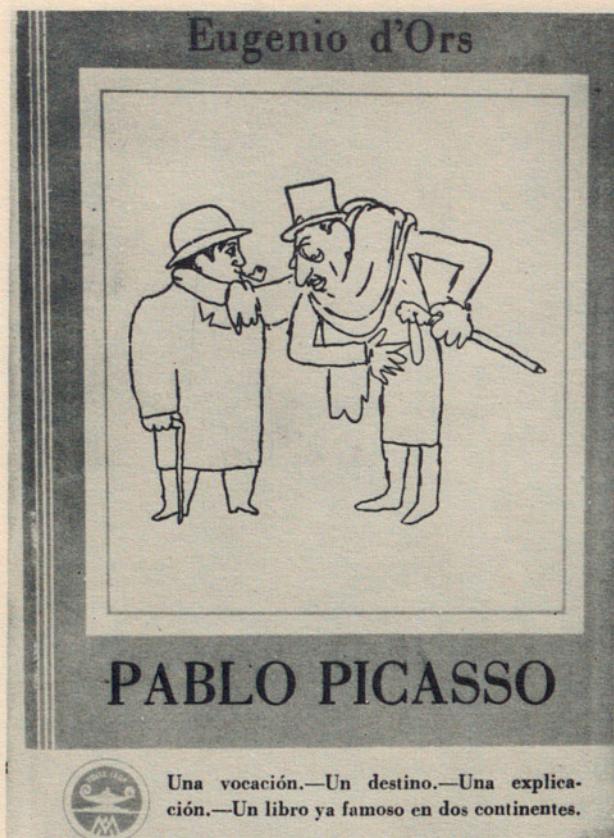
Figs. 11, 12, 13 y 14.—ESCULTORES: JOSÉ CLARÁ, VÍCTORIO MACHO, ALBERTO Y JORGE DE OTEYZA.



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".

I

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 variadas, 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 talantes 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, cuestiones 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.

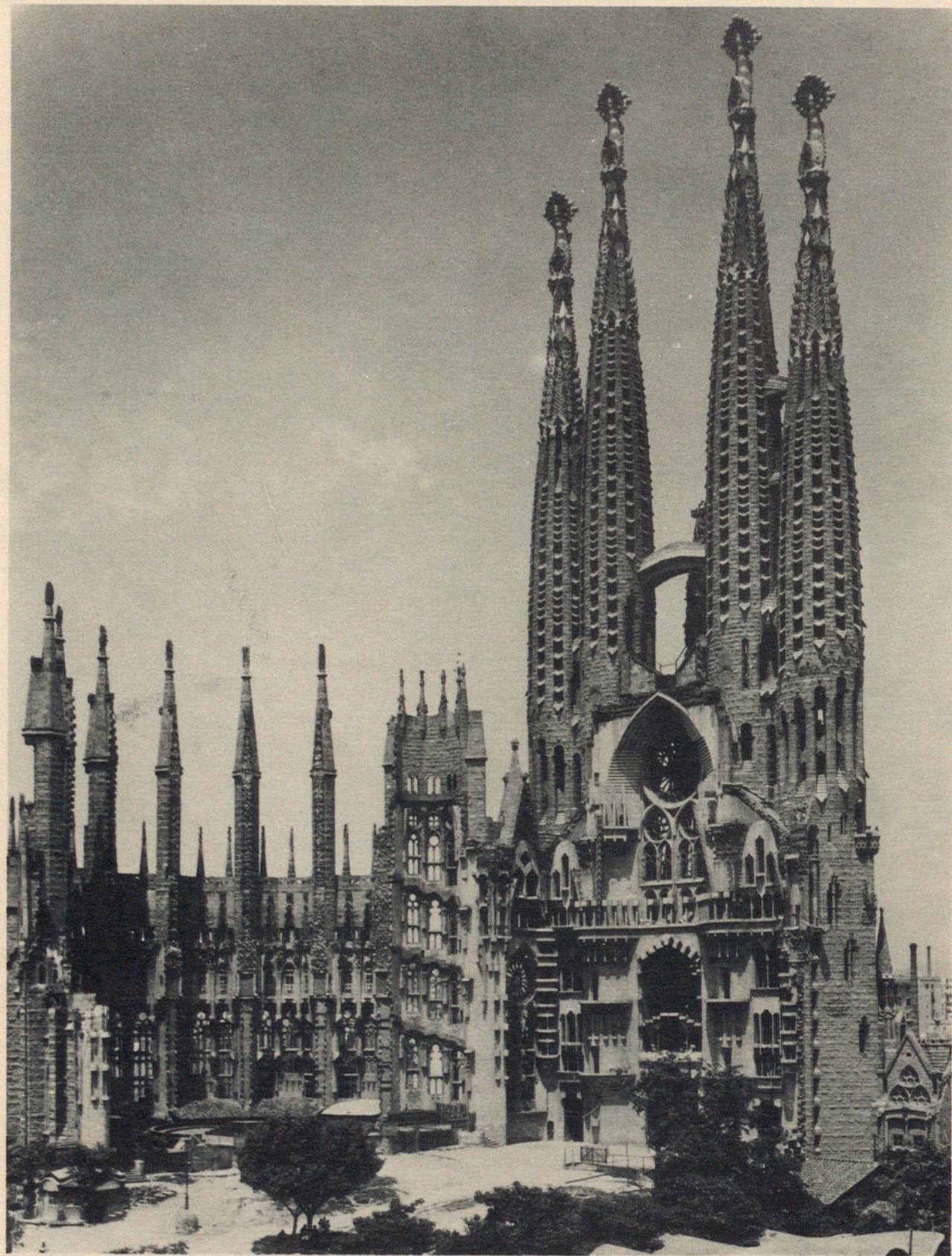


Fig. 28.—BARCELONA: LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ.

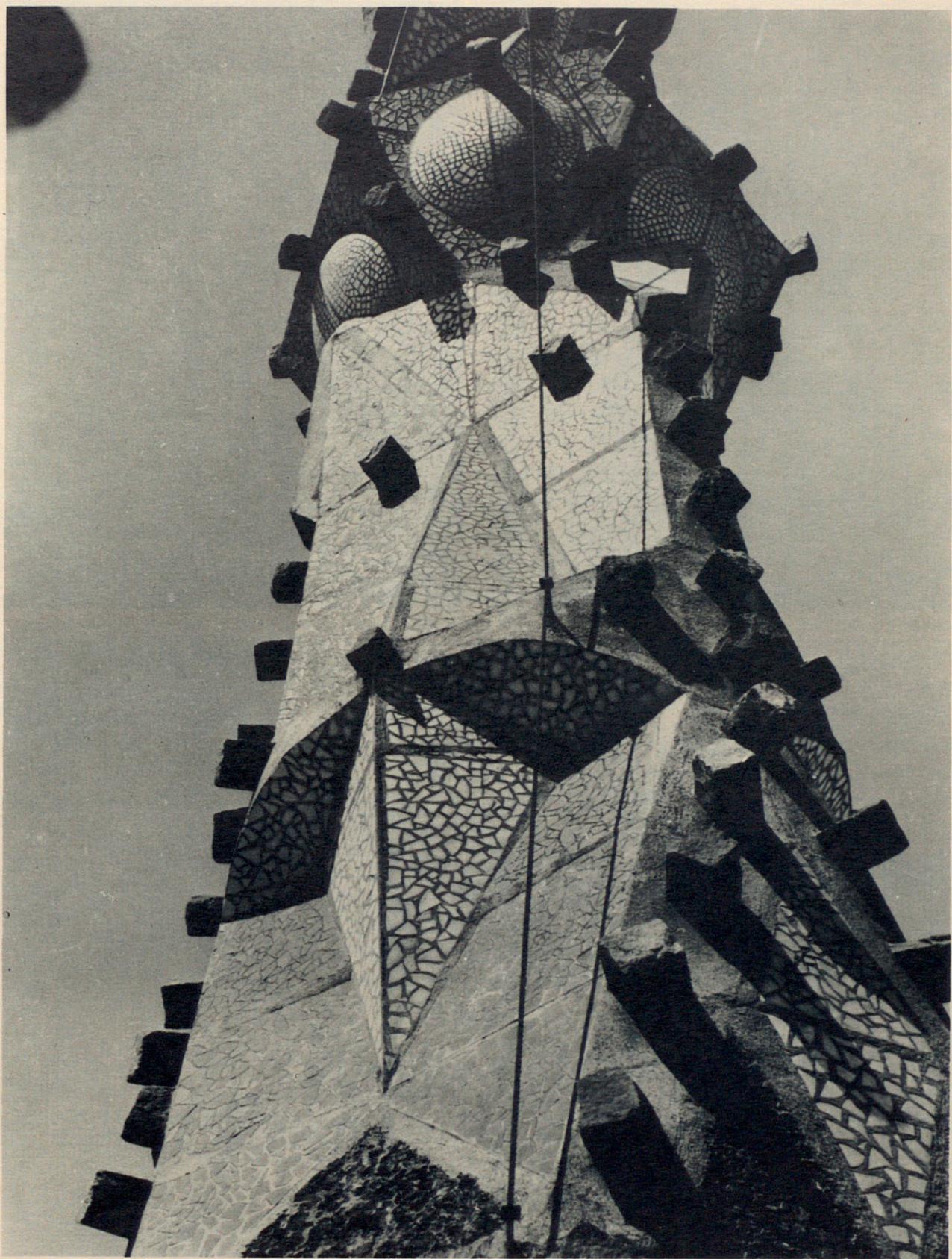
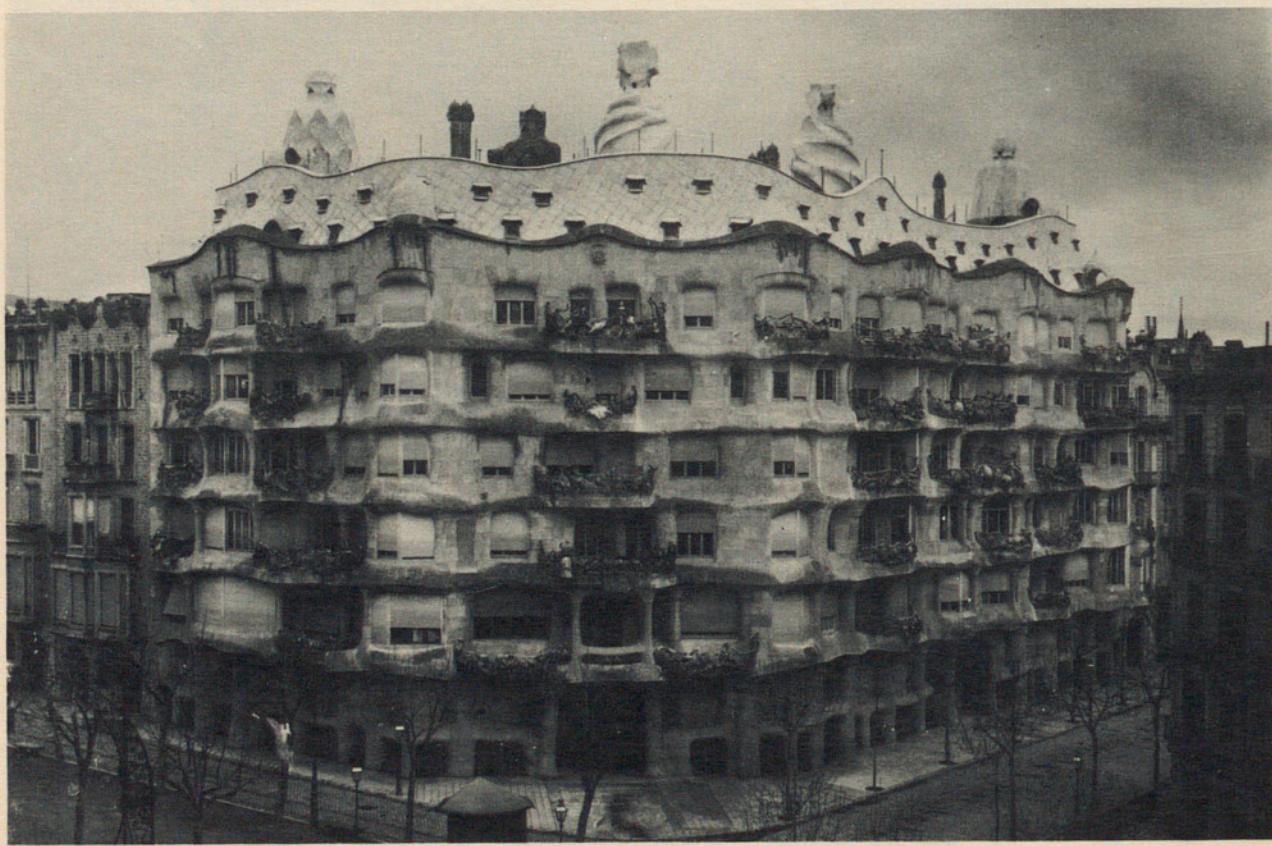
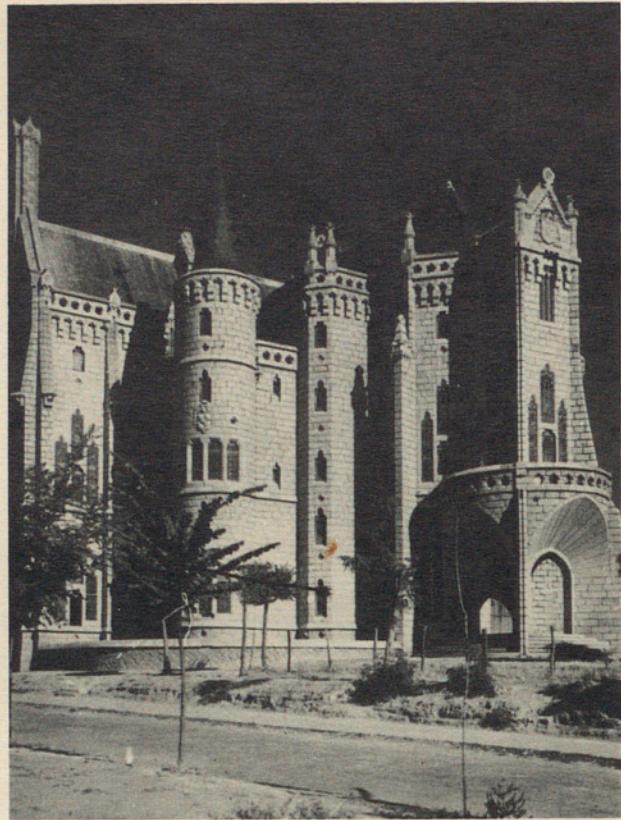
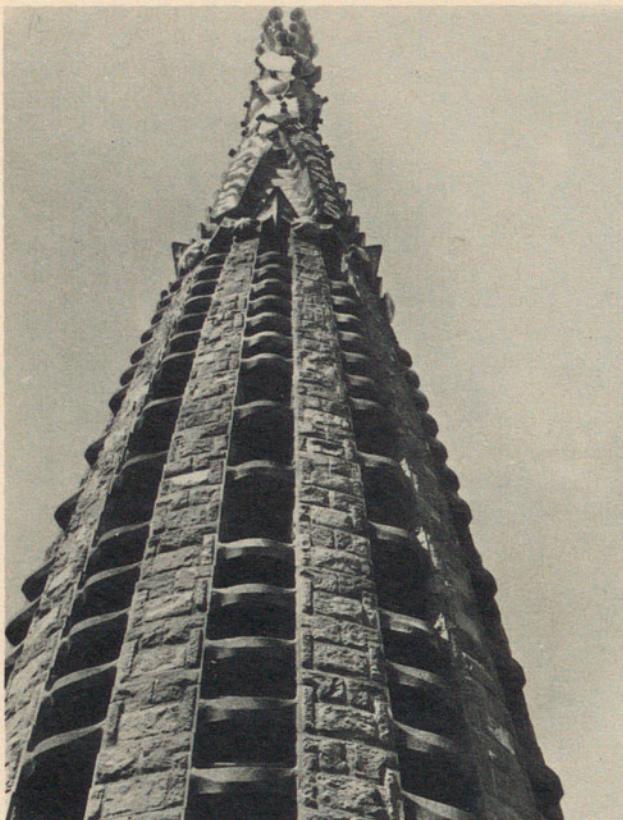


Fig. 29.—BARCELONA: AGUJA DE LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ.



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 quizás 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 ninjas 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 desgradable — 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 traslucía 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 Casaramona. Como Gaudí, Puig y Cadafalch se preocupó mucho de los detalles en materiales auxiliares y proyectó personalmente muchas obras en hierro, quizás 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 Güell, 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.

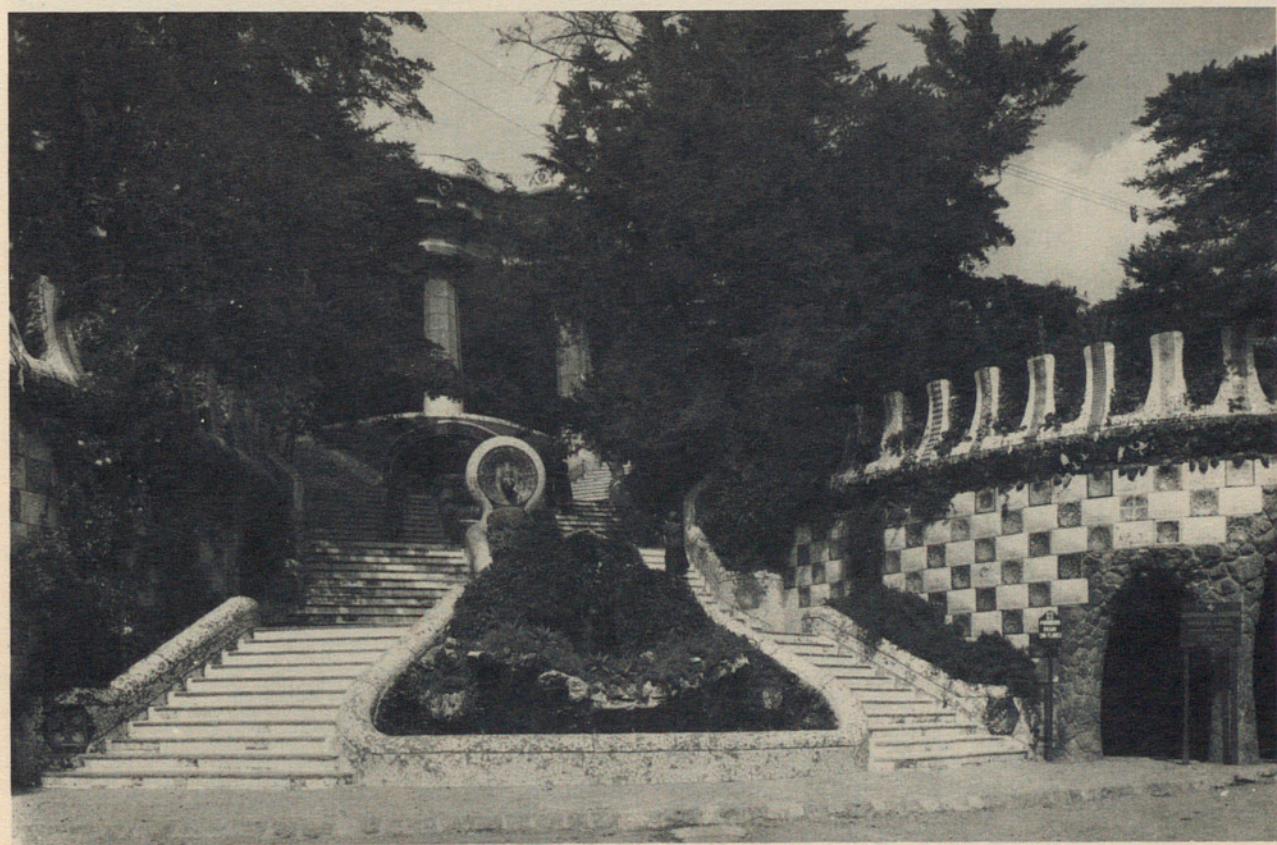
ARQUITECTURA MODERNISTA FUERA DE CATALUÑA.— Ni por propias convicciones, ni por densidad constructiva, ni por plétora tal de arquitectos como la vista, tuvo el modernismo en el resto de España potencialidad semejante a la catalana. El principal enclave es el de Mallorca, donde trabajara mucho Doménech 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 Alvarez 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 neoíndico. 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 parecen 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

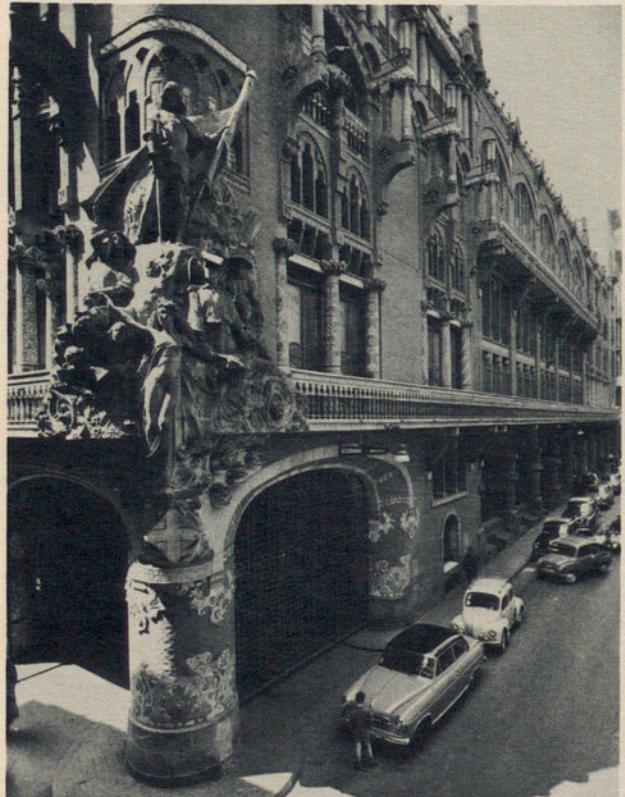
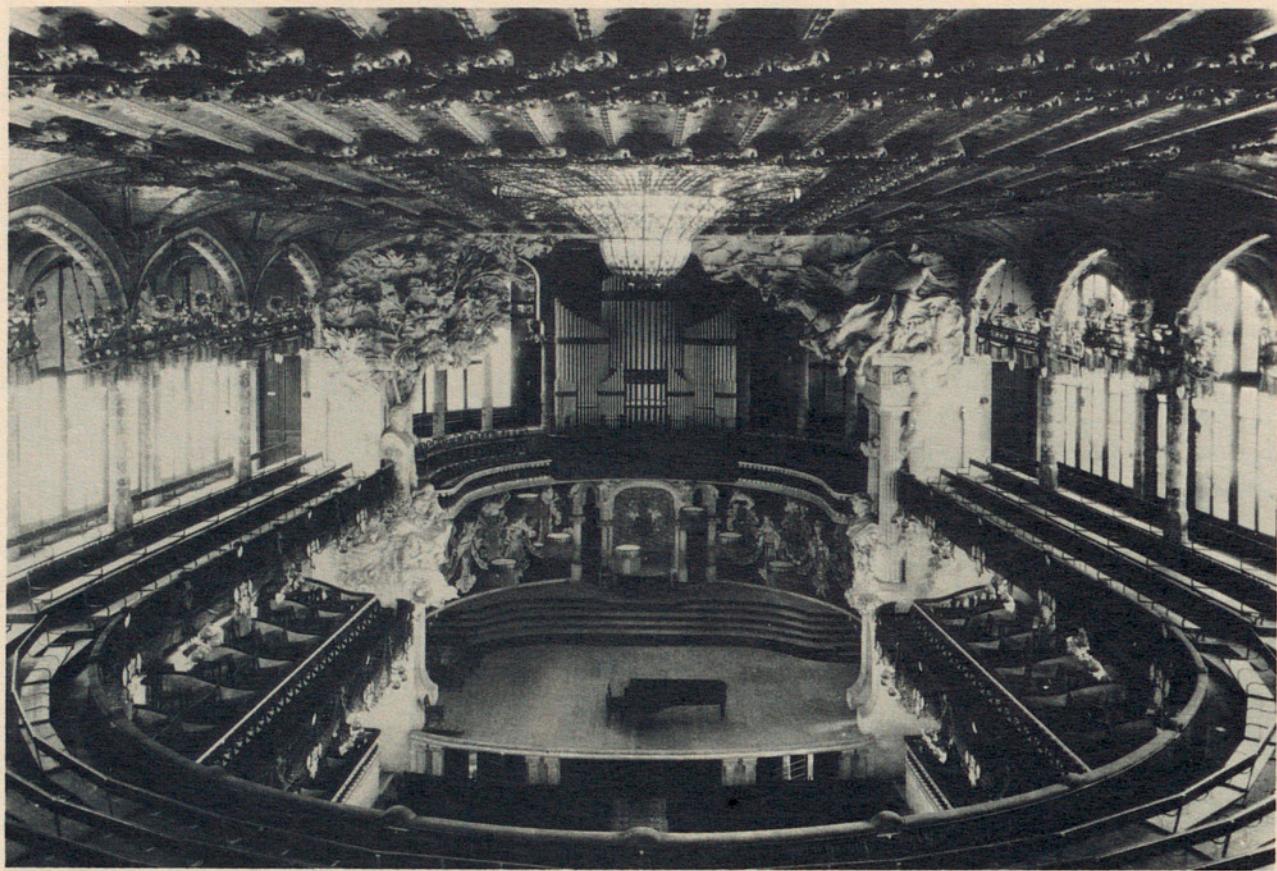
interesante inserción catalana en la entonces monótona arquitectura madrileña. Se mencionará también una casa en la plaza de Matute, por Eduardo Reynals.

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, entendiendo 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 sedientemente 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.

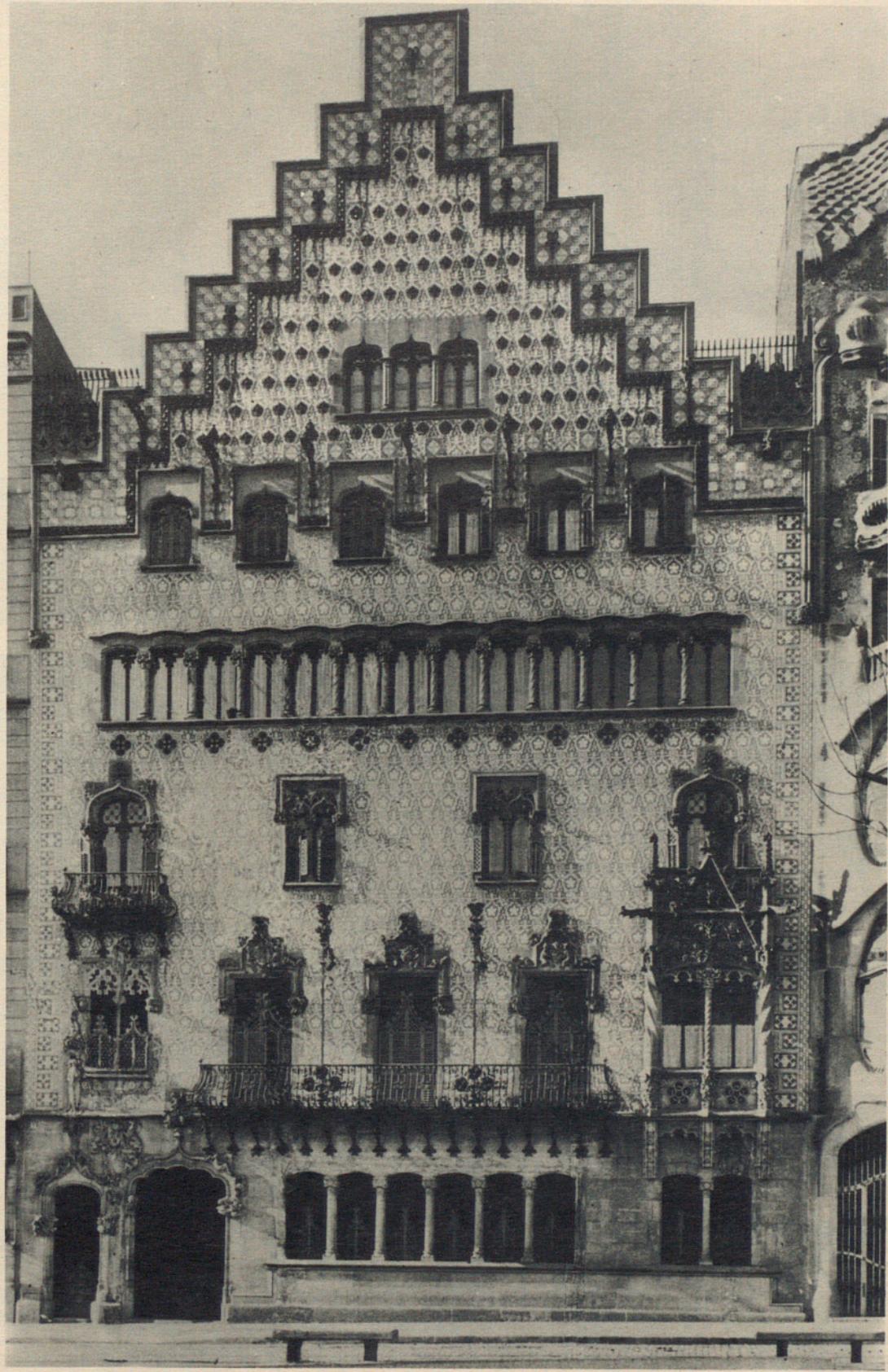


Fig. 39.—BARCELONA: CASA AMATLLER, POR PUIG Y CADAFALCH.

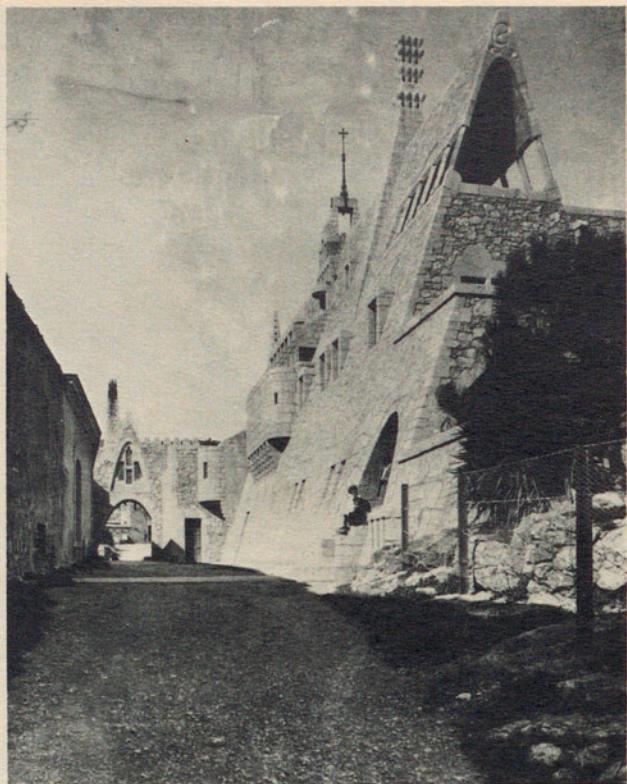
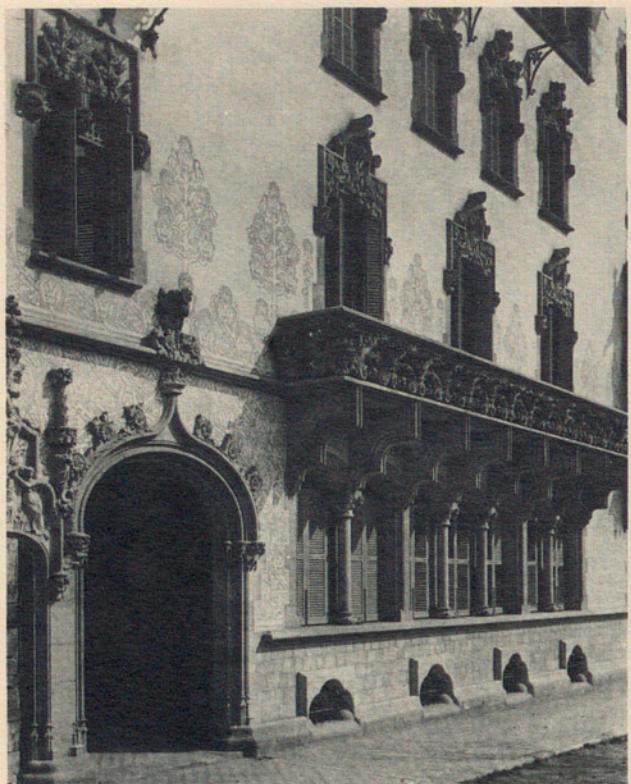


Fig. 40.—BARCELONA: CASA MACAYA, POR PUIG Y CADAFALCH. Fig. 41.—GARraf (BARCELONA): BODEGAS GÜELL, POR BERENGUER MESTRES. Fig. 42.—MADRID: PALACIO LONGORIA, POR GRASES RIERA.

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 Gambera, 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 rascacielos 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 infecetas, 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 afear — 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 autonomía, 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,

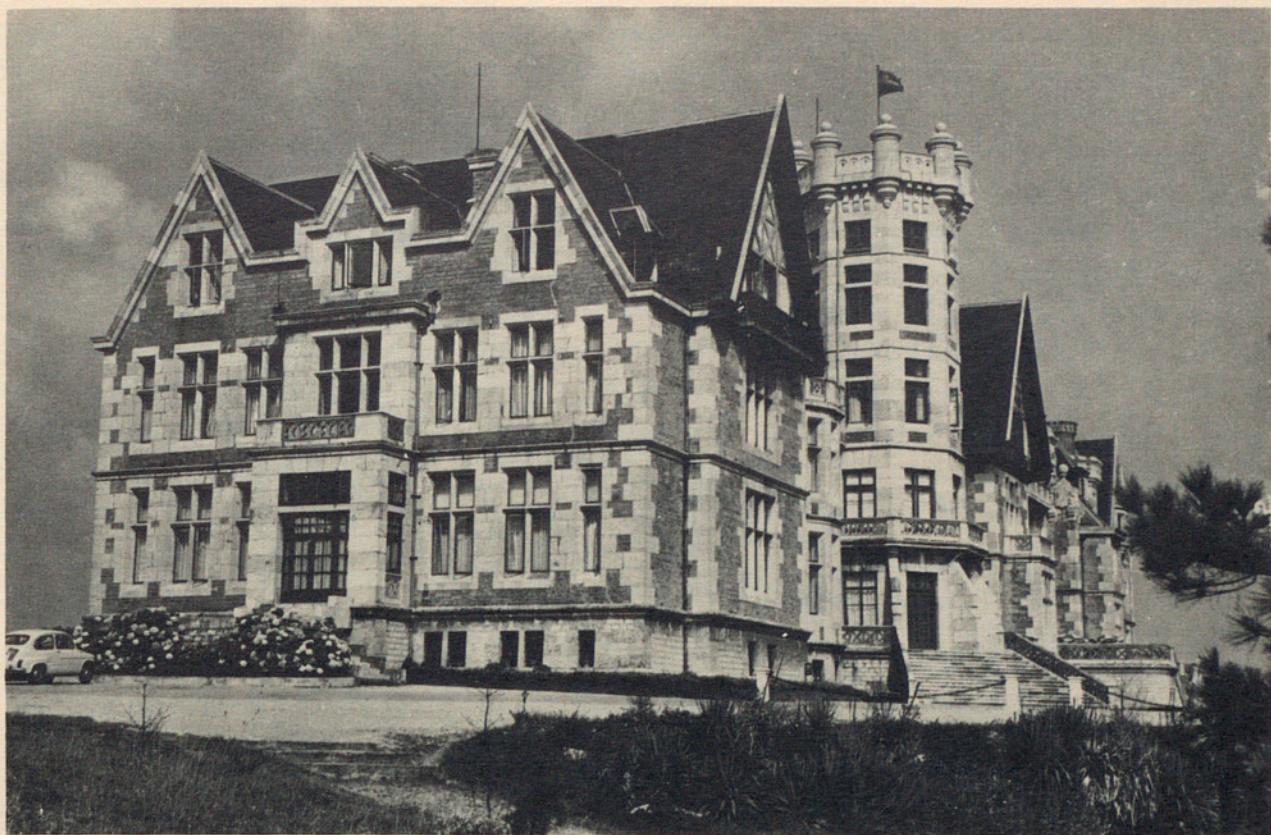


Fig. 43.—PALACIO DE LA MAGDALENA, EN SANTANDER. Fig. 44.—MADRID: PALACIO DE COMUNICACIONES, POR
ÁNTONIO PALACIOS (FOTOGRAFÍA DEL AÑO DE SU INAUGURACIÓN).



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).

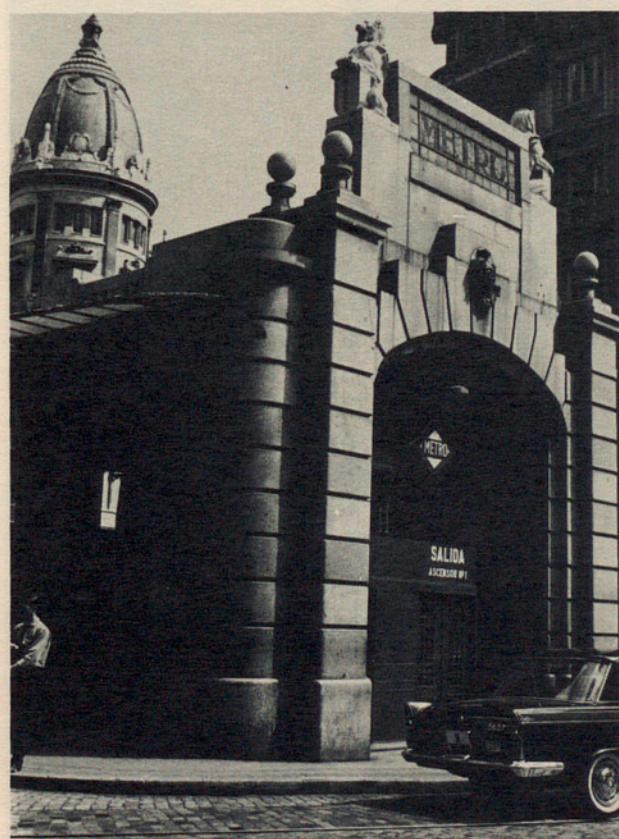
Era imprescindible dedicar este espacio — aún sería necesario otro mayor — a este hombre que sin poderse medir ni con Gaudí ni con Zuazo como compañeros profesionales, imprimió carácter al centro de Madrid, en grado tal como para prestarse el caso a no cortas reflexiones. Desde el momento en que Madrid 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 deseé, 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 irrealityzable — 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.

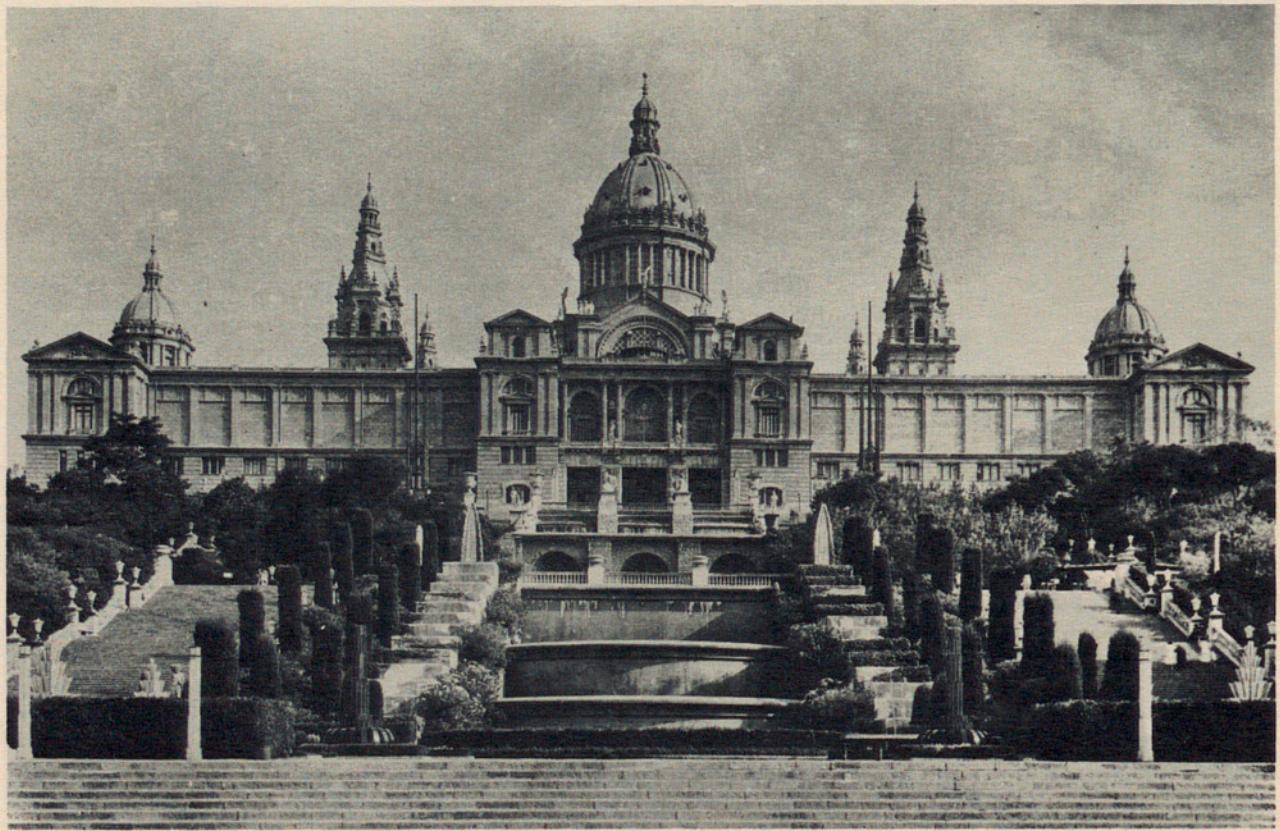


Fig. 54.—MADRID: GRUPO ESCOLAR, POR ANTONIO FLÓREZ. Fig. 55.—BARCELONA: PALACIO NACIONAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL, POR DOMÉNECH ROURE.

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 novecentismo ya desfasado del tiempo europeo. Será el primero Francisco de Paula Nébot 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, gratísima 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 luminotecnia 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 por-menos 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, rememorar formas y estilos de la arquitectura virreinal y de las capitaneías 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 talantes, muchos de los escultores españoles netamente ocho-centistas 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 estatuaria 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 stendalianos. 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, "pocos escultures hicieron cosas tan rechazables y tan rigurosamente feas como él las hizo, pero pocos acertaron en obras de tanta hermosura. Sin duda, de haber actuado entre un par de generaciones pos-

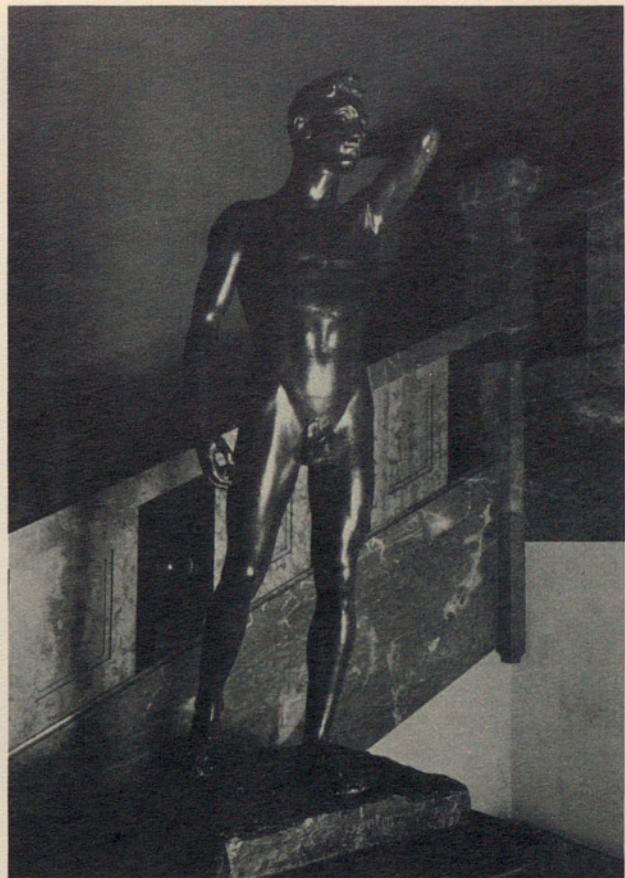
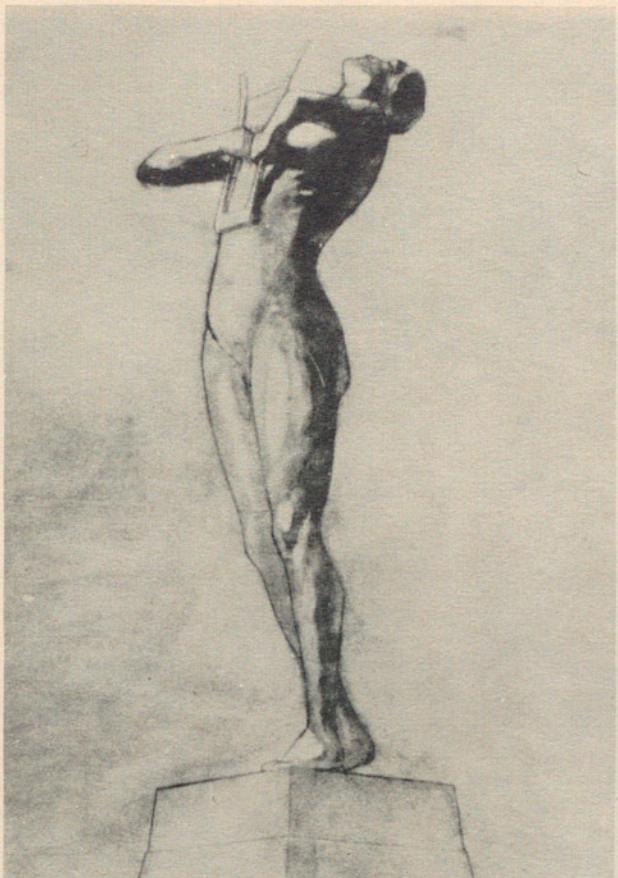


Fig. 59.—MONUMENTO AL COMPOSITOR ARRIAGA (DIBUJO), POR DURRIO (BILBAO). Figs. 60 y 61.—RISVEGLIO, Y ORFEO Y LAS BACANTES, POR MOGROVEJO (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO).

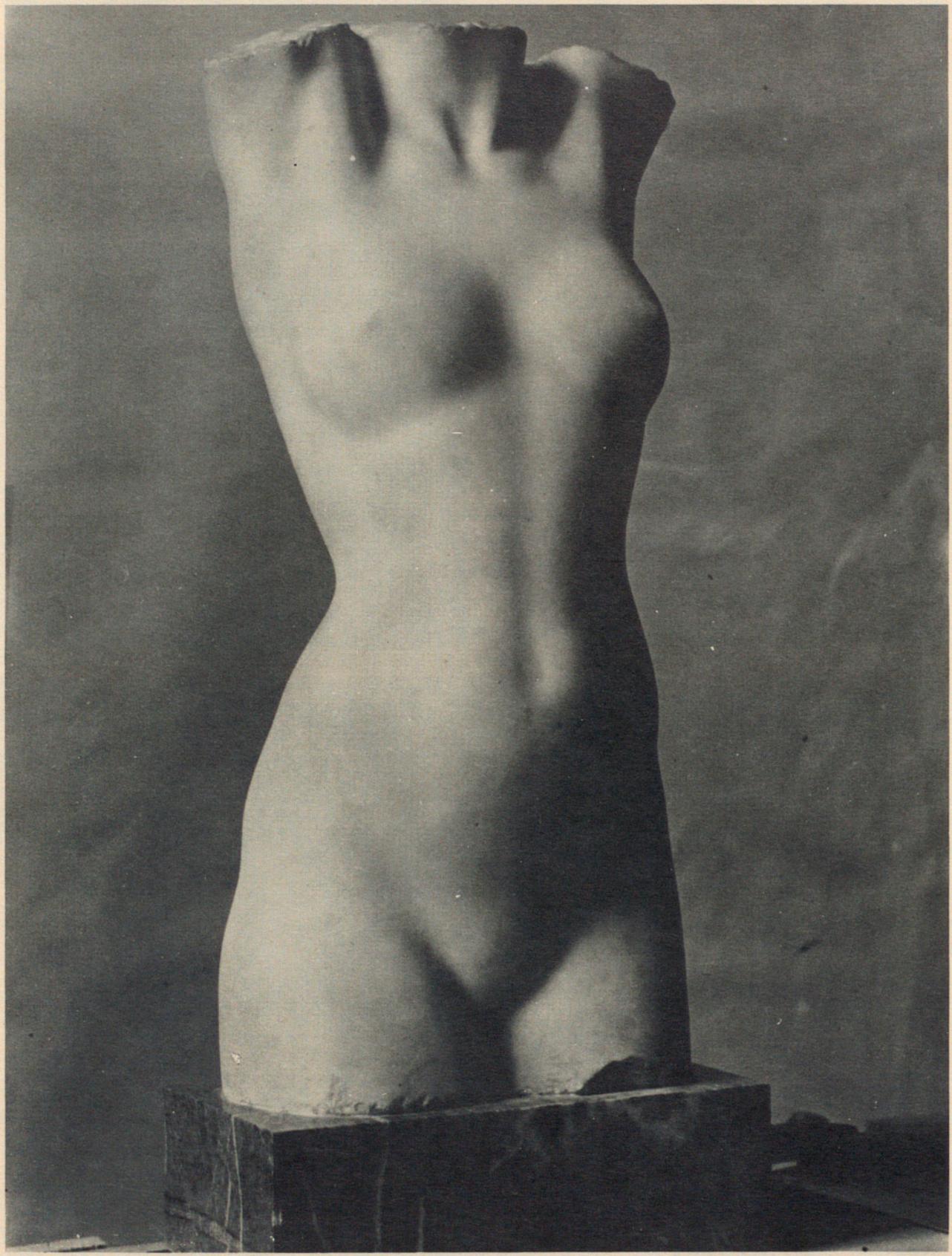


Fig. 62.—FORMA, POR MATEO INURRIA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

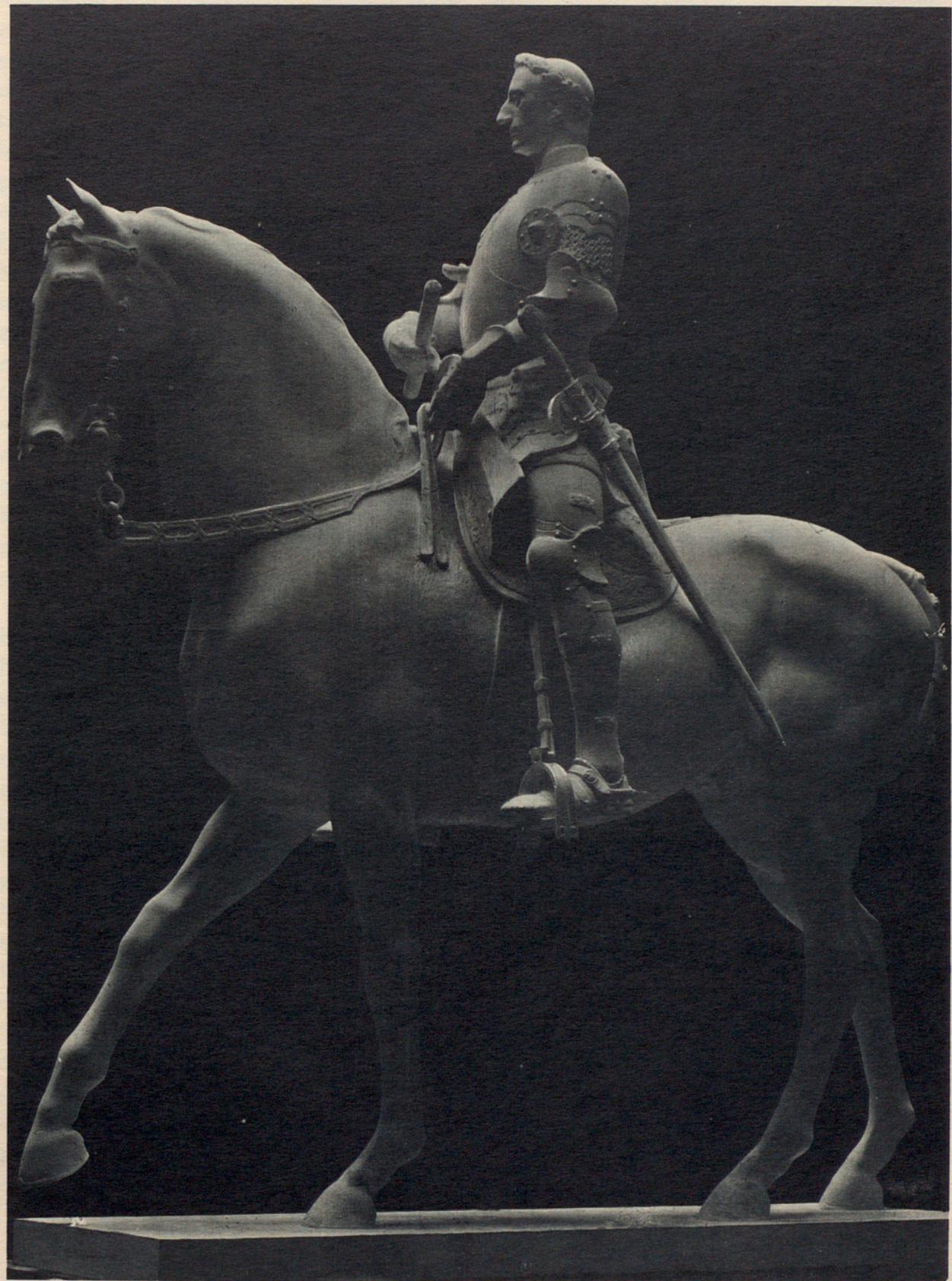


Fig. 63.—EL GRAN CAPITÁN, POR MATEO INURRIA (CÓRDOBA, PLAZA DE LAS TENDILLAS).

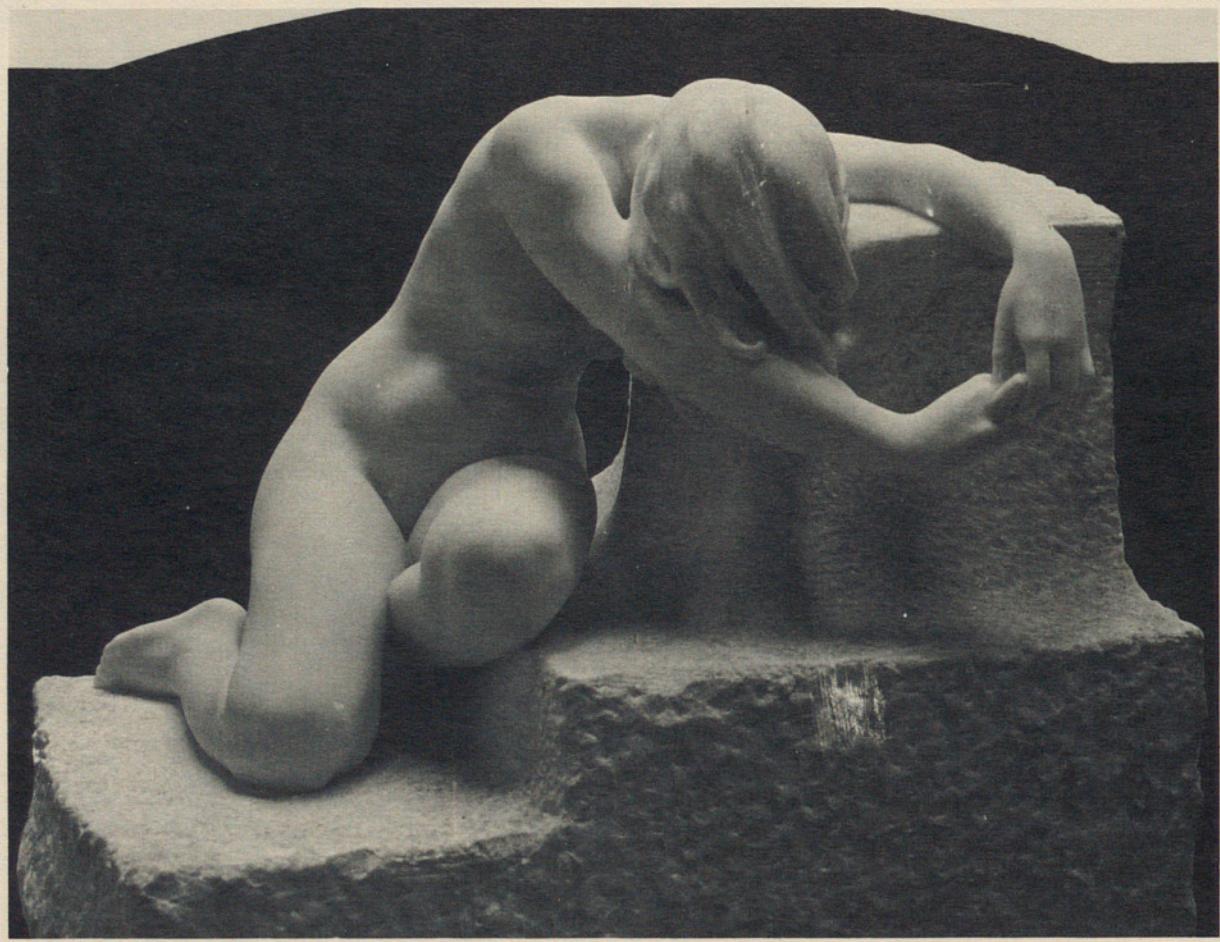
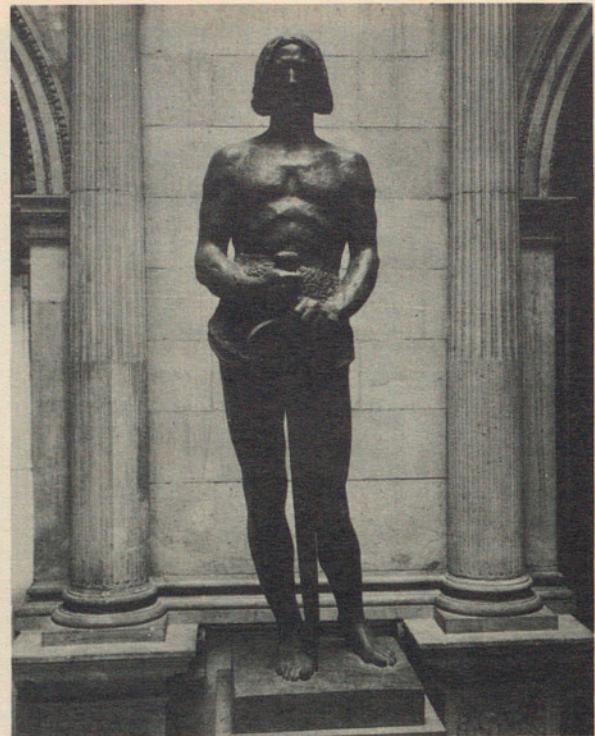


Fig. 64.—MONUMENTO A EDUARDO ROSALES, POR MATEO INURRIA, EN MADRID. Figs. 65 y 66.—SAN JORGE (BARCELONA, AYUNTAMIENTO) Y DESCONSUELO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO), POR LLIMONA.

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 tralsruhe 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 — quizás 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 migas 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, sintió 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 irremediablemente. 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, valeadero, 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 pensarla. Esos baturros y toreros tuyos, 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 Falguiére, 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.

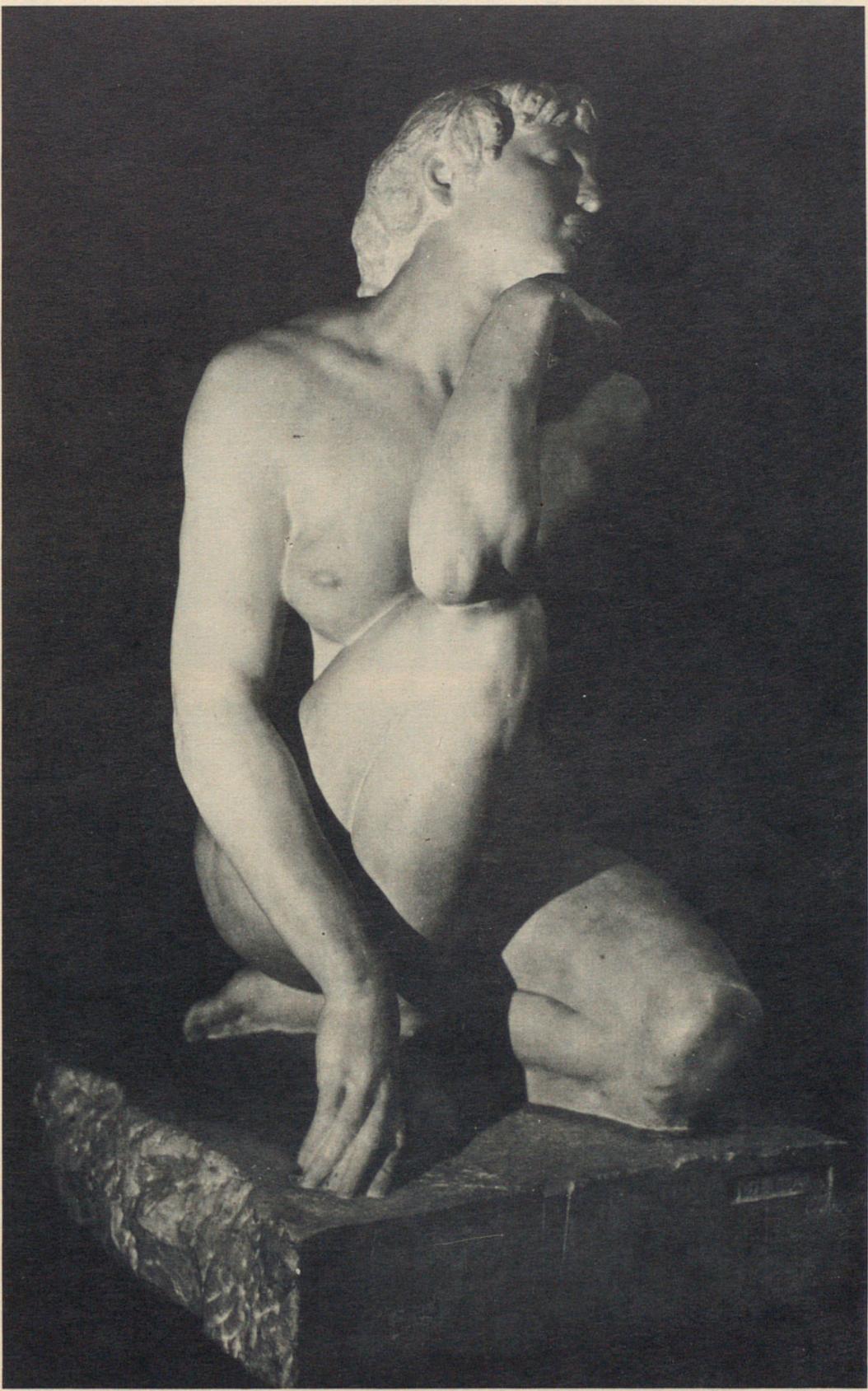


Fig. 71.—CLARÁ: LA DIOSA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



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

y definidora de todo un movimiento mediterránea 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 reviure noble.
Ab elles sembla havern's vingut á dir:
"Catalunya, assembrartelsi ó morir!"
— Germá, has sigut profeta del teu poble —".

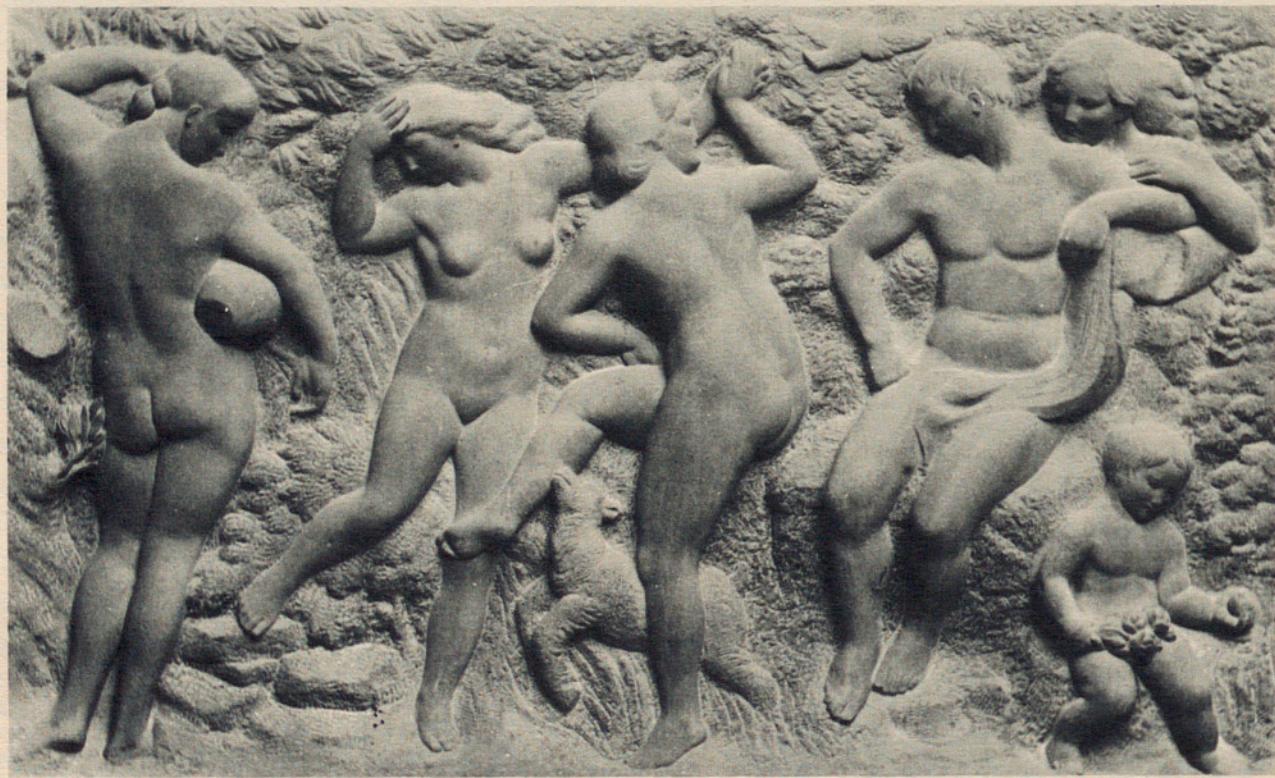
Pero, naturalmente, no era José Clará artista tan limitado cual para reducir su labor a la investigación y magnificación del cuerpo femenino. Para concluir lo cual, basta con enjuiciar sus florentinos bustos de Luis Vives y de Eximenic, en el Institut d'Estudis Catalans, o el tan curioso de Eugenio d'Ors 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 esfuerzo, 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 resurrecidas 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 ninas jóvenes (figs. 75 a 78). Ninjas 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 es tan 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 inaugura 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 Tarra-

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 configurarán 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 actantes. Parece que la iniciación de la serie está en el busto de "María, la gitana, querida que fue del Pernales", 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 cortísimo 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).

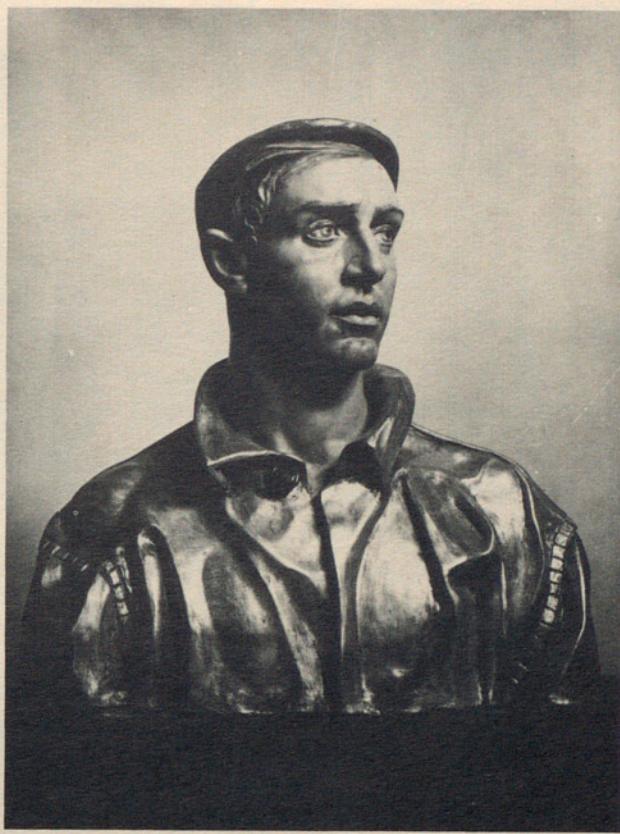


Fig. 84.—MONUMENTO A BÉCQUER, POR COLLAUT VALERA (SEVILLA, PARQUE DE MARÍA LUISA). Fig. 85.—EL HIJO DEL ARTISTA, POR QUINTÍN DE TORRE. Fig. 86.—DESNUDO, POR MOISÉS HUERTA.

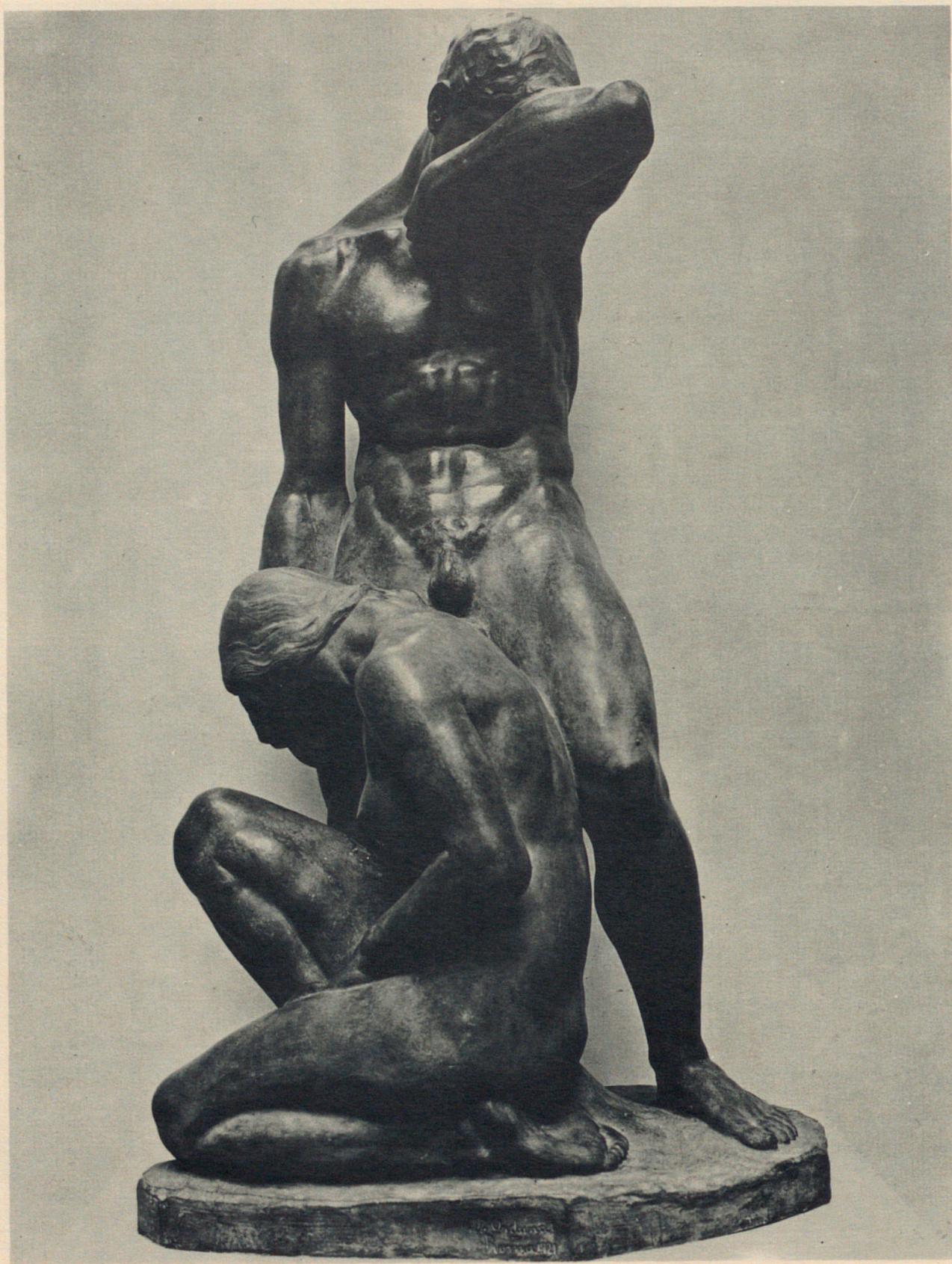


Fig. 87.—POST NUBILA PHOEBUS, POR FRUCTUOSO ORDUÑA.

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 Higueras (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 veintes. 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 concurriera, 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.

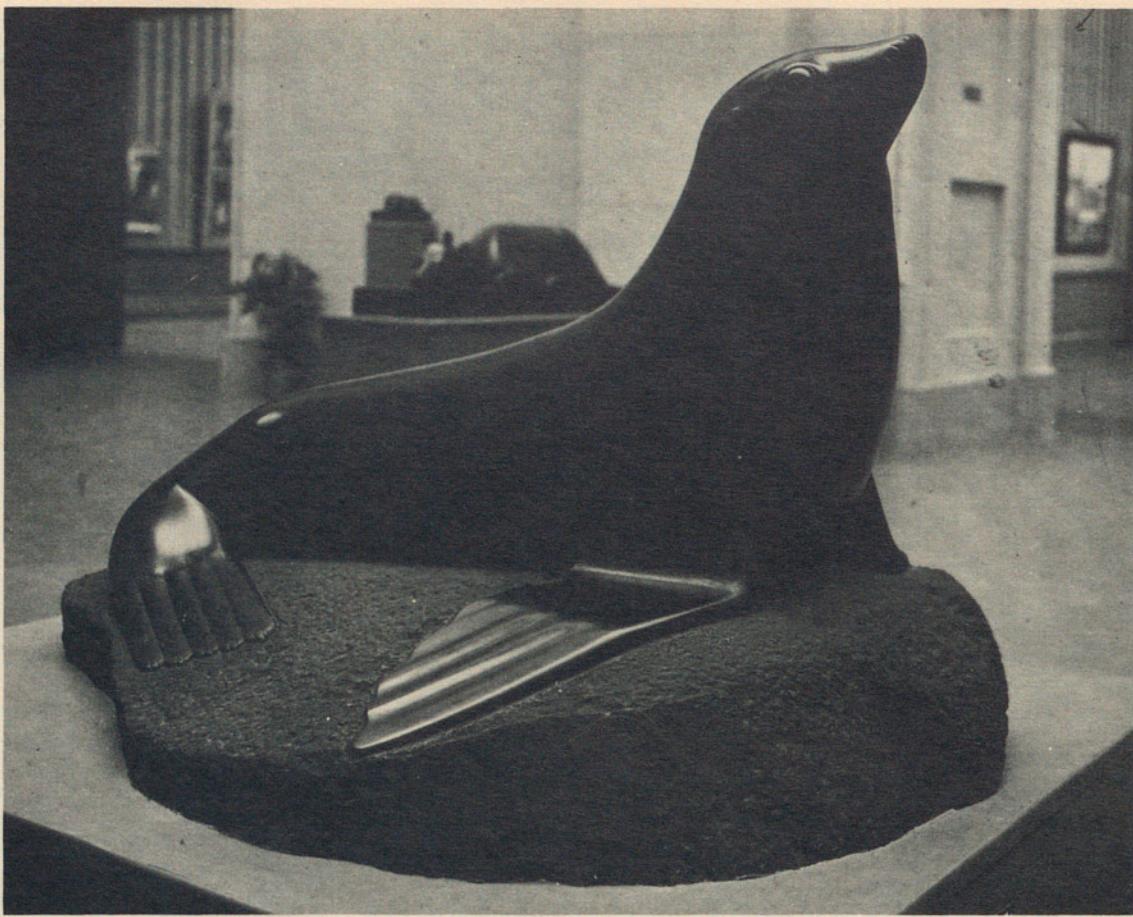
No siempre, cual en el caso acabado de ver, las procedencias geográficas rigen necesariamente el estilo personal. Inocencio Soriano Montagut (Amposta, Tarragona, 1893) conservó poco de su nacimiento y educación mediterráneas, y una larga estancia en Salamanca bastó para determinar su verdadera facies. 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, avecindado 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 (Fuentelospino 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 consagrarse 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 Astorio 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 incluible 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 declaratoria 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 exemplificar 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



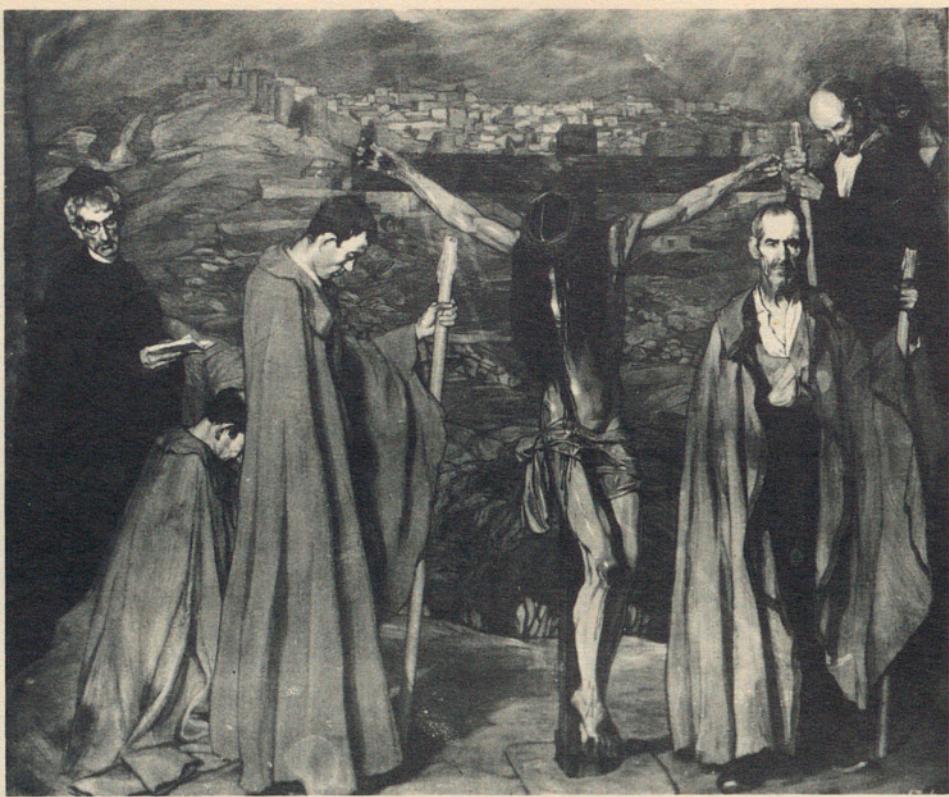
Figs. 91 y 92.—SOROLLA: TRISTE HERENCIA (NUEVA YORK, IGLESIA DE LA ASUNCIÓN) Y LA SALIDA DEL BAÑO (MADRID, MUSEO SOROLLA).



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 ybecerradas. 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.

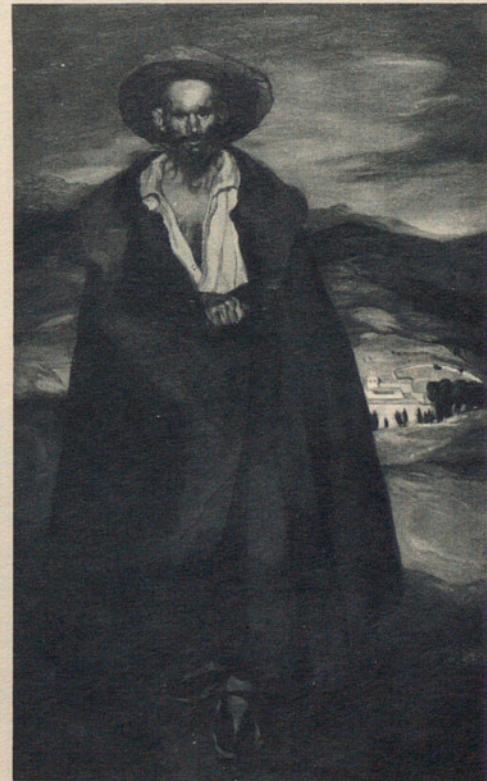
No hay más remedio que buscar la causa de ello — aparte las desaficiones plásticas de sus comentaristas de tan alta estirpe — en la crecida proporción de literatura contenida en la pintura de Zuloaga. Tanta, que se hace superfluo ponderar cuánto daño se hizo al espectador español por parte de los zuloagistas 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. Cantidad generosa 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 perdición. 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 sustentado. 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 extrajero 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 apolögética, 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 parisiente, 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, quizás, 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 expendeduría 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 trastiendas estéticas 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 gratísimo 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 manolerías 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 treintas. 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).

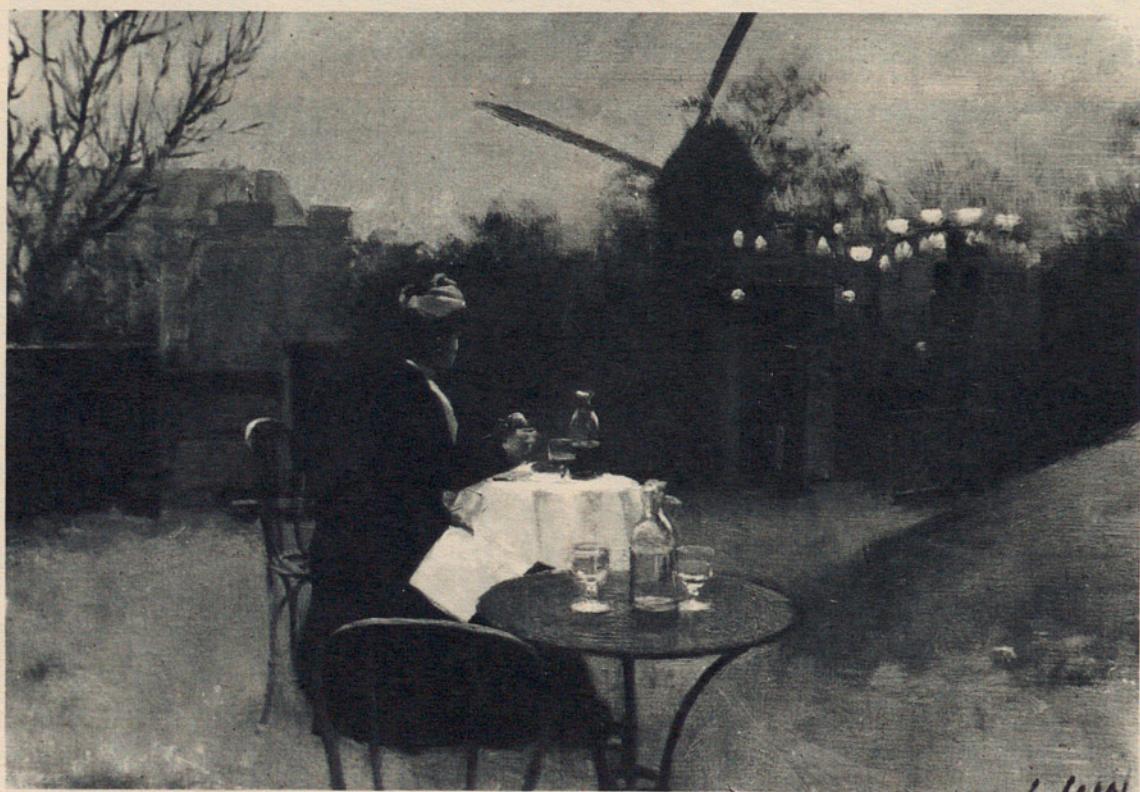


Fig. 110.—NONELL: BODEGÓN (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Fig. 111.—RAMÓN CASAS: AL AIRE LIBRE (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).

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 recluido 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 merecedoras 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 ARANJUEZ (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



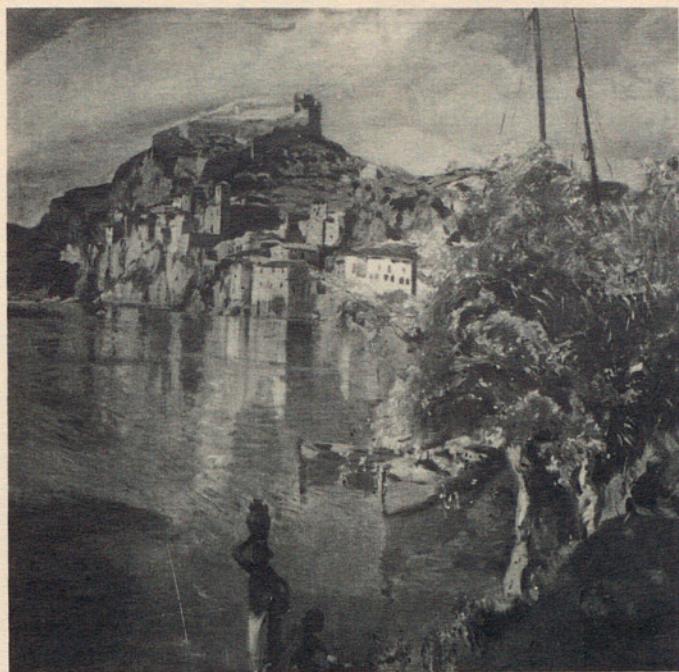


Fig. 116.—JOAQUÍN MIR: PAISAJE (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO). Fig. 117.—RICARDO CANALS: RETRATO (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 118.—PIDELASERRA: PAISAJE DEL MONTSÉNY (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



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 incomprendión, 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 Mittwald, 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 señorrial, pero éste es achaque acostumbrado. Ya lo conocemos. Y si se acaba de hablar de un arte selecto y señorrial, 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 desemande 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 trasmisión 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, transplantado 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 habría 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).



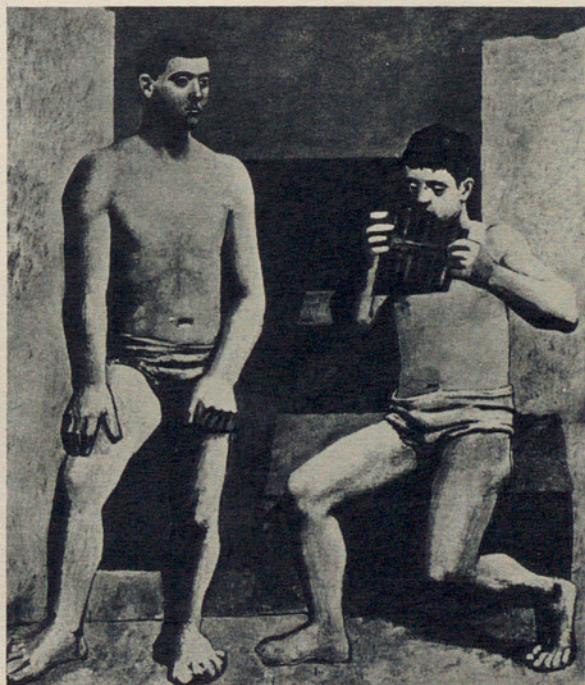
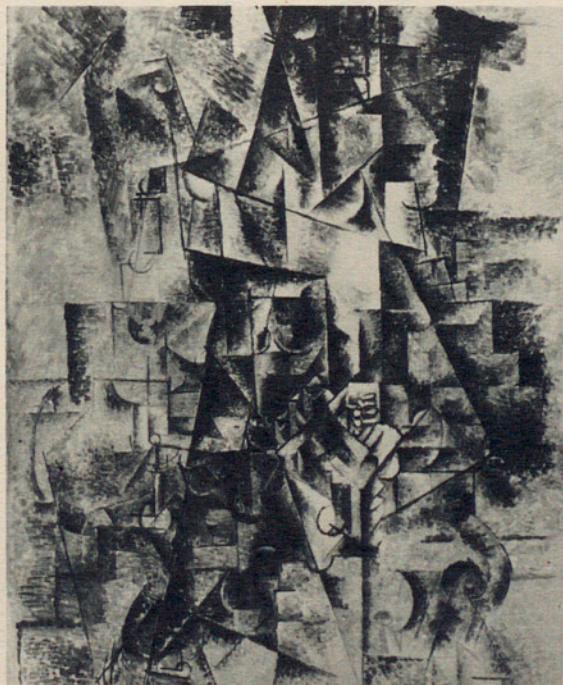
Lám. IV.—PICASSO: LA ESPERA (BARCELONA, MUSEO PICASSO).

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 estatua 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 fauvistas. 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).

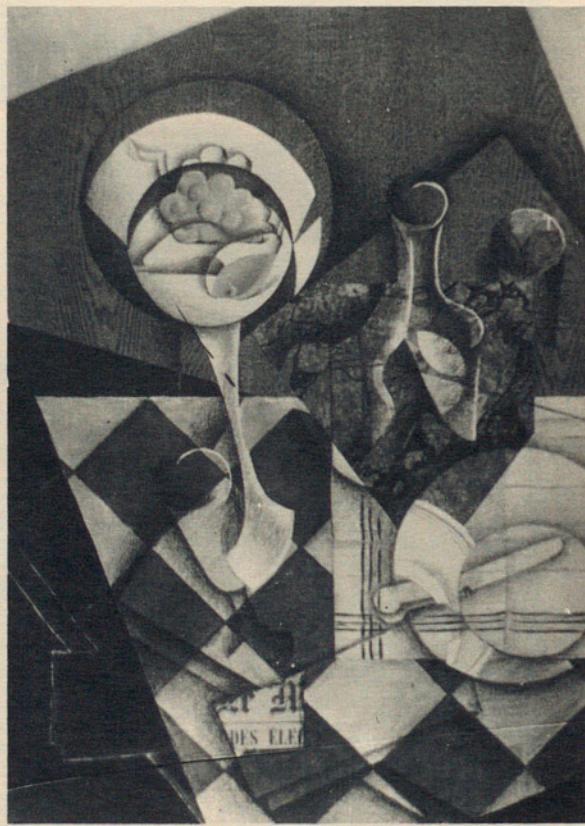
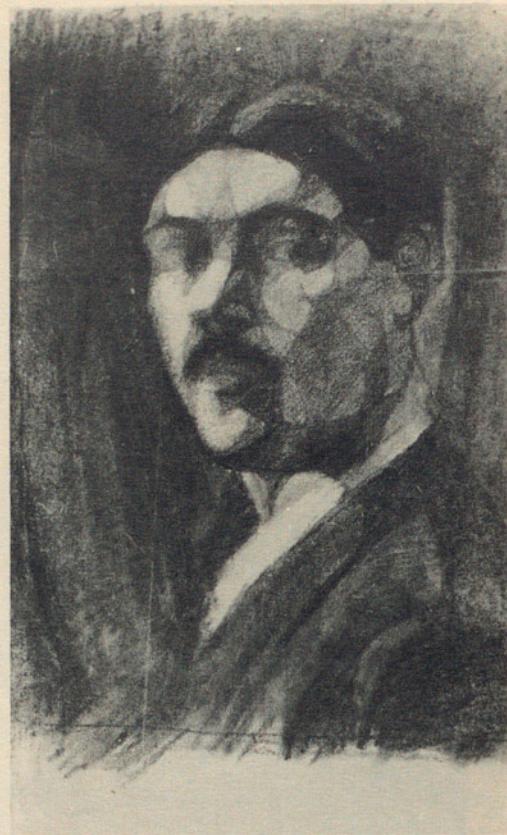
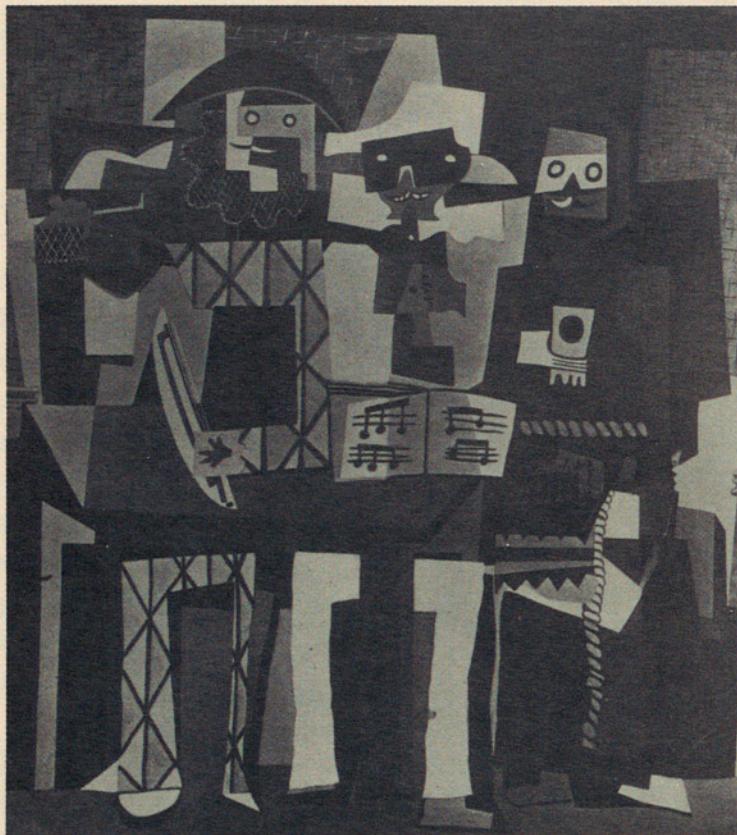


Fig. 135.—PICASSO: LOS TRES MÚSICOS (FILADEFIA, MUSEO DE ARTE). Figs. 136, 137 y 138.—JUAN GRIS: AUTORRETRATO (PARÍS, GALERÍA LEIRIS), RETRATO DE PICASSO (CHICAGO, COLECCIÓN BLOCK) Y BODEGÓN (OTTERLO, MUSEO KRÖLLER-MÜLLER).



Fig. 139.—JUAN GRIS: LA BOTELLA DE BANYULS (COS COB, CONNECTICUT, 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 Lavor. 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'œuvre 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 autonomía, 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 allá 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. Despues 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 esplendidez, 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, certamente, 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. Obsistir 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 oponía 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 certamente. 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 lettre*. 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 prohispánico, 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 al-mohade 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 enjuiciases 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. Desarrigar un nombre tenido como prestigioso para sustituirlo, con pruebas, por otros que sí lo fueron, es tarea difícilísima.

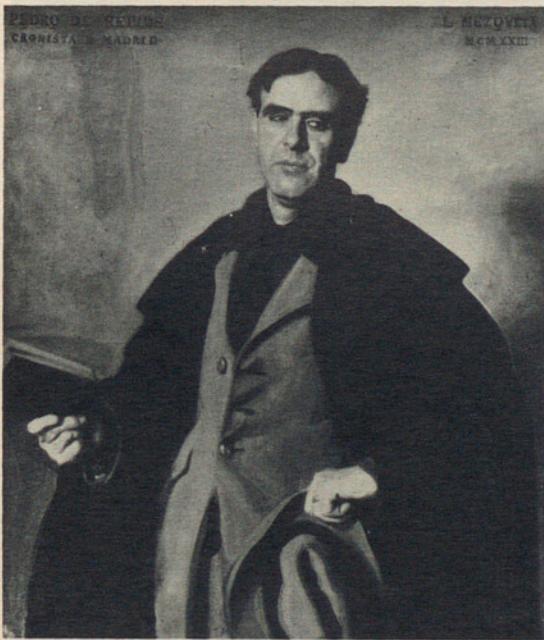
La postura, falsamente entendida como tradicional, de esta pintura interior, interiorísima, no es patrimonio de una generación dada, sino que se extiende a varias, incluso rebasando cronológicamente — y de modo bien acentuado — el cuarto de siglo de que se está tratando. Pero, con toda lógica, los de 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 Afflitorum, 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 tradicional 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 decotarivas. 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 juerga, El velorio, etc. Retratista excepcional, en ello tan bueno como si hubiera residido su arte en el siglo XVII, su efígie 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 dignamente 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 GALLEGO. 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: JACOB 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, excellentísimo 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 recusabile. 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 reprobable, 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 pre-viciosos. 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 bodegones 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 incontinencia 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 discípulo. 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,

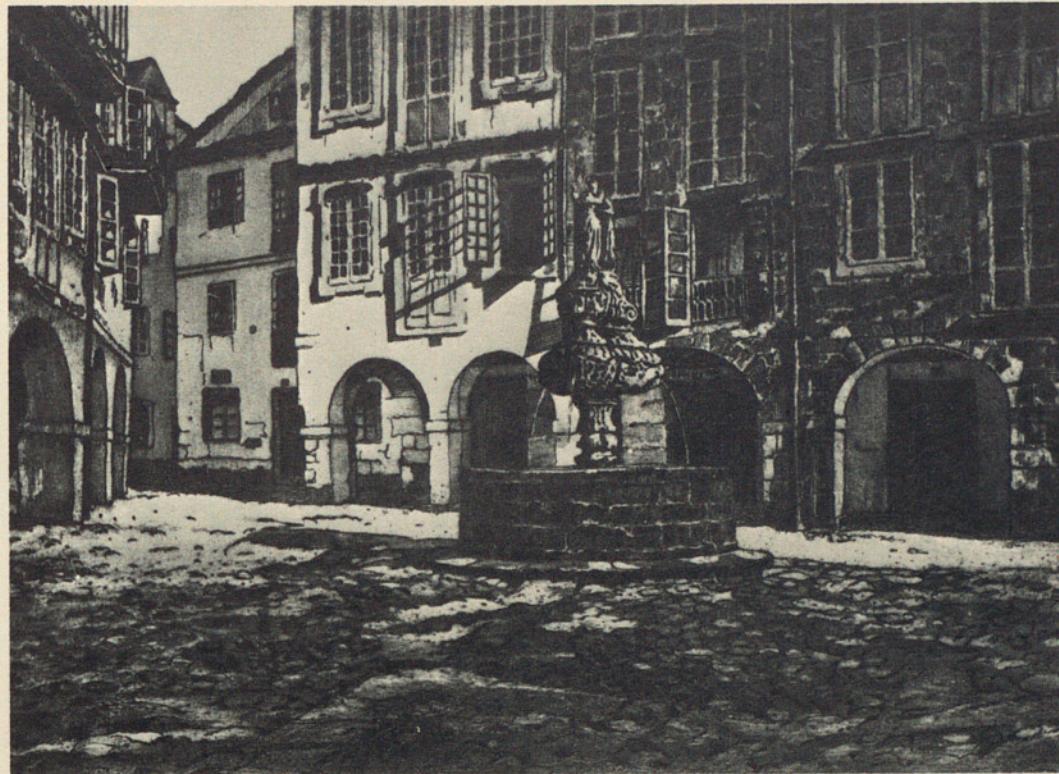
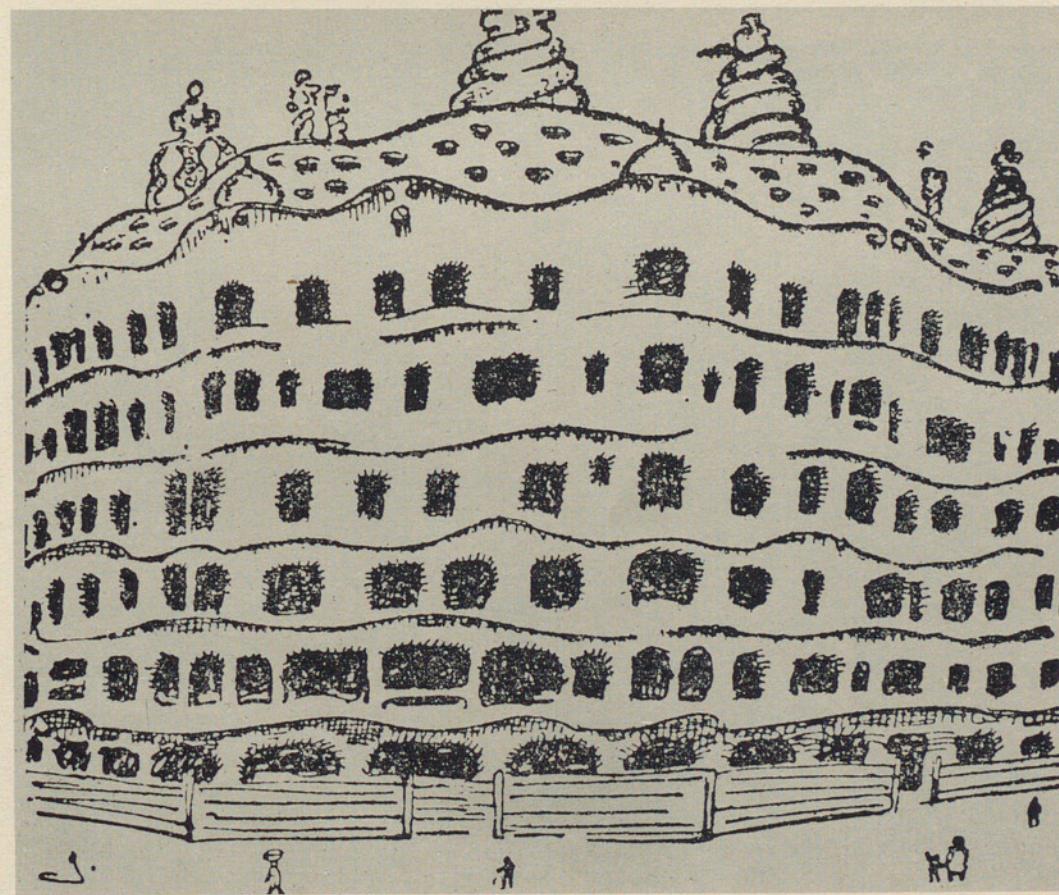


Fig. 152.—PLAZA DEL CAMPO, AGUAFUERTE POR CASTRO GIL. Fig. 153.—JUNCEDA: DIBUJO ALUSIVO AL EDIFICIO DE NUESTRA FIGURA 32.



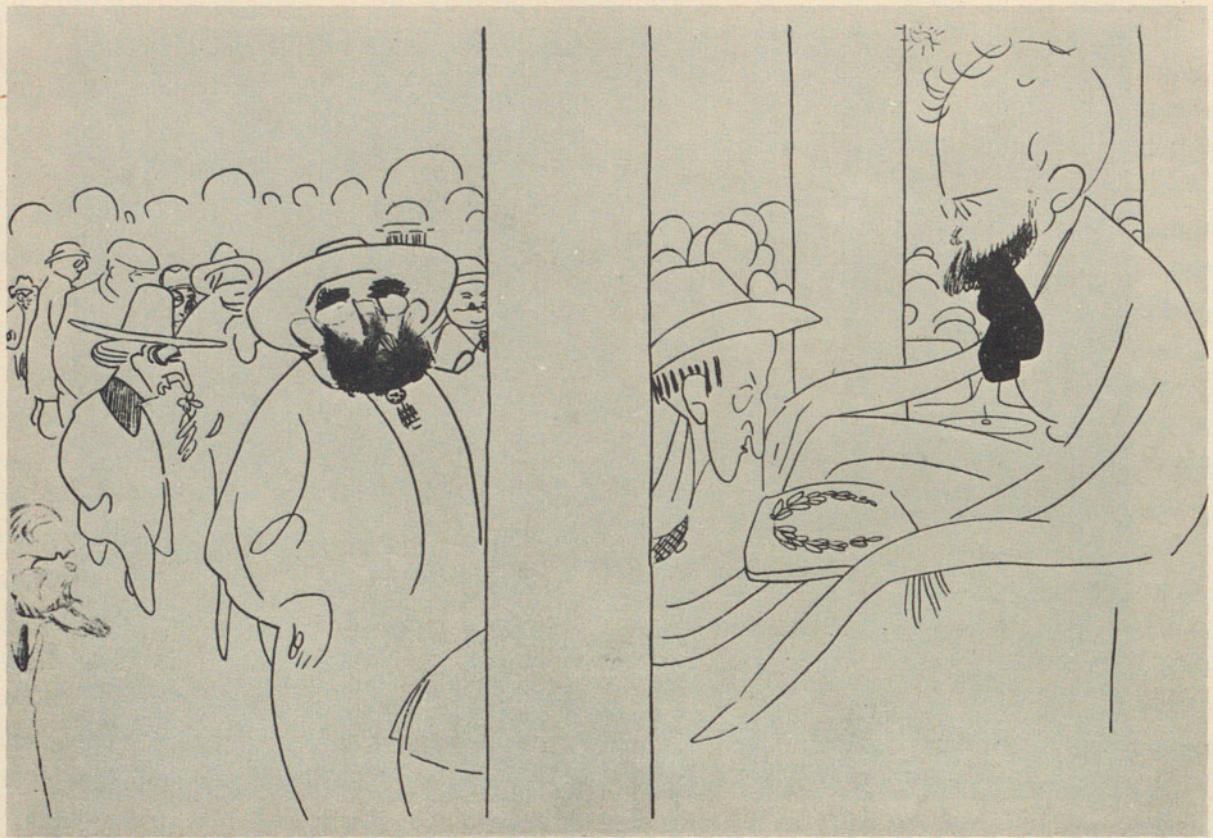


Fig. 154.—BAGARÍA: HOMENAJE A CLARÁ. Fig. 155.—BARCELONA, CASA LLEÓ MORERA: MOBILIARIO Y DECORACIÓN MODERNISTA, POR HOMAR.

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 inclinasen 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 Opiso 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 parisina, pero lo mejor de su obra fue de inspiración barcelonesa, realizada con auténtica gracia y con pleno dominio del dibujo. Si Opiso 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 Opiso (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 ninguna otra, 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 historia.

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 desplacer, 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 tener 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 extremo-oriental 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 inanidez, 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.

Santo Domingo: Francisco Fábregas.

Venezuela: José Lino Vaamonde, Rafael Bergamín, Juan Capdevila, Francisco Iñiguez Manchoba, Amós y Fernando Salvador, Joaquín Ortiz, Javier Yarnoz.

Tal es la impresionante relación de la diáspora de arquitectos españoles, cerca del medio centenar, a cuyas bajas hay que agregar dos muertes violentas, las de Aizpurúa y Torres Clavé, más los decesos naturales, todo lo cual hace superar ampliamente la cincuentena (1). Ni España ni ningún otro país podía ver indiferentemente semejante catástrofe humana ni tal vacío en una sola profesión. Y mucho menos nuestro país, que iba a ver obstaculizada su reconstrucción, o llevada a cabo de modo muy deficiente.

Pero, caso de no haberse producido este exilio multitudinario, tampoco la permanencia en España de sus protagonistas hubiera sido beneficiosa, toda vez que casi todos ellos eran afectos a la arquitectura funcional, racionalista, expresionista. Y esta arquitectura, a consecuencia de una ley jamás escrita, publicada, firmada — pero no por ello menos tajante y puesta en vigor —, quedaba proscrita, por habérsele juzgado antipatriótica y antagónica con los idearios del nuevo estado. Ahora bien, la arquitectura, como la química, no es de derechas ni de izquierdas, ni podría serlo. Sí quienes la practiquen, y, en este caso, el sambenito hubieran debido llevarlo no pocos de los arquitectos que jamás pensaron en exiliarse y que, por el contrario, eran bien afectos al nuevo régimen. Ya veremos algunas de sus reacciones. El hecho irreversible era que la arquitectura española quedaba privada de algunos de sus autores más eminentes y de otros jóvenes que pronto mostrarían su pleno talento, beneficiándose Europa y América de nuestro tesoro humano.

EL TRADICIONALISMO. — De momento, la joven y fresca arquitectura de los últimos años veintes y todos los treintas fue sustituida por un forzado retorno a formas que se llamaban a sí mismas tradicionales, no por otra razón que por la de plagiar estilos pretéritos que en uno u otro momento habían fructificado en España, cuando nadie se paraba a discutir si aquí, habían tenido su alumbramiento o acaso lo hallaron en Italia o en Francia. Era una consigna y muchos la cumplieron o intentaron cumplirla, a veces con exageraciones llevadas hasta extremos inconcebibles. Un ejemplo es el plan de reforma que don Antonio Palacios proyectó de la Puerta del Sol, allá por 1938 o 1939 (fig. 281) (2). Era algo perfectamente delirante, con sus pórticos de la España Romana y la España Musulmana, sus pabellones de Carlos I y Felipe II, sus edificios para embajadas de países hispanoamericanos. Naturalmente, desaparecía el viejo Ministerio de la Gobernación. Fue gran suerte que la fantasía se proyectase antes de una acusada penuria económica, ya que, de lo contrario, las conocidas dotes suyas de Palacios hubieran podido llegar a convertir el sueño en verdad.

Sin llegar a exageraciones como la delatada, las conversiones desde la estética anterior a la en boga y oficial fueron frecuentes. Luis Gutiérrez Soto, que había conocido indudables y justos éxitos en la precedente órbita de arquitectura nueva y que en la guerra luchó como capitán de aviación, declararía luego: "En la guerra volvimos a conocer nuevamente España,

(1) Para ser imparciales y verdaderos deberá añadirse que también perecieron violentamente y en mayor número, gentes notables por el lado de los que quedaron en la zona republicana. (Nota de la Editorial.)

(2) Se trataba de un pasatiempo absolutamente privado, sin pretensión alguna de realización, no exento de ventajas para la ciudad. (Nota de la Editorial.)

en sus campos de batalla, en el andar de sus caminos, en el dramatismo y belleza de sus pueblos y de sus iglesias castellanas, y sentimos más que nunca todo el peso y la gloria de una tradición y de una historia que, por desgracia, casi habíamos olvidado... Por eso volvimos a revivir las frías y pétreas portadas herrerianas y las torres y tejados de pizarra de traza escurialense, y las plazas aporticadas como en el siglo XVII, y los escudos con águilas, yugos y flechas, y nuevamente, como Villanueva en el siglo XVIII, nuestra arquitectura vuelve a ser española y madrileña... ". No es de este lugar ninguna fácil refutación de lo trascrito, y sólo se comprenderá en una sola seguridad, la de que una arquitectura eficiente no puede ser vinculada a un sentimiento nostálgico, por respetable que éste sea. Esa tónica, desentendida del tiempo en que se vive y actúa, nos hubiera devuelto al siglo XIX y a sus innumerables "revivals", disociándonos extrañamente del nuestro. Claro es que el programa habría de ser fugaz, hasta para las obras del propio arquitecto entrecillado. Otros de sus colegas más ilustres procedentes del período anterior, prefirieron esperar. Así, García Mercadal, que con menores arrestos que antaño trabajó para el Instituto Nacional de Previsión, y Luis Blanco Soler, autor de interesantísimas construcciones para determinados grandes almacenes.

Pero ésta es ya historia posterior. Volviendo a 1939, los organismos reparadores, como la Dirección General de Regiones Devastadas, trataron por todo medio de solucionar los daños traídos por las violencias bélicas, y lo hicieron con la mejor intención, mas también con equivocaciones que se pueden calificar de forzosas. Con la cantidad de iglesias que había que reconstruir, la mayoría de ellas lo fueron muy torpemente, sin estilo, ni gracia, ni cosa que se le pareciese. Hacer templos neorrománicos en 1940 es ocurrencia sobre la que está de más cualquier discusión. Y así es como se fue perdiendo un tiempo preciosísimo, dejando estropeado para siempre el talante de no se sabría decir cuántas ciudades y aldeas.

En todo caso, lo que ocurriera en España no sería sino reflejo de las directrices madrileñas. Pues era en la capital donde triunfaba esa arquitectura llamada tradicional. De esos triunfos, conviene entresacar dos ejemplos muy característicos, el Ministerio del Aire y el Museo de América.

El Ministerio del Aire — o de Aviación — (fig. 282) fue construido por Gutiérrez Soto en el emplazamiento de la antigua Cárcel Modelo, en lugar llamado a ser de los más prestigiosos del urbanismo madrileño. Ni siquiera el dinamismo de la función que iba a albergar libró a este vasto edificio de su modestia conceptiva, no otra que un trasunto del monasterio escurialense, sí, en piedra y ladrillo, pero de una monumentalidad inerte y horizontal a la que no añaden sal las torres angulares. Parece que la tradición había ido un poco lejos, pero al propio tiempo, quedando corta en su ambición de grandeza.

No lejos de esa misma Plaza de la Moncloa se elevó el Museo de América (fig. 283), obra de Luis Moya y de Luis Martínez Feduchi. No había habido hasta ahora ocasión de citar a Moya, que, en colaboración con Joaquín Vaquero, obtuvo en 1930 primera medalla de arquitectura de la Exposición Nacional, por el acertado proyecto del Faro de Colón, de convincente y certera lineación. En cuanto a Martínez Feduchi, sólo merece el calificativo de asombroso que el autor del Capitol volviera a aparecer como corresponsable de una fantasía arquitectónica de traza virreinal americana. Me parece sencillamente inaudito. Por el contrario, el Arco de Triunfo (fig. 285) que se alza cerca de allí, a la entrada de la Ciudad Universitaria — donde ya se habían reconstruido las facultades de la etapa vanguardista acordes con su ser primero —, lo entiendo un pleno acierto, obra de López Otero y de Bravo Sanfeliú. Se

trata de la réplica modular de un arco herreriano de El Escorial, y, por tanto, sus proporciones no podían ser sino del todo correctas, aunque hoy sea absurdo un monumento tal.

El citado Luis Moya obtuvo plena libertad de acción para construir la Universidad Laboral de Gijón (fig. 284), verdadera sima que consumió un presupuesto de nadie sabe cuantos millones. Esta libertad de acción, ambicionada siempre por todo profesional, dio lugar a una especie de museo contradictorio de estilos históricos, de una monumentalidad y un lujo perfectamente incompatibles con los fines de esa institución. Acerté a visitar las obras y pude ver cómo un operario tallaba un enorme capitel corintio, muy adecuado para las Termas de Caracalla o de Diocleciano, lo que ya sobra como pieza documental de disparate. Otros semejantes presidieron la construcción de parecidas Universidades Laborales, como las de Zamora y Córdoba. Había para preguntarse, dentro de semejante caos, si los celtíberos habían inventado el orden corintio. Y de tan fútiles, absurdas y costosas maneras, se perdieron unos años sustantivos e irreparables. Todo ello no podía concluir sino en un deshielo y en una forzosa revisión de errores. La arquitectura proscrita volvería a ser bien mirada, en tanto se clausuraba el triunfalismo tradicional o mal llamado tradicional. Seguro que los arquitectos que más habían arriesgado en la errónea empresa ideológica se sentirían traicionados. Pero ya no había remedio, y con una celeridad aún superior a la de la brillante etapa anterior, la arquitectura sana estaba ya dispuesta a continuar dictando sus normas.

GENERALIDADES SOBRE EL NUEVO CAPÍTULO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA. — Cuando desde arriba hasta abajo se conoció el absurdo de continuar una arquitectura triunfalista, monumentalista y falsamente tradicional; cuando, con toda lógica, se fueron imponiendo las nuevas formas, los tiempos no podían ser los mismos que cuando los maestros internacionales eran los grandes arquitectos alemanes o el propio Le Corbusier. Eran otras las preocupaciones, otros también los mejores modelos — por ejemplo, se considera como tal y de modo progresivo a Frank Lloyd Wright, a Alvar Aalto, a Oscar Niemeyer —, y otros también los modos de construir. Si Torroja ascendía constantemente en sus investigaciones acerca del hormigón armado, por otra parte se hacen comunes el muro de cristal y acero y la utilización exterior de la madera, con otras simplificaciones — o complicaciones — técnicas de admirable resultado estético. Agreguemos que el constante desarrollo económico necesitaba nuevos edificios para sedes de otros tantos servicios inéditos antes, todo lo cual exigía la cooperación de numerosos profesionales que, obviamente, debían rivalizar en sus respectivas maestrías. Y ha sido tanto lo construido en España en los últimos decenios que habrá que imponerse como norma previa la de mencionar a muy pocos arquitectos y a muy pocas obras. Todos ellos están viviendo y creando, con elevada proporción de juventud física. Muchos de ellos no han hecho sino comenzar, y bien acertadamente. Y como lo que importa es el síntoma, el general buen talante de la arquitectura española de este momento, se va a adelgazar mucho la nómina de actuantes, sin que ello presuponga inferioridad alguna para los no citados. Simplemente, no cabe aquí la feliz nómina.

ORÍGENES DEL DESHIELO. — No sin alguna especie de timidez, el Sanatorio Antituberculoso de Vizcaya, por José María de Aguinaga, alzado en 1942-43, podría encabezar el nuevo capítulo. Pocos años más tarde, la Casa Garriga-Nogués, construida en Sitges por José Antonio Coderch y Manuel Valls — 1947 —, deliberadamente emparentada con la arquitectura

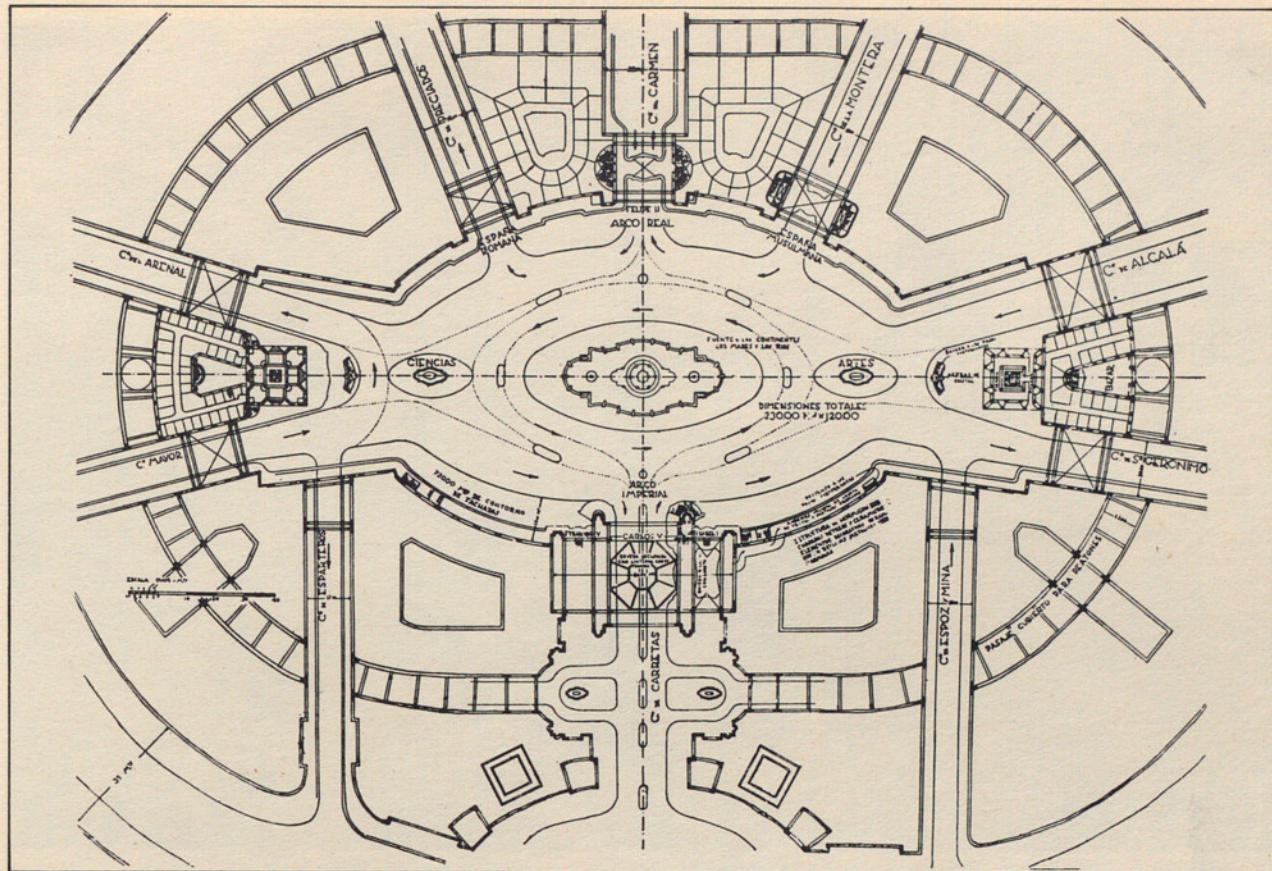


Fig. 281.—PROYECTO DE REFORMA DE LA PUERTA DEL SOL, DE MADRID, POR ANTONIO PALACIOS. Fig. 282.—MINISTERIO DEL AIRE, EN MADRID, POR GUTIÉRREZ SOTO.

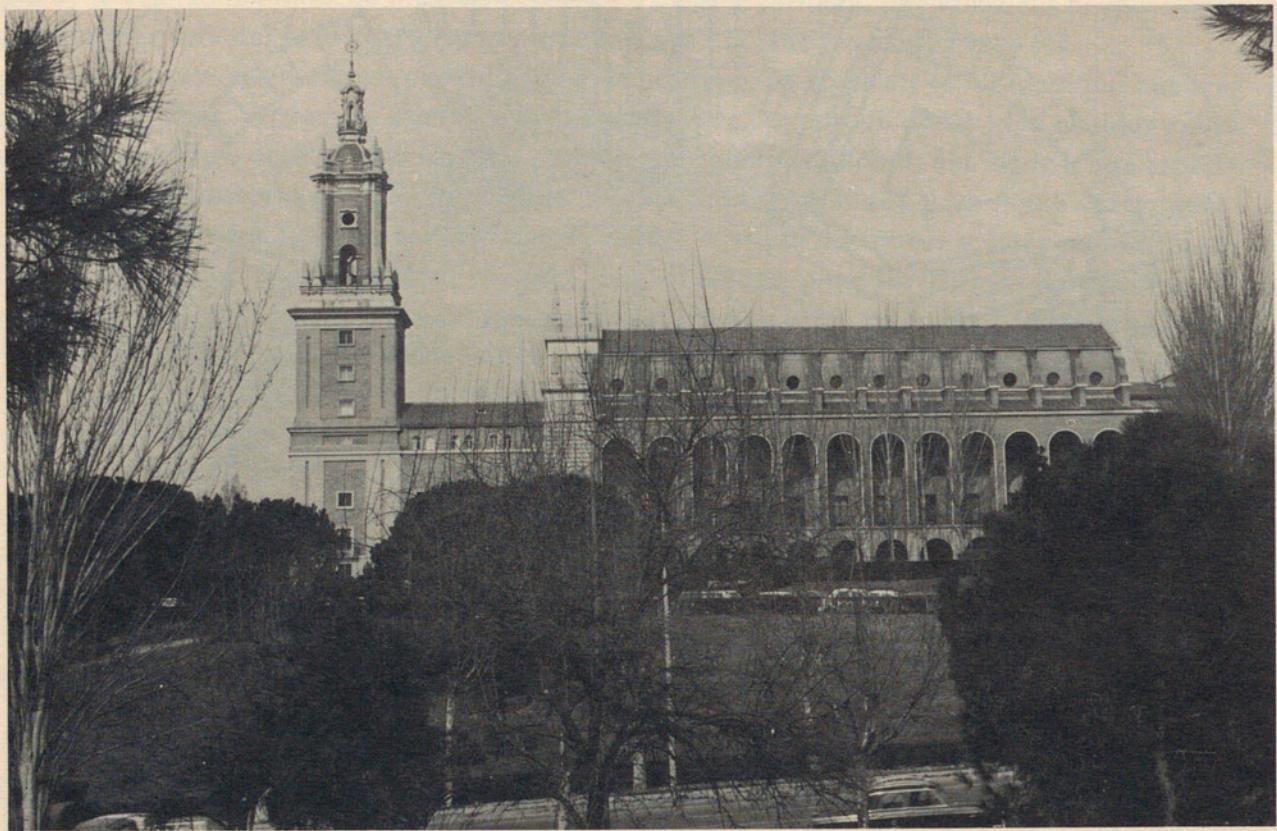


Fig. 283.—MADRID: MUSEO DE AMÉRICA, POR MOYA Y MARTÍNEZ FEDUCHI.
LABORAL, POR MOYA.

Fig. 284.—GIJÓN (ASTURIAS): UNIVERSIDAD



Fig. 285.—MADRID, CIUDAD UNIVERSITARIA: ARCO DE TRIUNFO, POR LÓPEZ OTERO Y BRAVO SANFELIÚ.



Fig. 286.—CASA DE REPOSO, EN TORREDEMBARRA, POR MORAGAS GALLISSÁ. Figs. 287 y 288.—MADRID: CASA DE LOS SINDICATOS, POR CABRERO Y ABURTO, Y PLAZA DE LA FERIA DEL CAMPO, POR CABRERO.

popular, enamoraba por su concisión, y sería casi la única prueba de convicción que se presentase en 1949 a los delegados extranjeros — Ponti, Sartoris y Zevi — a la V Asamblea Nacional de Arquitectura, celebrada en Barcelona. Uno de los promotores de esta reunión era José María Sostres, también afecto al popularismo, del que se iría despegando paulatinamente en pos de esquemas plenamente novecentistas. Son muchas las viviendas catalanas, rurales y unifamiliares, debidas a Coderch, a Valls y a Sostres. Otra de las obras primeras del despertar catalán iba a ser la remodelación del Cine Fémina, de Barcelona, por Antonio Moragas Gallissá. Data de 1951 y presenta indudables concordancias con el quehacer de los maestros finlandeses. Posteriores, las casas fin de semana en Torredembarra (Tarragona) (fig. 286).

Es habitual considerar que el deshielo comenzara en Madrid mediante la presencia del enorme edificio de Sindicatos (fig. 287), en el Paseo del Prado, consecuencia de un concurso convocado en 1949 y que ganaron Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero, quienes lo construirían. Ambos de oriundez norteña, Cabrero, hijo de José Cabrero Mons, uno de los inmortalizados por Solana en su cuadro de la tertulia de Pombo, había nacido en Santander el año 1912, mientras que Aburto es bilbaíno y vió la luz en 1913. Ambos habían colaborado ya en 1948, al proyectar el increíble, desconcertante Monumento a la Contrarreforma, tanto más difícil de comprender cuando, en el propio año, Cabrero era responsable del grupo de viviendas de Nuestra Señora del Pilar — un buen paso hacia adelante — y, muy sobre todo, y en colaboración con Jaime Ruiz, de la placita de la Feria Nacional del Campo (fig. 288), todo un verdadero alarde de gracia, de ritmo y de buena arquitectura. Es fácil considerar la bella placita como el verdadero arranque de la nueva vanguardia madrileña, con mucha mayor razón que la mole de la organización sindical. La cual, aparte de su infortunada ubicación ante el Museo del Prado, es muy relativamente integrable dentro de la normática anhelada. Construida en 1954, ya en ese año no podía complacer tanto cual en el momento en que el proyecto fuera premiado. Aburto y Cabrero volverían a colaborar en el edificio del diario "Pueblo", mientras Cabrero, solo, trazaría el excelente de otro periódico, "Arriba".

UNA INICIATIVA ACERTADA. LOS NUEVOS POBLADOS. — La aproximación a la arquitectura popular había sido bien patente en este primer momento del deshielo, y de ello eran prueba las casas catalanas mencionadas y la placita de la Feria del Campo. Pronto habría una ocasión de que esa vertiente se mostrara con toda exactitud, y ella respondería a la iniciativa del Instituto Nacional de Colonización, por los años de 1948 a 1952, de crear nuevos núcleos de población rural, según determinadas circunstancias agrícolas. La sensata idea fue puesta en práctica, con la fortuna de haberse encomendado a dos arquitectos bien responsables del honor que se les ofrecía.

Eran ellos José Luis Fernández del Amo y Alejandro de la Sota, ambos nacidos en 1914 y graduados en 1941. El primero fue Director del Museo de Arte Contemporáneo, propulsor del mismo y hasta editor de monografías sobre artistas nuevos. De la Sota sería luego conocido por importantes construcciones, de todo orden, como un cuantioso edificio en Zamora (fig. 292), o como la muy cuidada residencia de hijos de obreros en Miraflores de la Sierra, en colaboración con Corrales y Molezum (fig. 308). Pero no anticipemos datos. Lo que importa en este lugar es la creación de los poblados aludidos. Citemos, sobre todo, el de Esquivel (Sevilla) por Alejandro de la Sota y el de Vegaviana (Cáceres) por Fernández del Amo (figs. 289 a 291).

Realmente, desde tiempos de Carlos III no se habían erigido pueblos nuevos en España,

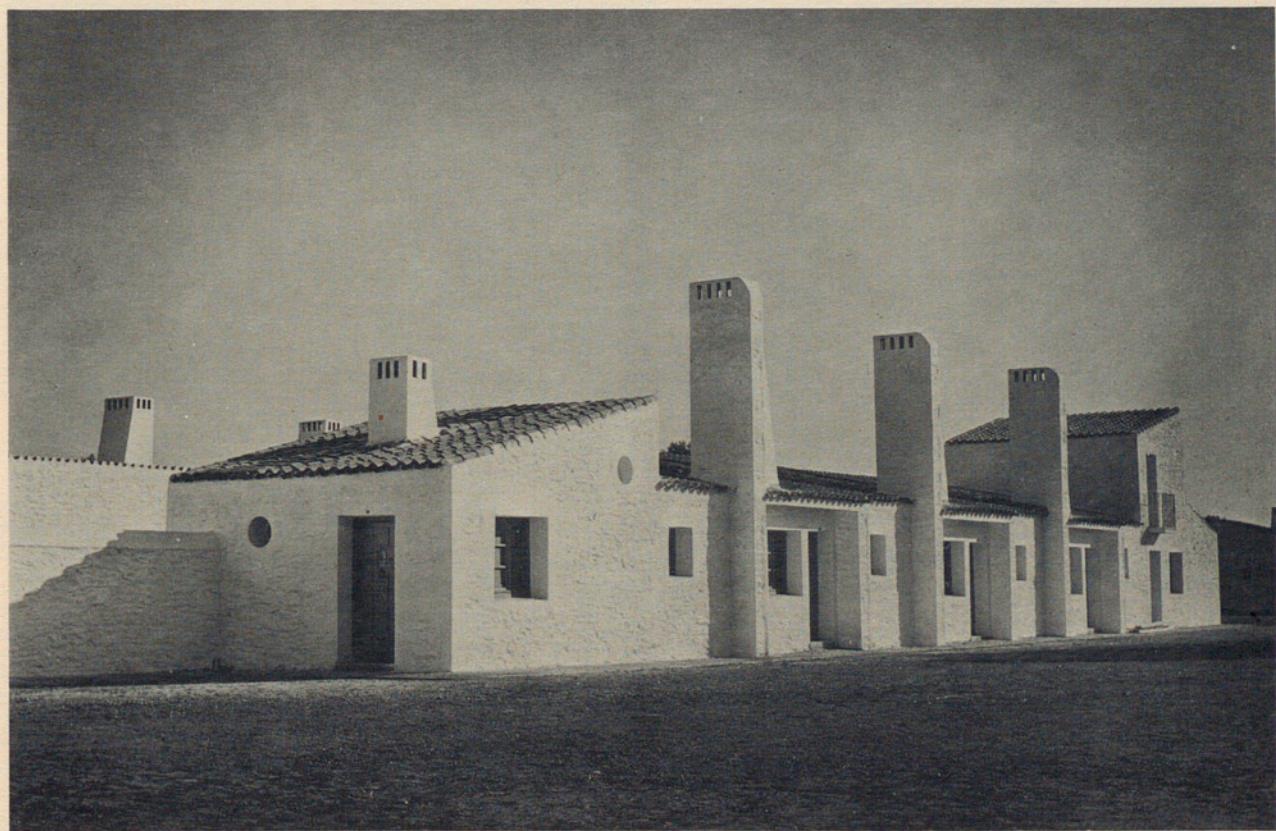
de modo que si existía una tradición a este respecto, no podía ser más discontinua, pero tampoco más honorable ni más cargada de responsabilidades. Y es de suponer que constituya un gozo máximo para un arquitecto recibir tal encargo. Lo debió ser para estos dos profesionales, los que, sin alardes vanguardistas de ninguna especie — hubieran sido contraproducentes, ya que la vanguardia siempre ha nacido de lo popular — operaron con la difícil maestría de coordinar el secular oficio agrícola de tales poblados con la hermosura de lo sencillo, la eficacia con la hermosura, el urbanismo con el campo inmediato. Estos pueblos blancos y bonitos han sido uno de los mejores logros del último período de la arquitectura española. No los creo inferiores, en cuanto a esfuerzo de nueva planta, a la construcción de Brasilia.

Congruentemente, constituyeron un éxito al ser mostrados sus planos y fotos en el V Congreso de la UIA en Moscú, el año 1958. Paulatinamente, la arquitectura nuestra comenzaba a ser estimada en el extranjero. El poblado de Vegaviana obtendría premio también del planteamiento de concentraciones urbanas en la VI Bienal de São Paulo, de 1961.

Otras modalidades de practicar una arquitectura destinada a las clases trabajadoras no han pasado de ensayos y tanteos. Uno de ellos, en plan de vivienda ultraeconómica fue el de unas construcciones de cubierta parabólica emergiendo del suelo y que — a reservas de su mayor o menor eficacia, que no hemos podido comprobar — ofrecen una interesante estampa exterior. Las construyó en El Perellonet (Valencia), Carlos de Miguel, de quien pronto hemos de ocuparnos. Semejantes fueron las alzadas en Palma del Río (Córdoba) por Rafael de la Hoz Arderíus y José María García de Paredes. En cuanto a otras soluciones provistas por organismos estatales dedicados a proporcionar grupos de viviendas, será mejor no pronunciarse. En general han sido colmenas cuarteleras disfrazadas con un estilo seudovanguardista que se deja desenmascarar desde el primer momento. Ya comenzaba la temida vulgarización, fabricada de modo industrial.

LA ARQUITECTURA DEL DEPORTE-ESPECTÁCULO. — La nueva compleción del ciudadano español, empujado muy premeditadamente al deporte-espectáculo y a las prácticas religiosas, no podía dejar de tener su reflejo en la arquitectura referible a ambas dedicaciones. Examinémoslas, con brevedad para la primera, con mayor extensión en la segunda.

En el siglo XIX construimos plazas de toros. En 1936, nada menos que el hipódromo de la Zarzuela. Ahora, solo se trataría de estadios de fútbol, que en su carne de arquitectura, la que nos interesa, no han dejado de proporcionar estructuras notables. La primera a considerar, la del estadio de Les Corts (fig. 293), en Barcelona (1943), con maravillosa visera, obra del insigne Torroja. La segunda, el de San Mamés, en Bilbao (fig. 294), realizado en 1951-53 por Carlos de Miguel en colaboración con José A. Domínguez Salazar, Ricardo Magdalena y el ingeniero Carlos Fernández Casado. Siendo el estadio de fútbol con la tribuna mejor conseguida, esta es la ocasión de destacar a uno de sus coautores, Carlos de Miguel (Morata de Tajuña, Madrid, 1904), titulado en 1934, personalidad íntimamente unida a la historia de la arquitectura española novecentista, ya que desde sus años de estudiante se enfrentó con toda labor atañente al análisis, crítica y propaganda de este arte, siendo sucesivamente director de las publicaciones "Revista Nacional de Arquitectura" y "Arquitectura", labor seguida que bien merece una especial mención. Otro estadio notable por su traza es el del Barcelona F. C., alzado en 1957 por Francisco Mitjans con la colaboración de José Soteras y Lorenzo García Barbón (fig. 295). Y sería imposible dar noticia de los otros muchos campos de fútbol diseminados por España.



Figs. 289 y 290.—DOS ASPECTOS DEL NUEVO Poblado de Vegaviana, por Fernández del Amo.

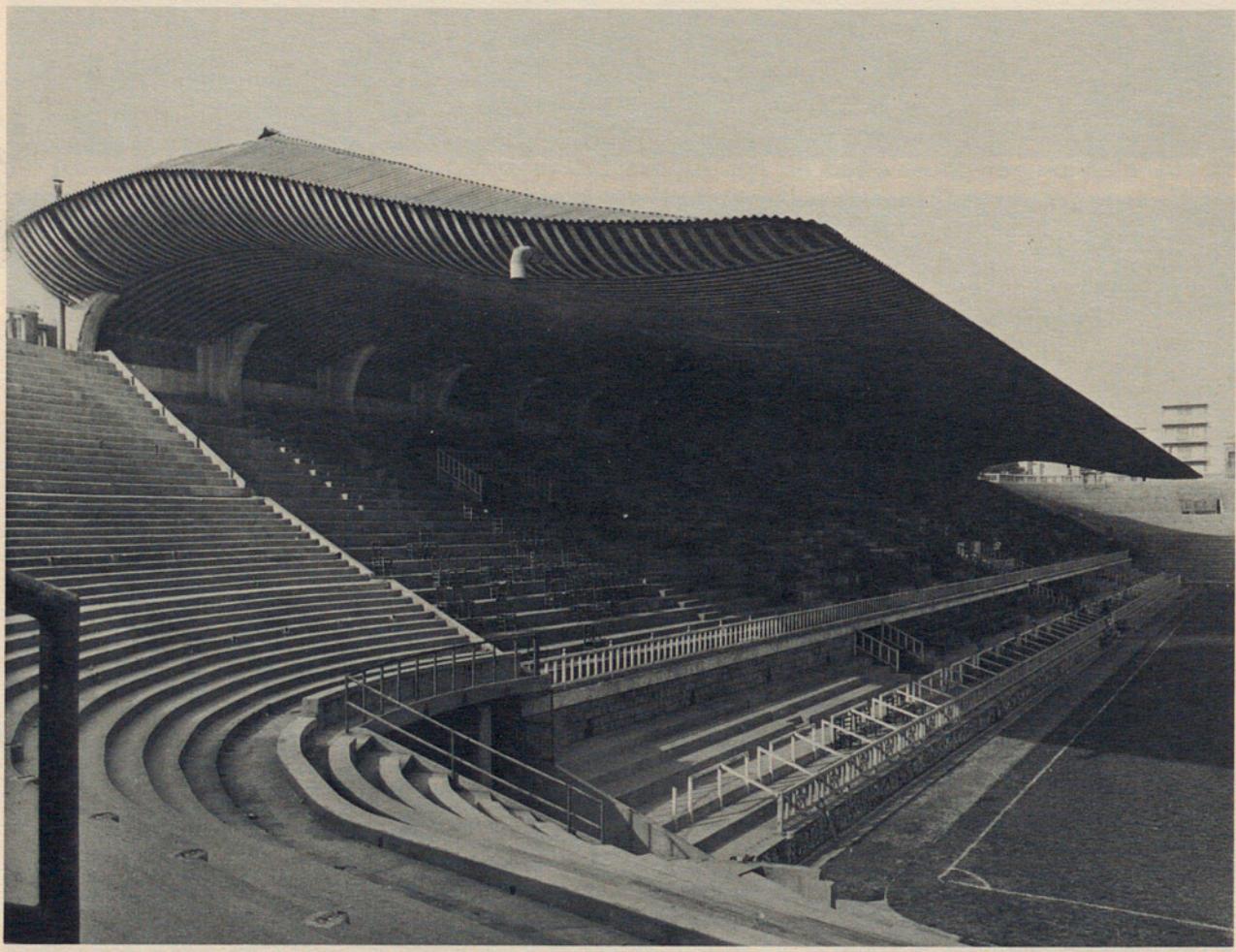
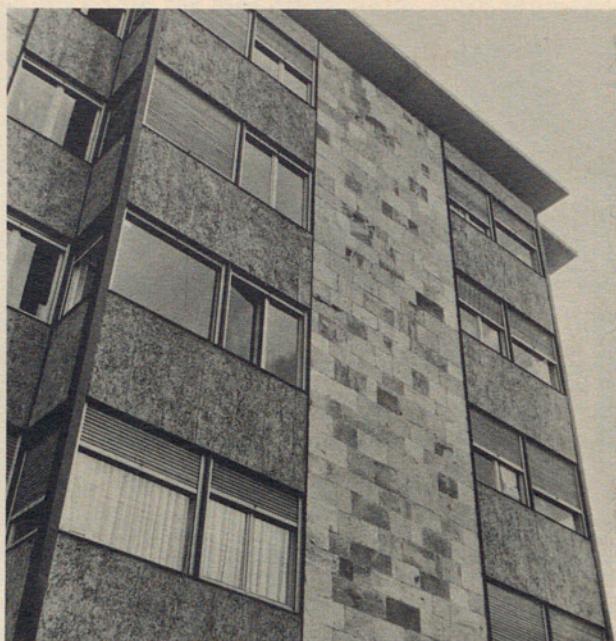
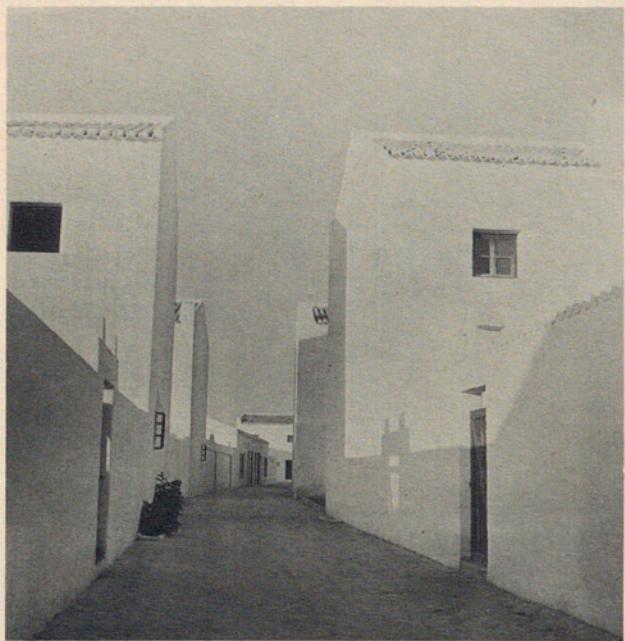


Fig. 291.—UN ASPECTO DEL NUEVO POBLADO DE ESQUIVEL, POR ALEJANDRO DE LA SOTA. Fig. 292.—ZAMORA: EDIFICIO COMERCIAL Y DE VIVIENDAS, POR ALEJANDRO DE LA SOTA. Fig. 293.—BARCELONA: ESTADIO DE LAS CORTS, POR TORROJA.

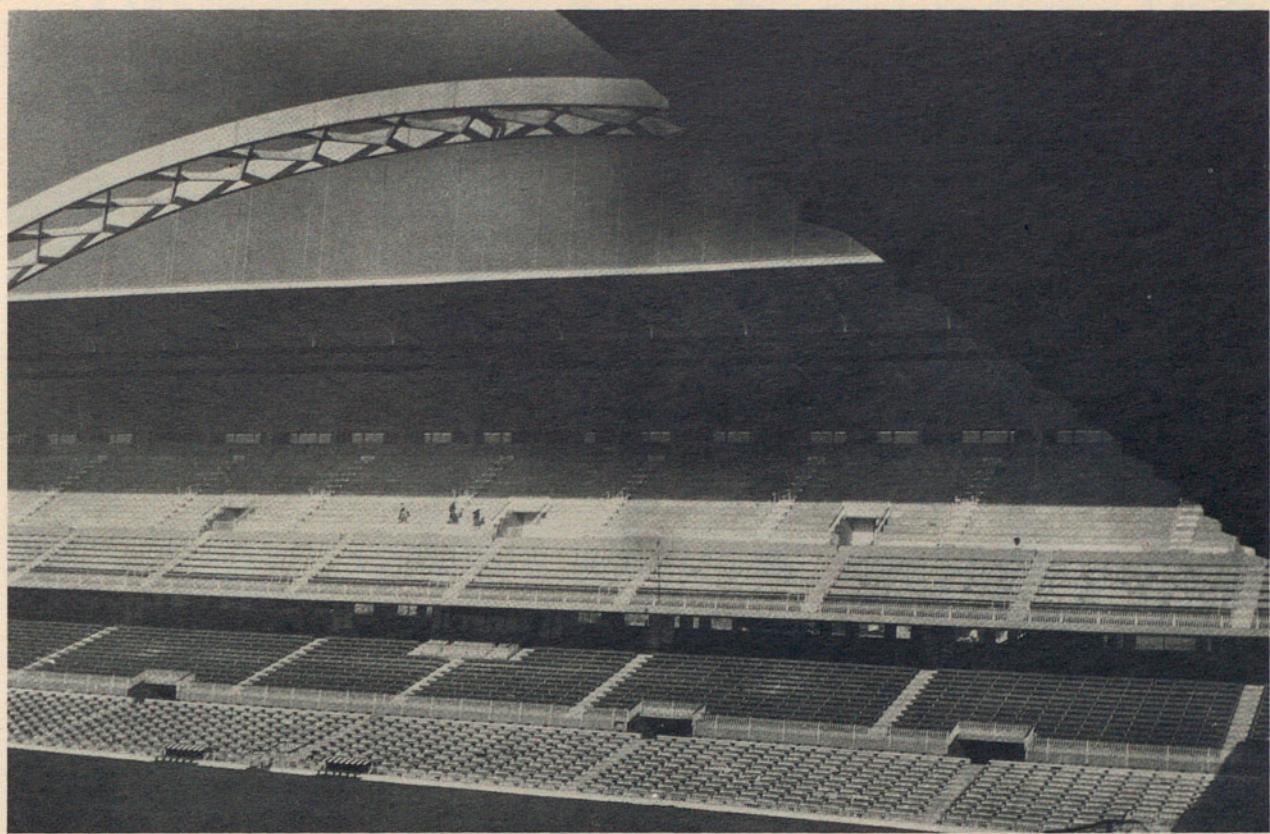


Fig. 294.—BILBAO: ESTADIO DE SAN MAMÉS, POR CARLOS DE MIGUEL Y COLABORADORES. Fig. 295.—BARCELONA: ESTADIO DEL BARCELONA F. C., POR MITJANS Y COLABORADORES.

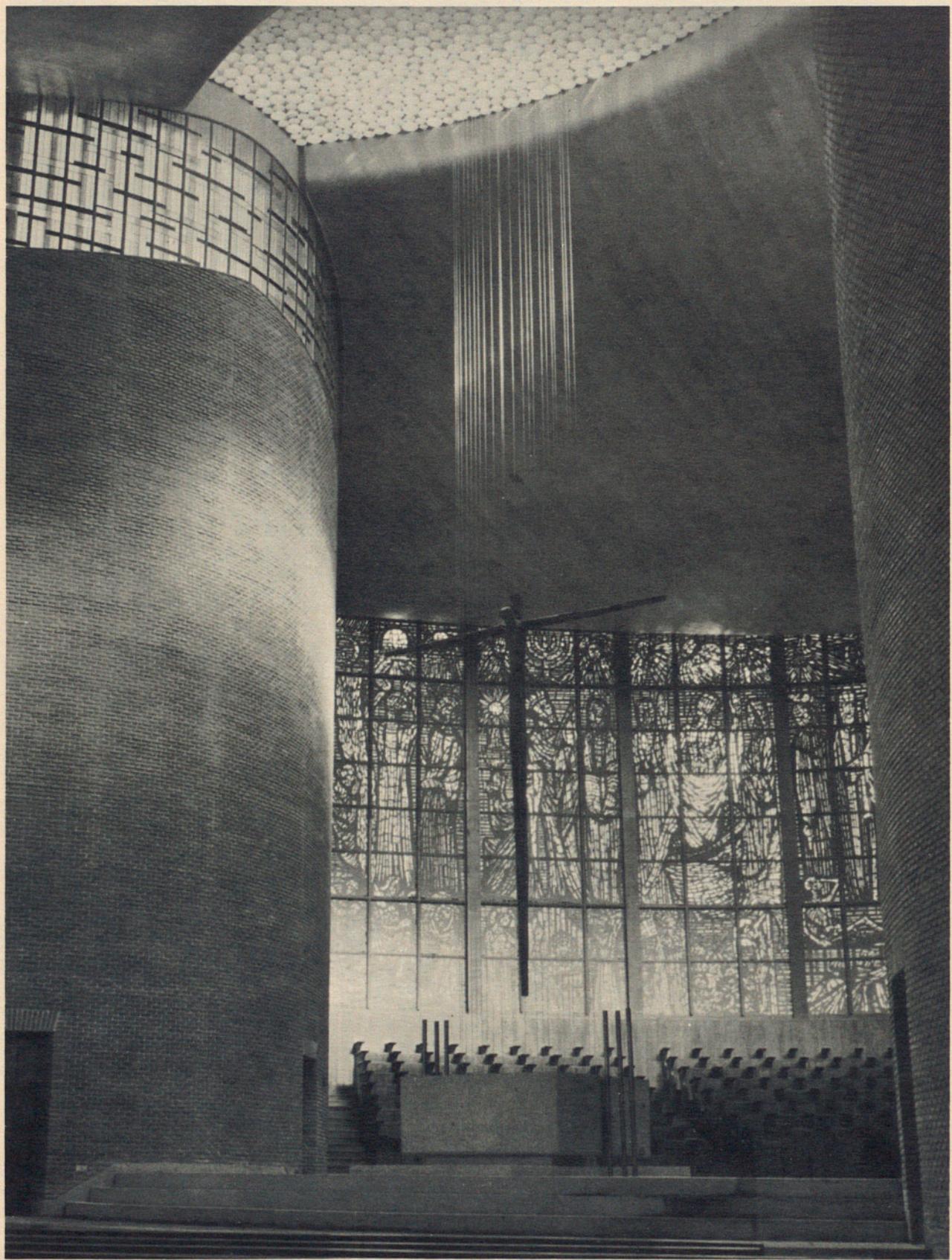


Fig. 296.—ALCOBENDAS, MADRID: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LOS DOMINICOS, POR MIGUEL FISAC.

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA.— Algo quedó dicho, muy de pasada, sobre el desafortunado modo con que se empezaron a reconstruir iglesias — urbanas o rurales — a partir del final de la guerra, pese a ser la modalidad arquitectónica a la que se acudió con mayor urgencia. Se diría que, tras muchísimos años de no alzarse templos en España, se hubiera extraviado todo buen sentido en este concreto aspecto. Y ello se hizo evidente hasta en un artista tan conspicuo como Eduardo Torroja, el que, si acertó en sus construcciones religiosas de Sancti Spiritus y de Xerrallo (Lérida), hizo la peor de sus obras en la iglesia de Pont de Suert, en colaboración con Rafael Mijares. Sencillamente, no era ésta la especialidad del gran constructor, como no pudo serla la de tantos otros. Y así pudo ofrecerse el caso peregrino de que el nuevo templo de la Compañía de Jesús, en Madrid, en la calle de Serrano, adoptase formas barrocas, como si no pasasen siglos y cual si viviéramos todavía en 1650. Por fortuna para el talante general de la arquitectura española, pronto pondrían mano a ello muchos ilustres profesionales, y, con especial dedicación, Fisac.

Miguel Fisac nació en Daimiel (Ciudad Real) el 29 de septiembre de 1913, estudió en Madrid y obtuvo su título de arquitecto en 1942. Inmediatamente, con progresivos entusiasmos profesionales y ambiciones técnicas, comienza a trabajar en gran escala, siendo su primera obra nada menos que el conjunto de edificios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en la Calle de Serrano, los que por su propia prehistoria dentro de la gran carrera de Fisac, no pueden parecernos hoy sino muy relativa y variamente afortunados. Lo fue mucho menos, dentro de dicho complejo, la iglesia del Espíritu Santo, que aprovechaba, sin superarlo, un anterior edificio. Esta iglesia no solo no contenía novedades, sino que incidía en errores ya viejos.

Puede ser que el viraje de Fisac hacia soluciones más inéditas apareciera hacia 1948, cuando construye el Instituto de Óptica y la Biblioteca Hispano-Germana Görres, tan interesantes por la configuración de sus techos. Seguirán obras cada vez más interesantes, cual las librerías Europa y del Consejo, en Madrid, el Instituto Laboral y el donosísimo Mercado (1955) de Daimiel, y el Colegio Apostólico de los Dominicos, en Valladolid. Pero si este último conjunto es ya de total belleza, con indecible armonía espacial, pronto será superado por el Teologado de los Dominicos en Alcobendas (Madrid) (fig. 296). Entiendo que se trata de una de las construcciones definitivas de la nueva arquitectura. Fisac se deshace de su anterior ámbito rectangular, el normal en un templo, para ordenar un atrevido esquema de dos triángulos, uno mayor y otro menor, contrapuestos y secantes en lo que se convierte en centro de la iglesia. Ésta queda cuidadísima en todos sus pormenores, y los paramentos de ladrillo, la celosía, las vidrieras y la escultura cooperan de suerte decisiva al empaque del conjunto. Si ésta es la obra maestra de Fisac, otra iglesia, la de la Coronación, en Vitoria (1958) (fig. 297) resulta de sin par interés por su planta deliberadamente irregular, motivo para que el gran arquitecto sumerja al espectador en una inacabable serie de subyugantes y misteriosas perspectivas, de la más cierta hermosura. Muchísimo es lo que ha continuado construyendo Fisac con una variedad de soluciones casi sobrecogedora (figs. 298 a 300), como la iglesia de Santa Ana, en Moratalaz (1965), una casa de viviendas en Valencia (1961), el Centro de Información y Documentación Bibliotecaria, en Madrid (1961), el edificio IBM, en Madrid (1967), y cada uno de ellos sorprende por la riqueza de novísimas delineaciones y de empeño en resolverse problemas. Miguel Fisac es uno de los grandes arquitectos españoles de nuestro fecundísimo presente, y hay que estar siempre alerta ante la noticia de finalización de cualquiera de sus obras, por la seguridad de

que algo habrá en ella de sorprendente, de inédito, de subyugante. Fisac no se repite, y constantemente tiene en marcha el poderoso motor de su imaginación y de sus infinitos recursos.

Paralelamente a Fisac, no pocos arquitectos se preocuparon de participar en el propósito de dignificar las estructuras de cometido religioso, aventura que se revelaba poco fácil pero que admitía abundante cantidad de iniciativas. Era asunto comprometido, y en sempiterno peligro de roce con prevenciones dogmáticas y con precisiones litúrgicas, todo lo cual no contribuyó en pequeño modo al retraso de estas actividades. Obviamente, era más cómodo continuar alzando templos neorrománicos o exentos de estilo, pero la Iglesia no dejó de comprender que ella era la primera favorecida al fomentar en sus santuarios la aportación de formas libres. Así fue, con lo que podemos ya hablar de algunos de los edificios más logrados.

La basílica de Aránzazu (Guipúzcoa) ha sido uno de los templos objeto de mayor debate por haber sido rechazada en su día la decoración escultórica prevista por el gran escultor Jorge de Oteyza. Los arquitectos que habían ganado el concurso para su construcción fueron Luis Laorga y Javier Sáenz de Oiza, y la primera piedra fue puesta en 1950. Es curioso advertir que mientras la planta se fundaba en criterio muy tradicional — nave, crucero y ábside semicircular — los paramentos se resolvían de modo acusadamente rudo, con luces de dibujo irregular y torres de fachada y campanario atrevidamente revestidas de puntas de diamante por toda decoración. Y el propio Luis Laorga, uno de los coautores, edificó, en el mismo año 1950, la Parroquia del Rosario, de Madrid, estructura de planta rectangular, bien resueltos los apoyos de compartimentación en tres naves, y con decoración exterior, de ladrillo y cerámica, realmente optimista.

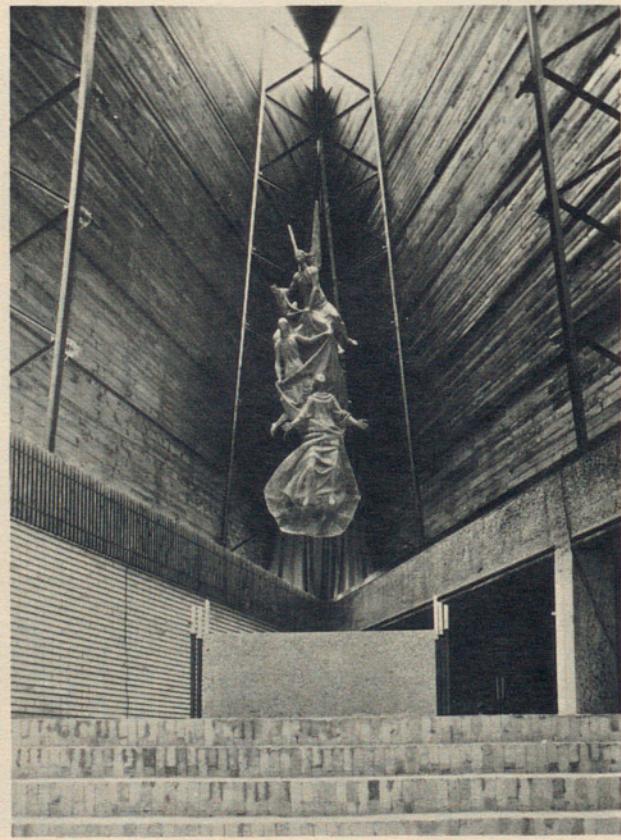
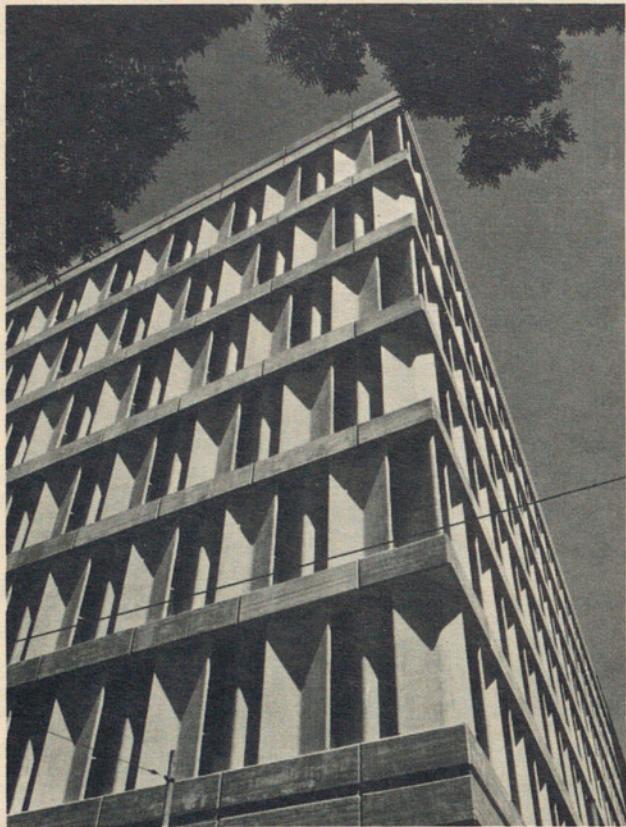
Bellos y severos son exterior e interior del Colegio Aquinas, de Madrid, Premio Nacional de Arquitectura de 1956, por José García de Paredes y Rafael de la Hoz, de una concisión de verbo plástico y de un sintetismo admirable. Los mismos bienes lucen en otro templo, la parroquia de Los Ángeles, en Vitoria, por el propio García de Paredes, en colaboración con Javier Carvajal (fig. 301). En este caso, la planta, acusadamente triangular, dramatiza la situación del gran grupo escultórico de García Donaire y la severidad de muros y cubiertas. Otras construcciones interesantes del mismo contenido son el Santuario de la Virgen del Camino, en León, por el dominico Francisco Coello de Portugal, de volumetría muy movida y precisa, avalorada por la fila de esculturas de Subirachs, y la gentil capilla de la Seo de Urgel, por José María Serra de Dalmases y José Puig Torné, en que se yuxtaponen las formas rústicas a otras funcionales.

Podría prolongarse la relación de iglesias de similar talante, siempre preocupados sus autores por los problemas lumínicos y por la resolución correcta de las necesidades litúrgicas. Y, con todo y ser tan interesantes sus estructuras arquitectónicas, algo ofrecen de mayor valor, y es la obligación ineludible de adecuarse con vidrieras, imágenes y pinturas que por ningún caso podrían ser otra cosa que modernísimas y paralelas en tendencia plástica. Ello ya bastaba para aniquilar una buena parte de la horrible imaginería dulzona e industrial. Pero sólo una buena parte, ya que otra se resiste a desparecer.

LOS GRUPOS REGIONALES. CATALUÑA. — El planteamiento del epígrafe es, como nadie puede dejar de admitir, erróneo, porque en la extremada abundancia de formas y de soluciones a que convoca la arquitectura presente, siempre fiada a lo mejor de cada inventiva



Fig. 297.—VITORIA: INTERIOR DE LA IGLESIA DE LA CORONACIÓN, POR MIGUEL FISAC.



Figs. 298, 299 y 300.—EDIFICIO DE LAS OFICINAS DE LA I.B.M. Y DE LOS LABORATORIOS JORBA, EN MADRID, Y APARTAMENTOS EN BAHÍA DE MAZARRÓN (MURCIA), POR FISAC, PARROQUIAL, POR CARVAJAL Y GARCÍA DE PAREDES.

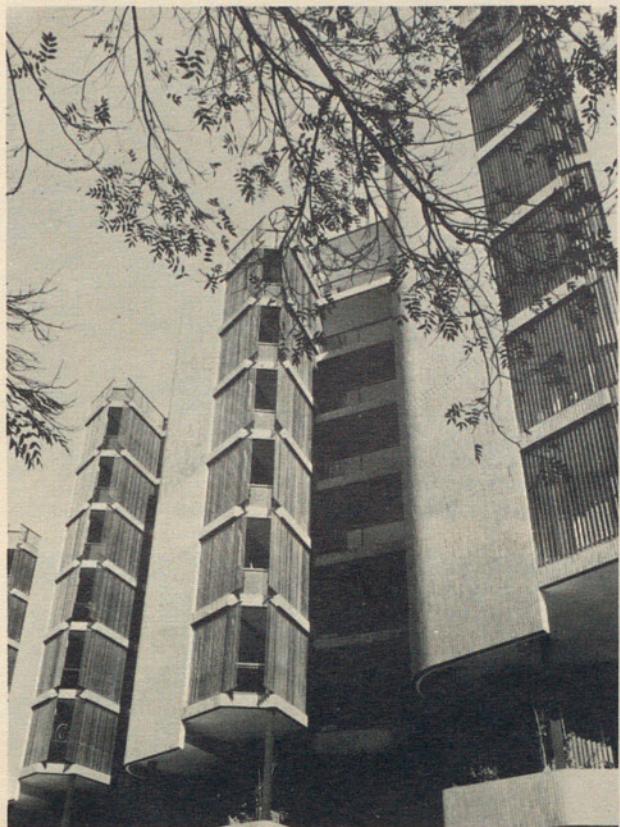


Fig. 302.—MADRID: EDIFICIO GIRASOL, POR CODERCH. Fig. 303.—BARCELONA: COLEGIO DE ARQUITECTOS, POR BUSQUET.

Fig. 304.—BARCELONA, EDITORIAL GUSTAVO GILI, POR JOAQUÍN GILI Y FRANCISCO BASSÓ.

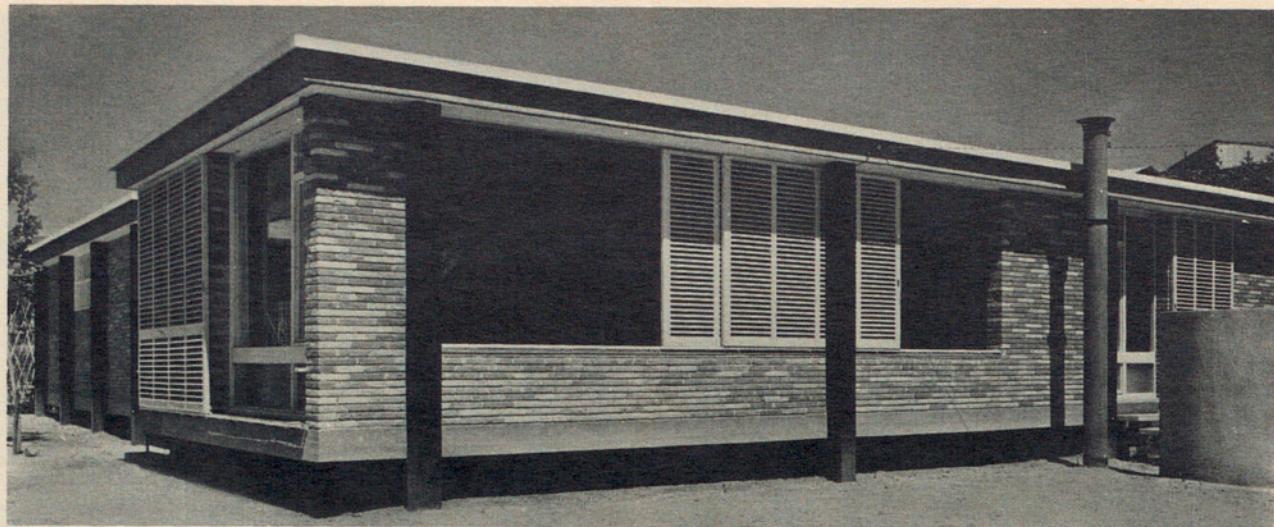


Fig. 305.—BADALONA: CASA HEREDERO, POR JOSÉ MARÍA MARTORELL Y ORIOL BOHIGAS. Fig. 306.—INTERIOR DEL PABELLÓN ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN DE BRUSELAS, POR CORRALES Y VÁZQUEZ MOLEZÚM.

personal, no puede hablarse ni de grupos ni de escuelas, y si se habla, será tan solo a manera de comodín para destacar y enjuiciar a artistas muy disímiles y sin mayor lazo de unión que el área geográfica en que trabajan. Todas las consideraciones sobre madrileñismo, catalanismo o vasquismo han caducado, muy por fortuna, para ganar una consideración de posibles repercusiones internacionales y mundiales. Sólo con tal aclaración puede aceptarse la clasificación a seguir.

Ya conocemos a algunos de los más importantes arquitectos catalanes y, no obstante, hay que volver sobre alguno de ellos, como el tan considerable José Antonio Coderch, ya de larga obra que rebasa con mucho su primera especialidad de viviendas campestres unifamiliares. Si es cierto que solo por estos edificios ya era merecedor de amplio crédito, algunas otras construcciones de superior empaque obligaban a una mayor consideración. Nos referimos principalmente al Edificio Trade, de Barcelona, datando de 1969. Es absolutamente impresionante, con sus cuatro torres de diez plantas cada una, toda la superficie visible encristalada, los planos suavemente curvados para eliminar visuales bruscas, y el total concebido y realizado con indudable sentido de lo grandioso. Otro acierto de Coderch, el Edificio Girasol, en Madrid (fig. 302).

En 1958 alzan en la Ciudad Universitaria, de Barcelona, la grata Facultad de Derecho los arquitectos G. Giráldez, P. López Íñigo y J. Subías. Joaquín Gili y Francisco Bassó pergeñan en 1961 la sede de la Editorial Gustavo Gili, también con una espléndida concisión de medios rigurosamente resueltos (fig. 304). Y Javier Busquets es autor de una relevante obra, el Colegio de Arquitectos de Barcelona (fig. 303), del propio año, estructura de absoluta limpieza a la que acaba de prestigiar el friso de hormigón con insculturas de Pablo Picasso, las que, al ser añadidas, no dejaron de provocar polémica en la ciudad. Continúase la nómina con la interesantísima personalidad de Oriol Bohigas (Barcelona, 1925), arquitecto razonador, polemista, superior y puntual cronista de la arquitectura de los años treintas, autor de notables construcciones barcelonesas, como la de "La Vanguardia", en la calle Tallers, y de casas de campo, cual la preciosa de Guardiola, en Argentona. Muy importante, en colaboración con José María Martorell y D. Mackay, es el edificio para viviendas de maestros en Pineda (Barcelona), de fachada graciosamente movida, y de notable sencillez, la casa Heredero, en Badalona (fig. 305). En fin, no se olvidará a Federico Correa — normalmente, en colaboración con Alfonso Milá — como autor de casas de campo y de importantes edificios industriales.

LOS GRUPOS REGIONALES. EL NORTE. — Se mencionó a Eugenio María de Aguinaga, figura clave en la arquitectura bilbaína como enlace del ciclo anterior con el actual, y se dió también noticia de Rafael Aburto, mucho más constructor en Madrid que en su tierra vasca, donde apenas si queda otra cosa de su numen que una interesante bolera. Pero la nómina debe continuar con Emilio Amann, seguidor de ilustre nombre y autor de la sede del Banco Popular Español en Bilbao; con Francisco Hurtado de Saracho, autor del edificio de Seguros Bilbao, así como de la impresionante embocadura del Salto Hidráulico de Aldeadávila, en colaboración con José María Chapa, el que ya merecería lugar por su edificio del Banco de Vizcaya, en Bilbao; con Alvaro Líbano, autor de construcciones tan hermosas como el edificio Seat o el de la Babcock & Wilcox, módulos todos bastantes para superar la vieja monumentalidad del Nervión. De Rufino Basañez, las severas viviendas municipales de Deusto, Bilbao.

Personalidad del mayor interés es la de Juan Daniel Fullaondo, el más joven de todos, puesto que nació en Bilbao en 1936, graduándose en 1961. Bastaría su condición de sólido arquitecto, comenzada con el Panteón Errazu y continuada con otro gran edificio en la Alameda Mazarredo, de Bilbao; bastaría su colaboración con Fernando Olabarría y con Sáenz de Oiza, y sobre todo, la ejemplar Plaza de Ezcurdi, en Durango, todo un acierto urbanístico; pero, además, Fullaondo, como director de la revista de arquitectura "Nueva Forma" está dando mes tras mes una lección de la profesión que ama y a la que está dedicado con toda su alma.

En fin, un deber de justicia impone la inclusión de otros dos nombres, los de Miguel Oriol, tan notable por el poblado de Alcántara (Cáceres), y el de Luis Peña Ganchegui, afortunado reactivador de fórmulas tradicionales.

LA DIFUSA ESCUELA DE MADRID.— Difusa, porque, como de costumbre, ha acogido a hombres de toda procedencia regional, pero escuela, con menor exactitud de dicción, ya que su disfrute de las más extremadas variedades posibles elimina cualquier posibilidad de gemelismo o de acción común en la búsqueda de una estética o de una técnica. Pero, así como los más de los arquitectos catalanes y vascos han trabajado preponderantemente en sus regiones, ésta que no es sino falsa escuela actúa en Madrid y se disemina por toda España. No otra es la causa de agrupar muy heterogéneos nombres de creadores.

Nos ocuparemos en primer lugar de dos notables arquitectos que normalmente han trabajado en colaboración, y que son José Antonio Corrales (1921) y Ramón Vázquez Molezúm (1922), ambos con título del año 1948. Lo alcanzaban, pues, en un momento ya muy próximo al que hemos denominado deshielo, y por cierto que supieron aprovechar la coyuntura. Una de las primeras y más sustantivas obras de esta colaboración sería el Instituto de Enseñanza Media de Herrera de Pisuerga (Palencia), datado de 1955 y estructurado con rara mezcla de humildad y dinamismo, con unos exteriores que se dirían industriales. Esto es, con total ausencia de énfasis. La hazaña siguiente sería la más cuantiosa de Corrales y Molezúm, consistiendo en el Pabellón de España en la Feria Universal de Bruselas, en 1957 (fig. 306). Era una de las construcciones más ingeniosas y repletas de novedad en que cabe pensar, con cubrición de elementos hexagonales sostenido cada uno por una delgada columna, a modo de un bosque de sombrillas, no sin una solución no menos ingeniosa para los muros. Causó justa sensación en su momento y fue galardonado con medalla de oro. Otro acierto capital sería el Pabellón de España en la Feria Internacional del Campo, de 1959, repitiendo ciertos aspectos del éxito anterior, pero haciendo copia servil. Seguirán el conjunto turístico de La Puntilla (Gran Canaria), en 1962, la ya citada residencia de Miraflores, colaborando con De la Sota (fig. 308), el afortunado edificio del Reader's Digest, en Madrid (1963), y el Hotel Galua, en el Mar Menor, de 1967, con un cierto y muy grato aspecto de trasatlántico anclado. Todo ello, con verdadera agilidad de procedimientos, la que siempre ha distinguido la obra de Corrales y Vázquez Molezúm.

Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918) fue mencionado con motivo de la Basílica de Aránzazu, en colaboración con Luis Laorga. Responsabilidad única, en este género sacro, sería su proyecto de Capilla en el Camino de Santiago, y, ulteriormente, serían múltiples sus ideas arquitectónicas, en general complicadas y personalísimas. Entre su creaciones más normales —y de gran belleza— figuran —en colaboración con Fullaondo— sus casas de apartamentos en Alcudia (Mallorca), y de los de mayor vuelo imaginativo, la llamada Torres Blancas (figu-



Fig. 307.—MADRID: EDIFICIO TORRES BLANCAS, POR SÁENZ DE OIZA Y J. D. FULLAONDO.

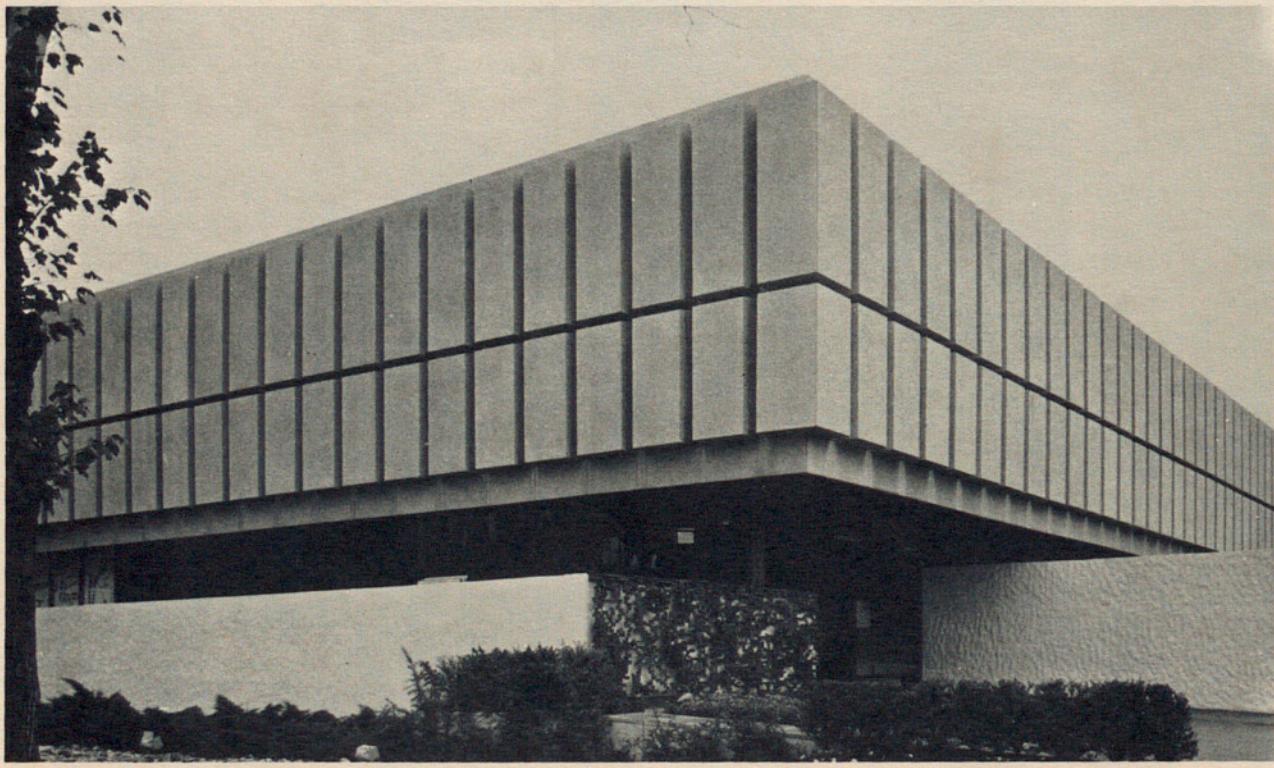
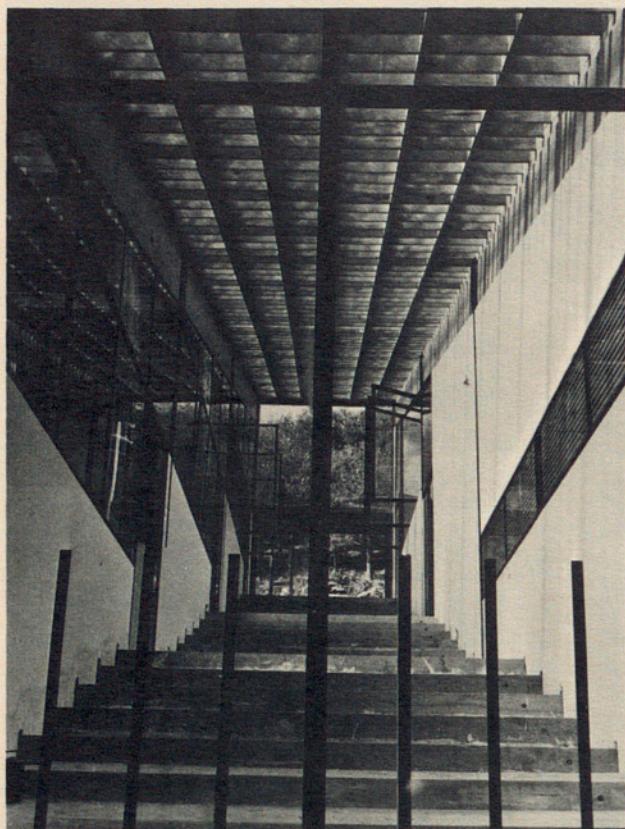


Fig. 308.—MIRAFLORES DE LA SIERRA (MADRID): COLONIA INFANTIL, POR VÁZQUEZ MOLEZÚM, CORRALES Y ALEJANDRO DE LA SOTA. Figs. 309 y 310.—MADRID: TORRE DE VALENCIA, POR CARVAJAL. PABELLÓN ESPAÑOL EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK, POR CARVAJAL.

ra 307), en la Avenida de América, de Madrid. Este atrevido haz de fasciculados cilíndricos sorprende, con razón, al espectador, que se pregunta si tales cilindros responden a obligaciones racionales demandadas por el juego de funciones de cada planta o bien han sido dispuestos para configurar el inusitado exterior de un modo manifiestamente original. Creamos lo primero, pero sin eludir del todo la segunda posibilidad. Realmente, Torres Blancas tiene algo y hasta mucho de fantasía de proyectista poderoso llevada a efecto, un poco como si algún día viéramos convertirse en verdadera carne de arquitectura los proyectos irrealizables de Casto Fernández Shaw. Esta es una razón para aplaudir el indiscutible alarde constructivo, al que no se podría por menos de adjudicar alguna crítica, cual la merecida por los remates en forma de algo como inmensos capiteles dóricos, los que, por su presencia romántica y clásica, apagan un tanto la general osadía de esta construcción.

Javier Carvajal (1920) tuvo una primera etapa de colaboración con José María García de Paredes, de la que se derivaron obras como la muy interesante y rica en detalles — hace poco mentada — iglesia parroquial en Vitoria y el Panteón de los españoles en Roma, estructura muy serena (1957) y de una convincente simplicidad. Ya sólo, construiría el Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York, de 1964-65 (fig. 310), arquitectura poderosa que por su sola presencia hubiera bastado para el mejor testimonio de la maestría de su autor, dada su economía de líneas y su concepto de masas. Pero la consideración debida a Carvajal no ha de impedir la crítica que merecen los relativos rascacielos que va sembrando en Madrid, injustificados en su función, desligados del caserío normal, origen de no pocos males de la urbanística. Al primero, la llamada Torre de Madrid, hecha en unión de Rafael García de Castro, podía disculparle la conveniencia de una desembocadura efectista de la Gran Vía (1), como antaño lo había sido para otro trozo de la misma calle el Capitol. Pero la Torre de Valencia (fig. 309), con su infortunada proyección sobre la Puerta de Alcalá, nació ya impopular, pese a indudables valores que serían más patentes en caso de haberse alzado en otro lugar. Esta fiebre de minirrascacielos, que no deberían tolerarse en el área urbana madrileña, alcanzó también a Gutiérrez Soto, autor de la llamada Torre del Retiro, prestante construcción en ladrillo visto.

Siguen nombres de más arquitectos, cada uno con propia personalidad, a saber: Julio Cano Lasso (1920), autor de obras tan importantes como la estación de comunicaciones vía satélite de Buitrago, especialmente resaltable por su exterior de viejo castillo. César Ortiz Echagüe y su colaborador Rafael Echaide alzan la espectacular filial de la Seat, en Barcelona (figura 311). Fue galardonado en 1957 con el premio Reynolds para fomento del uso del aluminio, como Manuel Barbero Rebolledo y Rafael de la Joya, que colaboraron en estructuras tan excelentes como la fábrica Seat de aprendices, de Barcelona. Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño tienen en su haber hecho tan cuantioso como la construcción del poblado de Cañorrot (Madrid). Javier Martínez Feduchi aparece como afecto a modalidades decorativas coincidentes con las normas visuales del op-art. Miguel Durán Lóriga construyó las viviendas unifamiliares del pantano de San Juan. Antonio Fernández Alba (1927) es autor de estructuras inolvidables, como el Colegio Monfort, en Loeches, y el Carmelo San José, de Salamanca, por no citar sino lo más vivaz de su arte. Francisco de Inza (1929) en una de sus

(1) La obra de más graves consecuencias para el último trozo de la Gran Vía, ya que cerró la bellísima perspectiva de la sierra, un maravilloso paisaje de Velázquez, perdido para siempre. (Nota de la Editorial.)

obras más conocidas, una fábrica de Segovia, ha sabido conservar todo un indudable sello de vieja arquitectura de la ciudad. Se terminará con los más jóvenes: Con Fernando Higueras (1930), que en unión de Rafael Moneo — éste autor de numerosas obras navarras — obtiene el Premio Nacional de Arquitectura de 1961 por el proyecto de Instituto de la restauración de obras de arte, ya terminado, y con Antonio Miró (1931), frecuente colaborador del primero. Últimamente, Higueras, junto con el pintor César Manrique — promotor arquitectónico y urbanístico de Lanzarote —, ha puesto en marcha una gran obra adecuada rigurosamente al paisaje, convirtiendo la isla volcánica, en uno de los lugares más originales del mundo. Y no más nombres, que sería inútil seguir añadiendo cuando no es hacedero dedicar a cada uno la letra y la atención que muy por sabido merecen.

Pero sí es necesario destacar a dos arquitectos importantísimos por su espíritu investigador y renovador, y llamados a un renombre de dimensiones extranacionales. Uno es Rafael Leoz (1921-1976), preocupado por toda cuestión espacial que le llevaría a la formulación del módulo HELE, originariamente, la reunión de cuatro cubos en forma de L, lo que, mediante sucesivas agregaciones, permite infinidad de soluciones. El otro gran investigador era Emilio Pérez Piñeiro, nacido en 1935 y muerto — en accidente de automóvil — en 1972. Su gran creación era la cúpula plegable y desplegable, ocurrencia del mayor interés, que significaba un considerable abaratamiento de muchas estructuras, como los pabellones integrantes de una exposición. Por lo demás, Pérez Piñeiro poseía ideas de gran justeza sobre el futuro y aseguraba que se debía planificar las ciudades con no menos veinticinco años de antelación al momento de construirlas.

Los arquitectos mencionados, los dejados de mencionar y los que no podrían serlo en ningún modo han construido en más o menos veinticinco años en una cantidad de cubicación enorme, variando mucha de la anterior faz de nuestro país. Se ha recuperado el tiempo perdido, enlazando a toda prisa con el generoso prólogo de los años treintas. Pero ello no ha ocurrido sino contando con males previsibles, como el de las vulgarizaciones por parte de los menos dotados. No es achaque nuevo, sino viejísimo, aunque hoy parezca agigantado por la facilidad con que revistas profesionales y otras publicaciones llevan a sus abonados exentos de cualquier gracia inventiva la fascinación de cada nuevo éxito. Sobrevenen la mala copia, el fastidioso de ese éxito, y las consecuencias acostumbran a ser no otra cosa que abominables. Ahora bien, este es un daño que ha acompañado siempre a toda buena arquitectura, y en nuestros días, antes que atenuarse, no podía sino sufrir agudización. Todo lo cual se dice para alertar al lector y ver de procurar que separe el grano de la paja.

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL EXTERIOR. — El panorama anterior quedaría gravemente incompleto si se prescindiera de anotar — incluso rápidísimamente — algunas de las actuaciones de los arquitectos españoles que salieron de España como corolario del final de la Guerra Civil y que quedan como honor de los países que acogieron a sus autores. Fue todo ello un capítulo que no puede eliminarse, ya que esas obras de españoles continúan siendo españolas, y han de integrarse en el haber que aquí se está intentando configurar. Tratemos brevemente de ello, si bien se oponen al propósito dificultades de información. Por ejemplo, si se sabe que Manuel Sánchez Arcas fue el arquitecto especializado en construcciones de hospitales — por autonomásia — en los países europeos del este, así como uno de los planificadores

y reconstructores de Varsovia, no hay noticia exacta de lo hecho por Luis Lacasa en Rusia y China, sino de haber trabajado en ambos países.

Sí hay abundante información acerca de José Luis Sert, que fue acogido en Estados Unidos con los brazos abiertos, cual se merecía. Nombrado profesor de la Universidad de Harvard, en 1958 sería elegido decano de su Facultad de dibujo y arquitectura. Tres años antes había comenzado el edificio de la embajada norteamericana en Bagdad, de ideación muy original en sus formulaciones mutuas de forma y espacio. Suyos también, el Centro Sanitario de Cambridge, Massachussets, y el Museo Maeght, en St. Paul de Vence, Francia. El gran arquitecto barcelonés, siempre en evolución, nunca atado a un esquema fijo, no ha hecho sino superarse a través de su largo exilio. Otro de sus colegas catalanes, Antonio Bonet, construyó en Buenos Aires el Terraza Palace y el edificio Ribadavia, pero su obra maestra sería la urbanización de Punta Ballena, en Uruguay. También trabajó como urbanista.

Martín Domínguez, el genial coautor del Hipódromo de la Zarzuela construyó en Varadero, La Habana, multitud de preciosas viviendas unifamiliares y, en la propia capital cubana, otros impresionantes edificios, como el Libertad y el Focsa, bastante para cambiar su semblante hacia un hermosísimo monumentalismo. Luego, continuaría su triunfal carrera en Estados Unidos, hasta morir.

Félix Candela, nacido en 1913, graduado en 1934, aportó a Méjico, no ya sus modos personales, sino algo de mayor trascendencia, como un nuevo sistema de cubrición de espacios con estructuras laminares, de cemento, de inverosímil delgadez, que en sus manos diríanse de cartulina o del más flexible de los plásticos. Sin duda, todo ello arrancaba de las investigaciones de Torroja, pero el auténtico espíritu de artista de Candela llevó el procedimiento hasta los extremos más increíbles. Sus iglesias mexicanas, cual la de la Milagrosa, la atrevida visera para el auditorio al aire libre de Santa Fe o la sala de la Jacaranda, en Acapulco, son algunos de los milagros de técnica resumida en belleza de este más que considerable creador.

Otros han alcanzado menor fama. Otros más, conturbados por el desarraigo de España, han dejado menor huella. Y tantos más murieron. Pero todos, los famosos y los que no lo fueron, merecían este mínimo recuerdo en un panorama general de la arquitectura española del siglo.

FACETAS VARIAS DE NUESTRA ARQUITECTURA. A) LA RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS. — En país tan saturado de arquitectura datada en muchos siglos como es España, también en tierra sacudida por sin número de violencias a partir de una fecha clave, la del 2 de mayo de 1808, los cuidados exigidos por los monumentos enfermos, heridos y maltrechos por toda especie de causas se entiende que deberían haber sido pródigos, ilimitados. Pero, por desdicha, siempre inferiores a los cuantiosos daños, y no en pequeña medida. Las buenas intenciones ya fueron patentes en el siglo pasado, más no sus maneras de practicarse, las de la restauración a fondo, pretendiendo hacer de cada edificio restaurado un prototipo más románico o mozárabe de lo que fuera originalmente. En el siglo XX, y merced en buena parte a la colaboración de un estudio concienzudo de la arquitectura del pasado, estas ligerezas han tendido a desaparecer, mas no del todo. Y, como quiera que ilustres personalidades se han dedicado con todo cariño a esta faceta, importa mucho aducir sus nombres.

Leopoldo Torres Balbás (Madrid, 1888-1960) no tenía empacho en declarar que había seguido la carrera de arquitecto con el propósito exclusivo de restaurar monumentos antiguos. En efecto, fue poco lo por él construido de nueva planta. Pero, tanto desde su cátedra de la

Escuela Superior de Madrid, como en su notabilísima serie de publicaciones —entre ellas, los volúmenes IV y VII de ARS HISPANIAE— sentó sobrada plaza de entendido máximo, lo que le serviría para ser el cuidador ejemplar de la Alhambra y de otros edificios granadinos y para dar toda pauta en el sentido de restaurar con los mayores respetos a la verdad, y guardándose muy bien de inventar nada. Su actitud, por todo cuanto contenía de magistral, no podía ser única, sino que habría de compartirse por cualquiera de sus colegas dedicado a los mismos menesteres. De ellos, merece ser destacado Alejandro Ferrant, autor de la difícil y arriesgada labor de desmontar la iglesia visigoda de San Pedro de Nave para reconstruirla no lejos de su primer emplazamiento, amén de otras muchas proezas dentro de la misma dedicación. Ejemplarísima fue la restauración de Santa María de Naranco, por Luis Menéndez Pidal. Y, en fin, han de ser mencionados otros arquitectos que en las respectivas zonas geográficas que les fueran asignadas cuidaron de muchos monumentos: Francisco Iñiguez Almech, José Manuel González Valcárcel, Anselmo Arenillas, Manuel Lorente Junquera, Félix Hernández, Fernando Chueca Goitia, etc. A Chueca correspondió, por otra parte, la complicada labor de continuar la Catedral de la Almudena, de Madrid, conservada la estructura neogótica interior pero trazadas fachada y laterales dentro de un moderado barroco, recordando aquella el proyecto de Servandoni para la iglesia de San Sulpicio, de París.

Sin lugar a dudas, se han producido exageraciones y abusos en la restauración de algunos de nuestros viejos monumentos, pero siguen en pie la buena doctrina y sus seguidores. Lo que suele faltar es consignación presupuestaria.

FACETAS VARIAS DE NUESTRA ARQUITECTURA. B) ARQUITECTURA E INGENIERÍA.— Achaque muy propio del siglo XIX fue el de trazar las obras de ingeniería mirando exclusivamente a su solidez y eficacia, pero absteniéndose sus autores de cualquier complemento de orden estético. No se continuaba con ello, antes bien se vulneraba, la constante de nuestra historia, que, más o menos, y en tal aspecto, concluía con Carlos III. Mas al siglo XX competía el honor de restaurar tan noble tradición, procurando que la ingeniería, al propio tiempo que servía a unos menesteres prefijados, cobrase algún calor humano y estético, no siendo menos un salto de agua, un puente o un viaducto que otras construcciones no menos útiles —en puridad, utilitarias— pero animadas de vida mediante un toque de gracia y de arte.

Muchos de los datos en que se apoya esta convicción son conocidos ya por el lector. Se habló de los saltos de agua en que intervino Fernández Shaw, de los acueductos y viaductos realizados por Torroja (fig. 312), de fábricas que abandonaban su viejo aire deshumanizado y cruel por otro un poco más amistoso para con los operarios que han de trabajar en su interior. El cambio, no por trabajoso y paulatino puede ocultar una sensación de optimismo progresivo que no puede sino regocijar. Lo importante es el síntoma, que nos vuelve a aproximar a un puente gótico o mudéjar o a un acueducto romano.

En este sentido, es mucho lo ya ofrecido por nuestra arquitectura, y parece que los ejemplos se van sucediendo. Contentémonos con dos muy importantes y característicos. Uno lo proporciona la grandiosa boca del salto de Aldeadávila (Salamanca), obra de Francisco Hurtado de Saracho con esculturas de Pablo Serrano, colaboración que acaso esté destinada a ser vista por poquísimos espectadores, y tanto más laudable por esa misma razón. Por parecido tiempo, la Hidroeléctrica del Cantábrico encargaba a Joaquín Vaquero Palacios y a su hijo y homónimo la decoración de los saltos de agua de Miranda y de Salime (Asturias) (fig. 313), lo que llevaron

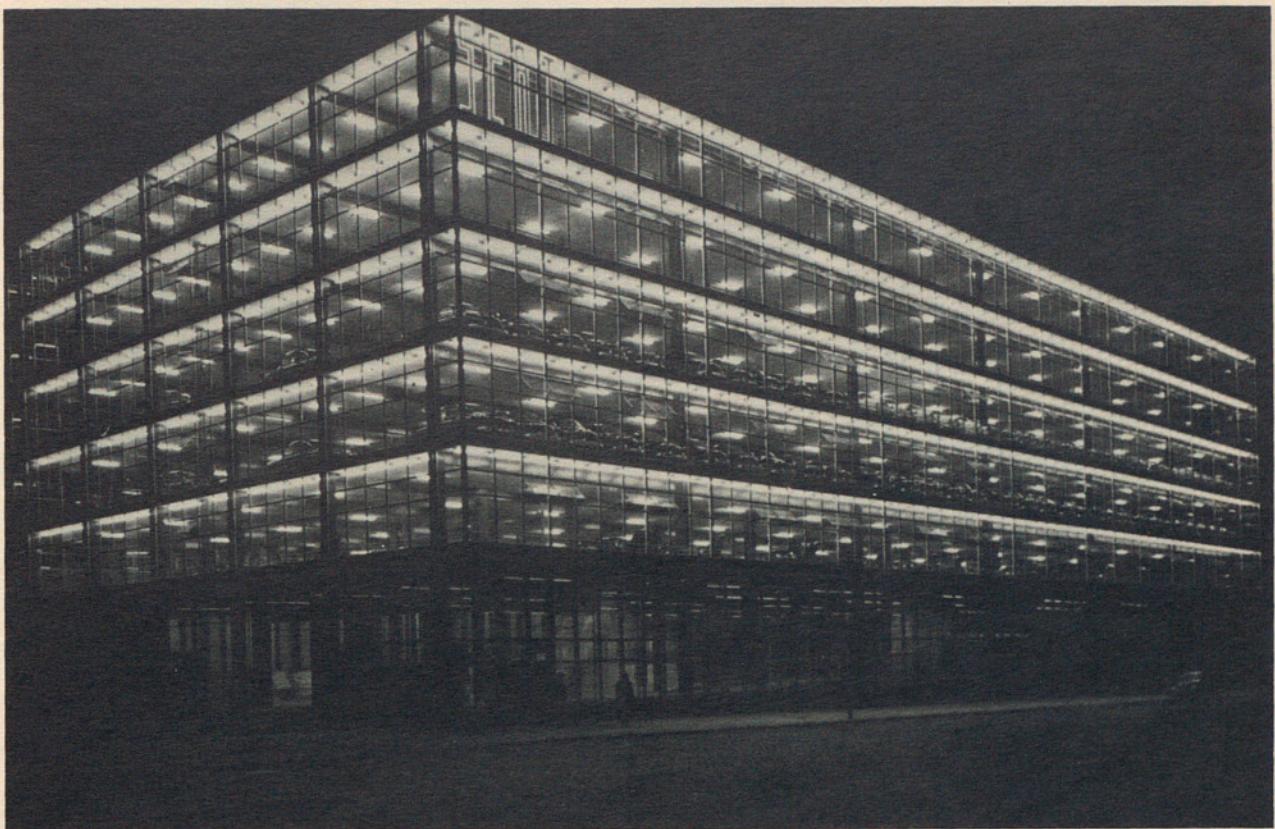


Fig. 311.—BARCELONA: EDIFICIO DE LA SEAT, POR CÉSAR ORTIZ ECHAGÜE Y RAFAEL ECHAIDE. Fig. 312.—VIADUCTO SOBRE EL ESLA, POR TORROJA.



Figs. 313.—CENTRAL ELÉCTRICA DE SALIME (ASTURIAS), POR VAQUERO PALACIOS Y VAQUERO TURCIOS. Fig. 314.—URBANIZACIÓN DE BADAJOZ, PLANO GENERAL, POR CORT.

a efecto con la entrega y abnegación que antaño sólo solía merecer el ornato de un palacio. Esta humildad, esta exaltación de la obra utilitaria e ingeniera como receptáculo de arte puede ser una de las grandes dedicaciones futuras de la arquitectura española. Y deseamos fervorosamente que lo sea.

FACETAS VARIAS DE NUESTRA ARQUITECTURA. C) EL URBANISMO.— Aquí, el punto negativo, la contrapartida nada lógica de todo cuanto hasta ahora ha sido celebrado y enaltecido. Porque no puede darse, ni en España ni en ningún país, una arquitectura feliz si no ha sido precedida de una idea urbanística capaz de ponerla en su lugar. Ni siquiera habría que exponer concepto tan elemental si no lo viéramos vulnerado día tras día, incluso con las espantosas consecuencias de que un edificio correcta y aún magistralmente construido puede ser nocivo si su emplazamiento, o el de la calle en que se alinea no son los debidos. Pues bien, ello ocurre constantemente para mal de la arquitectura española. La cual puede construir unidades, pero omite algo más importante cual es ordenar ciudades. Y España está hoy repleta de ciudades mal planeadas, o no planeadas en absoluto, y que ven con impasibilidad de qué temible suerte se multiplican en su seno los errores, hora a hora agravados por una circulación rodada que se fomenta con aterradora imprudencia y por el consiguiente aparcamiento. Pero este no es sino uno de tantos males.

Ilustres arquitectos españoles han estado preocupados por el angustioso problema urbano. Recordemos las planificaciones de Zuazo en pro de un Madrid mejor o el proyecto de Aizpurúa para el ensanche de Amara, en San Sebastián. Recordemos el título de un libro de José Luis Sert — “*Can our cities survive?*” — cuyo solo interrogante basta para entristecer. Pero el arquitecto español más entregado a esta problemática es César Cort, autor de dos libros fundamentales sobre la materia — “*Un ejemplo sencillo de trazado urbano. Murcia*” y “*Campos urbanizados y ciudades rurizadas*” — repletos de ideas extremadamente sensatas acerca de la espinosa cuestión. En tales volúmenes y en una constante prédica, Cort ha vertido infinidad de conceptos saludables. Primeramente Murcia en el año 1928 y después Valladolid, Badajoz (fig. 314) y La Coruña, en los años 38 al 41 adoptaron sus proyectos. Pero la realización no se llevó a cabo con fidelidad. También hizo proyectos para Salamanca, Burgos, Ceuta y otras poblaciones. El hecho es que cada vez se construye más y mejor, pero cada día son más defec tuosas nuestras ciudades. Y es penoso concluir este capítulo con una nota de alarma.

B) LA ESCULTURA

DESPUÉS DE LA GUERRA.— Por las razones que fueren, alguna de ellas obvia, no se produjo entre los escultores españoles ninguna diáspora ni de lejos paralela a la de nuestros arquitectos, y los casos de exilio fueron contados, como el de Victorio Macho, el del glorioso Alberto o el de Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, que marchó a Puerto Rico y allí ha continuado siguiendo su labor de animalista. En lo que sí cabe paralelo es en la cesación de toda escultura de tipo vanguardista y en la boga que alcanzaría la imaginería religiosa. Y no

tan sólo por la evidencia de que muchos templos habían quedado desnudos de imágenes, sino por una constante que alcanzó hasta los menos dotados para esta especialidad. Es así como el gran José Clará — que jamás había sentido la vena religiosa — modeló, por supuesto que con sus habituales dignidad y nobleza, la estatua sedente de San Benito, para el Monasterio de Montserrat. Ello aparte, la época sacó de pobres a numerosos artesanos bruscamente ascendidos a la categoría de escultores de temas sacros. Y, lo mismo que en la arquitectura de este signo, tardarían mucho en enderezarse los módulos más esenciales.

El realismo no había desaparecido antes de la guerra, ni tenía por qué hacerlo, pero ahora sería única modalidad estilística, imprimiendo desaliento a cualquier otra, incompatible con los tiempos. Mas hemos de ver la fácil vivacidad con que toda nuestra escultura se inclinaría necesariamente hacia las novísimas formas, en un torneo de voluntades que no han podido dar otro resultado que el previsible, el de la recuperación con creces de todos los anhelos de los años de ilusión, hasta llegar al espléndido presente.

ÚLTIMOS REALISTAS MILITANTES. — Realista, en el mejor sentido de la palabra, había sido la gran escuela catalana de escultura a partir de Llimona y de Clará, y ahora se iba a dar su postre capítulo merced a un más que estimable grupo de artistas. El primero en años, Federico Marés Deulovol (Port Bou, 1893), discípulo de la Escuela de Lonja y de Eusebio Arnau, muy viajero por Europa, autor de muchos monumentos conmemorativos, los más de ellos en Barcelona, bien podía haber sido objeto de mención en anterior capítulo, pero se le trae a éste porque la pieza de su numen que consideramos más afortunada pertenece a nuestra tercera etapa. Es el Ángel (fig. 315) que regalaron a Eugenio d'Ors sus amigos — sabida la devoción del escritor por lo angélico — para que figurase en su ermita de Villanueva y Geltrú. Seguramente, la mejor obra de la imaginería religiosa postguerrera a que se aludió hace poco. Otro gran acierto de Marés, su busto de Tomás Moro, y, dedicación en extremo loable, su restauración de las tumbas reales del monasterio de Poblet. El ilustre escultor es también merecidamente famoso por haber fundado el museo de escultura antigua que lleva su nombre, un gran bien artístico de Barcelona.

Mucho más jóvenes que Marés, otros catalanes de igual vertiente coincidieron en los niveles de sus obras. Así, Martín Llauradó (Barcelona, 1903-1954), discípulo de Borrell Nicolau, evolucionó desde un clasicismo de corte muy propio y muy cautivador (fig. 316) hasta el realismo policromado de que es muestra su Crucifijo de 1951. José Cañas (Bañeras, Tarragona, 1905), también afecto al clasicismo, siempre terso y suave en sus superficies, dio en la temática animálística, con especial atención para con unas vacas de égloga. Joaquín Ros (Barcelona, 1906), discípulo de Galí y de Gargallo, se ha dedicado preponderantemente a la estatuaria religiosa. Antonio Casamor d'Espona (Barcelona, 1907), también afecto a esta especialidad, la ha compartido con una estatuaria de caracteres muy clásicos. Quizá pudiera incluirse en la tendencia a Ramón Isern (Barcelona, 1914), con gratos ecos de Clará y Casanovas, y, desde luego, a María Luisa Granero (Barcelona, 1924), autora de robustos desnudos femeninos.

La escuela castellana, más heterogénea, ofrece varios nombres a retener: A José Villalobos (Santander, 1906-1970), autor, en su ciudad, del monumento al poeta José del Río; a Juan Luis Vassallo (Cádiz, 1908), Primera Medalla en la Nacional de 1948 por su firme y desnuda alegoría de Gades; a Juan de Ávalos (Mérida, Badajoz, 1911), escultor indudable, con tendencias monumentales, lo que le valió muy importantes encargos oficiales; a Rafael Sanz (Vallado-

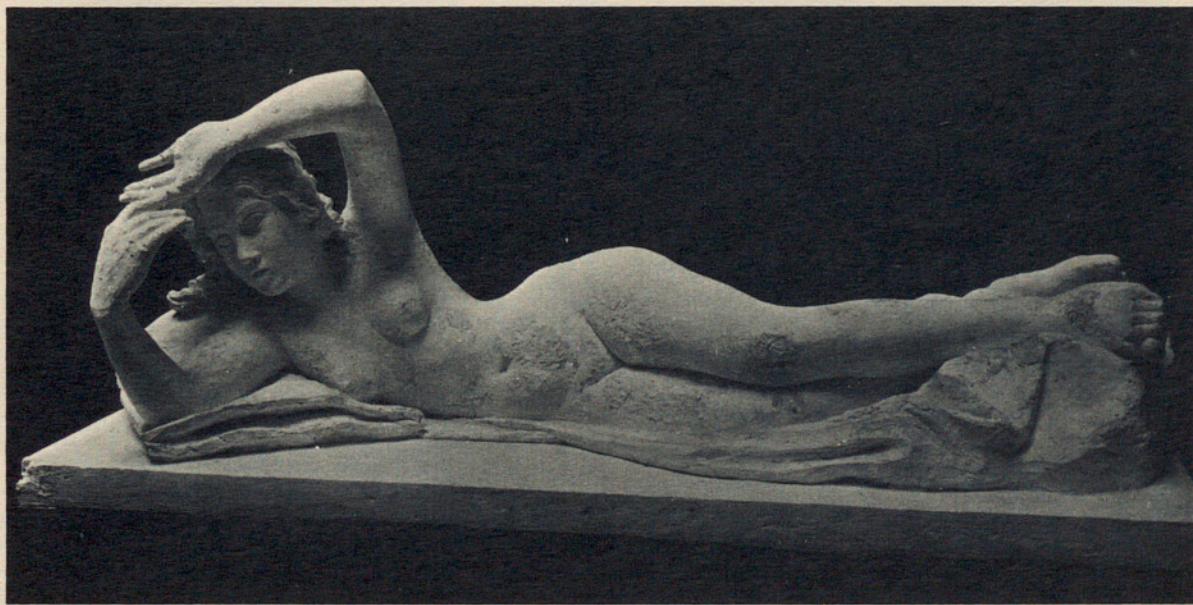


Fig. 315.—FEDERICO MARÉS: ÁNGEL (COLECCIÓN D'ORS, VILLANUEVA Y GELTRÚ). Fig. 316.—MARTÍN LLURADÓ: NIÑA.
Fig. 317.—APELES FENOSA: MUCHACHA.

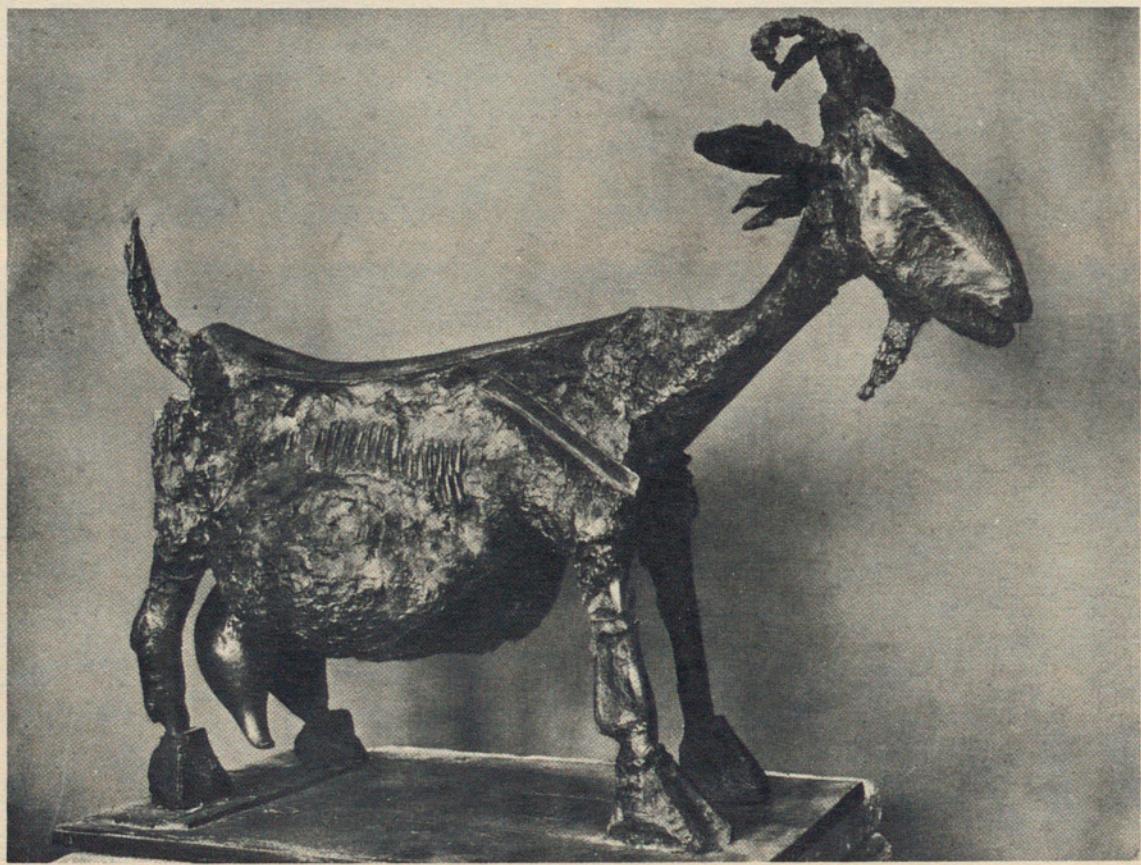


Fig. 318.—JUAN REBULL: NIÑA. Figs. 319 y 320.—PICASSO: CABEZA DE PAYASO (PHILIP GALLERY, WASHINGTON) Y LA CABRA.

lid, 1912), que tuvo un momento de éxito tras el que desapareció casi totalmente; a Emilio Laiz Campos (Vicálvaro, Madrid, 1917), muy apegado a la realidad, y a Fernando Cruz Solís (Sevilla, 1923), al que, hoy por hoy, procede considerar como el más joven representante de este sentir. Ello, relativamente. En capítulo posterior se ha de ver una evolución más libre que desde la realidad conducirá hasta los linderos de la abstracción. Y ahora, ocupémonos de dos importantes escultores catalanes que cronológicamente se nos iban quedando atrás.

FENOSA. — Uno de ellos es Apeles Fenosa (San Martín de Provençals, Barcelona. 1900). Discípulo de escuelas de dibujo privadas, un tiempo ayudante de Casanova, sintió pronto la atracción de París, y en 1928 realizó allí una exposición monográfica en la que fue presentado por Max Jacob. Vuelve a Barcelona, pero regresa a París definitivamente en 1939 y logra una personalidad indiscutible. Ello, tanto por sus gráciles figuras de muchachas, adolescentes, íntimas y próximas (fig. 317), en cierto modo réplicas a la inversa de otras de Manolo Hugué, como por otras obras de mayor empeño, de encantador contenido lírico. Me refiero a su bello grupo de *Las hijas de Faetón*, con unas muchachitas que levantan alborozadamente los brazos culminados en hojas y flores. Junto a esta delicia, el espectador se siente abrigado por la denominación del más célebre libro de Proust, y se encuentra "a la sombra de las muchachas en flor". Muchas más sutilezas y gracias ha prodigado este ilustre poeta de la escultura, al que una técnica muy suya provee de licencia para semejantes lindezas. Y es que alguna vez ha declarado que siempre le atrajera el barro más que ninguna otra materia, asegurando que el mármol, la piedra y la madera imponen leyes determinadas que él no acepta. Bienvenido, pues el barro, la más vetusta materia escultórica, si sirve y contribuye a mantener vivaz el lirismo de Apeles Fenosa. Lo de que resulte ser el material menos novecentista queda para más larga polémica.

Constante de Fenosa es su afición a lo menor en tamaño real, acaso por reflejo de su propia entidad física, lo cual parece bien humano. Y ya no saldrá de junto al Sena este catalán de las muchachas en flor, autor de obra no grandiosa pero muy bella y bien sutil. De su gentil iconografía viva del mundo intelectual de París, son bien notables sus retratos de Colette, de la Condesa de Noailles, de Elsa Triolet, de Paul Eluard, etc. Acabada la guerra mundial, se le encargó el monumento conmemorativo de la matanza de Oradour-sur-Glane, verdadero acierto, que no se construyó, pero cuya interesante maqueta se conserva en el Museo de Arte Moderno de París. Es Fenosa un escultor interesantísimo, delicado, de inspiración varia y de infinitos recursos.

REBULL. — Otra personalidad aparte es la de Juan Rebull Torroja (Reus, Tarragona, 1899). Estudió en su ciudad natal y, a partir de 1915, en Barcelona, donde pronto sobresaldría su acentuada personalidad, exponiendo con alguna frecuencia hasta su consagración total, al recibir el Gran Premio de Escultura de la Primera Bienal Hispanoamericana de 1951. Rebull, indudable catalán, pero su físico agitado se diría responder a otras latitudes, es el prestigiador máximo del realismo. Lo ha llevado a sus ultimísimos extremos, no tanto por exagerar ninguna especie de detallismo en la talla o en el modelado, antes bien lo suprime programáticamente, sino por la policromía que proporciona a sus estatuas, policromía que, más que recordar tradiciones españolas, se nos antoja emparentada con la vieja escultura del Mediterráneo Oriental, apuntando por igual a la Grecia arcaica y a Egipto. Y algo de egipcias —gitanas—

tienen muchas de sus esculturas femeninas, con rostros de absorta y quieta expresión. Admirables, sus retratos de niñas (fig. 318), en las que la policromía alcanza al vestidillo, admirables también sus prototipos de mujer, relacionables con los de Maillol, pero usando de mayor veracidad y realismo, sin retroceder ante los que hubieran podido ser prototipos de Courbet. La obra de Rebull, pese al realismo declarado, es de una modernidad y de un total novecentismo de la mejor ley, por mostrar un pensamiento que ensancha el normal sentir mediterráneo de la escultura catalana para adentrarse en sus fuentes más lejanas, las que nos conducirían a Menfis o a Tebas. Se recordará, como una de sus piezas de mayor selección, la Muchacha del cabrito, una criófora que algo y mucho tiene que ver con el portador del propio animal, obra de Picasso. Antes de llegar a él, reafirmemos la cuantiosa categoría de Rebull.

INTERMEDIO PICASSIANO — La verdad es que, al tratar de cualquier aspecto del arte español del siglo XX — solo excluida, milagrosamente, la arquitectura — no es posible dejar de vigilar ni un solo momento al brujo mayor de nuestra plástica, a Pablo Picasso. Está en todo, ensaya todo, triunfa en todo.

Su primera escultura en bronce, representando una mujer sentada, data de 1899. El polichinela, de 1905 (fig. 319). La copa de ajenjo, seguramente la mejor escultura proporcionada por el cubismo, de 1914. Antes y después de ella se han ido interfiriendo otras piezas, hechas según la ocurrencia del momento, y así hasta las series de 1932 y 1933, ya citadas. Seguiría con vaciados y otros juegos normales en su lúdico quehacer, pero la verdad es que cuando su escultura se desprende de este carácter es en 1943 al modelar su angustiosa Calavera. Obsérvese la fecha, 1943, en un mal momento del París ocupado por los nazis, momento muy adecuado para pensar en calaveras y muertes. Al año siguiente, en 1944, el de la liberación, aparece, casi sin tanteos previos, El hombre del cordero, precisamente un tema clásico y mediterráneo, pero enunciado del modo más libre y anticlásico posible, con un prosaísmo deliberado cuyo conjunto se salva, sobre todo, por la cabeza del animal, de un lirismo y una ternura incomparables. Además, ese prosaísmo no resta nada al aplomo del crióforo, que hoy se alza como un monumento en una plaza de Vallauris.

Otras esculturas notables sucedieron a este raro acierto. Una sería la de la Cabra (figura 320), en la que el propósito picassiano de buscar entre los desperdicios para organizar una escultura — el propósito que se había cumplido antes en una cabeza de toro — es obtenido al completar la tal cabra con unas cañerías — las patas — y unos cencerros — las ubres —. En una de sus residencias, Picasso gustaba de atar el ronzal de una cabra de carne y hueso a esta de bronce, y nadie sabía cual era más auténtica. Y luego vino El mono, cuyo rostro se componía esencialmente de un autito de su niño pequeño. En fin, Picasso demostraba cuánta buena escultura se puede obtener acoplando objetos mínimos.

Y también Juan Miró ha hecho escultura, tanto globulosa como tentacular, siempre ofreciendo una traslación corpórea de su pintura.

ÁNGEL FERRANT. — Sería lícito por parte de algún lector preguntar la razón de que este nombre, que ya sonó en el primer capítulo dedicado a la escultura, que fue tan camarada de Alberto y tan inserto en la era de ilusiones de la primera vanguardia, no sea objeto de comentario hasta ahora. La respuesta es automática: Porque, habiendo sido escultor nato desde que nació, lo ha ido siendo más y mayormente según transcurrián los años, y estos que vamos

historiando fueron los más afortunados de su espléndida producción. Y si se impone, ante el gran buscador de formas, una indispensable noticia biográfica, nada será mejor que recurrir a sus propias palabras, publicadas en 1934 y redactadas con grato y sincero desaliño:

"Nací en Madrid el año 1891, mi padre fue el pintor madrileño Alejandro Ferrant Fis-chermans. Le recuerdo siempre como hombre laborioso y singularmente sencillo, consagrado a un hogar mantenido por su esfuerzo. Por la rama paterna, descendiendo de catalanes y de alemanes; por la rama materna de gallegos y castellanos. Desde muy chico me gustó dibujar. Mi niñez y mi adolescencia transcurrieron en un ambiente burgués de clase media. Cursé el bachillerato en un colegio de frailes que recuerdo como una pesadilla aborrecible. En mi época de colegial, dibujos, afectos y lecturas de mi preferencia me parecían cosa clandestina. Me decidí a hacer escultura, porque siempre me sedujó más un cuerpo que una lámina; un cartón me pedía una tijera más que un lápiz. Fui alumno, poco asiduo, de las escuelas oficiales, por las que pasé sin pena ni gloria. No obstante, en mis comienzos concorrí con éxito a algún certamen, pero esto no alentó mi entusiasmo; me vi, por el contrario, sumido en un remolino de confusiones al advertir que me había lanzado por una ruta falsa que se contradecía cada vez más con mi natural modo de ser...". Posteriormente, relata sus vacilaciones y perplejidades, en suma, su descontento ante la escultura que oficialmente triunfababa y que de ningún modo podía ser la suya. Luego, "me llevaron a hacer unas oposiciones, y, como consecuencia, me vi de profesor de escultura en la escuela de artes y oficios de La Coruña... Desde allí vine a Barcelona, donde resido hace doce años...". Y posteriormente, obtendría el traslado a Madrid, su principal laboratorio. Todo ello hasta que un gravísimo accidente de automóvil le restó buena parte de su asombrosa vitalidad. Todavía vivió algunos años, ya con fuerzas muy disminuidas, hasta fallecer en 1961. Su escrupulo de creador consciente y su honradez hicieron que la última voluntad determinase la destrucción de cuanta obra quedase en su taller.

En la autobiografía parcialmente copiada, hablando de los concursos a que había acudido, cita el del monumento a Curros Enríquez y anota muy sucintamente: "Fracasé". No menciona otro fracaso, el de su colaboración en 1915, y en unión de Hernández Briz, para el monumento a Cervantes, aventura de la que, con seguridad, no deseaba acordarse. Pero sí anota "Obtuve el premio" en el concurso convocado en 1926 por el Ministerio de Instrucción Pública para un bajorrelieve destinado al Instituto Escuela. Y aquí nos encontrábamos ya con una de las obras maestras de Ferrant. Se trata de una niña escribiendo sobre un tablero, y vale por todo un programa de gracia y de sencillez en lo conceptual, y de la más sugestiva nitidez en la técnica del relieve, técnica que no olvidaría el artista, ya que iba a reaparecer muchos años más tarde. Pero no inmediatamente después del éxito, que Ferrant no explotó, a diferencia de lo que hubieran hecho tantos otros. Antes bien, se entregó a sus investigaciones plásticas propias, no sin teorizar acerca del utensilio como posible y deseable integrante de una escultura. Esta fue su principal dedicación en la etapa de los años treintas.

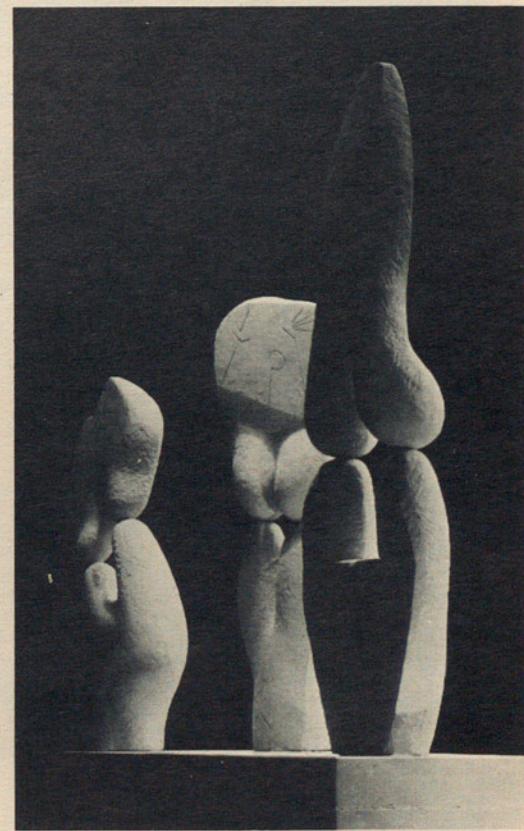
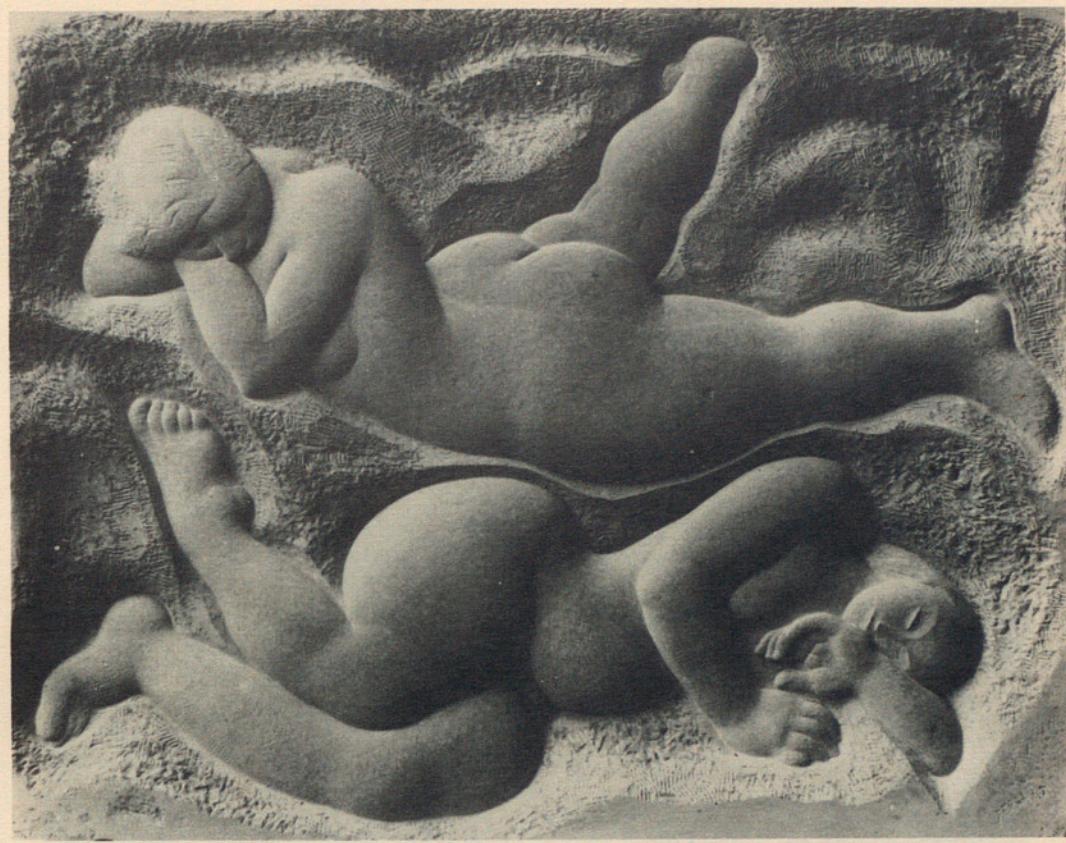
Comenzaron a salir de sus manos unos imprevisibles minimonumentos — mini por su tamaño, pero monumentos por su intención y aplomo — compuestos de sierras, leznas, mangos de lo que fuere — preferentemente de serruchos —, peines, botellas, ruedecillas, cables y demás despojos, a todo lo cual ponía títulos como Gitana, Hidroavión, Anfibio galopante, etc. Con ello, no sólo un escultor de cuerpo entero manifestaba su protesta contra una estatuaria exclusivamente formalista, sino que tiraba por tierra — y ésta fue siempre una de las grandes preocupaciones de Ángel Ferrant — el sobado mito de los llamados materiales nobles, los que según

leyes inconcchas sólo podían ser el mármol, la piedra y el bronce. Mucho más tarde de sus agresivos minimonumentos, los que podía fabricar con elementos comprables en el Rastro a ínfimos precios, se complacería en realizar esculturas con tabletas de corcho o con las peores, más bajas y nudosas maderas rotas que pudiera encontrar, las de cajones de embalaje, y era de ver la prestancia fiera de aquellas ocurrencias repletas de vida y de pasión. Definitivamente, el cuento de los materiales nobles había pasado a la historia. Sí serían nobles cuando eran de Ferrant (fig. 321).

De 1939 datan sus bajorrelieves con temas de los diversos momentos de la corrida de toros, serie bonísima en la que empleó la misma técnica que en el premiado en 1926, esto es, una manera que pudiéramos denominar egipcia, más que clásica, de suaves desniveles de superficie y graves y decidoras —pero no profundas— incisiones. El virtuosismo y la gracia llegan al alarde de multiplicar por tres al banderillero en su acción, y si éste juega con el toro, Ferrant lo hace con la magia. Y luego vino el período de los maniquíes articulados, esta vez aprovechando bien una lección del Renacimiento. Además de uno que consideró como prototipo —y lo era, efectivamente—, otros, representando tipos regionales, policromados, aparecieron por obra y gracia de Ferrant, en la fachada del Teatro Albéniz, de Madrid. Por desgracia, la maquinación que había imaginado para que se moviesen nunca funcionó, con lo que nos vimos privados de la más donosa posibilidad de escultura antiacadémica, cuestión que debió contar mucho en el ánimo de Ferrant al dedicarse a este encargo. Pero si los muñecos no se movían, ya se moverían otras cosas ferrantianas. El escultor se entregó en determinado momento a la factura de móviles, que no pretendían copiar a los de Calder, pero sí aprovechar la oportunidad brindada por el gran artista norteamericano. Obviamente, los móviles de Ferrant estaban dentro de su propio estilo, y sus elementos solían ser los mismos de sus anteriores experimentos. Y si alguien consideraba frívolo tal capítulo, se dirá que nada que pudiera ofrecer un interés plástico podía quedar lejos de otro móvil constante, que era la imaginación, perpetuamente alerta, del excelente escultor madrileño.

Por esta pasión de escultor en constante actitud de inquieto buscar y encontrar, Ferrant había llegado, antes de 1936, al terreno de la escultura de oquedades, y, por un momento, sus investigaciones y las de Henry Moore fueron gemelas, excepto en un punto importante, el de que nuestro español solo era conocido y estimado por reducidos grupos de admiradores, máxime a partir del final de la guerra. Por entonces andaba creando unas esculturas que se dirigían construidas con guijarros, con pedruscos de la sierra, y que, bajo remotas reminiscencias de porte humano gustaba de fotografiar con fondo de paisaje. Y aún conociendo el verdadero tamaño de estos espectros pétreos, la monumentalidad conseguida por el engaño era de un auténtico poderío. Ello demuestra que si tales piezas se pudieran multiplicar en volumen, aunque no tuvieran otra carne que la del hormigón armado, eclipsarían a todo coloso de la estatua gigantesca de cualquier siglo (figs. 322 y 323).

De lo mucho realizado en este orden, dos piezas importa destacar por su hermosura. Una, la denominada *El beso*. Otra, la magistral *Mediterránea* (fig. 324), en dos calidades de piedra y fragmentada en elementos variables, otra de las grandes preocupaciones de Ferrant, bien advertible en sus tableros de miembros intercambiables. Pero a todo supera la airosa presencia de la *Mediterránea*, una de las esculturas que entiendo antológicas de nuestro siglo. De nuevo, lamentación sobre sus dimensiones materiales, cuando las ideales son inmensas. Y es que al buen Ángel Ferrant siempre le faltaron los encargos espectaculares, para los que



Figs. 321, 322 y 323.—ÁNGEL FERRANT: DESNUDOS, LOS AMANTES Y TRES MUJERES.

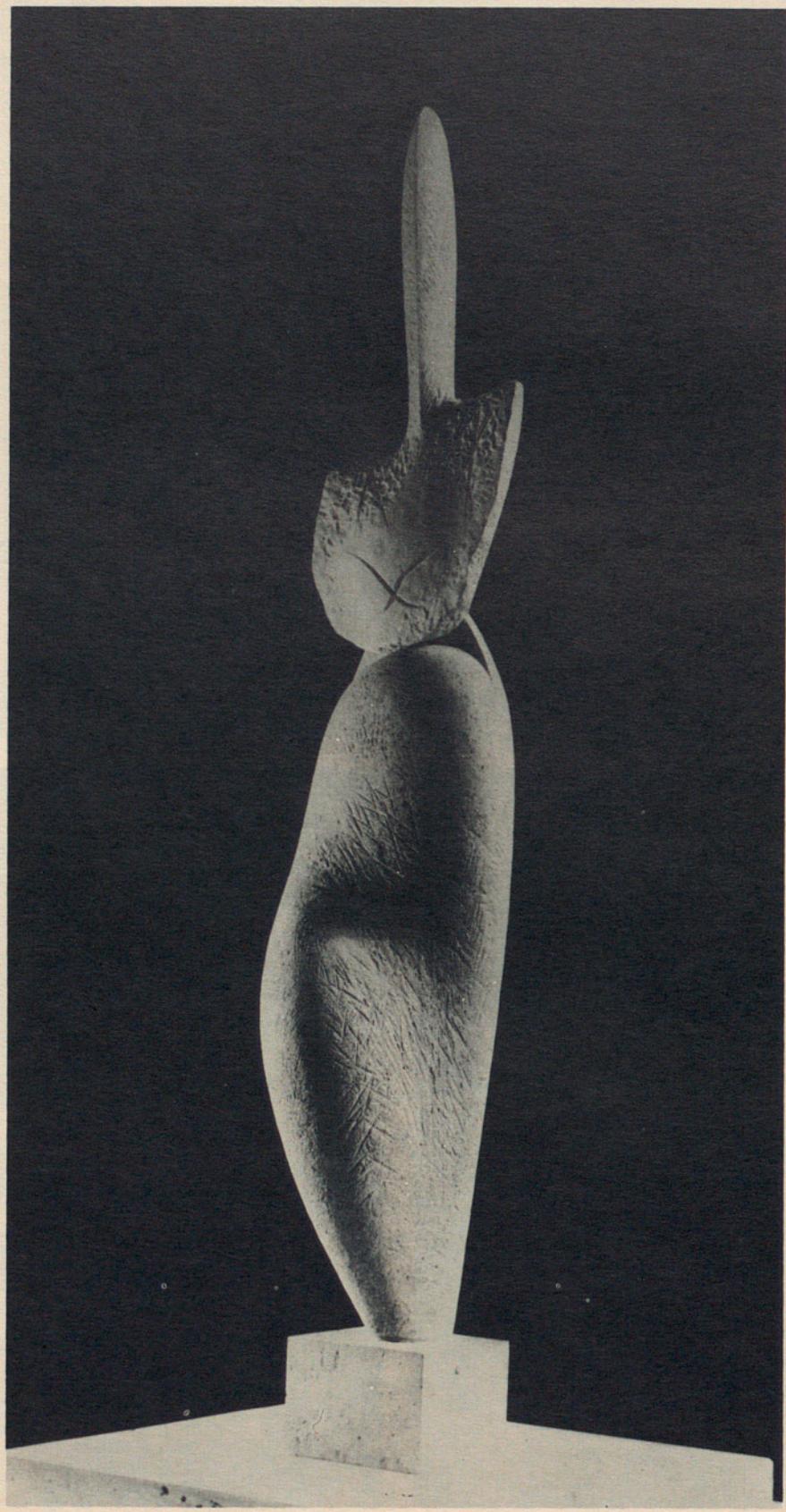


Fig. 324.—ÁNGEL FERRANT: MEDITERRÁNEA (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).

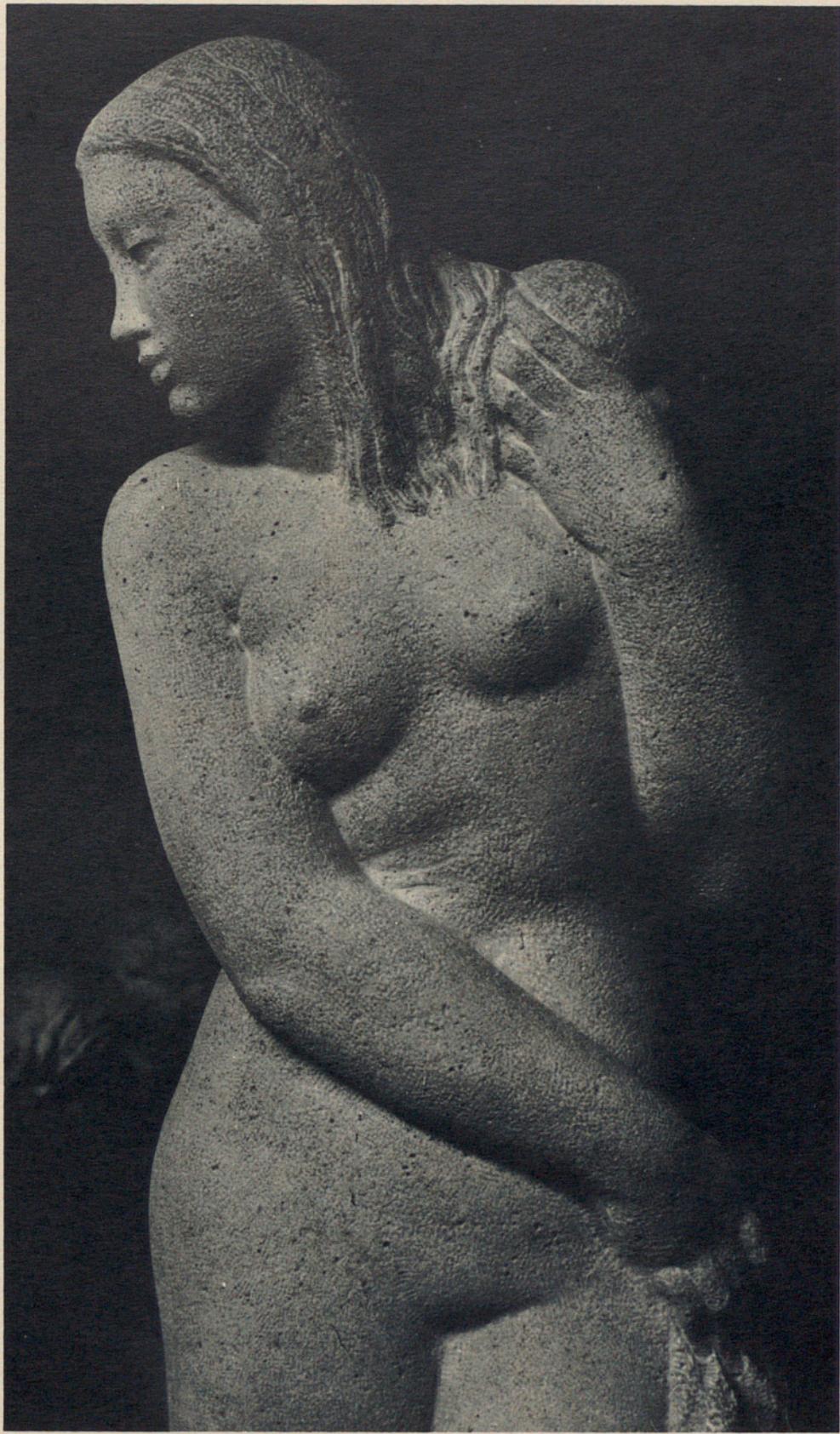
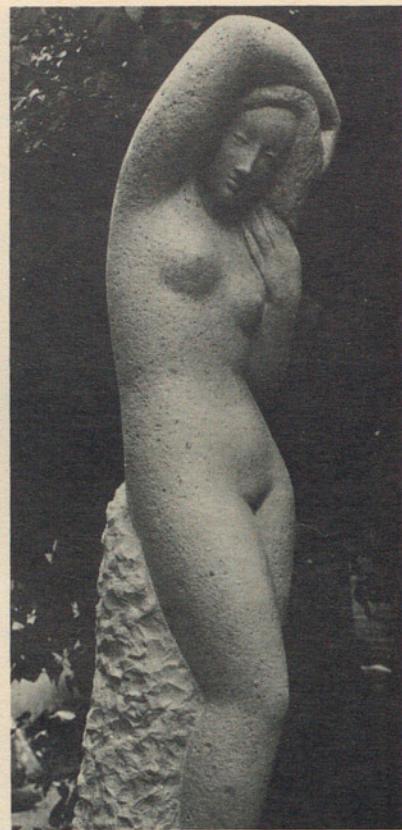


Fig. 325.—JOSÉ PLANES: MUCHACHA.



Figs. 326, 327 y 328.—TRES DESNUDOS FEMENINOS, POR JOSÉ PLANES. Fig. 329.—NIÑO ARROPADO, POR CRISTINO MALLO.

nadie cual él estaba tan poderosamente dotado. Simplemente, se le toleraba trabajar en su taller de la colonia de El Viso.

Como no podía menos de acontecer, también le sedujo, en sus últimos años, la escultura en hierro, que acometió con la misma entereza dedicada a otras materias. Y si obtuvo en este aspecto consideraciones internacionales, ya suponían poco en el haber de su vida de perpetua investigación, la que no dejó de ilustrar con escritos muy interesantes en los que razonaba su obra. Pero es ésta, en sus variadísimos y múltiples perfiles, la que nos informa de la categoría señera de Ángel Ferrant.

PLANES. — En la crónica de la escultura de nuestro tiempo, José Planes constituye un caso aparte, diferente de todos los demás. Un artista que cuantos más años va cumpliendo y más honores recibe aprovecha unos y otros para hacer cada día más joven su obra, contraría la lección extraíble de tantas experiencias demostrativas de lo contrario, por desgracia normal.

José Planes nace en Espinardo, cerca de Murcia, el 23 de diciembre de 1893, de familia campesina. Comienza por aprender dibujo en el Círculo Católico de Obreros de la capital, y modelado en la Sociedad Económica de Amigos del País. Ingresa en el taller de Anastasio Martínez con la remuneración de veinticinco céntimos diarios. No importa, porque lo primero es aprender, y él aprende, esto es, va dando forma y técnica a su madera de artista. En 1910 gana el primer premio en un concurso del Círculo de Bellas Artes de Murcia, pero no por ninguna escultura, sino por una pintura. Al año siguiente, sí, lo gana por un busto de su madre, y en 1915 por otro busto y un torso. Es entonces cuando obtiene una pensión de la Diputación Provincial para que acabe de formarse en Madrid. Y aquí, todo será una sucesión de éxitos, a partir de su primera exposición en el Ateneo, en 1918. En 1924 obtendrá segunda medalla en la nacional. En 1932, el Premio Nacional de Escultura, en 1943, primera medalla. Y en 1968, la coronación simbólica de toda su obra, con la adjudicación de la Medalla de Honor. Era tiempo. Casi inmediatamente se suprimían las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sustituidas por un feo sucedáneo. En fin, fallece en su tierra el 14 de julio de 1974.

Bien. Hasta ahora se ha presentado la carrera externa de un murciano — físicamente no lo podía desmentir, y hasta se le hubiera creído moro — que se libera de la gleba y asciende hasta la más elevada consideración que el estado español podía conceder a un artista. Biografía trascendente, pero a la que hay que agregar muchos relieves imprescindibles. Porque demasiado se comprenderá que los primeros éxitos conseguidos por Planes se debieron a su inserción en la pluralísima autoría de una escultura realista, la legada por el siglo XIX. Ella sólo importa como dato y como punto de partida, perfectamente lógico. Pero el interés comienza hacia 1931, cuando el hombre de Espinardo inicia una primera etapa juvenil, eliminadora de detallismos y de sujetiones al realismo, antes bien resuelta en toda especie de síntesis, de lo que será testimonio su Danzarina, como en 1932, las Bañistas. Todavía mayor resolución en planos muy tajantes, la Niña en triciclo, de 1935, obras todas con las que Planes se incorporaba a aquella primera y feliz vanguardia que jamás debió interrumpirse. Pero se interrumpió, y con ella, la labor de Planes. Pero cuando renació, ya en los años cuarentas, el gran escultor había ganado todavía más en cuanto a seducción y ternura. Dado que él no hacía otra escultura que la de cuerpos jóvenes — casi exclusivamente femeninos, con la excepción de algunos muchachos —, estaba en posesión del secreto de toda gracia y de cualquier nada fácil intimidad. Su geometría de la mujer era perfecta, y así lo proclamarían sus obras cual la deliciosa

Eva, de 1947, en la Col. Calandre. Siguieron otras muchas jóvenes evas (figs. 325 a 328), las que, como aseguré hace años, han quedado tan cerca de todos que parecían heroínas y novias de Juan Ramón Jiménez. Además de estar saturadas de rocío, lo están también de luz y de lírica enamorada.

Mas, aún siendo así, no bastaban para contentar al escultor, en ascenso de síntesis y de investigación de valores anatómicos sustantivos. Poco a poco, demostrando que no había prisas en el programa que se estatuyó, los volúmenes se intensificaron, los cuerpos se hicieron más compactos, fueron desapareciendo las facciones hasta no ser más que indicativas o borrarse del todo, y cada una de sus muchachas preciosas, de sus evas y venus, se convirtió en un monolito de condensada feminidad, y la condensación y la síntesis se hacían mayores según José Planes se aproximaba a los setenta, a los ochenta años. Un ejemplo de juventud a la inversa del que todos deberían aprender. A veces se tomaba el trabajo de tallar sus sintéticos desnudos en un mármol o una piedra rara, de gran belleza específica, y el resultado era el de una inmensa joya, para mirar con tanta ansia como delectación.

Ya se comenzó por asegurar que Planes era un caso aparte, y espero haberlo demostrado. Su viaje desde el realismo hasta una escultura prácticamente abstracta ha de tenerse por una de las más geniales aventuras del ciclo.

UNA ESCULTURA JOVEN. DESDE EL REALISMO HASTA LAS LINDES DE LO ABSTRACTO. — Este capítulo encierra mucho de clave para el conocimiento de nuestra escultura novecentista, ya que ilustra mejor que ningún otro el gran paso dado desde una figuración no despegada de lo tradicional hacia posibilidades muy lejanas del punto de partida. Es, más o menos, la misma historia advertida hace un momento en Planes, pero que aquí cuenta con numerosos protagonistas.

Por toda especie de razones hay que comenzar con Cristino Mallo, nacido en Tuy (Pontevedra) el 23 de agosto de 1907. Pero este dato de origen importa poco, ya que Mallo es, por estancia vieja, por afición y por vocación, un madrileño cabal. Ya hizo su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, lo que revela lo antiguo de su madrileñismo. Premio nacional de escultura de 1933, a este primer éxito sucederían otros muchos, y todos fueron obtenidos dentro de un mismo estilo, que el artista ha tenido el buen criterio de no variar, o de variar poquísimo. El cual estilo es el de un realismo muy libre, sin sujeción a cánones ni a escuelas, y cuyo antiacademismo se hace patente en cualquier rasgo. Se trata de una escultura ágil, gráfica, dinámica, en la que podemos observar niñas jugando al diabolo o montando en bicicleta, u ocupadas en otros menesteres y juegos poco prodigados por los colegas de Cristino (figs. 329 a 331). Hay en todo ello una libertad de dicción que tampoco se pierde en sus aplomados desnudos femeninos o en esas tan atractivas efigies — bustos — de niños, en que una gracia y una ternura especiales sustituyen con creces a los recursos académicos. Muy notables, también, y muy personales, sus bajorrelieves, de inconfundible traza. Cristino Mallo es uno de los grandes escultores del siglo.

Otro gallego — pero éste, de verdad, y con toda su alma — Antonio Failde Gago (Orense, 1907) no quiso seguir la tradición creada por Asorey, con razón, pues que tenía cosas propias que decir. Las dijo en el lenguaje del granito programático de Galicia (fig. 332), de suerte que sus figuras, sus santos y sus cruceros contienen un sabor de aquella tierra que no puede negar su procedencia. Escultura fuerte, compacta, muy corpórea, muy gallega, pródiga en

repercusiones románicas y ancestrales, pero también realizada con acentos tan libres que hacen esfumarse totalmente cualquier proporción de realismo.

Pasando a otras latitudes, encontremos a Juan González Moreno (Murcia, 1908), escultor garboso, lleno de gracia en sus figuras femeniles (fig. 333), autor de un óptimo retrato de Benjamín Palencia, y superior calibrador de volúmenes. Leandro Cristófol (Os de Balaguer, Lérida, 1908), uno de los revelados por los Salones de Octubre, de Barcelona, ha evolucionado, pero se siguen prefiriendo, de aquella época, sus cabezas campesinas, de enfoque un tanto expresionista. En cambio, José Luis Medina (Serrada, Valladolid, 1909), primera medalla en la Nacional de 1964, es, seguramente, el más clásico de toda esta relación, con un clasicismo aplomado y también lejano de las academias.

Baltasar Lobo (Zamora, 1911), que comenzó su labor en un taller de imaginería de Valladolid, que fue becado para la Escuela de San Fernando y que renunció para estudiar por su cuenta, reside desde 1939 en París. Artista cuantioso, autor del monumento consagrado en Annecy a los españoles que lucharon en la Resistencia, Lobo es sobre todo conocido por sus muchas efigies de madres levantando a sus hijos en brazos (fig. 334), tema para él dilecto, pero también por obras de figuración casi disuelta y tendente a la abstracción.

Leonardo Martínez Bueno (Pajaroncillo, Cuenca, 1915) es artista de gran pulcritud y de constante amor a la norma y al equilibrio. Luis Saumells (Gironella, Barcelona, 1915), de tendencia expresionista en sus figuras representando santos y prelados, posee gran personalidad. Plácido Fleitas (Telde, Gran Canaria, 1916-1972), había evolucionado, pero quizás lo que mejor idea pueda dar de su arte malogrado sean las figuras canarias de su primera época. Ahora, dos levantinos: Antonio Martínez Penella (Valencia, 1917), del que puede recordarse algún grato monumento taurino, y Benjamín Mustieles (Monóvar, Alicante, 1919), dueño de una gran sensibilidad, que traza una escultura muy construida y segura, de vuelos gráciles, guardando siempre el rigor de la forma.

Venancio Blanco (Matilla de los Caños del Río, Salamanca, 1923), discípulo de Pérez Comendador y de la Escuela de San Fernando, ha ido reafirmando su prestigio incansablemente. Siendo variado su repertorio (fig. 335), se han de preferir, dentro de él, sus tan bien observados toros y sus figuras de toreros muy toreros, más o menos estilizados, de los que la estatua a Belmonte, en Sevilla, es una de sus más recientes y firmes obras, de las que ennoblecen el figurativismo de esta hora. En cuanto a Jesús Valverde (Vigo, Pontevedra, 1925), situable estéticamente entre la estatuaria cicládica de remotas edades y un muy radical expresionismo, bien articulado, que en determinadas piezas se aproxima a la abstracción. También de un expresionismo muy fluido y convincente, es la estatuaria de José Subirá Puig (Barcelona, 1925), artista amigo de formas ingrávidas, se diría que muchas de ellas volantes, y que no olvidan las sabias lecciones de lo popular. Joaquín García Donaire (Ciudad Real, 1926), colaborador de Javier Carvajal en el Panteón de los Españoles en Roma, y en otras obras (fig. 301), optó por una factura esquemática, de formas recias y sustantivas, lejos ya de referencias accidentales y aún de las precisas. Mucha atención es debida a José María Subirachs (Barcelona, 1927), que no retrocede ante ninguna especie de dicción. Pero el expresionismo parece ser su mejor forma dialéctica, y tal es la patente en su notable Apostolado del Santuario de la Virgen del Camino, en León, hoy por hoy su labor más cuantiosa y que ha conocido justa fama (fig. 336).

César Montaña (Vegadeo, Asturias, 1928), pensionado en Italia y muy viajero por Europa, no deja de ser figurativo, cierto, pero tendiendo a reducir los cuerpos a sus formas más elemen-

tales, llegando inclusive a mutilaciones que reafirman la salud de sus volúmenes. José Carrilero (Caravaca, Murcia, 1928), persecutor de la esencia de las formas, tampoco abandona el figurativismo, pero lo nutre de sutilezas y despojamientos de cuanto no pertenezca a lo modular de la figura. Y Juan Manuel Castrillón (Madrid, 1929) es de libérrimos acentos en sus síntesis, muy gratas y muy envueltas en ritmo propio. El último escultor a considerar aquí es Juan Haro (Cuevas de Almanzora, Almería, 1932). Practica una escultura, normalmente en piedra o en mármol, muy globulosa y recogida en sí misma (fig. 337), que a veces refleja fisonomías exóticas y otras conduce derechamente a la abstracción, de la que en realidad procede el artista.

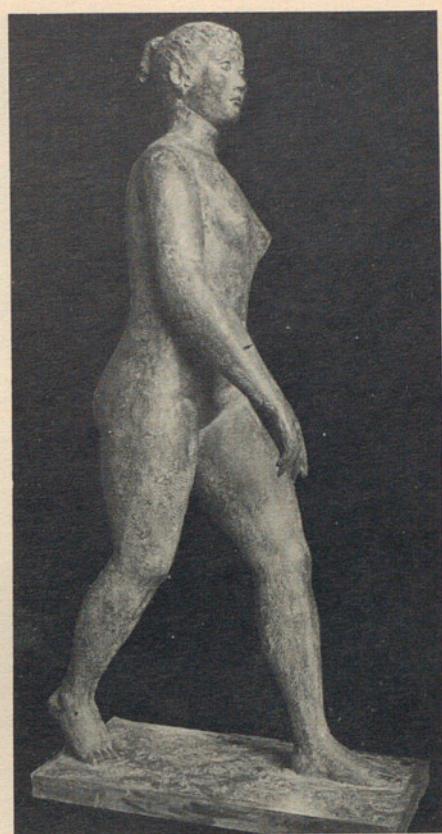
Pero ésta, tras tan bravo y selecto capítulo, merece otro, el que sigue.

HACIA LA ABSTRACCIÓN. — Sería afirmación aventurada la de considerar a Ángel Ferrant como incuso en la voluntad de hacer escultura no figurativa — o, para entendernos mejor, abstracta, según la denominación habitual —, ya que ella no parecía entrar en sus fines sino realizándola por el azar de un día u otro. Y, no obstante, se le considera como cabeza de esta tendencia, a la que iban a concurrir muchos de sus compañeros, y por más de una razón. Unos, por convicción. Otros, por mandato del tiempo que vivían. No pocos por el imperativo de un material específico, y tal acaeció a los escultores en hierro. Procuremos ahora una relativa antología de los primeros y segundos, dejando para ulterior ocasión la materia férrea.

Escultor bien interesante era Honorio García Condoy (Zaragoza, 1900-Madrid, 1953), dado a su arte desde los catorce años, discípulo de la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal. Y en ella tuvo sus primeros éxitos, luego continuados en Madrid, Roma y París. Fue muy afecto a la talla en madera, que trataba como una materia preciosa y que acababa por serlo (figura 338), luego de constituirse en estatua. Su relación — o concordancia — con lo obrado por Moore y por Ferrant es indudable, concediendo verdadera importancia a las oquedades con que traspasaba sus figuras, las que, por lo demás, continuaban conservando traza figurativa en su mayoría, mientras que en otros casos se impone la abstracción, que, virtualmente, era la meta del notabilísimo escultor. La sala de honor que se le consagró en la exposición nacional de 1964 daba la mejor idea de su arte.

Si nos atenemos a criterios cronológicos, el segundo escultor a presentar en este apartado será Eduardo Gregorio (Las Palmas de Gran Canaria, 1903-1974), uno de los que llegaron a la abstracción mediante la superación de etapas sucesivas. Una de ellas, la que contrastaba la ideal venus afrocanaria con la tan conocida mediterránea, era verdaderamente sustantiva, y comprendía a maravilla el hermoso prototipo de la mujer de su archipiélago. Una larga estancia en Tánger, otra posterior en Venezuela, valieron para que Gregorio fuera eliminando accidentes y optara por una desnudez de formas (fig. 339) que, pese a algunas lejanas alusiones figurativas, nos deja incluirlo dentro de la abstracción. Sean prueba de ello su Ángel y sus Moros.

Eudaldo Serra (Barcelona, 1911) debe ser considerado como uno de los decanos de esta orientación, puesto que ya en 1913, y en unión de Ramón Marinello, había realizado en su ciudad una atrevida exposición. Sus viajes y estancias por Extremo Oriente dividieron su atención, circunstancialmente, hacia la práctica de una estatuaria realista, la necesaria para poder ofrecer los caracteres étnicos de japoneses y coreanos, pero ello no le desviaría de lo verdaderamente personal de su labor, generalmente condensada en gres y en barros de pujante



Figs. 330 y 331.—EL DIÁBOLO Y DESNUDO, POR CRISTINO MALLO.
DESNUDO, POR GONZÁLEZ MORENO.

Fig. 332.—MAITINES, POR FAILDE GAGO.

Fig. 333.—

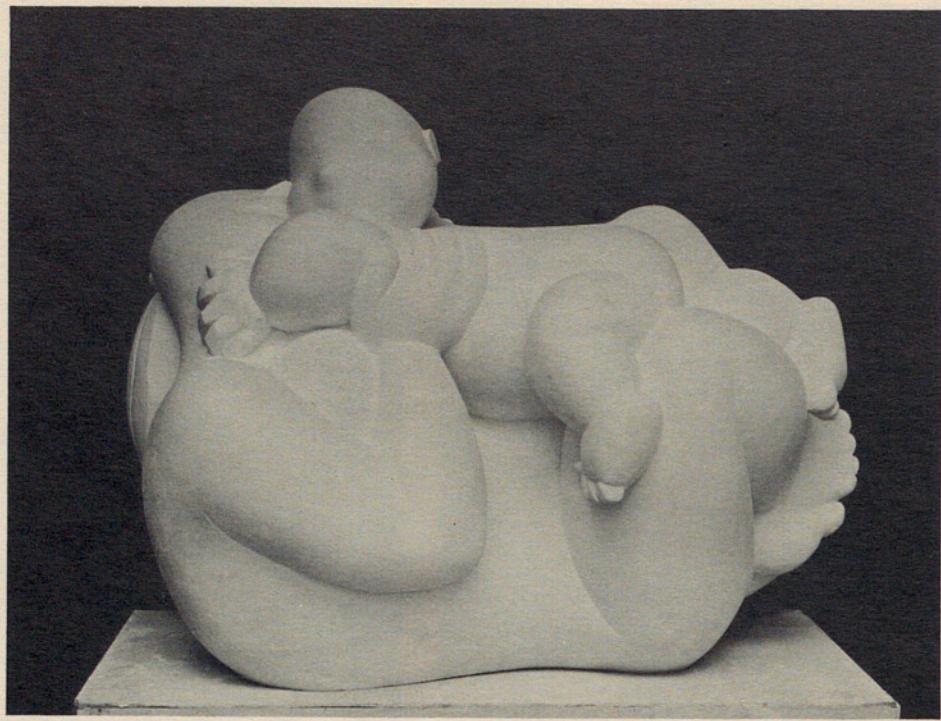


Fig. 334.—MATERNIDAD, POR BALTASAR LOBO. Fig. 335.—EL SEGADOR, POR VENANCIO BLANCO. Fig. 336.—APÓSTOL, POR SUBIRACHS (EN EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL CAMINO, LEÓN).

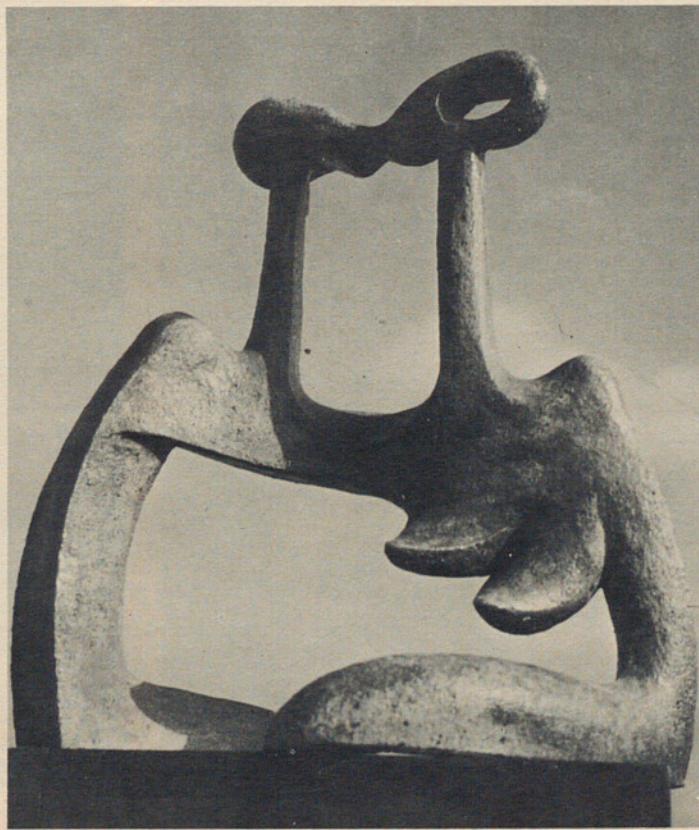
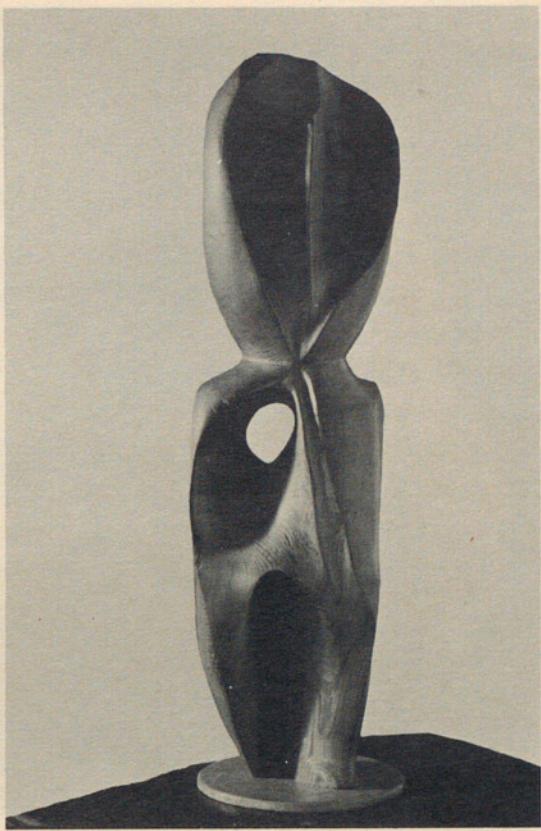
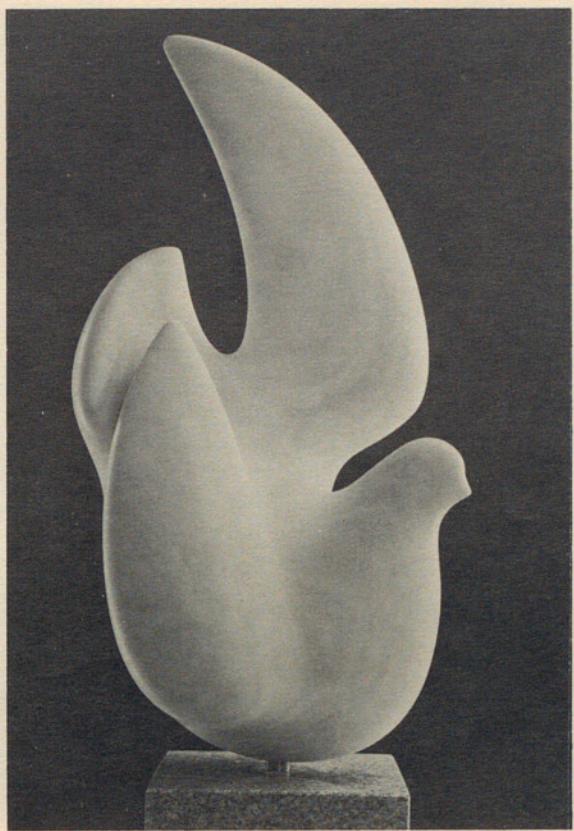
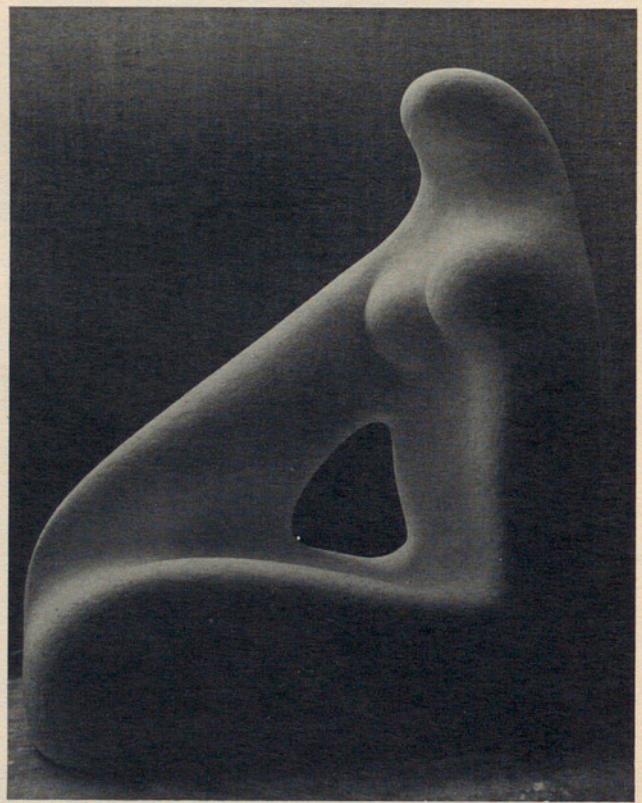
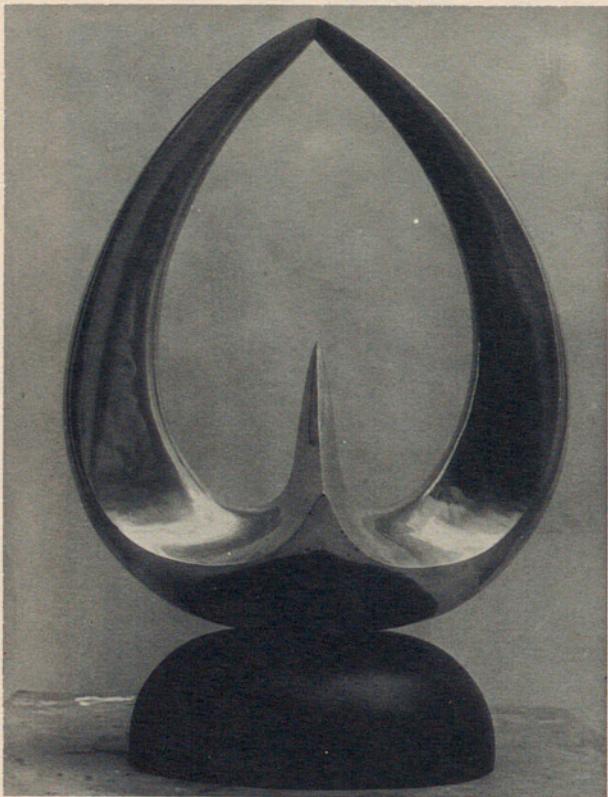
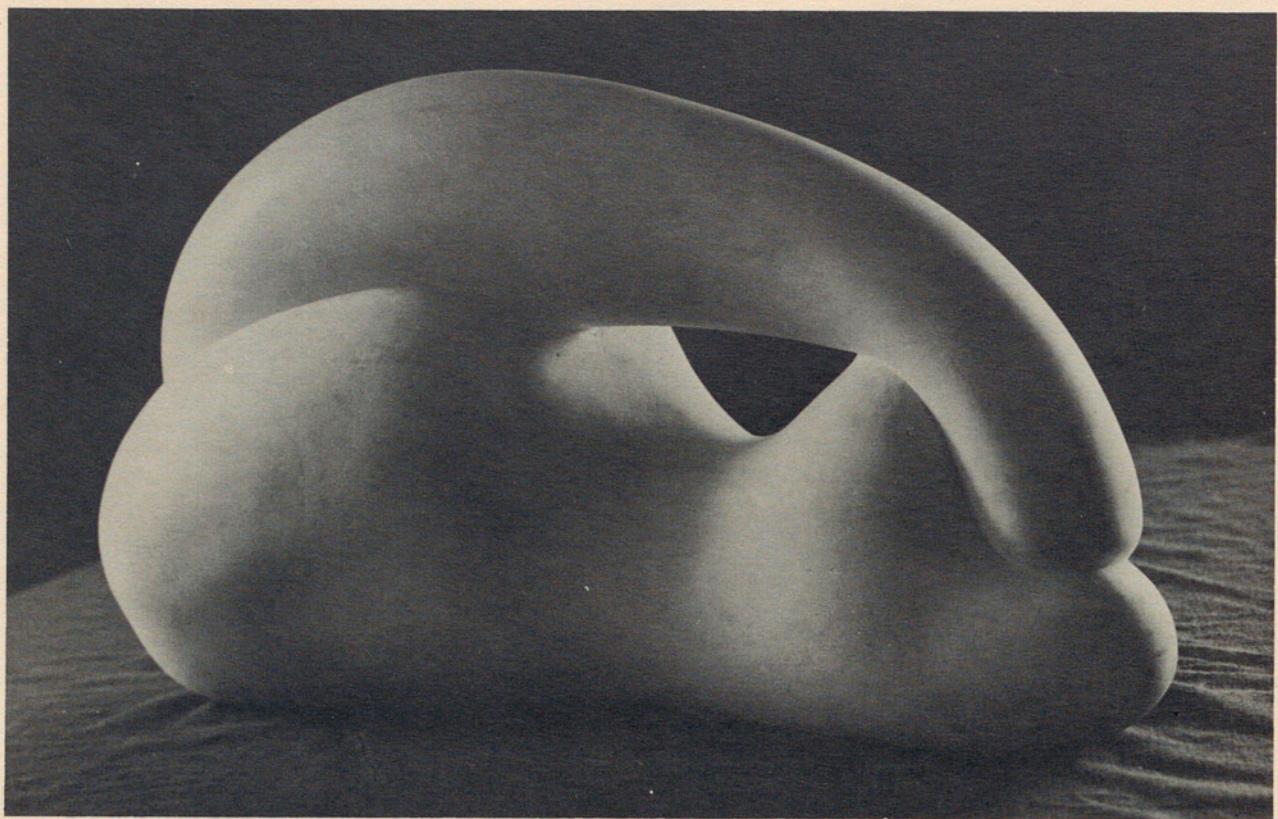


Fig. 337.—PALOMA, POR JUAN HARO. Fig. 338.—ESCLUTURA, POR HONORIO GARCÍA CONDOY. Fig. 339.—PAREJA DE MOROS, POR EDUARDO GREGORIO. Fig. 340.—EL BESO, POR EUDALDO SERRA.



Figs. 341, 342 y 343.—FECUNDACIÓN, PÁJARO DEL MAR Y LA DIOSA, POR CARLOS FERREIRA.

intención (fig. 340), estas veces de una figuración por demás castigada, otras de rigurosa abstractación, y siempre de una subyugante calidad.

Escultor cuantioso y protagonista capital en esta pesquera es Carlos Ferreira (Valdemoro, Madrid, 1914), verdadero perseguidor de la pureza inicial de toda forma. Es por ello por lo que tanta de su obra bellísima está presidida por los símbolos del huevo, del ovoide, de la redondez del vientre femenino, hasta del más luminoso momento del amor. Es la suya una escultura que pudiéramos calificar de ovípara, respetable y digna como ninguna en los fondos inmensos de esa investigación suprema de la forma sustantiva. Quizá puedan hallarse en su quehacer concomitancias con Arp, con Brancusi, con Ferrant, siempre en orden al propósito de ofrecer superficies nítidas, lisas, invitando a la caricia y al tacto (figs. 341 a 344), pero lo cierto es que su obra, pese a especular con modelos tan viejos como la vida — y siempre, también, preocupados por el misterio de la vida — no se parece a ninguna otra. Y, como no podía menos de acontecer, el reverso lógico, el de la muerte, también ha sido plasmado por Ferreira en una enorme calavera que todavía debe seguir en su estudio. Ya es algo muy decidido que, de toda la escultura actual de España, sólo Picasso y Ferreira hayan coincidido en el afán de modelar una calavera. Ferreira, en los últimos años, ha trabajado también en hierro, con su habitual entrega a cuanto hace.

Como tantos otros, José Luis Sánchez (Almansa, Albacete, 1926) había comenzado por practicar una escultura figurativa, la de las expresivas cabezas presentadas en su primera exposición de 1955, en el Ateneo, presentada por su nunca negado maestro, Ángel Ferrant. Su evolución posterior sería cosa propia, hasta llegar a unos macizos y dramáticos monolitos restallantes de fuerza y de presencia, como el monumento a las víctimas de la catástrofe de Rivadelago. Es una escultura trascendente, pródiga en emociones contenidas, y, más o menos un poco la respondiente en volumen a lo que Tapiés ha producido en superficie. Y hasta aquí el grupo que por decanato o por conexiones con Ferrant debía ser presentado primeramente.

Por fortuna, no terminan en él los abstractos importantes, que han de ser vistos en la principal de sus especialidades, la férrea. Antes de llegar a ella, haya mención de Eduardo Carretero (Granada, 1920) y del interesante Lorenzo Frechilla del Rey (Valladolid, 1927), seguramente el más inserto en la geometría de todos los citados, atento investigador de la forma cúbica como lo demuestran sus Evolutas sucesivas de una espiral logarítmica.

OTEYZA. — Era necesario segregar de todo capítulo colectivo — y hasta de toda orientación plural, y aún de cualquier estética militante — a un personaje excepcionalísimo, impar como entidad humana y como creador. Él es Jorge de Oteyza, nacido en Orio, Guipúzcoa, en 1908, de largas estancias americanas, triunfador en la Bienal de São Paulo de 1957, en la que obtuvo el Gran Premio de Escultura. Y otros muchos pudiera haber cosechado caso de haber querido, de haber realizado su obra libertado de la inmensa suma de preocupaciones metafísicas que lo embargan y que han concluido por aprisionarlo.

Y es que hubo en la panorámica española de por los años cincuentas un brillantísimo momento en que Oteyza acaparó todo interés y una total fascinación. Sus esculturas horadadas, poderosas, restallantes de vida cuanto menos figurativas (figs. 345 a 347) se hacían, eran aún más sorprendentes que sus ya de suyo sorprendentísimos retratos de Cristino Mallo o de Julio Antonio Ortiz. Se veía en ellas algo que no siempre está incorporado a una obra de arte; se veía una inmensa cantidad de pasión por la plástica. Recordemos los títulos de algunas de

estas sensacionales piezas: Hombre cogido, La mujer de Lot, Figura masculina para Regreso de la Muerte, La madre, etc. Eran la expresión descomedida — las dimensiones reales poco importaban — de una voz de escultor nada común a lo largo de toda la historia. Feroces y primitivas, inefables, indescriptibles, sobrecogedoras. Sólo con su presencia quedaba empequeñecido el espectador. A estos bienes se unían los de la materia, ya se tratase de una cerámica irisada o de un cobre bien puro. Es verdad que no todo fue fácil para Oteyza, es cierto que fue rechazado su genial Apostolado de Aránzazu, una de las obras en que había depositado tantísimas ilusiones. Pero ello nada hubiera importado en luchador tan probado como Jorge. Lo decisivo en su vida fue el germinar y el desarrollarse de una compleja preocupación por el mundo de las formas que excedía de la especulación normal de un pensador de la estética para complicarse más y más dentro del hervidero de una rebusca continuada, la que no podía deparar sino soluciones contradictorias. Oteyza, uno de los artistas más ingeniosos y sutiles de que exista memoria, no se conformaba con la preeminencia de su escultura. Desde sus premisas sobre el dinamismo, el estatismo, los espacios vacíos, la función de la oquedad, el tránsito de la estatua-masa a la estatua-energía y demás medios de autoatrormentarse — Oteyza es el artista más heautontimorumenos del siglo — pasó a considerar las posibilidades de los módulos de Malevitch, y todo ello se fue haciendo tan alarmantemente metafísico que, en puridad, no cabían posibilidades de verter el pensamiento a concreción plástica. No se intentará aquí ni tan siquiera un resumen de las preocupaciones de Oteyza, y bastará con aseverar que dejó de practicar escultura. Lo último por él realizado responde ciertamente a formulaciones de esta condición teórica, pero se aparta radicalmente de la complejión humana firmísima de la que fue autor por algunos años.

Pues bien, incluso con la amargura de haber perdido un grandísimo escultor, y no siendo seguro que se haya ganado un metafísico, la actitud de Jorge de Oteyza era conveniente — hasta se pudiera opinar que imprescindible — para servir de ejemplo vivo a las generaciones futuras. Porque un artista no debe quebrarse la cabeza tanto como él. Pero sí debe pensar. La forma y el exterior, el volumen y la técnica no lo son todo.

PABLO SERRANO, ABSTRACTO Y EXPRESIONISTA. — Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 1910), formado en Barcelona, luego actuando durante muchos años en Montevideo donde encuentra la amistad del selecto Torres García, regresó en 1954 a España y obtuvo el Premio de Escultura de la II Bienal Hispanoamericana. Hombre de muy complejos nortes, siempre dominados por el problema del volumen, ha gustado de hacer experimentos con el espacio encerrado por unas líneas directrices dadas, lo que, con toda lógica, le conduciría hacia la no figuración más radical. Y, en efecto, la ha practicado, muy sobre todo en la etapa en que se dedicó a realizar las que llamaba "Bóvedas para el hombre", esto es, concavidades, senos donde todos nos pudieramos refugiar durante las amenazas y catástrofes de un mundo encaminado hacia su autodestrucción. Y, precisamente, una de estas bóvedas protectoras, posiblemente la mejor, constituyó el monumento erigido frente al museo de la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico, como homenaje de los españoles exiliados a la placentera isla que los había acogido. Junto a esta modalidad de abstracciones, otras forjadas en hierro suponen un considerable haber del artista. Aún más recientemente, formas masculinas y femeninas que se complementan serían preocupación de Serrano.

Todo ello coexistía con la práctica de una escultura figurativa, expresionista, que acaso

sea la principal y más exacta de las orientaciones de este escultor, y en tal ciclo, aparte las encantadoras réplicas a personajes goyescos y velazqueños, las obras más características serán sus asombrosas, sorprendentes cabezas llenas de vida, como las de José Camón Aznar y la mía (figs. 348 y 349), hechas con toda libertad, y por ello mismo tan penetrantísimos retratos. El propio sentir expresionista se deja sentir en otras estatuas más ambiciosas de Pablo Serrano, cual el monumento a don Miguel de Unamuno, en Salamanca, el de Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, o el dedicado a Ponce de León, en Palencia, éste de un movimiento de volúmenes magistralmente concebido y ejecutado.

Pablo Serrano, escultor repleto de pensamiento, ha decorado también el tímpano principal de la basílica del Pilar, de Zaragoza, pero este difícil — y por tantos anhelado empeño — no era el más propicio a la extensión de su ancho numen, por limitado en tamaño. En fin, esperemos mucho de este gran escultor de amplia proyección internacional.

CHILLIDA. — Son varias las razones que aconsejan referirse a Chillida en contigüidad física con Oteyza. Lo de menos sería el común origen guipuzcoano, pero no — y sí lo más — la paralela y constante atención espiritual con que se sublima la obra, y los planteamientos teóricos de la misma, y la movilidad mental que los organiza. En cuanto a diferencias, una hay, cuantiosa: El hecho de datar Chillida de una generación posterior y poder ser sorprendido en toda su plenitud.

Eduardo Chillida nace en San Sebastián el 10 de enero de 1924 y estudia en Madrid la carrera de arquitecto. No la practicaría como tal, pero ha de entenderse que le sirvió de mucho en cuanto a las estructuras orgánicas y matemáticas de su futura labor, en la que todo había de mostrarse tan perfectamente construido. Su vocación le empuja a la escultura en 1947, y precisamente a la escultura en hierro. Desde 1951 trabaja en Hernani. Destierro voluntario en el que mejor poder aquilatar su rigor nato. Se exige mucho a sí mismo como escultor y como forjador de hierro, y desea una fragua de tales y cuales características que estima indispensables para el mejor cuerpo, para la mejor terminación de lo que discurre. Un herrero tradicional le asegura que lo que desea no puede hacerse, que no es factible, que su oficio lo niega. Pues bien, Chillida, al construirse una nueva herrería según sus proyectos, tira por tierra toda la experiencia secular del artesano. Se origina la fabulosa aventura de uno de los primeros escultores del siglo. Comienza a exponer en 1949, pero su triunfo internacional no llegará hasta su primera exhibición monográfica en la sala Maeght, de París, en 1956. Antes y — sobre todo — después de esa fecha, llueven sobre Chillida los premios, los honores y las consideraciones internacionales. Sin posibilidad material de relatarlos, imagine el lector cuantos quiera. Todos los posee. Y, mucho más importante, a todos es acreedor.

Y aunque esta justicia internacional le faltase, sería lo mismo. Chillida no sería ni más ni menos de lo que vamos a procurar hacer ver que es. Antes que toda otra cosa, un escultor que siente la llamada de un material en principio oculto en la tierra, pero que alemerger de ella puede ser tan dócil a su dueño y tan flexible a la manipulación cual pudiera parecer el más maleable de los barros. Sí, el dueño y señor del hierro es Chillida, y una nueva edad de este metal — pero una edad consumadamente sabia — sale de sus manos. Y los planteamientos, por primeros un poco románticos, de Pablo Gargallo y de Julio González se crecen en organización mental tanto como en corporeización del misterio. Porque abundantísimas cantidades de misterio envuelven las esculturas de Eduardo Chillida, hasta exhalar una especie de silencio

denso y solemne que obligatoriamente se comunica al espectador, el cual olvida ya el carácter abstracto de estas obras para no hacer sino escuchar ese silencio y recibir impactos de tan poderosas formulaciones. Se diría que hasta la calidad férrea se encoge ante la hermosura y firmeza de la realización, disimulando negrura y dureza. Y no tenía que disimularlas, pero lo hace. Determinados títulos de las obras de Chillida — Hierros de temblor, Yunque de sueños, El peine de la noche — (figs. 350 a 353) contribuyen a evaporar una dureza que ya no existe sino para certificar la solidez, más que de la materia, del pensamiento. Y nos aseguran de que el fuerte vasco que brega en la fragua es también un poeta.

Pero si Chillida ha llegado hasta arriba de todo prestigio por su laboreo del hierro, la evolución no dejó de aconsejarle, respecto de obras de mayor compacidad, el empleo de otros materiales, como han sido la madera, y el hormigón armado, y hasta el precioso alabastro, que en sus manos deja de ser la sustancia apta para preciosismos medievales y se hace solemne, firme, hermética. A lo nervioso y ágil sucede lo monolítico. Mas la genialidad no varía.

MÁS ESCULTORES EN HIERRO. — Más, y tantos que ya componen un nutrido ejército absolutamente admirable en su conjunto y en sus componentes, uno por uno. Hay que felicitarse de esta nueva salud de la escultura española y del denuedo general que representa. Tanto por devoción a la empresa primera de Gargallo y de Julio González, como por ascético deseo de salvación de una artesanía noble, como por entrega a los riesgos de lo difícil, son muchos los artistas españoles dedicados a la estatuaria férrea, cuyos propósitos últimos coinciden con los de los colegas dedicados a otras técnicas. Sin ánimo de agotar la nómina, y procediendo por orden de edades, sin investigar en qué momento de su vida llegara cada uno al espléndido grupo, relacionemos a los principales. En todo caso, debe quedar en primer lugar, por su veteranía, Eleuterio Blasco (Foz Calanda, Teruel, 1907), quizá el más próximo a Gargallo en cuanto a técnica, y plenamente figurativo.

Abel Vallmitjana (Barcelona, 1910-1973), sobrino de los escultores decimonónicos de este apellido, es autor de obras tan impresionantes como Los guerreros, a los que conviene maravillosamente esta materia, realzando una temible verticalidad. José Espinós Alonso (Madrid, 1911), muy figurativo, hasta llegar a un realismo de difícil obtención en hierro, demuestra con ello su plena superación de la técnica empleada. Con el mismo dominio, pero con orientación decididamente abstracta, Antonio Sacramento (Valencia, 1915), es autor de verdaderos y poco alcanzables aciertos, como Guernica y La Ola y el Monstruo, si bien, su obra maestra y una de las absolutamente maravillosas del capítulo sea Humo (fig. 355), merecedora de incluirse en toda antología del arte actual. José Canals (San Ginés de Villasar, Barcelona, 1918), ha preferido usar del alambre para constituir sus ágiles abstracciones. José María Kaydeda (Barcelona, 1920) no puede ser omitido en sus realizaciones, algunas de ellas con la contextura orgánica de cactus. Salvador Soria (Valencia, 1920), usando de un sentido pictórico, se da a las representaciones planas, bien cargadas de misterio. Leoncio Quera Tisner (Olot, Gerona, 1921-Olot, Gerona, 1963), tan prematuramente desaparecido, era un escultor importante, de perfectos modales en sus construcciones integradas por soportes y planos. Juan Pala (Barcelona, 1922) hace girar su obra en derredor de dos módulos, el alámbrico y el cogollar, no sin recordar en éste a las realizaciones de D'Zamonja. Francisco Torres Monsó (Gerona, 1922) es decidido partidario de las formas globulares, en tanto Amadeo Gabino (Valencia, 1922) hace tan seductoras sus especies de plantas abriéndose o curvándose con total gracia y sentido del ritmo. La

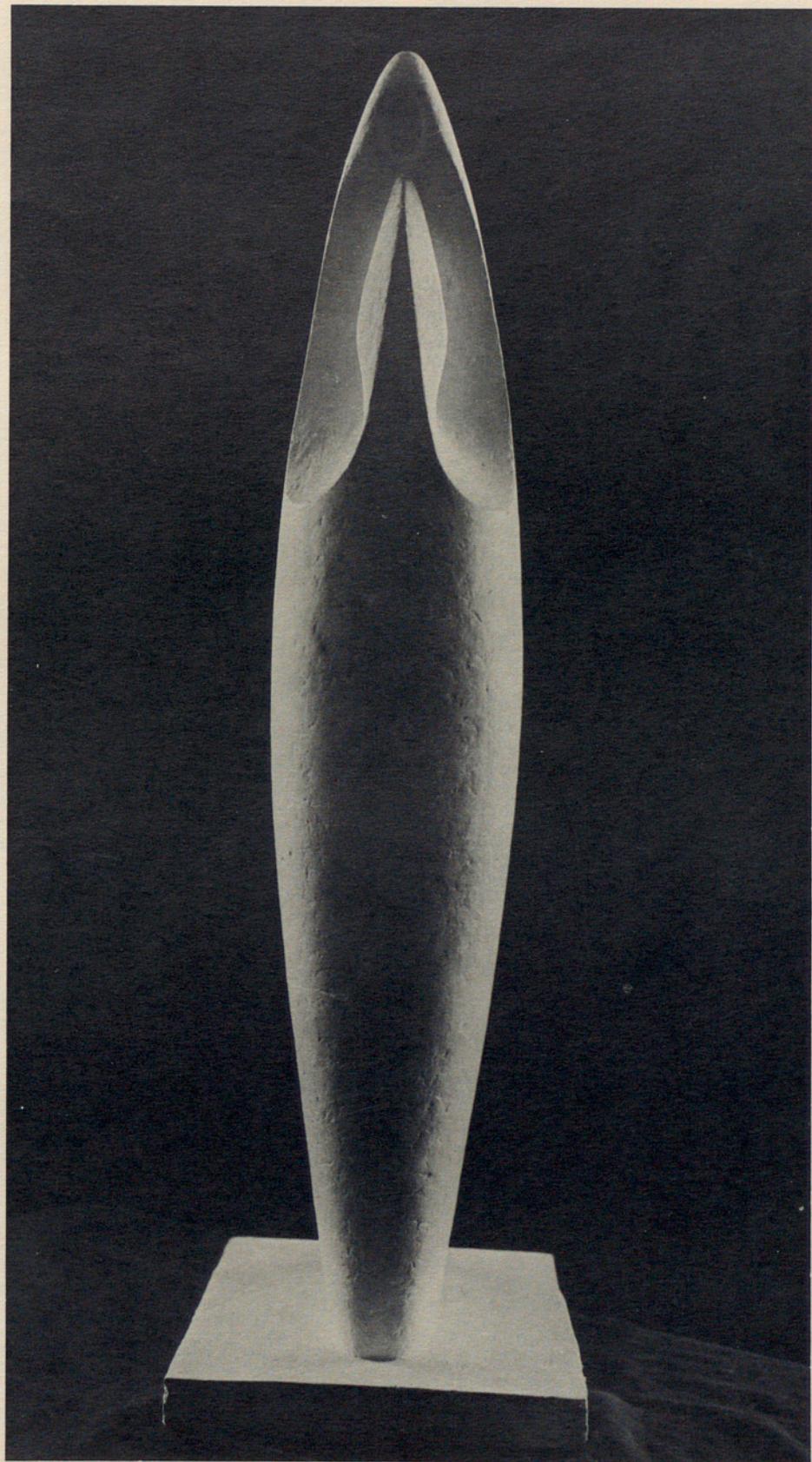
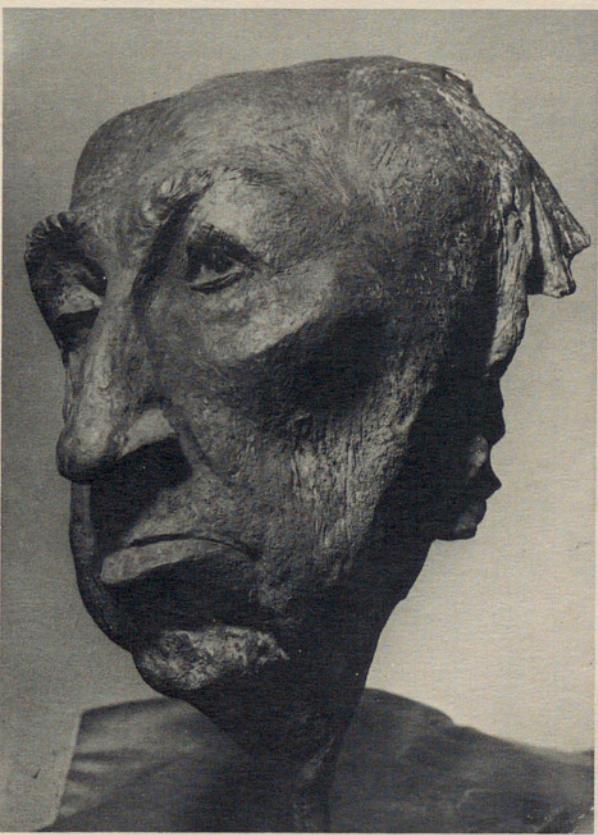
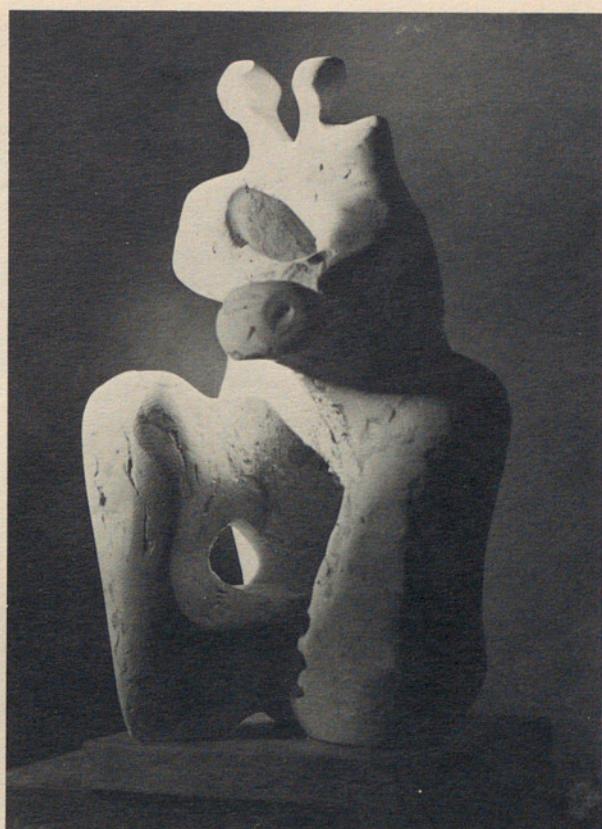


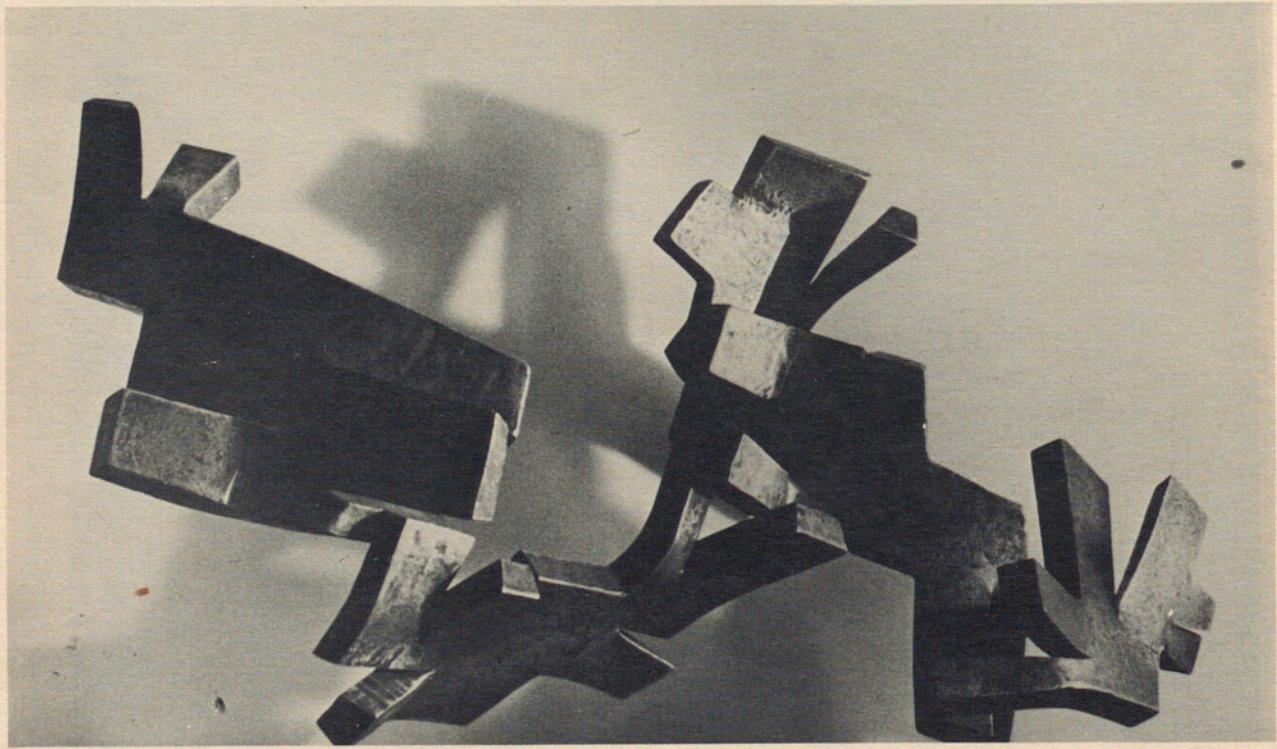
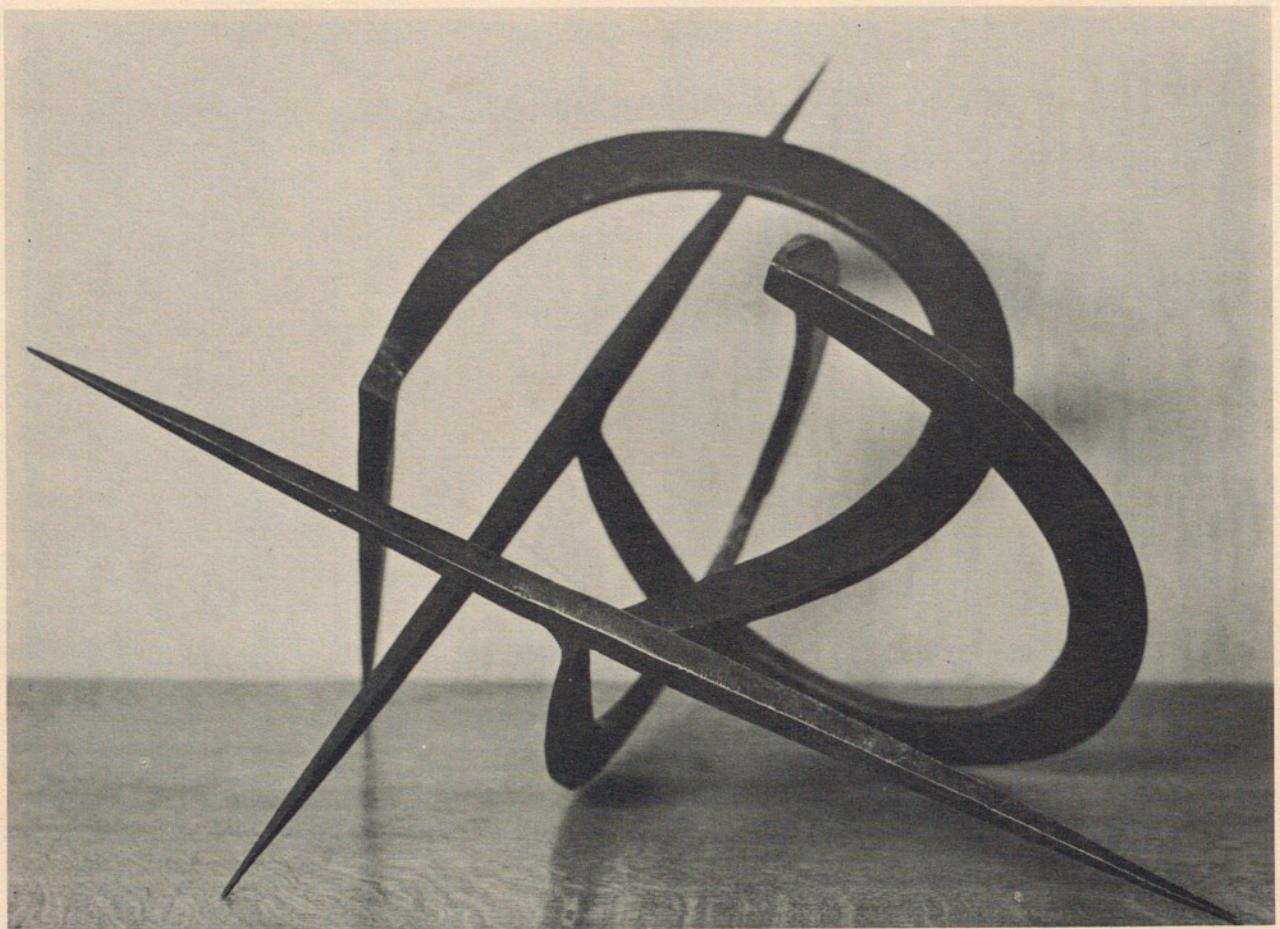
Fig. 344.—VIRGEN, POR CARLOS FERREIRA.



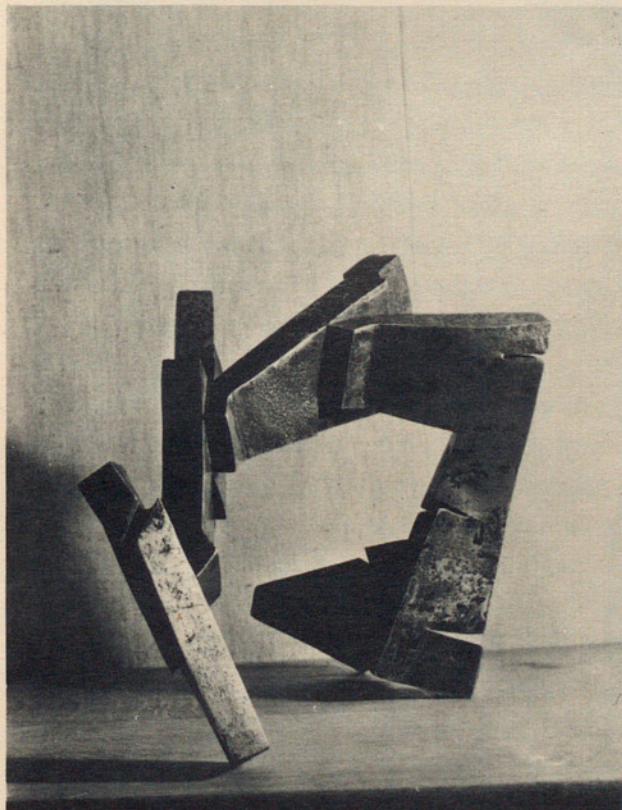
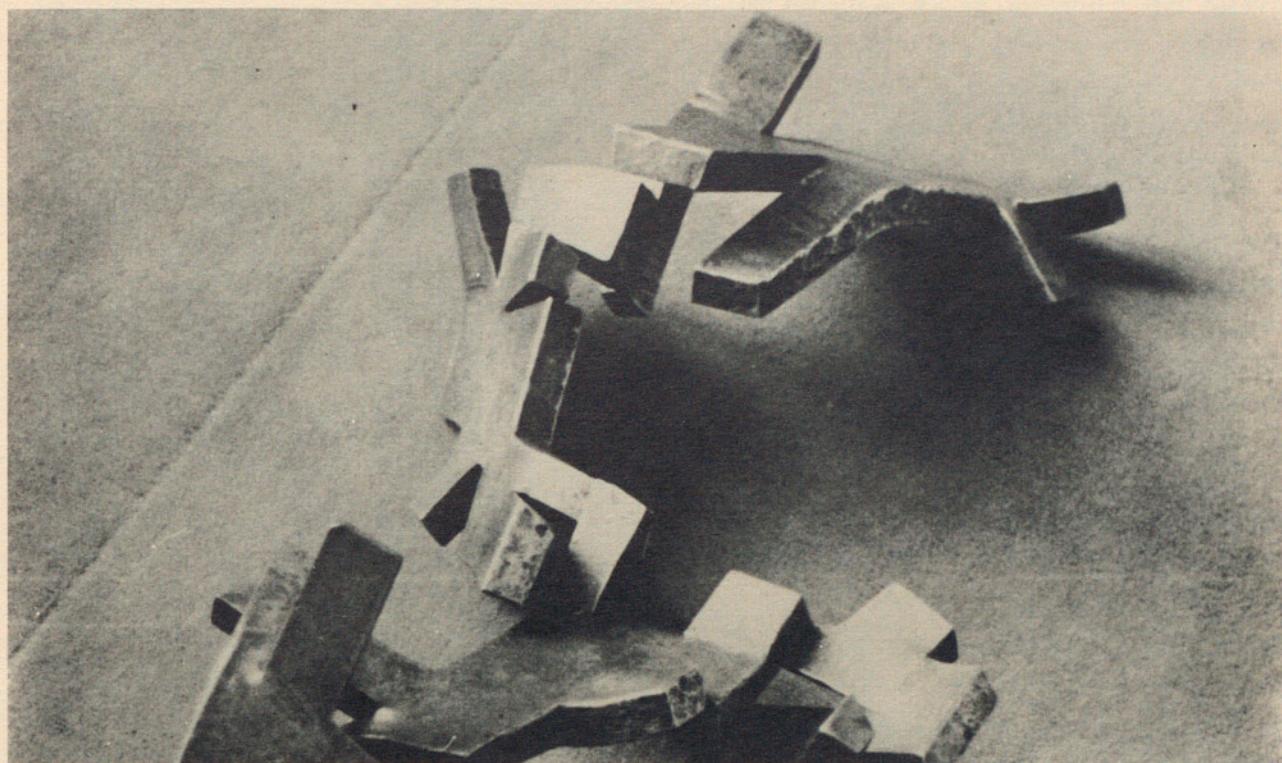
Fig. 345.—MUJERES CONVERSANDO, POR JORGE DE OTEYZA.



Figs. 346 y 347.—GUERREROS Y MUJER MIRANDO AL CIELO, POR JORGE DE OTEYZA. Figs. 348 y 349.—CABEZAS DE CAMÓN AZNAR Y DE GAYA NUÑO, POR PABLO SERRANO.



Figs. 350 y 351.—CONSTELACIÓN Y HIERROS DE TEMBLOR, POR EDUARDO CHILLIDA.



Figs. 352 y 353.—DOS VERSIONES MÁS DE HIERROS DE TEMBLOR, POR EDUARDO CHILLIDA. Fig. 354.—ESCULTURA, POR MARTÍN CHIRINO.

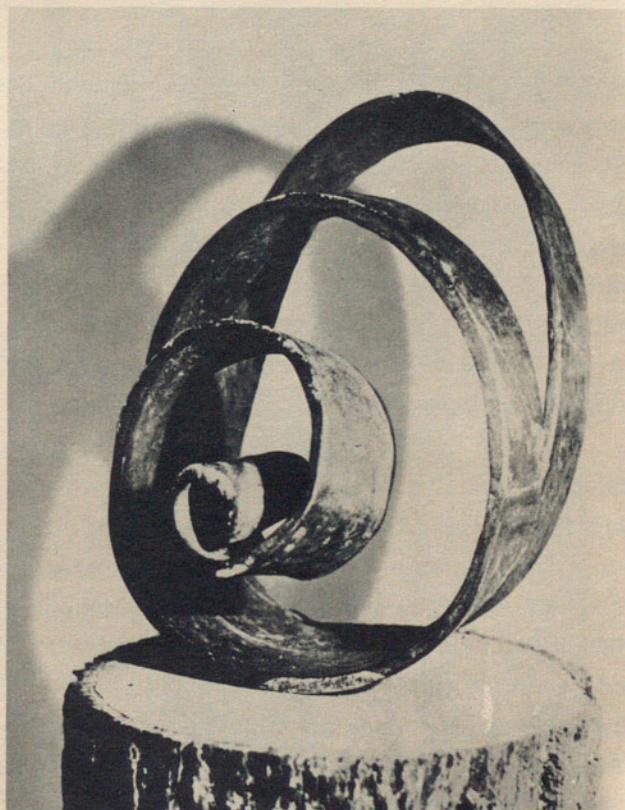




Fig. 355.—HUMO, POR ANTONIO SACRAMENTO.

variedad de posibilidades conturba, demostrando la infinitud de lo maleable del hierro. Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1924) traspone a este material con justicia y fidelidad sus propias investigaciones pictóricas incursas en el Op Art, y, por el contrario, Ramón Carrera (Barcelona, 1924) cautiva por el figurativismo de piezas encantadoras — Mujer del paraguas, Carabela, Jinete — que conservan premeditadamente una rugosidad supuestamente herrumbrosa y muy grata.

Con lo cual, hemos llegado a la generación de Chillida, lo que hace innecesario afirmar que el empleo del hierro se difunde más y más entre los artistas nacidos con posterioridad. Importantísimo entre ellos ha de juzgarse a Martín Chirino (Las Palmas, 1925), hombre de constantes etapas y sucesivas evoluciones, siempre encaminadas a su mejor fin. Preferimos de entre ellas la de la escultura en espirales (fig. 354) y curvas sinuosidades, ya que significa la más exacta réplica y contrapunto a los linealismos de Chillida. Marcel Martí (Alvear, 1925) es muy interesante, tanto en lo compacto como en lo liviano, vertientes ambas que también se dan en Amador Rodríguez (Oviedo, 1926). Julio Castro de la Gándara (Ceuta, 1927) tiene por misión esquematizar. Domingo Fita (Gerona, 1927) se da a la figuración sacra. La animosa Emilia Xargay (Sarriá de Ter, Barcelona, 1927), acude a todo, y en todo es interesante. Francisco Barceló (Son Carrió, Mallorca, 1927) se revela como radicalmente abstracto. Manuel Rivera (Granada, 1927) consigue calidades bellísimas en sus brujerías de telas metálicas. Ramón Lapayese (Madrid, 1928), con todos sus muchísimos recursos de buen expresionista, hace un figurativismo del mejor rango posible, y expresionista es también Moisés Vilella (Barcelona, 1929), pleno de acierto en la confección de un precioso seudoínspecto. Las formas pinchosas y agudas de Andrés Alfaro (Valencia, 1929), las más hostiles de Joaquín Rubio Camín (Oviedo, 1926), las preferentemente compactas de Francisco Baron (Madrid, 1931), de Remigio Mendiburu (Fuenterrabía, Guipúzcoa) y de Miguel Berrocal (Villanueva de Algaidas, Málaga, 1933), con sus ingeniosísimos múltiples, siguen contrapesándose en el equilibrio general del panorama. Añadamos los reticulados de José Luis Alonso Comonte (Benavente, Zamora, 1932) y las formas varias de Francisco Otero Besteiro (Lugo, 1933), más interesantes que su estatuaria animalística. Todavía más nombres, como el de Oscar Estruga (Villanueva y Geltrú, Barcelona, 1933), o el de Pedro Fernández Navarro (Socuéllamos, Ciudad Real, 1934). Y Feliciano Hernández (Gallegos de Altamira, Ávila, 1936), dado a una abstracción muy rítmica, y Javier Corberó (Barcelona, 1935), cuyas creaciones alcanzan frecuentemente el aspecto de una joya de orfebrería. Michelle Lescure añade gran belleza al acero inoxidable.

Por fatigosa que haya podido parecer, era de imprescindible justicia la relación anterior de actuantes, los que usando de un común material han gustado de dominarlo en multiplicidad de soluciones, llegando incluso a conferirle policromías naturales obtenidas con el más apurado auxilio de una técnica impecable. He aquí cómo el hierro, de tan prestigiosa intervención en nuestro mejor arte del siglo XVI, ha ido ascendiendo de categoría, mas siempre a condición de que el artista se hiciera también artesano y añadiera un poco de humildad a su pensamiento. No se puede prever la pervivencia de esta modalidad, mas sí es hacedero certificar de algo muy importante, de su ser actual, no ya tan sólo en el estudio del escultor, en la colección privada y en este o aquel museo, sino que también ha pasado a ser carne de monumento público. Si lo fueron ya aciertos de los escultores aludidos, la obra más justamente ambiciosa a este respecto es el vastísimo monumento erigido por Salvador Aulestia (Barcelona, 1919), en el puerto de su ciudad natal. Es una enorme estructura formada por hierro viejo procedente

de desguaces y despojos, conformando un paisaje férreo muy movido y altamente espectacular, exactamente sobrecededor, en las dimensiones de toda una epopeya.

No es éste el único signo de la aceptación pública de una escultura novísima, muy por fortuna. En 1972 se inauguró en Madrid el Museo de escultura abstracta del paseo de La Castellana, bajo el viaducto de Juan Bravo-Eduardo Dato. Un equipo formado por los ingenieros José Antonio Fernández Ordóñez y Julio Martínez Calzón y el artista Eusebio Sempere organizó las terrazas que exhiben obras de Julio González, Alberto Sánchez, Pablo Serrano, Alicia Peñalba, Rafael Leoz, Amadeo Gabino, Francisco Sobrino, Chillida, Sempere, Martí, Chirino, Torner, Gerardo Rueda, Subirachs, Rueda y Alfaro. Este suceso, inconcebible hace solo veinte años, es el mejor remate del capítulo presente.

C) LA PINTURA

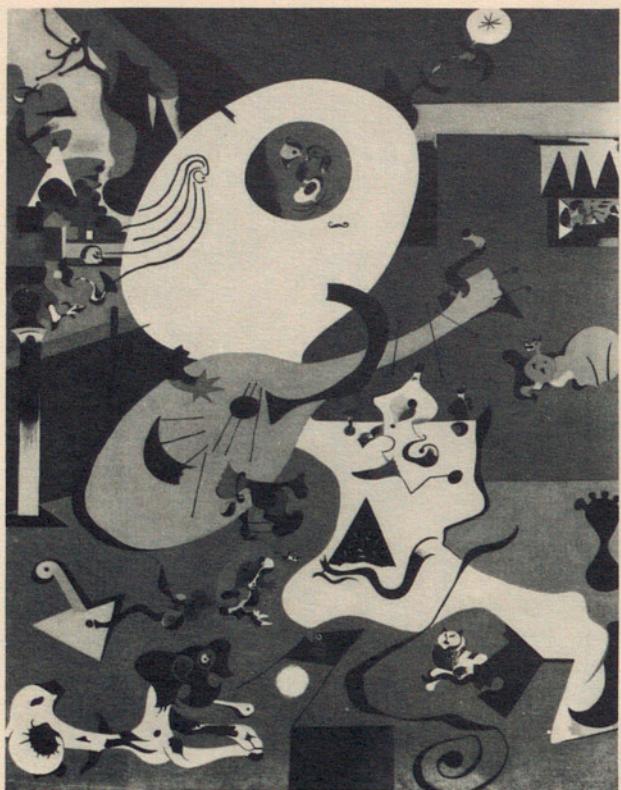
AÑOS DE ENTREDICHO. — Al día siguiente de terminarse la guerra, y luego de tres años de natural cesación de actividades, no se entendió bien hasta qué extremo el conflicto había lesionado a nuestra pintura. Para considerar bien el fenómeno habría que palpar el general descenso económico, el exilio de artistas importantes — menos que los de arquitectos, pero más que los de escultores —, la inoportuna acción política en una actividad distante de ella, y, más que ninguna otra cosa, un encogimiento de creadores y clientes, por igual. No se sabe bien por qué, puesto que las actitudes beligerantes en la guerra no se identificaban con orientaciones plásticas de ningún matiz, los pintores académicos dieron por descontado que había llegado la hora de su triunfo definitivo. No lo seguirían creyendo por mucho tiempo.

Todavía, en 1941, las cosas no se han enderezado. Ese año tuvo lugar la primera Exposición Nacional de Bellas Artes posterior a la guerra, y bien puede asegurarse que nunca la hubo peor ni con representación más endeble. No se concedió medalla de honor, y las primeras de pintura fueron obtenidas por Julia Minguillón, Francisco Núñez Losada y José Suárez Peregrín. Por lo menos, el cuadro de la primera — La escuela de Doloriñas — estaba dentro de una línea media de modernidad, parece que el máximo a que se pudiera aspirar. Y, mientras tanto, cuando ya estaba en acción la locura de los grandes negocios, particularmente en Barcelona, se comenzó a vender pintura buena y mala — por lo común mala y hasta pésima — como medio de invertir dinero. Pero los nuevos ricos que tal hicieron elegían el momento menos adecuado, y no hicieron sino derrochar sus millones.

Las exposiciones nacionales de 1943 y 1945 no fueron mucho mejores que la mencionada, antes bien, nutritas con docenas y docenas de pintores cuyos nombres no nos dicen hoy absolutamente nada. Ni entonces, por supuesto. Pero ya había tenido lugar un benéfico intento de volver a poner las cosas en su debido sitio, y esta acción correspondió a Eugenio d'Ors, al fundar la Academia Breve de Crítica de Arte, en 1941. No se trataba de una institución de fines teóricos o dialécticos, sino que su fin principal era la organización de una exposición anual — el Salón de los Once — en que se pudieran integrar obras de arte, españolas, más también extranjeras, de contemplación no habitual. Luego, a estos salones anuales se añadirían las



Fig. 356.—JUAN MIRÓ: RETRATO DEL GRABADOR E. C. RICART (NUEVA YORK, COLECCIÓN MATISSE).



Figs. 357, 358 y 359.—JUAN MIRÓ: INTERIOR HOLANDES (NUEVA YORK, MUSEO DE ARTE MODERNO), CUADRO OBJETO (PALMA DE MALLORCA, COLECCIÓN JUNCOSA DE MIRÓ) Y PANEL DE CERÁMICA — EN COLABORACIÓN CON LLORÉNS ARTIGAS — EN LA SEDE DE LA UNESCO, PARÍS.

exposiciones antológicas de los mejores cuadros y esculturas presentados en otras galerías a lo largo del año. Hoy, todo ello puede parecer muy modesto, pero en su tiempo resultó de una efectividad difícil de perfilar. Se clausuró en 1952.

El segundo esfuerzo para romper el hielo tuvo lugar años más tarde, en 1948 y en Barcelona, y fue la organización de los Salones de Octubre, destinados a exponer, precisamente durante el mes aludido, una selección de obras de artistas catalanes de tendencias posteriores al impresionismo. Su animador era Víctor M. de Imbert. Estos salones de octubre duraron diez años, hasta el de 1957, y por ellos desfiló gran cantidad de artistas, muchos de los cuales triunfarían más tarde individualmente. La importancia de tales exposiciones no puede desconocerse. Fueron un magnífico y eficientísimo revulsivo contra el marasmo en que había caído el arte catalán durante la época del dinero fácil y de los negocios turbios.

Y, en fin, el tercer gran hecho que puso definitivo fin a los años de entredicho del arte vivo, y, más concretamente, de la pintura. Se trata de la 1.^a Exposición Bienal Iberoamericana, que fue aludida en páginas preliminares. Su importancia primera estribaba en que ya no procedía de una iniciativa privada, como los salones de los once o los de octubre, sino que partía del propio estado, a través del Instituto de Cultura Hispánica. Su fecha, la de 1951, debe retenerse porque con los acentos de libertad otorgados se restauró de golpe, y oficialmente, toda la serie de bienes de expresión perdidos a partir de la guerra. Más aún, no pocos nombres ilustres de la pintura actual conocieron su consagración con este fausto motivo. Y la gran consecuencia positiva pudo ser la reanudación de todas las actividades creacionales congeladas o cohibidas a lo largo de no menos que trece años.

CARACTERES GENERALES DEL PERÍODO. — Así, la longitud de los años de este tercer ciclo de la pintura española se contrae de modo bien visible. Más que partir de 1939, lo correcto es hacerlo, en líneas generales, desde 1951, reduciéndose a poco más de veinte años el período tan rico en nombres y en hechos que nos proponemos examinar. Y ha sido durante esos cuatro lustros cuando se han establecido las nuevas lineaciones de la pintura española, seguramente con mayor nitidez que en lo tocante a escultura o arquitectura. Y, como quiera que esa nueva estructura se configuró de modo velocísimo, empleemos también la deseable rapidez para explicarla.

En primer lugar, comenzaron por desaparecer las escuelas regionales, resumidas en tan sólo dos, o, para ser más exactos, en dos ciudades, Madrid y Barcelona. No solo habían caducado los entornos geográficos constitutivos de escuelas a partir de los siglos XVI y XVII, sino que otros mucho más recientes, como el vascongado, quedaron anulados por mor de la guerra. Es posible que, aparte de los que fueran citados anteriormente, no quede hoy otro pintor específicamente vasco, entendiendo por tal el vinculable, por gama y por temática, a la que un día fuera escuela personalísima, propia. Del mismo modo, el que se puede considerar como principal pintor gallego de nuestros días, Manuel Colmeiro, trabaja en París. Es decir, que la vieja distribución por regiones ha cedido el paso a la variedad de estilos. Aún más todavía. Hasta la dualidad Madrid-Barcelona tiende a desaparecer, y desaparecerá con toda seguridad al ser cada día mayor, ya la unidad, ya la multiplicidad — que en sí misma es otra señal de unicidad — de los estilos en boga. Cada día cuenta menos el origen, cada día menos el ambiente inicial del artista. No hay que felicitarse de ello, pero sí tratar de entenderlo. También las ciudades tienden todas a asemejarse entre sí. Una excepción, el grupo indaliano, de Almería, con Jesús de Perceval a su frente.

Jamás en España han proliferado de tan excesiva suerte las salas de exposición, nunca se ha pintado tanto, nunca se ha exhibido tanto. Como corolario imprescindible tampoco nunca se vendió y se compró tanta pintura. Hay razones para dudar que siempre se adquiera con buen seso y con la preparación adecuada para hacerlo, pero tal es la realidad. Evidentemente, en el amplísimo campo de tendencias en pugna, el amante de la pintura tiene cumplidas ocasiones de elegir su cuadro dentro de una variadísima gama de ofertas, desde la de carácter académico — que, increíblemente, no ha caducado — hasta la más reciente audacia juvenil. Todas las inclinaciones conservan sus clientelas específicas y todas quedan servidas. Veamos de intentar también aquí una información muy varia y comprensiva, tanto más difícil cuanto que la historia con que se empezó se ha convertido ya, inexorablemente, en crónica contemporánea.

MIRÓ. — Hay un débito pendiente desde la segunda parte de este libro y cuyo pago no puede diferirse ni un momento más. Se trata de la atención merecida por Miró, el que bien pudo quedar inserto en ella. Pero era preferible presentarle en este lugar como al segundo pintor español de la actualidad — ahora, muerto Picasso, es el primero — y uno de los más geniales del mundo de hoy, lo que no es gran elogio, ya que han ido desapareciendo con pavorosa celeridad los artistas más egregios. Miró es uno de ellos.

Juan Miró Ferrá nació en Barcelona, en la casa número 4 del Pasaje del Crédito, el 20 de abril de 1893, hijo de orfebre y nieto de ebanista, por lo que las aficiones artísticas lo apadrinaban. Estudiante de la Escuela de Comercio de 1907, empleado en una droguería en 1910, nada de ello tuerce su afición al dibujo, que practica desde los ocho años. Entre 1912 y 1915 acude a la academia Galí, y empieza a pintar sus primeros cuadros en un estudio que comparte con el grabador Enrique Ricart (fig. 356). Son de acusado carácter fauve, y abundan los paisajes de Montroig, pueblo en el que se recuperó de una enfermedad y a donde volverá con frecuencia. También pinta agudos retratos, muy personales, como los de sus amigos Ricart y Casany. Y en 1919 marcha por primera vez a París, realizando una exposición en 1921. Ya será, en lo sucesivo, normal que pase los inviernos en la capital francesa y los veranos en Montroig.

Este hombre de estatura menuda y recogida y de ojos claros e inocentes no podía ser fauve por mucho tiempo. No lo era ya en sus primeros contactos con París. Un tanto misteriosamente, optó por lo contrario de aquella inclinación, por una pintura detallista, casi exagerada en su número de pormenores, en la que parecían estar presentes una paciencia y un prurito de no olvidar ningún elemento, por mínimo que fuese, realmente desconcertantes. Así es como llega a sus personalísimos bodegones y a cuadros como *La masía*, paisaje rural en que la naturaleza proporcionaba amplísima posibilidad para este juego que se diría pueril a primera vista. No lo era, sino que en cierto modo venía a coincidir con puntos programáticos del realismo mágico europeo. Y además, tal vertiente expositiva iba a durar poco en el currículum de Miró, ya sea porque la numerosísima cantidad de pormenores se le iba sublevando, en razón de su propia abundancia, ya porque una inquietud mayor del artista se aprestaba a disolverlos en favor de una dicción más abreviada. Los acontecimientos se precipitan cuando en 1924, Miró se alía con los surrealistas y comienza a exponer con el grupo.

Comienza aquí una serie de equívocos de no sencillo diagnóstico. Porque poquísimo — o nada absolutamente — tenía Miró de surrealista en el sentido extraíble de esta palabra programática. Precisamente, la evolución iniciada en el año dicho y en los siguientes le había llevado rápidamente a una pintura muy libre de concepto y de traza física, con exacerbadas



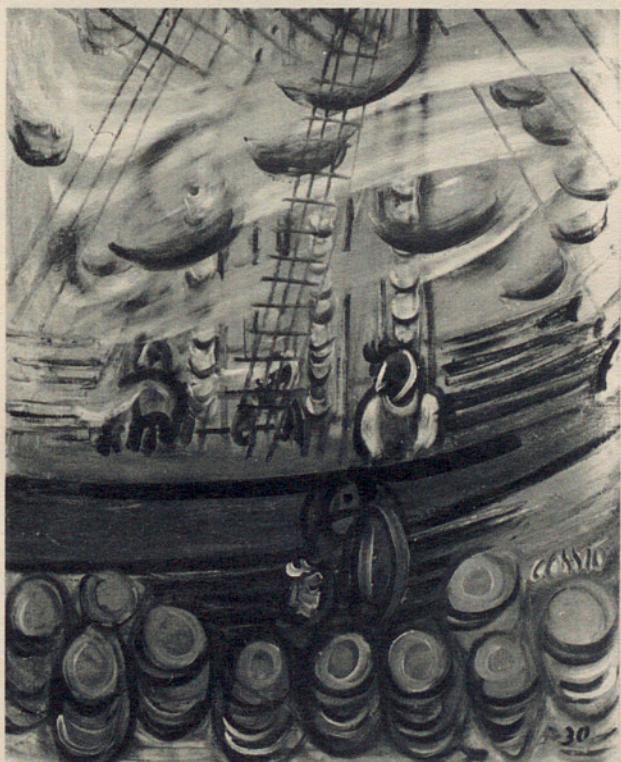
Lám. IX.—MIRÓ: MUJERES Y PÁJARO AL CLARO DE LUNA (LONDRES, THE TATE GALLERY).

deformaciones del modelo, inseparable de una signografía que ya persistirá en su labor hasta nuestros días. Lo surreal no aparece en estas drásticas simplificaciones de seres o de cosas que paulatinamente van abdicando de sus posibilidades representativas para convertirse en purísimo goce del color por sí mismo y cuyas notorias arbitrariedades de dibujo quedan a miles de leguas de los charolados empeños de cosa soñada de los verdaderos surrealistas. En fin, es el tiempo del Carnaval de Arlequín, más tarde el de Interior holandés (fig. 357) y de La patata, explosiones cromáticas que ha pensado usando de una libertad ilimitada, y que muy difícilmente podrían ser asimiladas al programa del surrealismo. Por lo menos, esta teórica adscripción fue muy útil a Miró para dar a conocer su genialidad. Así como ésta va creciendo en calidades, Miró necesita cada vez menos del auxilio de un grupo internacional. Hemos llegado a años cruciales; al de 1937, en que expone El segador, en el pabellón de España en la Exposición Internacional de París, al de 1940 en que regresa a España — Mallorca — zafándose de la ocupación alemana, y al de 1942, en que vuelve a instalarse en Barcelona. Y en 1941 ha tenido lugar, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, una gran exposición retrospectiva de su obra.

Demasiado pronto para ninguna retrospectiva, porque, pese a haber creado ya antes de esa fecha tanta pintura de insigne personalidad, la que iba a ser futura la sobrepujaría en mucho y acabaría de determinar el verdadero y más duradero estilo del maestro. Es el hecho que el proceso de ir eliminando representaciones se agudizó, como si se tratase del momento en que optó por suprimir todas las hojitas de un árbol, todas las menudas figuraciones de cada planta de un huerto, todas las plumas de un gallo. Ahora, lo suprimido iba a ser la maquinación — a la vez barroca y expresionista, pero no surrealista — de las composiciones de por 1924 y 1925. Paulatinamente, desaparecería todo cuanto no resultara esencial en el firmamento mironiano.

Porque se iba a tratar de eso, de un firmamento, de una constelación cada día mejor organizada, de soles propios, de lunas especialmente configuradas para el caso (lám. IX), de estrellas rudimentarias, de larvas y embriones de seres animados. Cualquiera de estos elementos iba a gozar de vida propia, de un vivir misteriosamente animado por la potencia que subyace detrás de un decisivo trazo negro o en la dimensión de un disco rojo. Súbitamente, parece como si todo el buen obrar de Juan Miró anterior a esta etapa se constituyera en total clasicismo. Y es que todo lo posterior seduce y alucina por el brillo suculento, por la organización sapiéntísima de toda esta nueva cosmogonía. En ella, como en la perfección, nada falta, nada sobra, todo goza de un equilibrio prodigiosamente previsto. Como quiera que la fantasía de Juan Miró desconoce cualquier especie de frontera, sus cosas, sus astros, sus manchas, sus seres, disfrutan de unas posibilidades de variación y de juego libre prácticamente ilimitadas (fig. 358). No es que un cuadro deje de ser parecido a otro, sino que resulta totalmente diferente, bien que todos y cada uno llevando la marca incuestionable de la ágil genialidad. Y soy testigo del infinito cuidado, del esmero artesano que el artista deposita en cada uno de sus cuadros. La imaginación será rápida, pero el proceso del acabado dura mucho en determinados de ellos, para refinar las calidades últimas. De aquí que sea tanta verdad el título de un opúsculo de confidencias de Miró: "Yo trabajo como un hortelano". En efecto, cultiva su pintura con el amor de un hortelano o de un artesano. Y la fija sobre fibrocemento, sobre harpillera que conserva una marca industrial, y la enriquece con cuerdas o con otras adherencias inimaginables.

¿Pintura abstracta? Decididamente, no. Si por su apariencia final pudiera parecer así,



Figs. 360, 361, 362 y 363.—COSSÍO: EL CAFETÍN DEL PUERTO, EL GRAMÓFONO, EL "VILLE DE CANNES" Y NAVÍO NAUFRAGADO.



Fig. 364.—COSSÍO: RETRATO DE SU MADRE (COLECCIÓN PARTICULAR).



Lám. X.—COSSÍO: BODEGÓN (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).

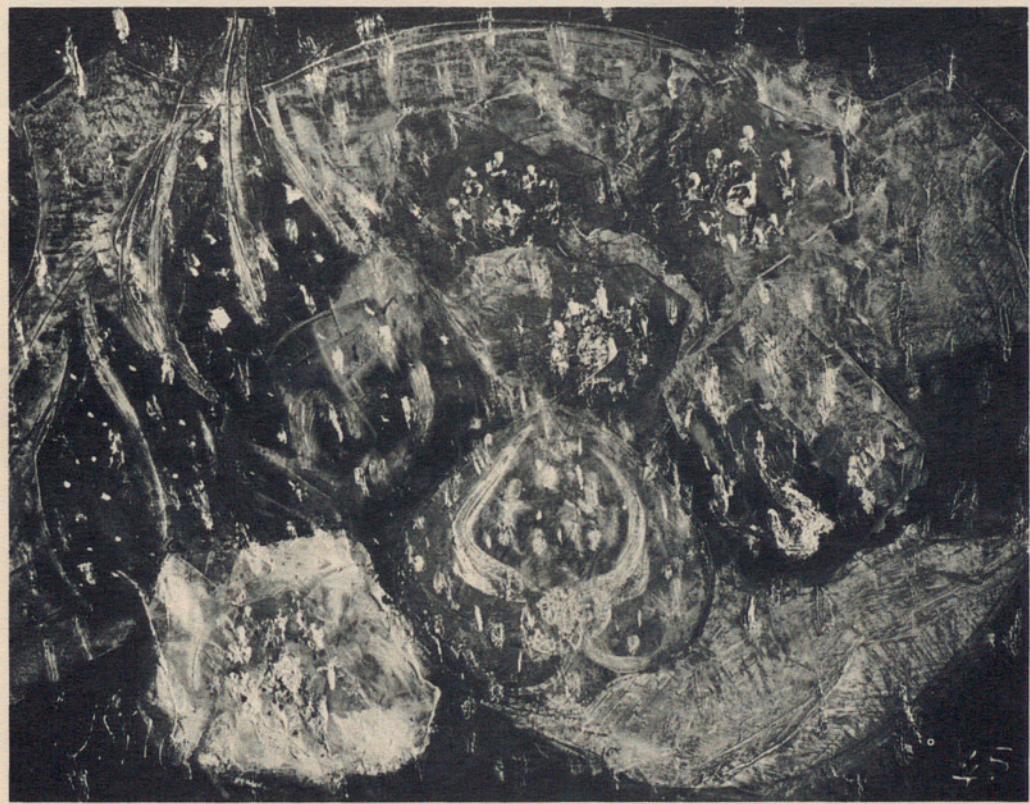
si en teoría puede ser Juan Miró responsable de más de un modal antifigurativo, siempre hay en sus obras una referencia, todo lo sutilizada que se quiera, a un esquema humano o animal, a una estrella, a un sol o a una luna, con lo que su postura a este respecto viene a ser en cierto modo paralela a otro artista gemelo en fantasía plástica y en hondo misterio, a Paul Klee. Pero también puede acontecer que un cuadro de Miró rebase estos indicios figurativos y se convierta en pura abstracción. El caso no tiene importancia. En criatura tan libre de compromisos, de escuelas, de movimientos colectivos cual es Miró, todo cuanto haga es, será suyo y sin relación con nada ni remotamente parecido. Y, además, es inimitable, y no es cabeza de ninguna promoción obediente a sus principios, no transmisibles, imposibles de degenerar en fórmula.

Juan Miró ha realizado también esculturas, objetos de nada específica nominación, cerámicas. Es un grabador y un litógrafo prodigioso, puesto que estas especialidades le proveen de mil inéditas posibilidades de novísima brujería, acaso no alcanzables en la pintura. En 1958 hace, en colaboración con Llorens Artigas, los grandes murales cerámicos del edificio de la Unesco, en París (fig. 359), y con el mismo ceramista realiza, dos años más tarde, el gran panel de la Universidad de Harvard. Todo ello, tremante de luz, de color, de alegría, de misterio. Y en 1967 recibe el premio Carnegie de pintura, de la fundación de Pittsburgh. Aún, de modo extraño y peregrino, materia para mil comentarios, la Academia de San Fernando le ha llamado a su seno.

Juan Miró, el artista español que con Picasso ha conquistado una estimación mundial por encima de cualquier dimensión, reside y trabaja en Mallorca, en el soberbio estudio que le diseñara especialmente José Luis Sert. La isla, tan inspiradora y tan varia en incitaciones, es, seguramente, el mejor escenario para la prosecución de una obra impar, personalísima, de una vitalidad propia fuera de serie. Ella ha sido uno de los grandes logros del arte español del siglo XX, y su glosa pudiera durar indefinidamente. No debo hacerlo. El mejor modo de enaltecer a Miró no es sino el de contemplar su pintura hasta llenarse de ella la vista y la sensibilidad.

COSSÍO. — Es de justicia que vayan a la par Miró y Cossío, pese a que no tengan absolutamente nada de común en cuanto a nortes. Sí lo tienen en lo tocante a resultados, porque ni la pintura de uno ni la de otro se parecen a cualquier otra clase del arte del color.

Francisco Gutiérrez Cossío — habitualmente conocido como Pancho Cossío, y más brevemente como Pancho — decía haber nacido en San Diego de Baños, provincia de Pinar del Río, Cuba, el 20 de octubre de 1898, pero, muy tardíamente, se dió cuenta de un error de fecha, y el año de nacimiento pasó a ser el de 1894. Si nació allí era porque sus padres, santanderinos, eran dueños de un gran almacén de hoja de tabaco que surtía a las principales fábricas de cigarros. Llegó el aciago 98, el año del desastre, y la familia liquidó el negocio y se volvió a España, a tierras de la Montaña. Un accidente infantil estropeó a Pancho una pierna y trocó sus ansias de aventuras — predilectamente marineras — por alguna profesión que demandase poco movimiento. Precisamente, la de la pintura, a la que Pancho se aplicó con entusiasmo. No sería el primer santanderino novecentista en este arte, si recordamos a Riancho, a Iturrino y a María Blanchard. Cossío, luego de unas lecciones locales, pasa a Madrid, donde será discípulo de Cecilio Pla. Realiza en el Ateneo de Santander, en 1921, una exposición muy colorista y audaz, pero que no servirá sino de prehistoria a lo posterior, enteramente desligado de aquel comienzo. En 1923 obtiene la venia de la familia para trasladarse a París, donde empieza



Figs. 365 y 366.—COSSÍO: NATURALEZAS INERTES.



Fig. 367.—JOSÉ MOMPOU: INTERIOR CON FIGURAS (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 368.—JAIME MERCADÉ: ALMENDROS Y ALGARROBOS (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).



a concurrir al Salón de los Independientes, al mismo tiempo que se integra en el grupo español, de cuyo nivel medio pronto emerge notablemente. El grupo es ayudado generosamente por la gran revista de Christian Zervos "Cahiers d'Art", que no deja de favorecer principalmente a Cossío. En efecto, éste, que ha preferido acercarse a Braque antes que a Picasso, practica un neocubismo curvilíneo, abundante en frutas, sombreros hongos, veladores, copas, y también tal cual otro tema marino, todo ello en cuadros casi monócromos, extremadamente interesantes (figs. 360 a 362). Por desgracia, Pancho, ligado por un contrato con la Galerie de France, se hallará en la calle cuando esta empresa fracase económicaamente. No encuentra mejor remedio que volver a España, con la idea de arreglar su documentación y marcharse a Estados Unidos. Pero ni lleva a cabo tal propósito ni acierta al abandonar un París que le había concedido tanto crédito y en el que su futura carrera estaba asegurada. En lo sucesivo, los franceses no volverán a ocuparse de él ni para bien ni para mal. Es como si hubiera muerto.

Sí, vuelve a España en 1932, y, de momento, no como pintor, sino dedicándose a actividades santanderinas tan varias como fundar una agrupación fascista y tratar de remozar el equipo local de fútbol. En esas intenciones pierde un tiempo precioso, encadenado con el estéril de los años de guerra. Lo extraordinario en criatura tan fantástica e imprevisible cual era Pancho es que, tras el final de las hostilidades renace como pintor, pero como pintor nuevo que carecía de historia. De manera casi milagrosa, es en 1942 cuando pinta dos retratos de su madre, uno en el Museo de Arte Contemporáneo, otro en colección particular (fig. 364). Y este es un prodigo de pintura soberanamente construida, parquísimo de gama grave y oscura, ennoblecida y sublimada la anciana en la majestad del rostro y en el esquema de las manos cruzadas y huesudas. Un moteado blanco salpica buena parte de la superficie pintada, y antes de que el lector se pregunte por su cometido — recurso empleado en otros muchos óleos de Cossío — hay que explicarlo. Se trata de una fórmula — mitad infantil, mitad ingeniosa — imaginada para tratar de establecer una cortina intermedia entre espectador y pintura, alejando ésta de los ojos observadores. Cual se ha indicado, repetirá Pancho el arbitrio con gran frecuencia, sobre todo en los retratos, también en las naturalezas inertes. Pero hay otro expediente muy suyo que conviene puntualizar, y es el referente a la técnica.

Pancho Cossío se guardó siempre muy bien de utilizar colores de preparación industrial, tras la desoladora experiencia de ver cómo han echado a perder, por autoputrefacción, cuadros que en su día brillaron como una joya. Antes bien, gustaba de prepararse esos colores, excluyendo siempre las materias orgánicas, moliendo sus tierras y sus minerales del mismo modo que pudiera haberlo hecho un su colega del siglo XVII. Y esta saludable artesanía, unida a otro repertorio de secretos personales que no reveló nunca, ha motivado que sus cuadros ofrezcan un aire de respetabilísima tradición, de pintura secular y carne de gran museo, de obra bien hecha. Ante el quehacer inimitable de Pancho Cossío, hay muchas veces razón para recordar a Rembrandt.

Para recordarlo, en retratos como los citados de su madre, sin contar con otros totalmente magistrales — del Doctor Blanco Soler, del Conde de Ybarra, del Conde de Quintanilla, etcétera —, pero también en el género cossiesco por naturaleza, que es el de la naturaleza inerte. En él, Pancho es el dueño total de nuestro siglo. Son muchos los cuadros de esta especie que salieron de sus brujas manos, y cada uno parece mejor que otro. Lo habitual es disponer sobre un velador — superficie de límites redondeados — objetos y comestibles también abundantes en curvas, como copas, platos, higos, brevas, peras, plátanos, de suerte que se produzca toda

una sinfonía de ritmos curvilíneos (figs. 365 y 366), acaso tan sólo quebrados por el rectángulo de una carta autodirigida, leyéndose en el sobre: "Sr. D. Pancho Cossío. Plaza del Callao, 4. Madrid", su nombre y su dirección. Lo curioso es que, repitiéndose tantísimo este accesorio, jamás canse. No podía cansar, porque rimaba bien con el resto del contenido, y éste era de singular succulencia, pues las frutas, tantas veces partidas, multiplicaban la apetencia normal, y se mostraban golosas, heladas, riquísimas. Creo que son los bodegones — valga por una vez, el uso del desprestigiado vocablo — más bellos que se hayan pintado desde otros holandeses sexcentistas, también depuradísimos (lám. X). Y la pieza de este género cossiesco más deslumbrante es el llamado indistintamente Bodegón de las porcelanas o Reflejos en la mesa (Madrid Colección Bahamonde). Es un solemne retorno a la tradición mejor entendida, hecho por uno de los mejores pintores españoles del siglo. Otros elementos muy afectos a Pancho para esparcir sobre sus veladores son los naipes, sean franceses o españoles.

Un tercer género habitual en Pancho es el de las marinas. Marinero frustrado, marinero que tuvo que quedarse en el puerto de Santander, imaginaba océanos encrespados, veleros poderosos, tempestades, naufragios y restos de navíos destrozados por las olas (fig. 363), y entonces cambiaba por azules y verdes las normales tonalidades doradas, bellísimas, de sus apetecibles frutas curvilíneas. Además, aparte de retratos, bodegones y marinas, Pancho Cossío, que tuvo la virtud de ser siempre joven y entusiasta de todo, acometió dispares aventuras. Una, la de pintar dos enormes cuadros exaltadores de la orden carmelitana en el templo conventual de la misma, en Madrid, cuadros que, sin ser de lo más característico del artista, sorprenden por muchas de sus bondades y por la cantidad de problemas difíciles, así planteados para tener luego la satisfacción de resolverlos. La otra aventura, ya de los últimos años, fue la de practicar una pintura casi absolutamente no figurativa, a la que era sencillo llegar desde su mundo figurativo.

Pintando siempre, exponiendo casi hasta el último día, Francisco Gutiérrez Cossío falleció en Alicante el 16 de enero de 1970. Era un artista de categoría tan selecta que mal podía su obra gustar a las multitudes, pero lo asombroso es que tampoco placía mucho a las minorías. Y es que jamás hizo una sola concesión, ni nunca trazó otra pintura que la que él deseaba fuera suya. Y que constituyó una obra inigualablemente hermosa y original. Como Miró, pero por dispares caminos, era el pintor que no podía confundirse con ningún otro, por egregio que fuere. Y, como quiera que — eso sí, al revés de Miró — no ha gozado de ninguna fama extranacional — y no excesiva en lo nacional — era de rigurosa justicia que este libro la proclamase. Y tal hace, pero con la sensación de que el espacio que se le consagra es muy inferior a sus méritos.

LOS FAUVES CATALANES Y VALENCIANOS. — Si en su momento se habló de fauves como Echevarría e Iturrino — y también era incluible en la tendencia el solitario Riancho — y no pudo continuar la relación por detención brusca de esta tendencia, nunca objetivo de grupo alguno sino de individualidades señeras, el panorama cambia de modo total al final de nuestra guerra, y tanto en unas geografías como en otras de nuestra España. La coincidencia entre Madrid, Barcelona y Valencia es, en tal sentido, indicadora de un decisivo paso hacia adelante. El paisaje va a cobrar nuevo prestigio, pero será a condición de superar los viejos modos y de interpretarlo con encendidos colores.

La pintura de la escuela catalana estaba perfectamente pertrechada para este menester,

y, a decir verdad, ya se había dedicado a él antes de 1936, pero sería ahora cuando lo hiciera con mayor brío, el que competía a una labor de renovación total. Y no se arguya que el fauvismo fuera un movimiento pasado. En España, donde tan poco proliferó, era casi nuevo, y basta. No teníamos tampoco que seguir con mansa fidelidad el calendario francés. Ni siquiera en una región que, como Cataluña, siempre tuvo gran simpatía por las Galias.

Se puede considerar como decano en tales tierras y de tal tendencia a José Mompou (Barcelona, 1888-1968), hombre ponderado, riguroso, autor de una pintura muy sobria y responsable (fig. 367), construida a base del color vivo, pero con justa y perfecta moderación, como puede acreditar su *Cocina mallorquina*, en el Museo de Arte Moderno de París. También practicó la pintura mural, y siempre se distinguió por la gravedad de su obra y por su premeditada ausencia de espectacularidad. No la pretendió tampoco el ilustre Jaime Mercadé (Valls, Tarragona, 1889-Barcelona, 1967), pero este hombre entusiasta, más joven cada día que caía sobre su cabellera blanca, era más lanzado y enérgico. Abordó todos los géneros — y también fue consumado orfebre —, pero el principal había de ser el del paisaje, y, precisamente, el de su campiña natal (figs. 368 y 369). Y convirtió el agro tarragonense, sus árboles, sus tierras, sus cielos, en todo un gran poema lírico lleno de color y de arabesco, puesto que lo veía del modo más encendido. Tenía Jaime Mercadé el suficiente autocontrol para no dejarse llevar de este amor a su paleta y a su tierra, y por ello el concierto de ambas resultaría de suprema dignidad. Mercadé ha sido uno de los grandes pintores catalanes del siglo. Otro su colega, Domingo Olivé Busquets (Barcelona, 1892-1959), que también fue ganando con el tiempo, nos dejó una obra firme, menos coloreada, pero de notable consistencia interna (fig. 370). Emilio Bosch Roger (Barcelona, 1894), hizo siempre una pintura muy simpática y apetecible, primero plenamente impresionista, luego decidida y admirablemente fauve, especulando sobre todo con temas urbanos y suburbanos de su ciudad, antes de entregarse a una atrevida manera última en que todos los elementos que durante largos años mimó se han trocado en pura signografía. Se agregará a José Amat (Barcelona, 1901), discípulo de Mir, quizás más impresionista que fauve en sus escenarios barceloneses, y a Pedro Daura (Barcelona, 1896), artista importante, tanto en el paisaje como en otros géneros.

Miguel Villá (Barcelona, 1901), conocedor práctico de Europa y de Hispanoamérica, y que en París expuso en los salones de Otoño y de los Independientes, adoptó pronto una técnica muy propia, la de pintar con tal espesor de pasta como para que las superficies de sus pinturas se convirtieran, al menos parcialmente, en verdaderos bajorrelieves, como muestra alguno de sus cuadros representando vacas (fig. 371). Ello le mostraba ya como artista bien conciencioso, pero no habría de radicar en tal hecho la principal bondad de su pintura, sino en sus calmos y magníficos paisajes costeros — principalmente los realizados en Masnou — donde con sólo tres colores perfectamente organizados — blanco para las paredes del caserío (fig. 372), rojo para sus tejados, azul para el mar — logra auténticas maravillas de paz, de síntesis mediterránea. Una pintura sedante, de total belleza.

Manuel Capdevila (Barcelona, 1910), antiguo discípulo de la Academia Galí, y por otro lado importante orfebre, usa del color con gran continencia tanto en sus admirables paisajes — puede ser que a la cabeza de ellos el nocturno *La luna de Cadaqués* — como en sus cuadros de figura, en los que es frecuente que aparezca algún matiz de ironía o de crítica, expresado con selecta finura. Recordemos *El picador muerto* o *el Campeón ciclista*. Capdevila suele usar una gama fría, con gran predominio de blancos argentados, siempre manejados con gran

pureza (figs. 373 y 374). Muy cerca de Capdevila hay que mencionar al malogrado Ramón Rogent (Barcelona, 1920-1958), muerto en trágico accidente de automóvil. Con él perdió la pintura catalana, no una esperanza, ya que desaparecía en total plenitud, sino uno de sus más efectivos maestros. Hacía Rogent una pintura ilusionada, joven, abundante en muchachas graciosas (figs. 375 y 376) y en maternidades, en paisajes playeros con barquitas como de juguete, en optimismos de toda especie. Gustaba de usar un color rojo asalmonado que concordaba perfectamente con aquella obra de ilusión y de gracia que a todos nos enamoró y que ha de crecer en lo sucesivo en valores bien sólidos. La ternura de Rogent no figura entre los hallazgos fáciles de encontrar.

De otros fauves menores de la escuela catalana se podría seguir dando noticia. Recordaremos tan sólo a Manuel Surroca (Camprodón, Gerona, 1917) y a Ignacio Mundó (Barcelona, 1918), ambos de positivo interés para nuestro panorama y los dos disfrutando de mundos propios. En resumen, el fauvismo catalán, no numeroso en adeptos, pero sí selectísimos quienes lo compusieron, es un capítulo de los más sustantivos de la pintura de nuestra postguerra.

Menor fue, con toda lógica, la cantidad de actuantes del mismo matiz en Valencia, región estragada por las reiteraciones de un postsorollismo exento de cualquier interés. De aquí que merezca la mayor atención la obra de dos bonísimos pintores empeñados en variar la imagen tópica que de su tierra se nos había dado. El decano es Jenaro Lahuerta (Valencia, 1908), en la brecha desde antes de la guerra, y quizá menos conocido de lo que la justicia exigiría, quién actúa como fervoroso colorista en la tarea de presentar un terruño bastante más fuerte y exacto que el valenciano acostumbrado. Más joven, Francisco Lozano (Antella, Valencia, 1912), prescinde de toda versión anterior para dar una imagen fervorosa, encendida y exacta de su región, mediante una riqueza de paleta y un sentido selectivo de primer orden (fig. 377). La calidad y el magisterio de Lozano han ido creciendo con los años hasta el feliz momento actual. En fin, se citará con elogio a Luis Vidal, óptimo pintor de Monóvar (Alicante).

LOS GRANDES MAESTROS DEL FAUVISMO IBÉRICO: PALENCIA, VAQUERO, ORTEGA MUÑOZ, ZABAleta. — No es sino arbitrio casi imperdonable el de reunir cuatro grandes nombres, los que figuran en el epígrafe, cual si cada uno de ellos no mereciera capítulo propio, pero el espacio manda. Y, ya fuera en unión, ya separadamente, algo y hasta mucho tenía que compenetrar a estos cuatro maestros, acordes y unánimes en el prurito de descubrir España. Porque nuestra España — al menos, su talante más abrupto y escondido — ha permanecido durante siglos sin descubrir, creyendo todos que sólo se componía de parajes apacibles y amenos. Pero, igual que los soldados de la guerra se vieron actuar en geografías hoscas y duras — eso sí, hermosísimas — los pintores más responsables del interior de España las buscaron para perennizarlas, lo que no podía hacerse sin usar de modales fieros, casi rabiosos, precisamente fauves. Esto es lo que puede y debe llamarse fauvismo ibérico.

El primero en edad de esos cuatro maestros es Benjamín Palencia, nacido en Barax (Albacete) en 1898, pero madrileño adoptivo a partir de 1909. Desde unos principios casi solanescos, tras viajes aleccionadores por Europa, participa activamente en la vanguardia de los primeros años treintas llegando a conceptos muy radicales de la pintura, y esta etapa hubiera bastado para prestigiar a cualquier artista. En hombre tan fervoroso de su dedicación como es Palencia, parece que no es sino un capítulo pretérito. Y es que su ansia de pintar llega a la categoría de gula. Poco después de acabada la guerra, en 1941, funda la llamada Escuela de Valle-



Fig. 369.—JAIME MERCADÉ: EL PINAR (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).

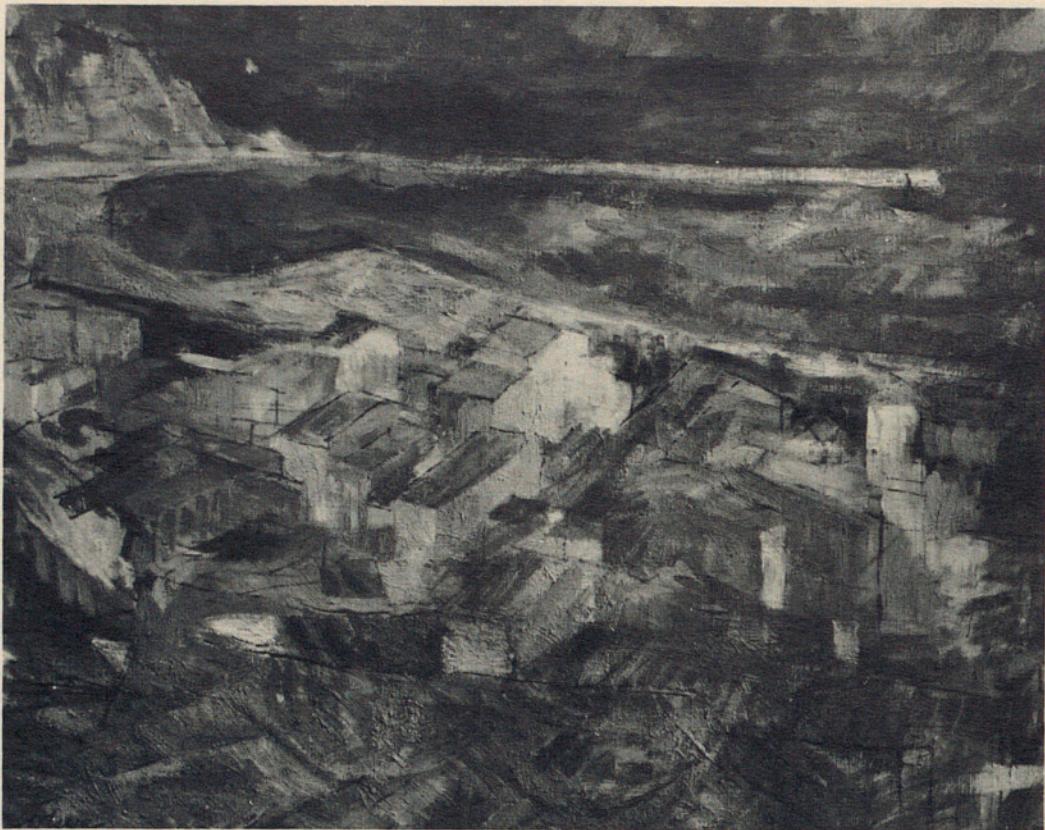
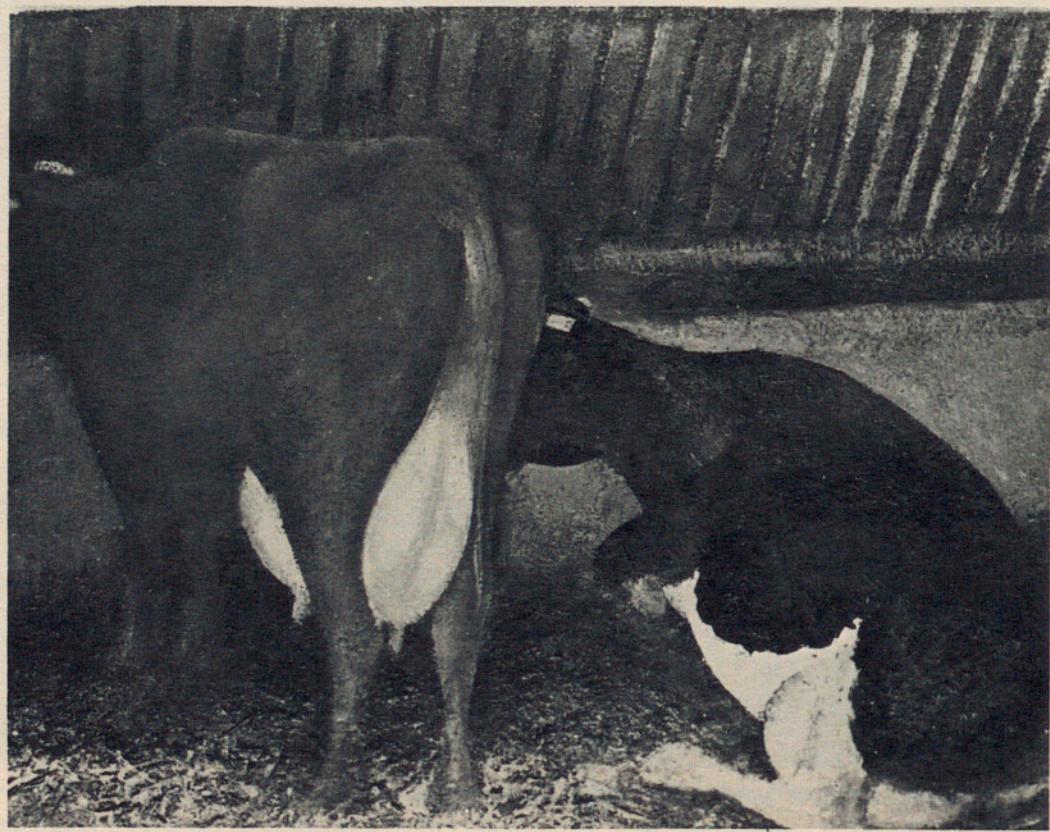


Fig. 370.—OLIVÉ BUSQUETS: EL PUERTO DE BLANES (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 371.—MIGUEL VILLÁ:
EL ESTABLO (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).



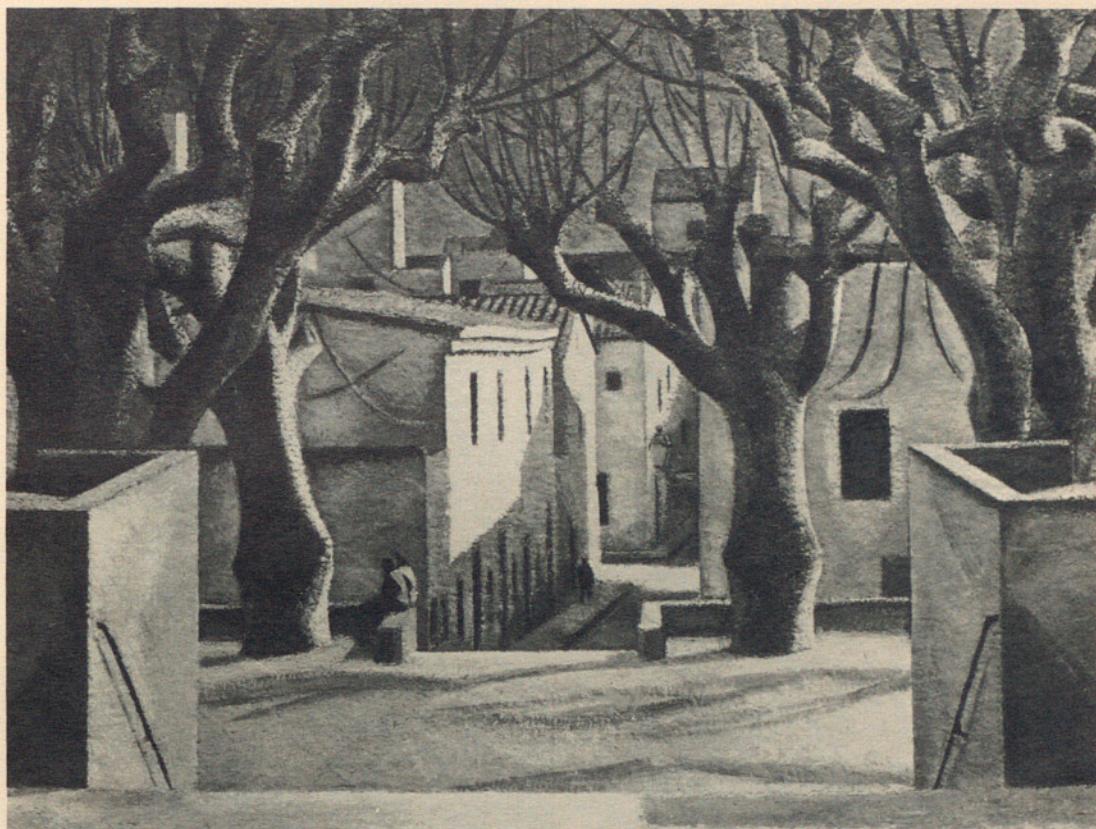


Fig. 372.—MIGUEL VILLÁ: LA PLAZA (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 373.—MANUEL CAPDEVILA: BELÉN DE LA VIRGEN BLANCA (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).

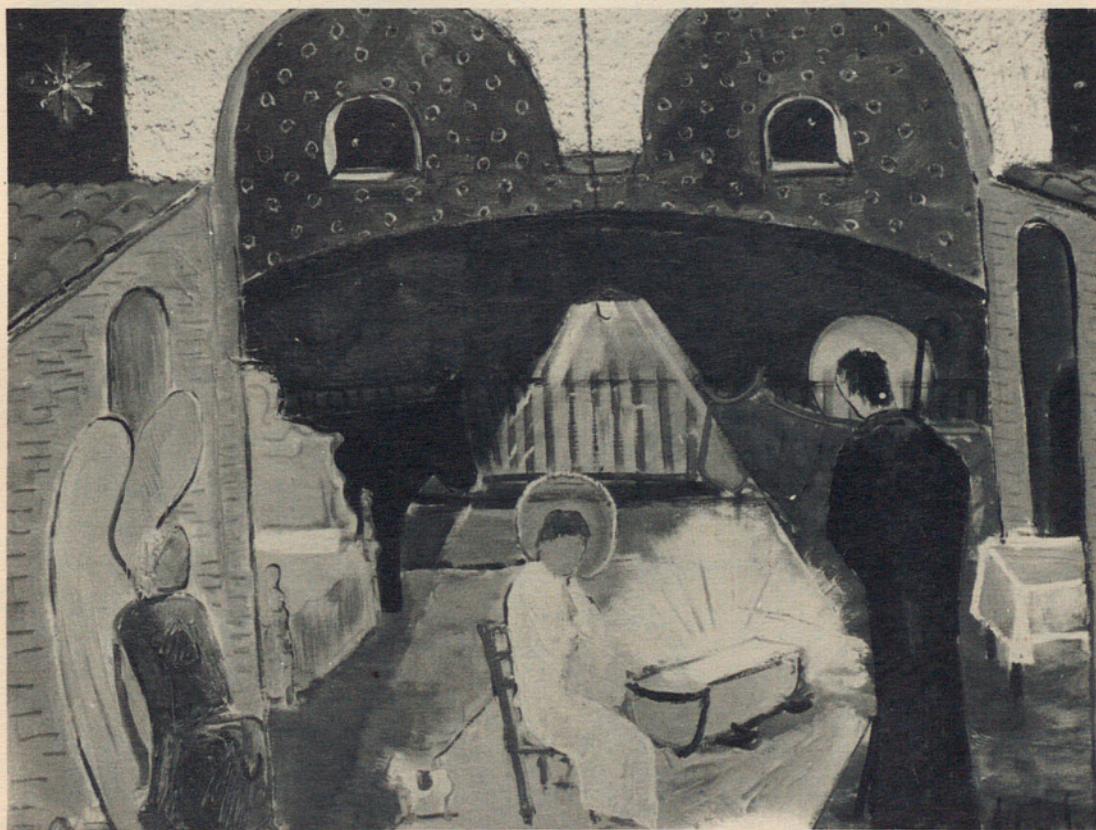
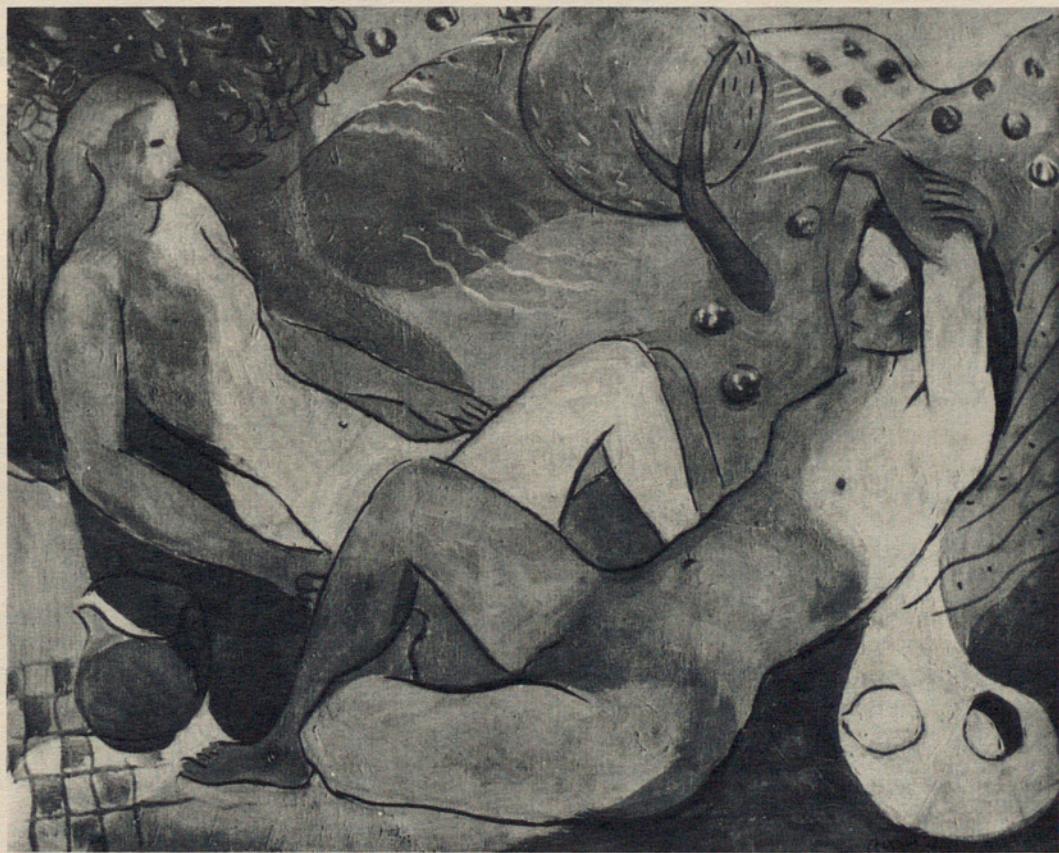




Fig. 374.—MANUEL CAPDEVILA: EL CURA (BÀRCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).



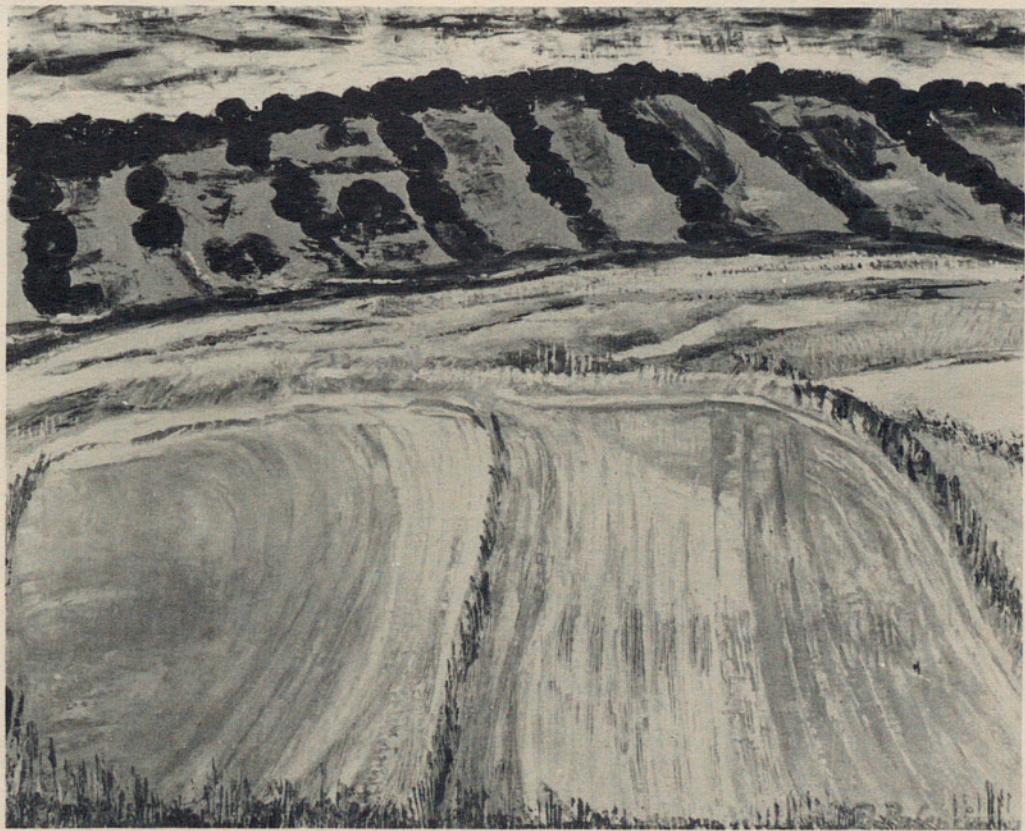
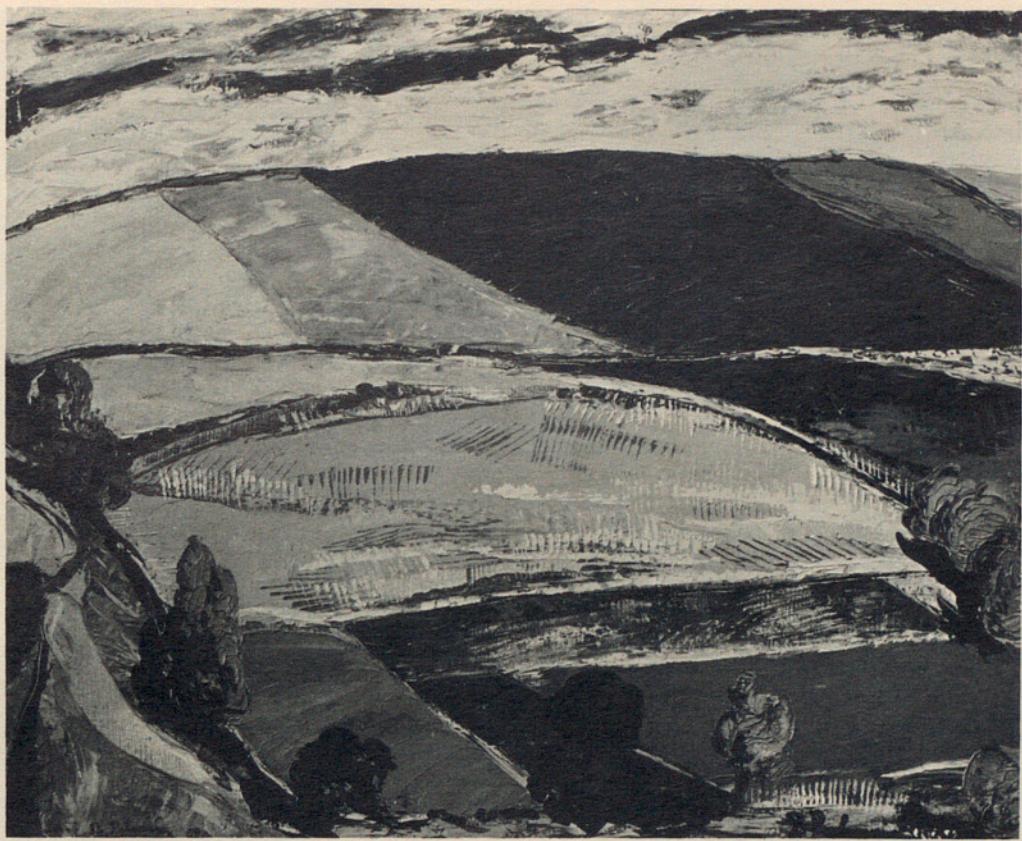
Figs. 375 y 376.—RAMÓN ROGENT: MUCHACHAS EN LA PLAYA (BRUSELAS, COLECCIÓN LOUISE BAND) Y DESNUDOS (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).



Fig. 377.—FRANCISCO LOZANO: PAISAJE.



Fig. 378.—BENJAMÍN PALENCIA: VALLE DEL AMBLÉS.



Figs. 379 y 380.—PAISAJES DE CASTILLA, POR BENJAMÍN PALENCIA.



Fig. 381.—JOAQUÍN VAQUERO: MUSEO ARQUEOLÓGICO (MADRID, COLEGIO DE ARQUITECTOS).

cas, en la que aleccionará a muchos jóvenes mientras trata de saciar su sed de convertir lo visto en color. Más tarde, se refugia en un viejo molino, en Villafranca de Ávila, el que va a ser su laboratorio definitivo en la tarea entusiasmada de pintar campesinos, niños, tierras, riscos, flores, truchas, perdices, todo lo que vive y yace, siempre usando de una galanura de color que en ocasiones se trueca en verdadera rabia. Sí, hay ocasiones en que pinta con los dedos, para eliminar intermediarios entre su color y su propio ser, y no de otro modo podían surgir sus asombrosos celajes, sus casi feroces contrastes, y hasta sus contrastes más delicados. Porque de todo hay, y tiene que haber, en la obra epopéyica de Benjamín Palencia. Él, que en un admirable texto de confesiones estéticas, publicado en 1932, mostraba ser prácticamente un poeta, que lo seguiría siendo en un análisis de Giotto, ha continuado mostrando su vertiente lírica al hacer contrastar un cesto de rosas con unas tierras de labor, o al presentarnos unos tremendos toros de colores inverosímiles, cual pensando en una lidia en que las reses fueran tan lujosas como el atuendo de los toreros. Poesía, también, en esos contrastes de suprema majestad entre cielos y tierras. Y muchísima poesía en uno de los temas que más le han atraído siempre, el de niños, que, por lo menos data de 1925, en que publicara un volumen de dibujos de esta especie, prologado por Juan Ramón Jiménez. Niños que no son guapos ni feos, ni alegres ni tristes, o que lo son, pero a condición de no dejar nunca de ser niños.

En esta empresa del redescubrimiento de España — ¿o sobra lo de re? — la pintura de Benjamín Palencia resulta ser de un vigor inaudito y de una consoladora fiereza, tanto mayor cuanto que se alaña con el mejor lirismo. Todo lo anterior era no saber nada de la dureza ni de la gracia de nuestra tierra, de sus hombres, de sus bestias, de sus amaneceres y de sus atardeceres. Ni de la verdadera facies de lo ya famoso, como Toledo, como El Escorial, que igualmente pasaron por la mirada anhelosa de este gran fanático de la pintura. Pero es mejor no concretar la situación ni la toponimia de los paisajes (figs. 378 a 380) de Benjamín Palencia, porque las identificaciones destruyen muchas veces el encanto de lo provisto de esencia, que no de nombre. Ni me acuerdo ni quiero acordarme qué lugar está representado en el asombroso paisaje que valió a Benjamín el Premio de Pintura de la Primera Bienal Hispanoamericana, en 1952. Sólo cuenta su hermosura, la grandeza que soporta mal de su grado las dimensiones del lienzo. En fin, los elogios sobran cuando no van acompañados de la visión de la pintura de Benjamín o, muy por lo menos, de un manojo de fieles reproducciones en color. Infortunadamente, el gran artista distancia mucho sus exposiciones personales, y obliga a sus admiradores a fiarse casi exclusivamente del tipo de información que se llama recuerdo.

El segundo maestro a considerar es Joaquín Vaquero Palacios, nacido en Oviedo el 9 de junio de 1900. Como prueba judicial de su pasión por la pintura importa menos el dato de haber realizado su primera exposición a los diez y seis años que otro, sumamente decidor; el de que, poseyendo la carrera de arquitecto, la haya pospuesto — aparte algún éxito sonado, como el del Faro de Colón — a la total entrega al arte del color. De modo que su biografía, no poco movida en viajes, sobre todo a tierras americanas, es la de un enamorado de la pintura. Aunque una de las etapas memorables de su vida fue la de la dirección de la Academia Española en Roma.

Precisamente romano es un cuadro suyo singularmente afortunado — el titulado Museo Arqueológico (fig. 381) destinado, desde que se firmó, a pertenecer a la antología más exigente de la pintura española novecentista. Pero, en este capítulo, destinado a analizar los modos del fauvismo ibérico, no es posible detenerse en esta obra afortunada ni en otras como los mura-

les del casino de San Salvador, que bien merecerían un largo comentario. Vayamos a lo más genérico y sustantivo de la pintura de Vaquero.

De nuevo, España. Otra vez, la España incógnita de sierras y canchales, de lomas y de tierras pardas, vista por el gran pintor con un amor entrañable deducido de la propia dureza con que todo está perennemente exhibido. Y la representación tiene que responder con la misma dureza, en la que no se disimula un reparto de negruras oportunísimas, afirmativas de la calidad de drama inseparable de la tierra española. Es decisivamente importante el buen uso que Vaquero suele hacer del negro para ahondar la severidad de lo reproducido, tantas veces en unión de unos rojos tostados muy suyos. Por impertinente que pueda parecer todo cotejo entre artistas, no debe omitirse una diferencia sustantiva entre Vaquero y Palencia. Acaso éste sea más directo, en tanto que Vaquero cuida más de una elaboración mental, y es justo que así sea en hombre de formación universitaria, y por ello esa premeditada dureza nos impone tanto respeto. Y por lo mismo adopta Vaquero circunstancias lejanamente surrealistas, sea al imaginar la posibilidad de que una roca se parezca a un cuerpo humano en abrupta posición o de que el acueducto de Segovia aparezca conformado con osamentas, creo que humanas, y que es ocurrencia muy propia de un arquitecto novecentista. Y también hay algo o mucho de pensamiento arquitectónico en determinadas maneras usadas por Vaquero para ver el paisaje; ese su antropomorfismo geológico puede extenderse a un modo organizado de concebir un ancho trozo de naturaleza. Y se dice que es un modo organizado porque la mentalidad directiva del artista no sólo está atenta a dosificar su generoso y poderoso color, sino a poner en su sitio unos accidentes naturales que jamás se sublevan. Y es que estamos ante un pintor de mente lúcida, clara, dominante. Un estudio pormenorizado podría preocuparse de separar algunas de las subetapas de su obra, que por supuesto existen y se han ido concatenando con los años, pero la manera sustantiva de ver y reproducir el paisaje cambia poco, por gran fortuna para el espectador. Porque la España que se refleja en los paisajes de Joaquín Vaquero posee una consistencia propia y definitiva que tampoco puede variar en su quieto ser, en su vigorosa sustancia.

Otro grandísimo pintor español de nuestro siglo, Godofredo Ortega Muñoz, nacido en San Vicente de Alcántara (Badajoz) el 17 de febrero de 1905, nos plantea, como cuestión inicial, el establecimiento de una ley irreversible: la de que Extremadura, región que en punto a suministrar artistas del color es de total parquedad, cuando pare a uno lo hace de forma bien cumplida y valedera por la no existencia de muchos. Sí, porque entonces se llaman Luis de Morales, Francisco de Zurbarán o como se llama éste, Godofredo Ortega Muñoz. Y la ley se confirma porque seguramente ningún otro ha sido tan fiel a su tierra extremeña, sin importar para el caso que Ortega Muñoz se haya pasado no menos de quince años viajando y trabajando por toda Europa y por parte de Asia. Ninguno de los muchos países que le acogieron ha sido capaz de borrar — ni siquiera de disminuir en no importa qué grado — su identificación con la tierra natal. Y de aquí lo auténtico de su pintura (figs. 382 y 383).

Una pintura tan directa y sincera cual no podría imaginarse ninguna otra. El principal y por muchos años único escenario de Ortega ha sido el de su Extremadura, la región vasta, labriega, trabajadora, de rusticidad secular, de millones de horas de labores rudas y anónimas, y él no va a escamotearnos ni un solo aspecto de esta facies, contraponiendo su obra magnífica a la falsísima propia región que nos mintieron otros. Ortega Muñoz gusta de presentar campos tristes, castaños y encinares solitarios, bestias de labor, campesinos de total integridad humana,



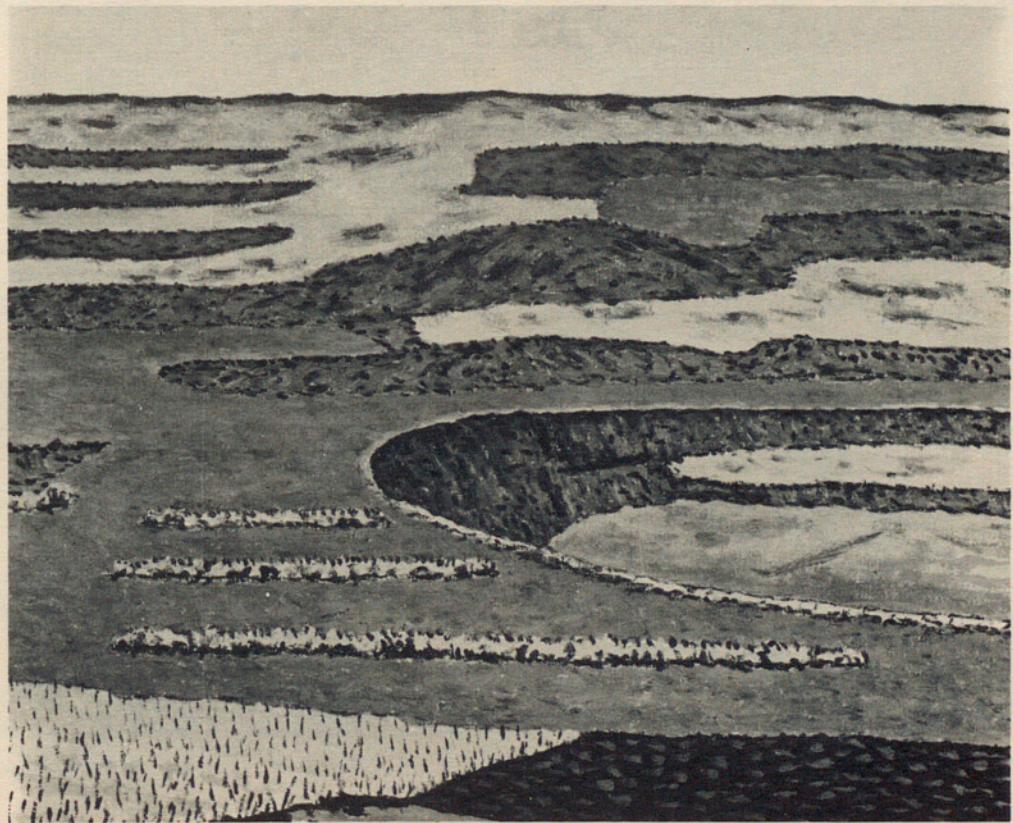
Lám. XI.—ORTEGA MUÑOZ: PAISAJE (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).

niños y niñas sin alegría, bodegones de alimentos pobres. Puede ser que en alguno de sus cuadros no haya sino unos membrillos, fruta elemental, o una cabeza de ajos, o una modestísima silla de enea. O unos melones de cuelga. Porque el artista se ha propuesto decir la verdad. Ella luce de modo que no se puede calificar sino de majestuoso en el paisaje, amoroso de la síntesis, de la soledad y del silencio, sin nada que conturbe la grave quietud del campo que trabaja y que vela, que se recoge en sí mismo y que traspasa con su grandiosa humildad — esta es la expresión — al espectador. Una gama asordada y premeditadamente modesta y exenta de brillos, un silencio que se escucha, una sobriedad de dicción que suspende el ánimo, enaltecen los paisajes cargados de siglos de Ortega Muñoz. Rara vez un paisaje ha resultado ser tan hondo, por tan personal y cierto. Tampoco unos labriegos — hombres y mujeres — tan hijos de ese paisaje y tan ligados a él. Parece como si hubieran transcurrido años de luz desde los alegres folklorismos de la vieja pintura panderetera. Solo han pasado unos pocos lustros. No es pequeño mérito el del gran pintor Ortega Muñoz.

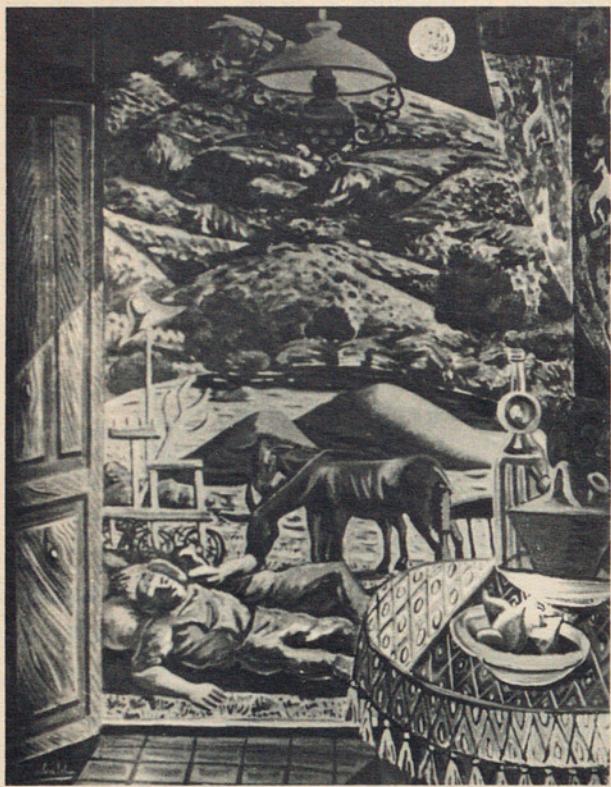
Posteriormente, el artista ha ensanchado su España, nos ha dejado ver tierras inéditas en su producción, como las sorianas y las tinerfeñas, y, acaso con alguna diferencia de gama, estos paisajes siguen contando dentro de lo capital de su obra, puesto que su hermosura así lo demanda. Y, sin embargo, la mejor cantidad de alma del gran pintor es la que reside en esa serie extremeña tan desnuda de tópicos, tan enteca, tan dramática, tan exenta de cualquier retórica y de todo recoveco (lám. XI). Es la que ha entregado todos los laureles posibles a la categoría de fabuloso pintor que es Ortega Muñoz. Y es que ya, esos castaños y encinares, y esos labriegos, se han integrado en un solemne clasicismo.

Cuarto personaje en ser presentado, como posterior en nacimiento — y, por desgracia, ya desaparecido — es Rafael Zabaleta, nacido en Quesada (Jaén) el 6 de noviembre de 1907, muerto en la misma localidad el 24 de junio de 1960. Alumno de la Escuela de San Fernando, luego atraído por el imán de París, que siempre ejerció sobre él fascinación, se dedicó durante no poco tiempo a una pintura de muy vario norte, en la que contaban por igual desnudos femeninos y fantásticas irrealidades, que él llamaba Los sueños de Quesada. No sueños, sino realidades de este su pueblo natal, que se le fueron imponiendo, acabaron de centrar su obra en tierras, personajes y escenas habituales de Quesada (figs. 384 a 387), y ello le valió una adhesión y una ayuda muy firme, las de Eugenio d'Ors. Así, el fauvismo de Zabaleta es relativo y menos evidente que el de sus tres grandes colegas citados. Se trataba más bien de un colorismo muy rico con el que vestía a labriegos del pueblo, presentándonos pastores, cazadores, carniceros, turroneros, etc., y llegando en ocasiones a alguna situación de efectivo lirismo como *La luna de Quesada*. La suya era una pintura muy grata y amiga, a veces, totalmente paleta — sería difícil asegurar si por paletismo natural o fingido, o mixto de las dos especies —, y en otras, obediente a ritmos y matices que aprendía, a no dudar, en sus viajes a París, y hay momento en que algunas obras suyas están muy cerca de otras picassianas. Fuera su norte el que pudiera ser, lo mejor de este colorismo quesadeño eran sus cuadros de mayor ingenuidad, no siempre pura ingenuidad, de la misma suerte que el propio Zabaleta era en su talante humano una extraña mezcla de inocente y de reservón. Y también su obra fue muy desigual, alternando aciertos totales, dignos de verdadero gran pintor, junto a visibles caídas.

Rafael Zabaleta nunca pretendió auscultar de verdad — y con profundidad — la tierra española, a diferencia de Palencia, Vaquero y Ortega Muñoz, y prefirió circunscribirse a Quesada, pueblo célebre merced a él y que en su Museo Zabaleta conserva parte de la obra



Figs. 382 y 383.—ORTEGA MUÑOZ: PAISAJES.



Figs. 384, 385, 386 y 387.—RAFAEL ZABALETA: LA LUNA DE QUESADA, CAMPESINO COMIENDO, CAMPESINO Y MATER-NIDAD.

del artista. Pero sí era un pintor interesantísimo, extraordinariamente personal y apasionado por su arte, y que merecía haber continuado viviendo y trabajando muchos años más de los que le tocaron.

EXTENSIÓN DEL FAUVISMO IBÉRICO.— Era de total legitimidad que un movimiento pictórico tan preponderante en nuestra postguerra cual era el fauvismo protagonizado por los cuatro maestros acabados de estudiar prendiera también en otros pintores de su tiempo y, con más razón, en otros de generaciones mayormente jóvenes. Y ello se entenderá mejor si se advierte que nunca existió una escuela de caracteres cerrados, sino algo mucho más fluido, algo así como una invitación permanente a enfrentarse con el mapa efectivo de España, usando cada cual de sus modos personales específicos y de su programa interior. Ni siquiera era necesaria una profesión de fe en cuanto al mayor o menor figurativismo. El mayor de los adheridos fue Gregorio Prieto, al que encontramos como surrealista. Con gran posterioridad, se entregaría a un paisajismo centrado en los molinos blancos, muy blancos, muy puros, de su tierra manchega, y esta dedicación, tan opuesta a la anterior, será de lo más válido del pintor de Valdepeñas. Una generación posterior a él, la que puede convenirse en llamar escuela tendría por nombre más veterano el de Juan Manuel Díaz Caneja (Palencia, 1905), el que, partiendo de postulados cubistas y envaneciéndose muy justamente de ello, tuvo la habilidad y la fortuna de hacer desembocar esos precedentes en una pintura de originalidad muy bien delimitada y que corresponde por entero a la orientación que aquí se investiga. Ello, tanto en sus precisos y muy construidos bodegones (fig. 388) como en unos paisajes de configuración muy fragmentada, muy compartida, quebrados en facetas los amarillos y pardos del trigo castellano, el de la Tierra de Campos. Lo que puede argüir en contra de este tipo de paisaje es su reiteración, su dificultad de extender el programa ya conocido.

Pero puede ser que ello no fuera sino precedente. La escuela fauve ibérica joven tiene por primer representante al maestro Francisco Arias (Madrid, 1911), hijo de uno de los más selectos encuadernadores madrileños, y la paternidad práctica de esta noble artesanía ha tenido que influir en la personalidad del artista. Ya en 1936, Arias obtiene el Premio Nacional de Pintura, y la normal carrera de éxitos desembocaría en la primera medalla ganada en la Exposición Nacional de 1964. Pero los honores importan poco para el análisis de este pintor completísimo. Durante mucho tiempo prefirió pintar figura, y lo hizo de modo magistral, siendo imborrables sus muchachas de rostros un poco entre asustados y goyescos, período en el que solía jugar el color verde con acusada maestría. Es de sospechar que abandonase el figurativismo por miedo de caer en el costumbrismo. De todas suertes, sus magníficos retratos son testimonio de su dominio en este aspecto. Por ejemplo, el mío, por ejemplo también, el de su madre, mucho más reciente. Además, los bodegones de excelente calidad, y, sobre todo, el paisaje. Esta atracción ha vencido en él a los otros géneros, y la ha mimado con verdadero cariño, viendo los campos de Castilla la Nueva como una sucesión de lomas y colinas horizontales en compacto oleaje, luego, en posterior etapa, vistiéndo todos los accidentes geográficos de un mágico gris blanco de plata y ceniza, aún más tarde llegando a auténtica exquisitez de paleta, la que conviene a su madurez. Francisco Arias, pintor absoluto, se crece con los días, y días y horas le han traído a la exacta categoría de maestro (figs. 389 y 390).

Otro artista importante era Juan Guillermo Rodríguez Báez (Las Palmas, 1916-Madrid, 1968), de tendencias generalmente más moderadas (fig. 391), que utilizaba un color muy

grato y un poco acaramelado antes de sus posteriores evoluciones. Era un hombre bueno, sensible y entusiasta, que falleció cuando todavía cabía esperar mucho de él. Una arrojada pintora, Menchu Gal (Irún, Guipúzcoa, 1919), discípula de Ozenfant y de Leger, practica una pintura de paisaje muy suelta y directa, que por ningún caso deja evidenciar ninguna debilidad femenina, sino en su dominio de unas inequívocas dosis de procurar belleza. En cuanto a José Beulas (Santa Coloma de Farnés, Gerona, 1921), buen conocedor de Europa, eminentemente colorista, ha procedido con independencia respecto del grupo que nos ocupa, pero estéticamente, a él pertenece. Pintor de modos propios de los que quintaesencian la realidad (fig. 392), es autor de obras inolvidables por su seducción, entre las que sobresalen las que retratan campos aragoneses.

Cirilo Martínez Novillo (Madrid, 1921), pintor esencial, ha seguido una trayectoria de constantes superaciones, nobles y valientes, hasta conseguir su seria manera estilística actual, brava, energética, extremada en síntesis, en ocasiones contigua a la abstracción, y siempre expresiva de la fuerza de este pintor congénito, nato, abundante en recursos propios. Con él, la difusa programática fauve se va apretando en color mientras se deshace en ritmos. En realidad, Martínez Novillo ha tenido el buen criterio de conservar lo que todavía tiene de figurativo — a veces, se diría que de fantasmalmente figurativo (fig. 393) — sin adscribirse a la abstracción, en la que le hubiera seguido toda suerte de admiraciones, las mismas con que hoy cuenta. Agustín Redondela (Madrid, 1922), es caso aparte, porque yuxtapone a cuanto pinta un don especial que es el de la gracia, inseparable de su obra. En principio, más dado al paisaje (fig. 394) que a otro género, esos paisajes se animan comúnmente con presencias cariñosas, tiernas, amigas, ya sean de personas o de animales, y aquí radica el toque de la gracia redondelesca. Además, un dominio, una maestría que se dirían hijas de la sencillez, pero que no se sabrían explicar por solo este don. Fauve relativo, quizás lo haya sido mayormente en su última evolución cara al paisaje, acaso por haber usado de alguna mayor dureza. Pero no es de creer que los años le resten ni un adarme de la sal que le es consustancial. Último nombre a citar, el de Francisco San José (Madrid, 1922), característico discípulo de Palencia.

NOTICIAS SOBRE EL SURREALISMO. — Este movimiento no había desaparecido por completo de nuestra pintura, ni lo haría mientras contase con el inquieto José Caballero, el perséverante y dotadísimo dueño de todas las sales y gracias del angelismo. Siguió usando de ellas y del misterio en composiciones tan atractivas como *La infancia de la Virgen*, *Mujeres silbando para atraer el viento*, *Ladronas de nidos*, provocadoras de siniestros, etc. etc. En este derroche de ingenio, el gran José Caballero no podía tener rivales, y acaso le desazonó no tenerlos, y quedarse como único legatario y depositario del extinto, del difunto surrealismo. Lo abandonó. Vino luego el período de sus estentóreos y enjoyados gallos, la aristocracia de la gallería, y más tarde desembocó en la abstracción, en la que, como en cualquier otra directriz, sería maestro. Pero Caballero es el único surrealista que lamentamos haya dejado de serlo. Porque posee las virtudes mejores de lo surreal: Ángel y duende (figs. 395 a 397).

Un pequeño, pero interesante capítulo surrealista fue el de la publicación en Barcelona, a partir de 1948, de una pequeña revista titulada "Dau al Set" por los cuidados de Juan José Tharrats, y que contenía ilustraciones de Antonio Tapies, Modesto Cuixart y Juan Ponç, habitualmente monstruosas y feroces, con eventuales reminiscencias del arte de Klee. Sólo Juan Ponç (Barcelona, 1927) ha permanecido fiel a esta tendencia visionaria, ya que Tapies y Cuixart prefirieron seguir la ruta de la no figuración.

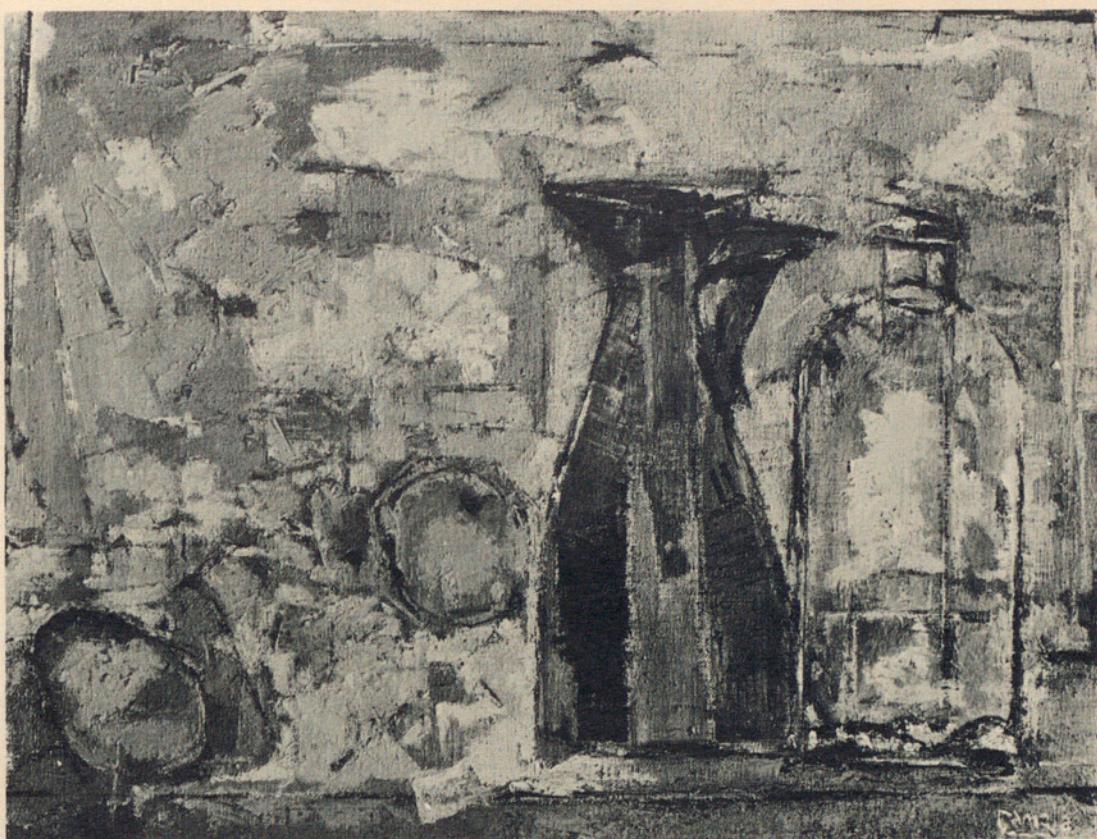


Fig. 388.—DÍAZ CANEJA: BODEGÓN.

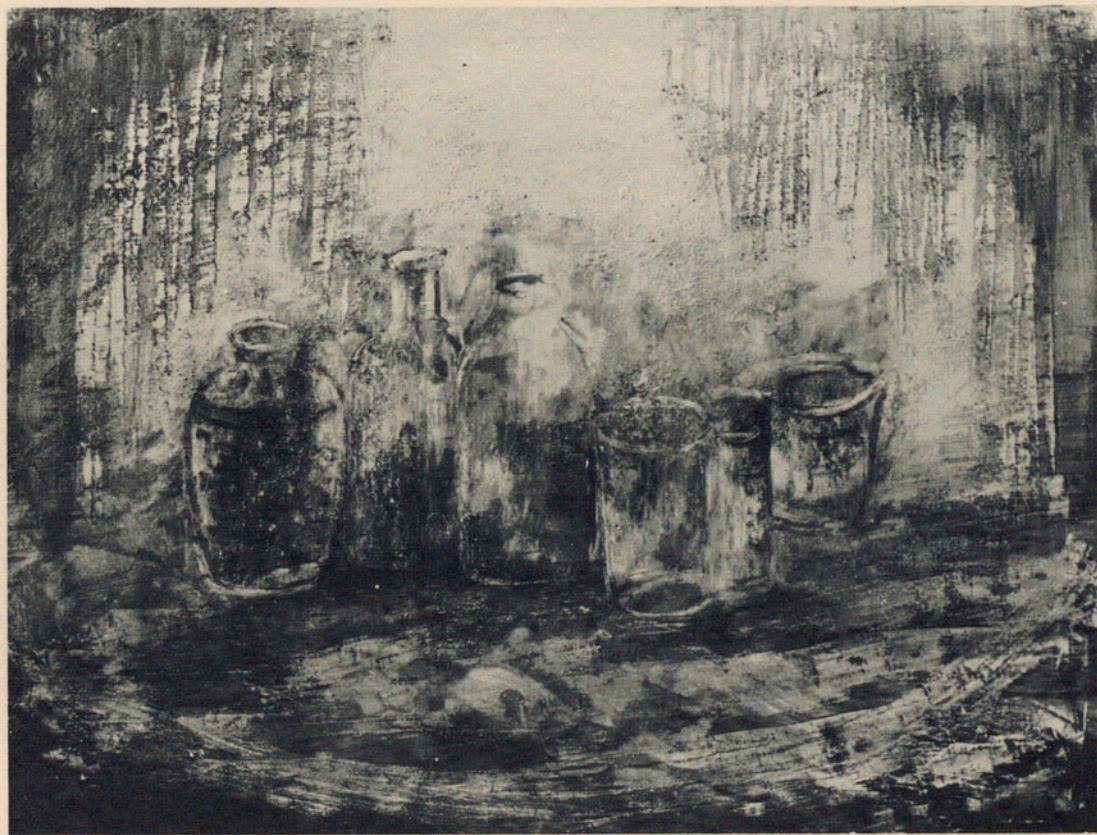


Fig. 389.—FRANCISCO ARIAS: BOTELLAS Y VASOS.

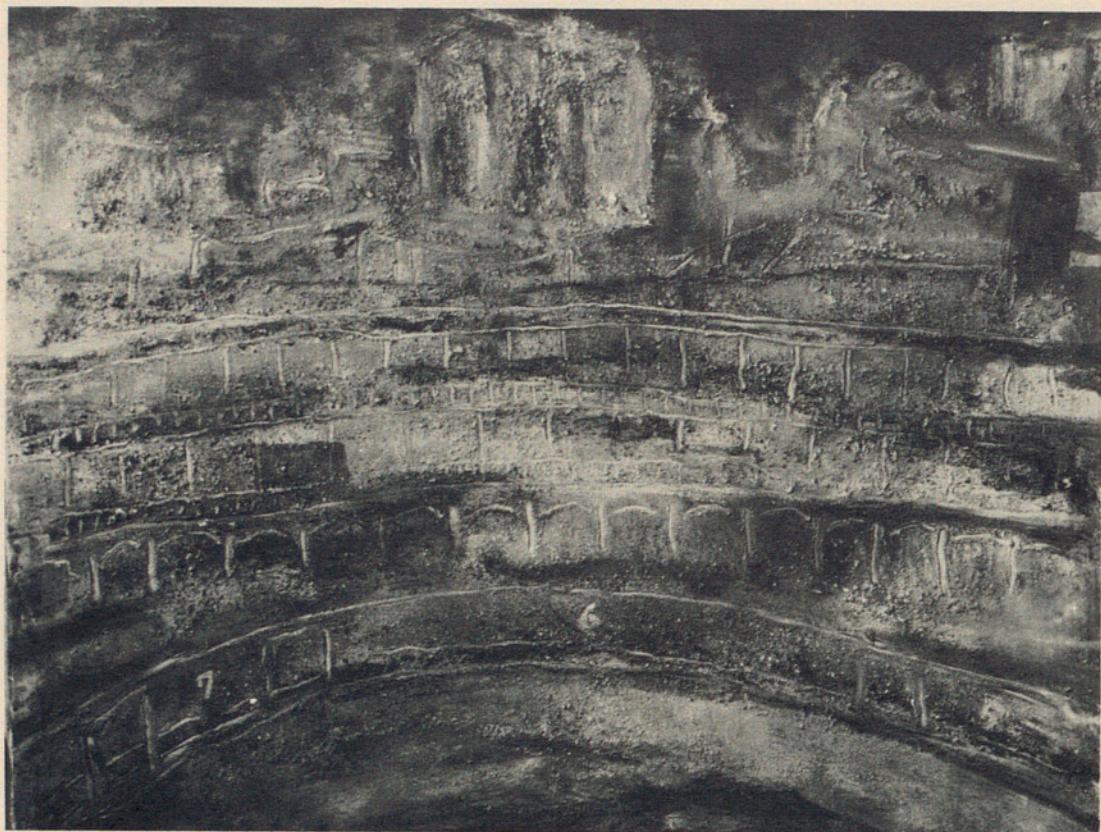


Fig. 390.—FRANCISCO ARIAS: PLAZA DE TOROS DE CHINCHÓN. Fig. 391.—JUAN GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ: LAS ERAS DE JADRAQUE.

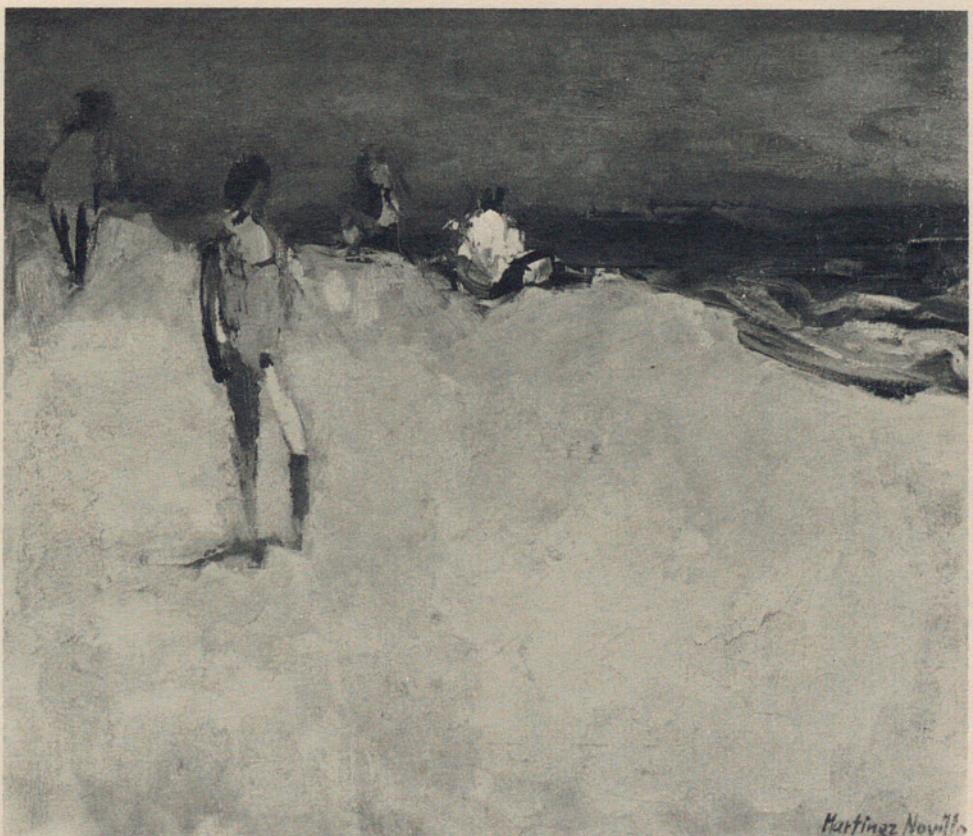


Fig. 392.—JOSÉ BEULAS: TOLEDO. Fig. 393.—MARTÍNEZ NOVILLO: FIGURAS.

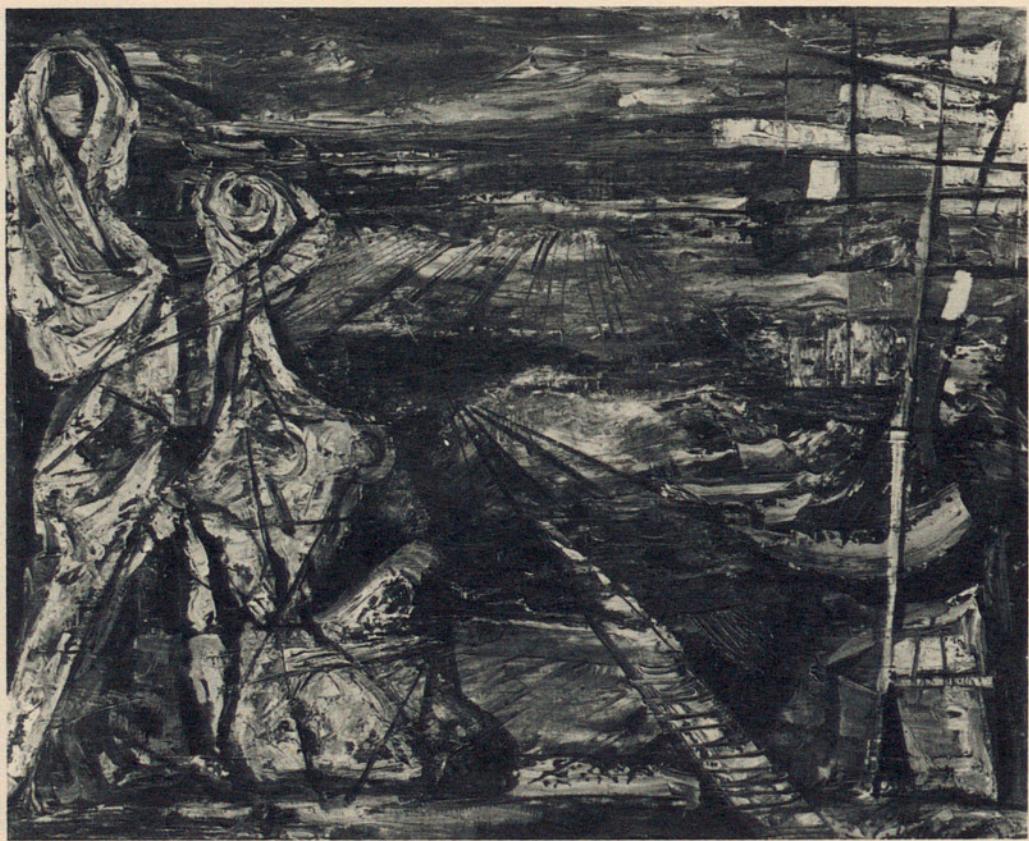
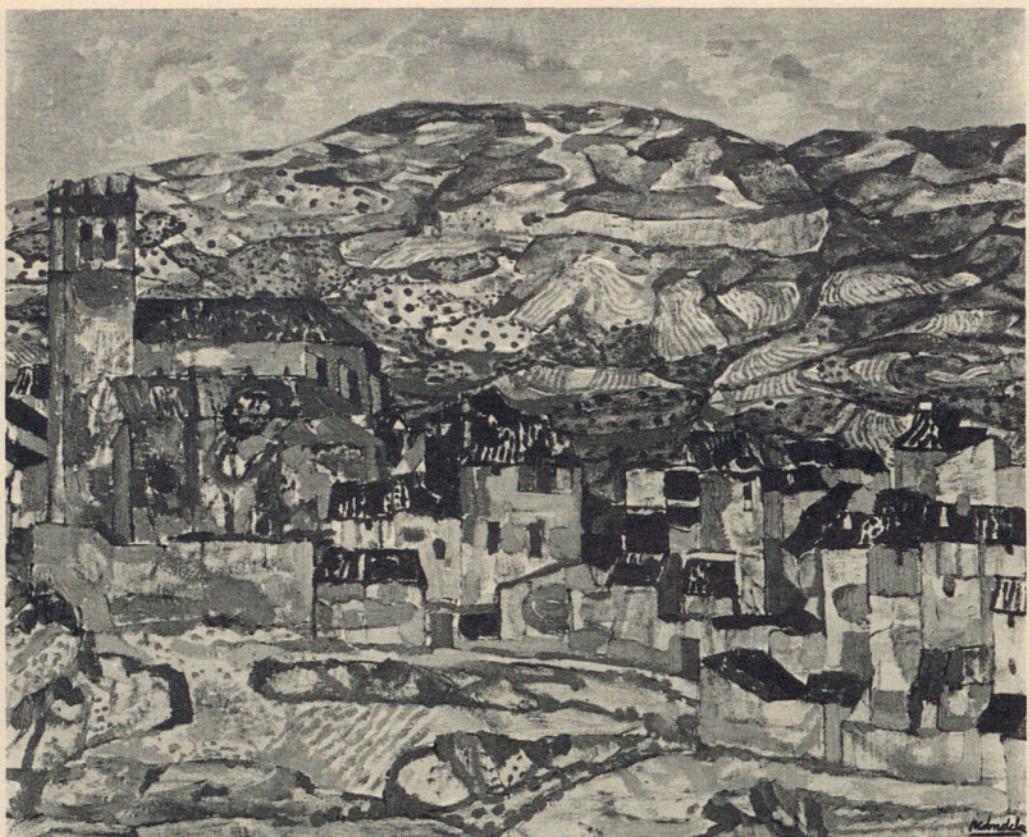


Fig. 394.—AGUSTÍN REDONDELA: PAISAJE. Fig. 395.—JOSÉ CABALLERO: FIGURAS JUNTO A LA VÍA.

EL EXPRESIONISMO. MATEOS. — De buena parte de la pintura española de todo momento es posible extraer postulados expresionistas, particularmente de Goya, y quizás, en el tiempo aquí considerado, de Evaristo Valle y José Gutiérrez Solana. Pero si se persigue una modalidad específica de tal tendencia, no hay más remedio que referirse a Mateos.

Francisco Mateos, nacido en Sevilla el 7 de abril de 1894 y fallecido en Madrid en 1975, soldado en África, con muchas leguas de centroeuropa a cuestas, estudiante en la Academia de Munich, decorador mural de la Sorbona, en París, no se fija en España de nuevo hasta 1930, esto es, en el momento adecuado para ser uno de los protagonistas de nuestra primera vanguardia. De ella datan algunos de sus cuadros más importantes, ya hoy sólo visibles por casualidad rarísima. Pero reanudaría su labor, con redoblados bríos, en esta otra segunda, y con tal carga de personalidad cual no es para dicho. Pero se intentará decir, luego de una afirmación de principio: La de que Mateos, pese a no haber negado jamás su nacimiento sevillano, no tiene absolutamente nada que ver con su ciudad. Antes bien, la estancia alemana ha clavado en él el aguijón de la expresión más libre y desenfrenada, y lo único que recordará de Sevilla con gratitud y respeto, lo único originario que ha contado en su obra, será la pareja de cuadros de Valdés Leal, los de las Postimerías, en el Hospital de la Caridad.

La primera bondad observable en Mateos es la de su prodigioso regocijo de color. Es un colorista consumado, que usando de una libertad sin par utiliza gamas poco o nada habituales, siempre brillantes, y siempre reafirmadoras de otra libertad no menos grata, la de sus extraños, alocados, inverosímiles, absurdos temas. En esta temática son frecuentes las situaciones que se dudaría en calificar tan sólo de grotescas o entender referidas a un hondo contenido moralista. Evidentemente, hay de todo, en una fabulación de los más ilimitados contrastes. Ni le es siquiera necesario exagerar gestos o actitudes, porque ya la desenvoltura total de la relación lleva inserta las sales de ese su peculiar expresionismo. Es toda una nueva comedia humana, repleta de locos y semilocos que suelen actuar desatadamente, en una juglaría interminable que coincide absurdamente, ya con figuraciones medievales, ya con obras, por ejemplo, de Brueghel el Viejo. Pero no siempre. Tal cual vez, ha aparecido en la producción de Mateos algún símbolo más eterno, el de Don Quijote, así como sus criaturillas, normalmente vestidas con aires festivos, no ocultan en otras ocasiones duelos y pesimismos. En fin, la enorme variedad de las figuraciones de Francisco Mateos, ataviadas con riquísimos colores, son uno de los bienes inapreciables de nuestra actual pintura (figs. 398 a 400).

Pero, en ella, no cabe hablar de escuela ni de tendencia general expresionista, protagonizada casi exclusivamente por Mateos. Lo que sí es hacedero, tratar de incorporar a pintores no poco dispares en los que se pueden advertir modales de este carácter. Por ejemplo, a Javier Clavo (Madrid, 1918), artista de muchos registros, probador de varias estéticas, pero situable particularmente en una muy característica por sus distorsiones gesticulantes. Más voluntariamente expresionista es la obra de Luis García Ochoa (San Sebastián, 1920), un tiempo integrado entre los Jóvenes fauves, pero que, repentinamente, y con razón, sustituyó esta orientación por una pintura prácticamente opuesta; es la que, con visible atención para con Nolde y otros expresionistas germanos, y actuando con colores ácidos, plantea situaciones humanas frecuentemente críticas, conseguidas con toda dignidad, y siempre interesantes. Otros varios pintores pueden ser adscritos, no sin reservas, a esta tendencia: Gregorio del Olmo (Madrid, 1921), cuyo último estilo abunda en momentos angustiosos y muy cercanos a un drama previsible, y, en todo caso, manteniéndose el pintor en una contención de la mejor ley. Antonio Zarco

(Madrid, 1930), a medio camino entre surrealismo y expresionismo, medio camino de momento muy grato, pero nada exento de peligros. Joaquín Pacheco (Madrid, 1934), discípulo del mencionado García Ochoa, exactamente expresionista e inclinado a escenarios humanos de condición lamentable. Manuel Alcorlo (Madrid, 1935), de incisiva pintura muy crítica y muy interesante. La sevillana Pepi Sánchez, investigadora de un mundo de sueños con deformes protagonistas angélicos. José Otero Abelendo, mejor conocido por su seudónimo de Laxeiro, resucitador de muchos endriagos gallegos, los de su tierra. Además, dos interesantes pintoras gallegas: Una, Mercedes Ruibal, listísima y aguda, románica retrasada, y María Antonia Dans, de expresión proclive al ingenuismo. Posiblemente, la relación pudiera continuar mediante un apurado examen, pero la condición expresionista quedaría cada vez más y más diluida.

PERSISTENCIA DEL REALISMO. — Por demás ha de comprenderse que, mientras tenía lugar desde 1951 una crecida cantidad de movimientos avanzados en la pintura española, el realismo no había desaparecido en ninguna de sus muchas fases, oscilantes entre un academicismo a la antigua usanza y diversos matices destinados a suavizarlo y bien coexistentes, en principio, con las modalidades de vanguardia. Era, a no dudar, un contrapeso eficaz y de persistencia deseable. Trataremos de cronizarlo con la misma objetividad usada para cualquier otra orientación.

En primer lugar, se acusa una disminución notable de actuantes, ya que en buena proporción se trata de una pintura a extinguir. José Cruz Herrera, natural de La Línea (Cádiz), 1891, fallece en Casablanca en 1972, poniendo fin a una actuación que se pretendió llamar velazqueña, nada menos, y en la que, aparte la categoría humana del artista, poco era salvable. Ha continuado la tradición del retrato académico por la labor de Luis Mosquera (La Coruña, 1899), Enrique García Carrilero (Valencia, 1900) y Enrique Segura (Sevilla, 1900), certamente que todo ello impecable de factura, y aún se puede añadir la obra de Agustín Segura (Tarifa, Cádiz, 1900) para completar esta faceta de más que honestas convicciones, que hace bien en mantener. Puede afirmarse que no excede de estos nombres el sentir más conservador, porque ya es muy otra la estética de Gregorio Toledo (Villa de Mazo, Tenerife, 1906), pintor de amplias dotes, buen retratista, muralista y autor de notables composiciones de figura, como *La visita*, de tema regional pero muy bien resuelto. En cuanto a Pedro Bueno (Villa del Río, Córdoba, 1910), alumno de la Escuela de San Fernando, luego aposentado en Londres, y definitivamente en Madrid, es un raro caso de pintor equilibrado, objetivo, no incluible en ningún movimiento, ni académico ni avanzado, sino seguidor de sus propios nortes. Juan Antonio Morales (Villavaquerín, Valladolid, 1912), de remotas estancias cubanas, un tiempo compañero de estudio de José Caballero, hacía esperar, por sus grandísimas dotes, una evolución interesantísima. La cual no ha tenido lugar por haber preferido Morales senderos más seguros y menos arriesgados. Otro pintor de la zona media, Antonio Gómez Cano (Murcia, 1912), que tuvo su mayor auge por los años cuarentas y cincuentas, tampoco ha confirmado el ancho crédito que se le abriera. Ricardo Macarrón (Madrid, 1920), se mantiene en una línea de realismo más que discreto y dentro de una moderación a las que supera su buen dibujo, así como su innata elegancia. En el paisaje, es inexcusable la mención de Santiago Uranga (Valmaseda, Vizcaya, 1913), que sin integrarse en la directriz fauve, se acerca a ella por el rigor de sus excelentes vistas de ciudades españolas, que participan de la síntesis y de la realidad.

La pintura costumbrista, por amplitud de razones, había de pertenecer a una zona por lo



Figs. 396 y 397.—JOSÉ CABALLERO: MUJERES VERDES Y MARÍA FERNANDA. Figs. 398 y 399.—FRANCISCO MATEOS: EL PEQUEÑO CIRCO Y SIGNO CON CARETAS.



Fig. 400.—FRANCISCO MATEOS: BRUJAS DE GUISANDO.

menos templada, la que se advierte en la obra interesantísima del veterano Juan Esplandiú (Madrid, 1901), grande y sencillo artista, que ya antes de la guerra había decorado con pinturas murales los paradores de turismo y que posteriormente ha continuado haciendo una obra muy grata y atractiva del mejor sentido intimista, ya en el óleo, ya en la acuarela, que domina como pocos. En esta especialidad de pintura intimista, el maestro por antonomasia no podía ser sino el gran Eduardo Vicente (Madrid, 1908-1968), que estudió en la Escuela de San Fernando y dibujó mucho en el Casón, pero siempre sin perder de vista el definitivo magisterio del callejero por Madrid. Eduardo Vicente, que parecía uno de los tipos por él multiplicados, y que era la bondad y la sencillez personificadas, actuó siempre con una modestia inicial a la que se sobreponía la delicadeza de su obra. Y lo curioso es que esta delicadeza tenía por espejos a las criaturas más desamparadas de la ciudad. Los traperos, los barquilleros, las criadas, las modistillas, los ínfimos comerciantes del Rastro, los vaguetes, más toda suerte de habitantes del suburbio (fig. 401), a los que se agregan burrillos esqueléticos y trabajadores, todo ello dilecto al enorme observador que era Eduardo. Estos eran sus modelos, pintados con indecible amor y con la mayor de las delicadezas, convirtiendo el óleo en casi translúcida acuarela, y extremando toda sensibilidad. Pero esta sensibilidad no contó tan sólo con el escenario de Madrid. Una pensión en Estados Unidos (fig. 402) le llevó derechamente a observar — y no podía ser de otro modo — las clases más humildes de Nueva York, las de la raza negra (fig. 403), en la que conservó el mismo amor que acostumbraba a depositar en los desheredados madrileños. Y otro tanto hizo en París. Era legítimo que este gran pintor, autor de tan intensa poesía, la que realizaba sin darse cuenta, un poco por instinto, fuera motivo de prosas muy bellas por dos grandes poetas literarios, nada menos que Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego.

Luego del añorado Eduardo Vicente, la escuela madrileña ha proporcionado otros artistas importantes, más o menos incluibles en el realismo. Daniel Conejo (Toledo, 1909) y su hermano Andrés Conejo (Madrid, 1914), interesantes en sus respectivas dedicaciones. Guillermo Vargas (Bollullos de la Mitación, Sevilla, 1910), delicado autor de evanescencias muy fluidas y personales. Pedro Mozos (Herrera de Valdecañas, Palencia, 1915), poderosísimo dibujante, ya triunfador desde 1933, y autor de cuadros perfectamente compuestos y construidos. Y Alberto Duce (Zaragoza, 1916), también óptimo dibujante, y Victoriano Pardo Galindo (Madrid, 1918), primera medalla en la nacional de 1964 y autor de mucha obra interesante. De personal ingenuismo, Fernando Delapuente (Santander, 1909-1975). Y no se omitirá el grato estilo del madrileño Pascual Palacios Tardez (1922).

En Barcelona, los modos tradicionales acaso persistieron con mayor número de adeptos, los confiados en sus rutinarias clientelas, pero la verdad es que, examinados, la nómina debe contraerse hasta el extremo de no mencionar sino tres pintores. Uno es José Puigdendolas (Barcelona, 1906), buen paisajista a la manera impresionista, trabajando sobre todo en Cerdaña y Mallorca. Otro será José María Mallol Suazo (Barcelona, 1910), verdadero gran artista, con nutrido currículo de honores, autor de una pintura realista, a lo Vermeer, en la que destaca la perfecta hermosura femenina. Aunque ha evolucionado poco, se ha de destacar su llamada "época negra" (fig. 404) como la más afortunada de las suyas. En fin, Francisco Serra (Barcelona, 1912), óptimo dibujante y colorista.

OTRO CAPÍTULO SOBRE EL MURALISMO. — Actividad plástica soñada, pero no factible por todos, ilusión y grandeza programáticas de la pintura, la mural no acababa de cuajar.

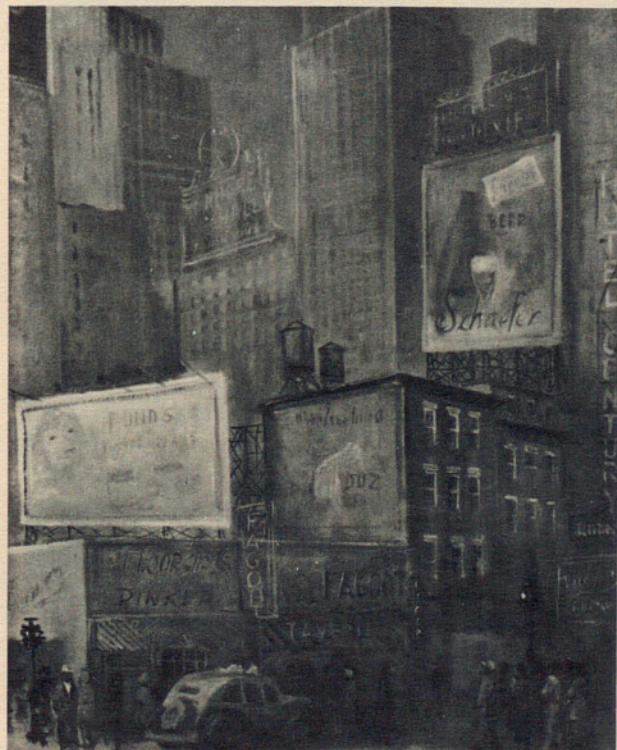
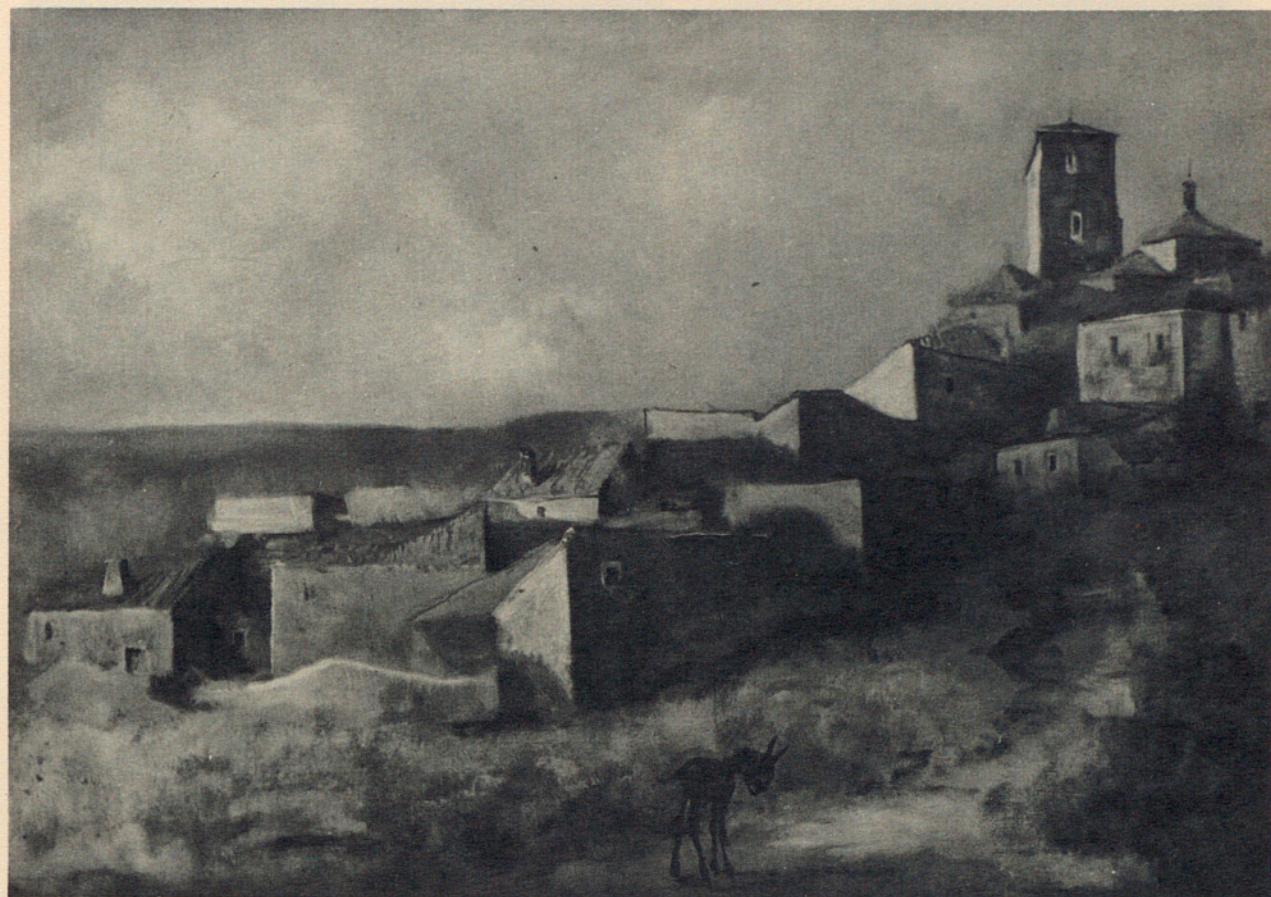
El más especializado dentro de España sería Ramón Stoltz Viciano (Valencia, 1903-1958), quien intervino en muchos edificios, restaurando o decorando por vez primera, y obteniendo la comprometida fortuna de hacerlo en el templo del Pilar, de Zaragoza, en póstuma colaboración con Goya. Bastante más insigne sería la labor dejada en América por dos ilustres españoles.

A uno de ellos lo conocemos. Es Hipólito Hidalgo de Caviedes, el gran pintor de la primera vanguardia, que ejerce con su mejor estilo de muralista en el Casino de Puerto Rico, en la biblioteca de la Universidad de Bridgeport, California, y en numerosas instituciones civiles y religiosas de La Habana, todo ello de la mejor inventiva. Y, vuelto a España, su pintura de caballete conserva la grandeza consustancial, no importa que reducida a breve espacio, del que puede dominar las grandes superficies. Y hay que considerar legítimo que fuera en la vasta América donde quedara su obra de esta índole.

También quedó allí lo más brioso de otro tremendo artista al que hallamos por vez primera. Es José Vela Zanetti (Milagros, Burgos, 1913), en realidad leonés por su vida prebelica, excepto en el tiempo en que estuvo pensionado en Italia y estudiando la técnica que le haría famoso. Tras nuestra contienda, marcha a América y empieza su vasta labor en Santo Domingo, donde decora la Ciudad Universitaria, la celda de Tirso de Molina y la basílica de Altavista. En 1950 recibe el Premio Guggenheim creado para los pintores menores de cuarenta años, y en 1951 es invitado al concurso internacional para premiar una decoración mural en el edificio de la ONU, en Nueva York. Vela Zanetti es elegido y pinta un gran panel de veinte metros de longitud, representando en duro, dramático y bien comprensible simbolismo la historia de la lucha del hombre por la libertad (figs. 405 y 406). Al llegar aquí es imprescindible el cotejo de este éxito con el logrado quince años antes por José María Sert en la Sociedad de Naciones, de Ginebra. Pues es hecho que se presta a no escasos comentarios esta reiteración de triunfos de muralistas españoles en los dos grandes organismos internacionales, lo que consuela de la escasez numérica —antiguo como hoguera— de muralistas. No hay escuela, pero sí, en una generación y en otra, poderosas individualidades. El resto de la carrera de Vela Zanetti no podía ser otra cosa que magnífico, trabajando en Bogotá y en Méjico, y, también, en Ginebra, en la Oficina Internacional del Trabajo. Regresa a España y labora activamente en León y en Burgos, y, para descansar de su enormísima labor de muralista en centenares de metros cuadrados, se aplica también a la pintura de caballete, no menos recia que la parietal. Vela Zanetti, cuya energía física se comunica inmediatamente a sus obras, es una de las grandes realidades y de las auténticas reservas de la pintura española. También conocidos como muralistas, José Romero Escasi y Joaquín Vaquero Turcios.

NOTICIAS ÚLTIMAS DE PICASSO. — O, lo que viene a ser lo mismo, el cuarto y postre capítulo picassiano en este libro. Cuarto capítulo, y aun podría haber suministrado motivo y materia para otros más, habida cuenta de que en él se dieron cita dos condiciones rara vez coincidentes: la de ser el más grande artista del siglo y la de llegar a una edad avanzada que parecía corresponderle por derecho propio, para ser algo así como bandera viva de la plástica novecentista.

Le abandonamos en su principal facies, la de pintor, cuando acababa de pintar y exponer el Guernica. Pero, a la sazón, no contaba sino con cincuenta y seis jóvenes años, y podía recomenzar de nuevo el día que quisiera. (En puridad, todo fue en él empezar de nuevo). En 1938 está tan activo como siempre y graba al aguatinta una serie de planchas para ilustrar la "Historia



Figs. 401, 402 y 403.—EDUARDO VICENTE: PAISAJE DE CASTILLA, NUEVA YORK Y NEGrita DE HARLEM.

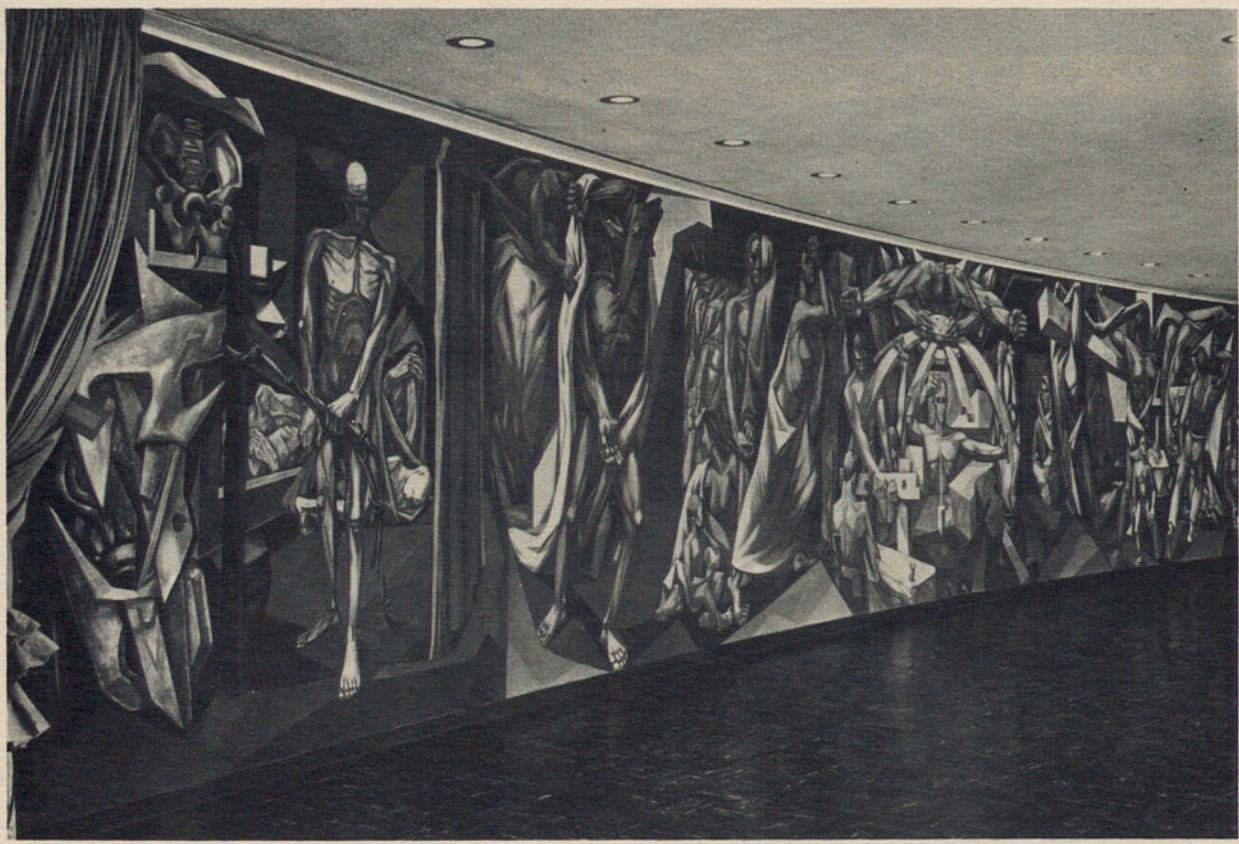
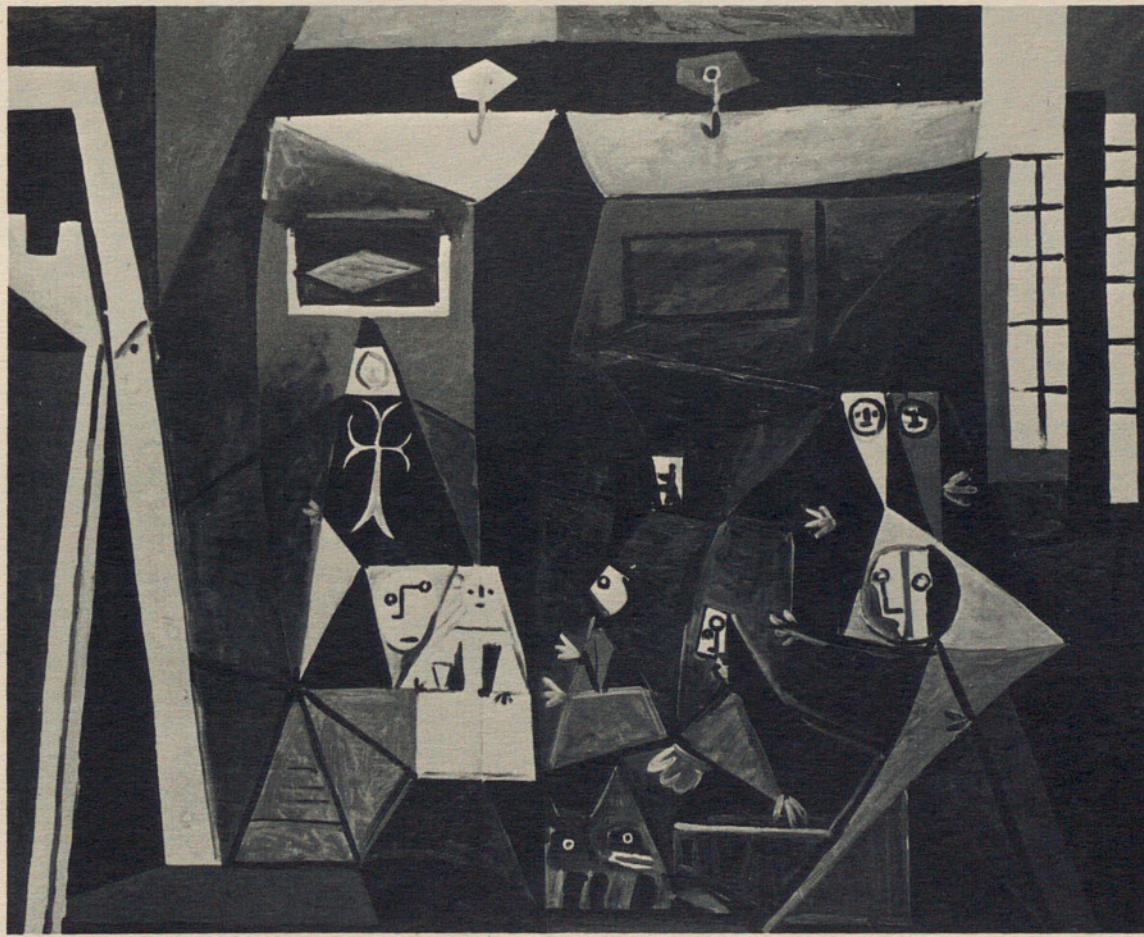


Fig. 404.—MALLOL SUAZO: DESCANSO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Figs. 405 y 406.—VELA ZANETTI: PAZ (PORMENOR DEL PANEL DE LA ONU, EN NUEVA YORK) Y PANEL DE LA ONU, EN NUEVA YORK.



Figs. 407, 408 y 409.—PICASSO: PALOMAS, RETRATO DE JACQUELINE Y VERSIÓN DE "LAS MENINAS" (LAS TRES OBRAS EN EL MUSEO PICASSO, DE BARCELONA).



Fig. 410.—GRAU SALA: MADRE E HIJO. Fig. 411.—ANTONIO CLAVÉ: FIGURA. Fig. 412.—MANUEL COLMEIRO: FERIA
GALLEGAS.

Natural" de Buffon, sin dejar de pintar, generalmente con abrupta inclinación a lo deforme. En 1939 pinta el tan conocido — también deforme — retrato de Jaime Sabartés vestido como caballero cincocentista (Barcelona, Museo Picasso), en el que su secretario queda ya muy lejos de ser el mismo que durante la época azul aparecía ensimismado ante una jarra de cerveza. En 1940 pasa desde Royan, donde había permanecido, a París, a compartir las amarguras de la ciudad ocupada por los alemanes. Fueron estos años de ocupación muy fecundos en la producción picassiana, pese al frío horrible que hacía en su estudio y a las dificultades alimenticias. Picasso cultivaba con gran cariño una planta de tomates y, para mayor mimo, la reproducía, quizás pensando que tras este halago, los rojos frutos madurarían mejor. A todo esto, desoyó todo propósito nazi de mejorar sus raciones de combustible o de comida, y se mantuvo firmísimo en su independencia. Pintó paisajes parisienses, sobre todo el parque del Vert Galant, cosa rara en él, que nunca sintió la seducción de este género. En 1941 escribe una pieza teatral con el gracioso título "El deseo atrapado por el rabo", llena de sal y de absurdidad, y que, aún irrepresentable, fue puesta en escena el 19 de marzo de 1944 por ilustres amigos del artista — entre ellos, Sartre y Camus — en su estudio. Luego, el 25 de agosto, la liberación.

Picasso la celebró con alegría, trazando una versión libre de la Bacanal, de Poussin, en tanto el mundo recibía las primeras noticias directas del gran Pablo, del que llegó a cundir la especie de haber muerto en fecha ignorada. El mismo año expone en el Salón de Otoño, y en 1945 se abre en Nueva York una gran exposición antológica de su obra. Hecho importante en su vida íntima es su unión con la tan bonita Françoise Gilot, que le dará dos niños, Claudio y Paloma. En 1947 se dedica con ardor a la litografía y a la cerámica, y pinta unas escenas de pánica jovialidad para el Museo de Antibes, que se le ha ofrecido como futuro Museo Picasso. En 1948 viaja a Varsovia y a Cracovia para recibir una importante condecoración polaca. En 1949 graba La paloma de la Paz, símbolo utilizado para programas pacifistas. En 1950 viaja a Londres.

Y en 1951, comenzando otro decenio, que se inicia con el cuadro La matanza de Corea — nueva trasposición, luego de la de Manet, de Los fusilamientos, de Goya —, le encontramos en Roma. En 1952 pinta dos importantes composiciones — La Guerra y La Paz — con destino a Vallauris, pueblo al que distingue con verdadero afecto. Esas composiciones, en un nuevo e imprevisible estilo, son de una fuerza expresiva casi mágica. En 1953 se separa de Françoise y entabla nuevas relaciones íntimas con Jacqueline (fig. 408), con la que casará una vez muerta Olga, su anterior esposa legal. En 1954 empieza sus ciclos de recreación de grandes temas en varias versiones propias, y lo hace con Las mujeres de Argel, de Delacroix. Repetirá el experimento, en 1958, con Las Meninas, de Velázquez (fig. 409), afortunada serie regalada por Pablo a su museo de Barcelona, y que es testimonio del minucioso estudio que realizó ante la obra maestra. Por entonces, vuelve a sus palomas (fig. 407). En 1959 sale a la luz su preciosa serie de grabados al aguatinta ilustrando "La Tauromaquia" de Pepe Hillo. En 1960, exposición general de la obra del artista en la Tate Gallery, de Londres. En 1962, la hora de las versiones libres de un cuadro famoso llega al Almuerzo sobre la hierba, de Manet. Y durante los años siguientes continúa con su goce y su vicio de pintar, de no descansar, de ir burlando a la muerte. Burla y reto que acaban el 8 de abril de 1973. Pablo fallece en Mougins y es inhumado en su castillo de Vauvenargues.

Abandonemos aquí a Pablo Picasso, el máximo pintor de la centuria, el español más universal, el artista por antonomasia que no se resigna a ejercer dentro de una sola técnica,

sino que quisiera abarcar todas, y cautivarlas a su manera propia, tan distinta de las ajenas. Por consoladora justicia, Pablo Picasso ha conocido la gloria en vida, y ha podido ver — aunque ello no le interesase demasiado — la enorme pirámide de libros, ensayos, artículos, etc., a él dedicados. Pirámide inmensa, pero seguramente insuficiente para captar una personalidad tan compleja, tan varia, tan desconcertante como es la suya. Pablo Picasso ha sido un raro lujo que España ha brindado al mundo.

LA ESCUELA DE PARÍS.— Es cuestión obligatoria presentar la escuela de pintores españoles residentes en París en las cercanías dialécticas de Picasso. Sí, porque todos actuaron como él, yendo a la capital francesa a buscar un triunfo internacional. Lo mismo hicieron Miró y Dalí, con conocido fruto. Y otros lo obtuvieron mayor o menor, y tantos más, muy reducido. En fin, también hay que aceptar que, excluidos estos propósitos de provecho, se prefiera residir en el tan atractivo París que en una ciudad española. Por uno u otro concepto, y procediendo la constante del siglo pasado, la actuación del artista español en París es un hecho absolutamente normal.

El decano de los pintores novecentistas residentes en París era un naïf, el guitarrista gitano Fabián de Castro (Jaén, 1868-París, h. 1950), extraño autor de cuadros religiosos y de figuras de santos y obispos, los que no dejaban de recordar en algún modo a cosas grecas. Era un personaje de antología, del que no se comprendía cómo, luego de tantos años parisienses, podía seguir vistiendo cual si continuara perdido en un pueblo andaluz. Celso Lagar (Ciudad Rodrigo, Salamanca, 1891-París, 1966) fue un artista cuantioso, prontamente ligado a otros pintores extranjeros como Pascin y Modigliani, y que practicó una manera muy suya de escenas de carnavales y circos. No tuvo gran éxito en vida, y en 1956 se le recluyó en un hospital de enfermos mentales. Joaquín Peinado (Ronda, Málaga, 1898-París, 1975), que estudió en varios sitios, sobre todo en la Escuela de San Fernando, en Madrid, llegó a París en 1923, pero no dejó de participar en la exposición de Artistas Ibéricos. Pintor verdaderamente selecto, buen colorista, obtuvo menos éxitos de los que realmente merecía.

Hubo todo un grupo de pintores españoles al que perteneció Pancho Cossío y cuyos integrantes, como éste, fueron muy bien tratados por "Cahiers d'Art", la revista de Zervos. Y todos prometían mucho al comienzo de los años treintas, pero la fortuna no siguió acompañándoles. Eran: Ismael González de la Serna (Granada, 1897), parece que más preocupado por la técnica que por la expresión; Francisco Bores (Madrid, 1898-París, 1972), emigrado en 1925, postcubista convencido, luego interesado por problemas de masas y volúmenes, y Hernando Viñes (París, 1904), que no sobrepasaría la estética fauve.

Pedro Flores (Murcia, 1897-1968), no emigrado hasta el final de nuestra guerra, tuvo acierto al dar suelta a un peculiar barroquismo en que se mezclaban muchas criaturas — típicas y tópicas — del folklore hispano. Ello, ciertamente, con grata y absoluta dignidad. Vuelto a España, su obra principal fue la decoración interior del santuario de la Fuensanta, en Murcia. Ginés Parra (Zurgena, Almería, 1899), Luis Fernández (Oviedo, 1900) y José Palmeiro (Madrid, 1901), son otros artistas que han contribuido a la cohesión del islote español en París.

Manuel Colmeiro (Chapa, Pontevedra, 1901), se fija en la capital francesa en 1948, tras dos viajes a la República Argentina y otra estancia intermedia en su tierra. Lo interesante de este sabroso pintor es que no ha variado ni un milímetro de su temática rural gallega (fig. 412), a la que sigue siendo extremadamente fiel, eso sí, vistiéndola con una técnica más o menos

fauve muy agradable. Pero es Colmeiro el que menos ha mostrado la seducción francesa. Manuel Ángeles Ortiz (Jaén, 1901), por algún tiempo secretario de Picasso, practica una pintura leve y — como su nombre — angélica, bien probada en cuanto a gracia en sus decoraciones para los ballets rusos y los de Satie.

Emilio Grau Sala (Barcelona, 1911-1975), hijo del dibujante Juan Grau Miró, marchó a París en 1938, y allí se quedó como el más positivo heredero de muchas sales del impresionismo francés (fig. 410). En efecto, nadie de esta nacionalidad ha interpretado tan encantadoramente como él los ambientes de la mejor fase de la “belle époque”, tanto en cuadros como en sus preciosas ilustraciones bibliofílicas, unos y otras demostrativos de la selección del gran artista. De la misma generación es Antonio Clavé (Barcelona, 1913), sucesivamente interesado por Sutin y por Vuillard hasta llegar a su manera personalísima, que le ha conquistado ancho renombre por su desbordada fantasía y su magia privada (fig. 411), todo ello servido por el mejor color posible. En cuanto a Orlando Pelayo (Gijón, Asturias, 1920) no ha olvidado ninguna raíz española, mas vistas siempre desde un lenguaje no figurativo. En fin, José Ortega (Arroba de los Montes, Ciudad Real, 1921) practica una pintura de hondo contenido social y de destino popular. Tal es, por el momento, la relación de los integrados en la escuela española de París. Pero la seducción y el imán de esta meca del éxito han caducado. Por numerosa serie de razones, la ciudad del Sena ya no puede ofrecer tanto como antaño. Son demasiados los centros de arte que rivalizan con ella.

CONCEPTOS PLURALES DE LA FIGURACIÓN. — Una de las facetas de la pintura española posterior a 1951 que ha convocado a mayor interés, congregando a crecidísimo número de artistas que conservarían sus propias independencias y modales expresivos, ha sido la de una figuración apta para ser interpretada, rota o quebrada según las respectivas y libérrimas voluntades de los actuantes. En el nacimiento de esta que no es escuela, y sí orientación, no estuvo presente ninguna especie de programa, ni podía estarlo. Antes bien, se trató de una convicción común, nacida de la nueva libertad que se otorgará a sí misma la pintura y de la que concedió el tiempo. No se eliminaban los factores integrantes de la figuración, pero se entendía tácitamente que cada pintor contaba con el derecho de metamorfosar a su arbitrio el modelo dado, desde el mayor respeto para con él mismo hasta las fronteras de la abstracción. Se seguiría de aquí una tan saludable pluralidad, disparidad de modos interpretativos, que no puede merecer sino todo linaje de alabanzas. Y es que cada pintor tenía la obligación de crearse su propio estilo, aspiración que debería ser común a todos, pero que no todos tratan de cumplir. Veamos de presentar a algunos de los que no podían defraudar.

El primero será Luis Seoane, el que no por haber nacido en Buenos Aires (1910) deja de ser tan gallego como su obra delata, como sus personajes y situaciones demandan. Es también uno de los más libres de acción de todo este capítulo, hasta el extremo de verter lo que quedaba de su figuración hacia una signografía de la mayor delgadez de grafismo. Por el contrario, Antonio Quirós (Santander, 1912), discípulo en París de la academia La Grande Chaumière, nunca ha dejado de creer en la corporeidad humana. Otra cosa será que se sirva de este concepto inicial para destruir con notable premeditación los cánones de belleza que pudiera contener la forma hasta sumirla en degradaciones pesimistas y enfermas, lógicamente tristes y lamentables (fig. 413), pero luciendo una técnica riquísima y colores de hermoso efecto, una y otro los exigibles en el grandísimo pintor que es Quirós. Otra de sus dedicaciones es la

del retrato, género en el que ha logrado calidades absolutamente prodigiosas, precisamente porque lo último que se le ocurriría sería halagar al modelo. Si todo ello demuestra una propensión al feísmo, la verdad es que no ha podido disfrutar de intérprete más afortunado.

Alvaro Delgado (Madrid, 1922) artista muy inquieto e interesante, ofrece una evolución extraordinariamente variada, capaz de prestigiar sus conceptos figurativos. Discípulo de Vázquez Díaz durante la guerra, luego de Benjamín Palencia en la Escuela de Vallecas, militó por algún tiempo en el grupo fauve, que de ningún modo podía ser marco para sus afanes. Tuvo por algún tiempo afición a un realismo de positivas elegancia y discreción, pero se cansaba de esta modalidad y se apresuró a destruirla mediante otra en la que las lineaciones disparadas se bastaron para afirmar los volúmenes. Continuó su personal búsqueda de otra realidad y pudo llegar hasta una especie de expresionismo al que pertenecen sus retratos del Emperador Haile Selasie, de Etiopía (fig. 414). Es posible que otros períodos o subperiodos se hayan intercalado entre los citados, y tanto mejor para demostrar la movilidad de conceptos de Alvaro Delgado. Todos son admisibles, con la condición de que siempre, a través de ellos, se pueda reconocer al autor.

Y es que no siempre se hace reconocible. Son raros los pintores que dejan traslucir su personalidad salvada de los mil metabolismos sufridos por su pintura, metabolismos a veces tan drásticos como para convertir a su autor en media docena de otros distintos, sin la menor ilación entre uno y otro. De tal suerte que estimabilísimos artistas que pertenecieron a la corriente de esta que pudiéramos denominar —y en otro libro así lo he hecho— figuración desfigurada, ya nada tienen que ver con ella. Me refiero a Antonio Valdivieso (Madrid, 1918), a José Vento (Valencia, 1925), a Fernando Mignoni (Madrid, 1929), a José Paredes Jardiel (Madrid, 1928), a tantos otros menos conocidos que desertaron de estilos personalísimos a los que estaban muy ligados sus nombres para adoptar otros desprovistos de las más mínimas conexiones con lo anterior. La reacción normal del cronista es opuesta a tal viraje, pero hay que respetar los cambios, siempre que deriven de una sinceridad y no de un imperativo de la moda.

De modo que los datos que seguirán, unidos a unos nombres determinados, no deben ser entendidos como definitivos, sino como provisionales y referidos a muy determinado momento. Nunca se sabe cuál va a ser el próximo estilo de cada actuante, pero, esta provisionalidad salvada, se atenderá a algunos nombres principales. De los levantinos, son dignos de ser recordados Manuel Baeza (Alicante, 1915), muy móvil de pensamiento, y cuya mejor obra se ha caracterizado por el empleo de blancos argentados; a José Pérez Gil (Caudete, Albacete, 1918), preferentemente paisajista; a José Antonio Molina Sánchez (Murcia, 1918), gráfico, delicado y angélico; y a Antonio Hernández Carpe (Murcia, 1920), autor de mucha pintura graciosa en extremo, tanto fijada en lienzo como mural.

Los Salones de Octubre, de Barcelona, dieron a conocer a varios artistas incluibles en este apartado, y otros más practicaron la pintura de la figuración libre. Entre unos y otros, son dignos de mención José María García Llort (Barcelona, 1921), autor de una obra crítica y propensa a lo grotesco; Marcos Aleu (Barcelona, 1922), que no ha terminado de colmar las esperanzas que su primera etapa hicieron depositar en él; Jaime Muxart (Martorell, Barcelona, 1922) de fuertes condiciones expresivas; y Francisco Todó (Tortosa, Tarragona, 1922), de originales conceptos encaminados a maquinizar y motorizar casi todo cuanto permanece a su alrededor.

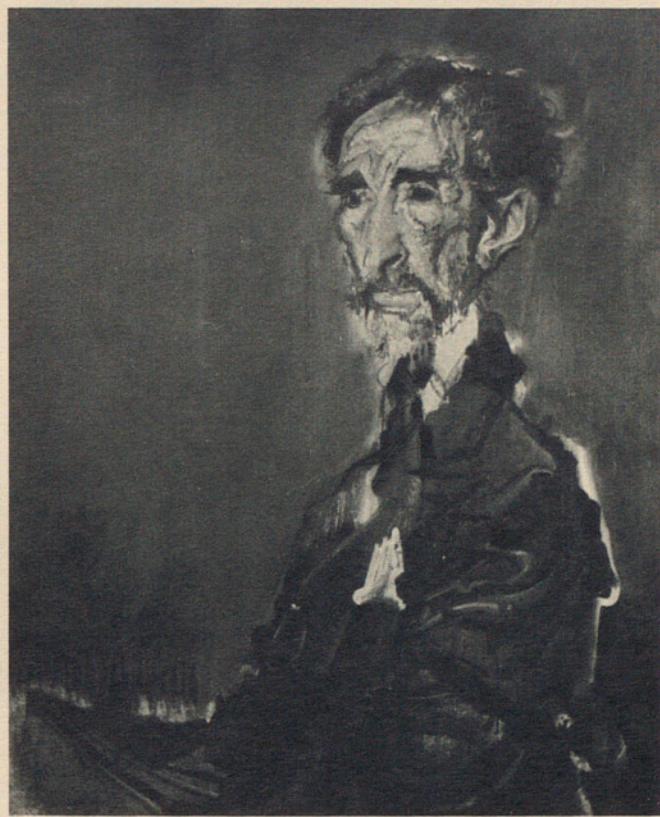


Fig. 413.—ANTONIO QUIRÓS: FIGURA SENTADA. Fig. 414.—ÁLVARO DELGADO: RETRATO DEL EMPERADOR DE ETIOPÍA.
Fig. 415.—JOSÉ BARJOLA: ESCENA DE GUERRA (FRAGMENTO). Fig. 416.—ANTONIO GUIJARRO: BALONCESTO.

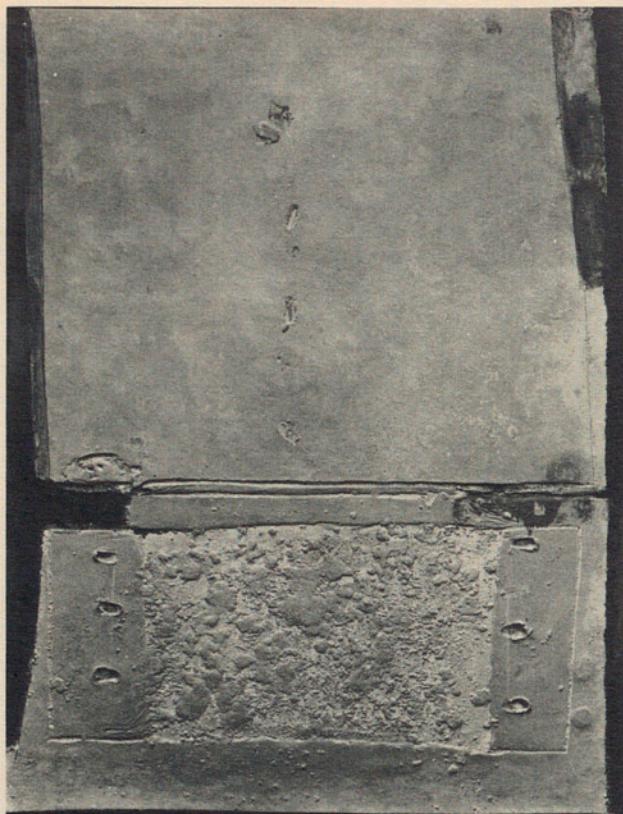


Fig. 417.—TAPIES: PINTURA (BARCELONA, AYUNTAMIENTO). Fig. 418.—MANUEL VIOLA: PINTURA. Fig. 419.—CÉSAR MANRIQUE: PINTURA.

Cual cabía esperar, los confluentes en la vida artística madrileña compiten en interés y variedad. Entre ellos, y sin ánimo de agotar información, veamos a los principales: Juan Barjola (Torre de Miguel Sexmero, Badajoz, 1920), responsable de una pintura de temas catastróficos y lamentables, con notorias propensiones a una larga crónica de crueidades (figura 415). Antonio Guijarro (Villarrubia de los Ojos, Ciudad Real, 1923), hombre de construcciones rigurosas (fig. 416), siempre tocadas por una consustancial elegancia y un refinado sentido del color. Julio Antonio Ortiz (Madrid, 1924), de severidad ascética en sus personalísimos bodegones. Francisco García Abuja (Madrid, 1924), muy ingenioso, muy grato, muy agudo en sus originales composiciones, cual el Homenaje a Zurbarán. Manuel López Villa- seño (Ciudad Real, 1924), hombre propenso a variar y a mostrar muchas renovadas inquietudes, entre las que sobresalen las dedicadas a la decoración mural. Francisco Echauz (Madrid, 1927), igualmente autor de algunos murales, y siempre interesante en sus peculiares modos de aquilar la realidad propia. Agustín Úbeda (Herencia, Ciudad Real, 1925), narrador de curiosas situaciones, y en el que, por su vivir parisense, acaso se puedan deducir ecos de Chagall. José Lapayese del Río (Madrid, 1926), una de las paletas más seductoras de nuestra joven pintura, e inmediato a la abstracción, en la que también pudiera situarse. José Alfonso Cuní (Montmeló, Barcelona, 1924), a la vez delicado e ingenioso. Máximo de Pablo (Madrid, 1928), que fue afortunado cronista de aventuras de gatos y toros. Angel Medina (Ampuero, Santander, 1929), que convierte en deliciosamente grotescos a todos sus personajes, monstruosizados en deformaciones de inequívoca traza. Cristino de Vera (Santa Cruz de Tenerife, 1931), de pintura vertida a síntesis ascéticas que le convierten en dilecto discípulo de Zurbarán. José Luis Galicia (Madrid, 1930), no profundo, más sí gratísimo en su cabrilleo gráfico. En fin, Joaquín Vaquero Turcios (Madrid, 1933), hijo del ilustre Vaquero Palacios, y tan lleno de inquietudes y de sucesivos fervores que se hace difícil incluirle, no solo en esta directriz, sino tampoco en otras. Pintor de numen vario, pero muy dispar en sus realizaciones.

Y, además, las pintoras, que no por ser mencionadas en grupo han de sentirse agraviadas. María Girona, Esther Boix, Aurora Altisent, Carmen Laffon, Gloria Merino, Trinidad Fernández, Victoria de la Fuente, Mercedes Gómez Pablos, Maruja Muntas, Amalia Avia y otras muchas son acreedoras a una atención y a un respeto cuya dosificación no puede caber aquí.

LOS INGENUOS. — Es materia exenta de discusión la de que en España, desde los siglos góticos, siempre han actuado artistas ingenuos, esto es, vocacionales, no educados ni amaestrados, pintando porque así lo demandaban sus ansias íntimas. Lo malo es que jamás conocieron valoración, y que sus obras cayeron en el vacío y en el olvido. Ni tan siquiera han llegado a la estimación que merecían los exvotos, constitutivos de un capítulo muy nutrido, extenso y vigente de esta especie de pintura. Evidentemente, no se continúan pintando, pero inversamente, ha crecido el número de los artistas naïfs, como, más o menos, acaece en todo el mundo. Lo que ha de hacer quien se interese por esta ingenuidad coloreada ha de ser extremar su exigencia para no encontrarse con que tal ingenuismo esté amañado y sea falso, cosa que bien puede ocurrir. Pero no hay reglas para el dictamen sino las que pronuncie el buen criterio espectador. Puede ocurrir que escritores, como José María de Sucre (Barcelona, 1886-1969) o Max Aub (Barcelona, 1903-Méjico, 1972), por diferentes móviles, hayan practicado el arte del color. O que un médico prestigioso, Luis García Bustamante (Santander, 1900) lo haga

como hobby contrapuesto a su profesión. Más común será que los pintores naïfs se hallen entre hombres de profesiones modestas y entre mujeres de muy varia estirpe social. Doña María Sanmartí, madre del considerable artista Antonio Clavé, se dedicó a realizar una pintura detallista, consistente en bodegones, principalmente, que requería muchas horas de trabajo paciente.

El pintor ingenuo más importante ha sido Vicente Pérez Bueno (Valencia, 1887-1963), conserje de la Escuela de Bellas Artes de su ciudad, que se dedicó a este arte, según parece, para mejorar lo que hicieran los alumnos de dicha institución. En verdad, junto a un penetrante poderío de observación unía las características habituales en esta modalidad, como la regularidad, la reiteración, el detallismo y la siniestra perspectiva, pero sus conjuntos resultaron gratísimos, propios de un verdadero artista. Otro personaje singular de semejante especie es un albañil de la Diputación de Madrid, Lorenzo Aparicio (a) El Boliche (Canillejas, Madrid, 1900), que ha expuesto con éxito en España y en el extranjero. Las obras del Boliche se dedican a narrar gráficamente, con la mayor ingenuidad, escenas de la guerra marroquí en que tomó parte o se componen de visiones simbólicas caracterizadas por el horror vacui común a todo artista primitivo. Manuel Blasco (Málaga, 1889), primo hermano de Picasso, se dió a la pintura muy tarde, y con grandísimo encanto y total falta de recursos de taller ha expuesto escenitas rebosantes de gracia. Personaje singularísimo fue Miguel Vivancos (Mazarrón, 1895-Córdoba, 1972), antiguo mecánico, líder anarquista, combatiente de su organización durante la Guerra Civil, exiliado tras ella, teniendo que ganarse la vida con las dedicaciones más dispares, entre ellas la de la pintura ingenua, con la fortuna de que encontrara ecos y clientelas en Francia. Otro sorprendente naïf, Higinio Mallebrera (Monóvar, 1891), practica una curiosa pintura de muy vario tema, desde floreros muy perfilados hasta una Anunciación, tan personal como prosaica. Mallebrera, vehemente adversario de Picasso y de todos los ismos novecentistas, no vacila en proclamarse superior a Nonell y a otros artistas de similar enjundia. Es natural: el ingenuo tiende siempre a lo académico y desdeña la aventura, sin entender que cuanto hace es igualmente aventurado.

Juan Borrás (Barcelona, 1947) es uno de los pintores de esta índole que merecen mayor atención, ya que su sensibilidad puede obligar, en ocasiones, a recordar hasta al mismísimo Brueghel el Viejo en algún paisaje nevado, afortunado de verdad. Obviamente, este disperso movimiento tenía que comprender la actividad de muchas mujeres. Por demás interesante, María Pepa Estrada, malagueña, muy infantil y de total inspiración angélica. Otras son Rosario Arecés, Carmen Rovira, María Dolores Casanova, Antonia Soria, Marta Figueroa, Ester Villar. De los varones, Antonio Danús, Alfredo Sevilla, José Muncunill, y tantos otros. Juan Brotat (Barcelona, 1923) y Manuel Rivera Bagur (Alcudia, Mallorca, 1919), participan de la misma estética, pero su historia dentro de los engranajes artísticos no corresponde acaso a la de los más estrictamente ingenuos.

No puede haber arquitectos naïfs, y rarísimamente escultores. Por ello, cuando la pintura nos proporciona artistas de este talante, del que no suelen estar exentas las dotes de gracia y de milagro, hay que acogerlos con la mayor de las estimas, con el amor que merecen los niños.

LA ABSTRACCIÓN. TAPIES. — En la pintura española, como en la de tantos otros países, la no figuración llegó tarde, y sólo actuaciones aisladas la practicaron, acaso más por travesura que por convicción. Benjamín Palencia puede contarse entre nuestros primeros



Lám. XII.—TAPIES: PINTURA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

abstractos, mas no por mucho tiempo. El artista español, siempre más vocacional que razonador, prestó poca atención a las investigaciones rusas, holandesas y norteamericanas que significaron el prólogo tripartito de la que luego habría de ser orientación universal. El marasmo de la postguerra aplazó su práctica, que en aquellas calendas parecía tan revolucionaria, pecadora y nefanda como más no podía ser. Pero ya en el Primer Salón de Octubre, de Barcelona, en 1948, aparecieron cuadros netamente abstractos, firmados por Juan Sandalinas (Barcelona, 1903), Pedro Tort (Barcelona, 1916), Salvador Aulestia — a quien ya se ha conocido como escultor en hierro, dedicación posterior — y Jorge Mercadé (Barcelona, 1923). Paralelamente, expone en Madrid sus personalísimas formas el pintor de Dantzig Mathias Goeritz, como luego lo haría Julio Ramis (Sóller, Mallorca, 1909). En Europa, la abstracción se consideraba como el arte preciso de la hora, y aparecía mediante la gestión de ilustres creadores. Y otro tanto acaecía en Norteamérica.

En el verano de 1953 se abrió, en la Universidad Internacional de Santander un curso de conferencias acerca del arte abstracto, a la par que se inauguraba la primera exposición colectiva española de esta tendencia. Las conferencias, como los correspondientes coloquios, establecieron la legitimidad, la bondad y la necesidad de realizar arte no figurativo, eliminando todas las supersticiones de orden negativo que se le pudieran oponer. El que suscribe fue precisamente quien dictó la conferencia que versaba sobre la pintura abstracta, y procuró hacerlo afirmando su categoría de resumen de anteriores tendencias y la precisión de que contuviera siempre alguna reminiscencia, por mínima que fuera, de tradición. Más tarde, radicalismos poco responsables proclamarían que no se trataba de resumen ni de epílogo, sino del nacimiento de un nuevo arte. Ignoro bien con qué fidelidad se ha seguido este exaltado argumento, luego de las casi delictivas defeciones hacia el realismo.

El curso de Santander, que venía a conceder licencia y permiso ilimitados para la práctica de una determinada orientación, se interpretó por los más de los pintores españoles como una orden dictada por la moda. Precipitadamente, muchos abandonaron sus paisajes y sus maternidades y se refugiaron en la abstracción, en la que ni por sueños creían, y para la que no estaban preparados. Otros inconscientes creyeron que la cosa era facilísima, y que no era menester de ningún aprendizaje. El espectáculo total fue lamentable.

De él estaba destinado aemerger Antonio Tapiés (Barcelona, 1923), el que en 1948, y en el mencionado Salón de Octubre presentara dos cuadritos que fueron tema de irrisión y de mofa, pese a que ya mostraban la garra de un verdadero creador. Posteriormente, se dedica a una pintura fantástica, la propia de las ilustraciones de "Dau al Set", de fascinante y un poco morbosa seducción. Luego, se da a pintar situaciones menos fantásticas, pero no menos turbadoras, y aún pasará por otra etapa muy realista. Poco importante por sí misma, pero demostrativa de que, para poder hacer la pintura más avanzada que se deseé, habrá que ser pintor en principio aceptable por todos. Y, en fin, se da a la más pura y radical de las no figuraciones (figura 417 y lám. XII), poniendo en el empeño unas impresionantes proporciones de drama, de hondura, de pétreas concisión, de beligerante entereza. La circunstancia de que Tapiés haya llegado a ser, después de Picasso y Miró, el pintor español de mayor cotización y prestigio universales no es gratuita. El mundo ha visto en él al artista con garra que tiene muchas cosas que decir y las dice en duro lenguaje y aunque no sea sino poniendo a contribución un solo color. Antonio Tapiés es el gran genio de la pintura abstracta española.

Otros muchos de sus colegas triunfaron en el empeño, pero asusta la idea de enumerar-

los, ya que es bien posible que a la hora de ser leídas estas líneas hayan abandonado la pintura abstracta para arrojarse descaradamente en brazos de otra moda nueva, el pop-art (1), por ejemplo, puesto que más de uno lo ha hecho, mostrando cuál era la entereza de sus convicciones no figurativas. De todas suertes, he aquí una comprimida lista — por lo menos testimonial — de algunos de los comprometidos en la más o menos fugaz aventura plástica.

Juan José Tharrats (Gerona, 1918), fundador del "Dau al Set" no comenzó a pintar hasta 1950, pero desde entonces, y mediante sus llamadas maculaturas, ha llegado a ser uno de los artistas más característicos del ciclo. Manuel Viola (Zaragoza, 1919), lo es de modo absoluto por su vehemencia poderosa y por la sobrecogedora monumentalidad de sus composiciones (fig. 418). César Manrique (Arrecife de Lanzarote, Canarias, 1920) es uno de los abstractos más estimables, más convencidos, más impregnados de drama, en el que colaboran relieves inéditos que vienen a coincidir con los de su isla natal (fig. 419). Juan Vilacasas (Sabadell, Barcelona, 1920) convierte sus cuadros en curiosas planimetrias. Antonio Suárez (Gijón, Asturias, 1923) se destaca por su deshecho colorismo. José Barceló (Cartagena, Murcia, 1923) es de toda excelencia en sus ponderados y bellos juegos cromáticos. Zacarías González (Salamanca, 1923) tuvo una preciosa etapa neocubista. Manuel Mampaso (La Coruña, 1924), ya pasado a otra tendencia, fue, en tanto siguió la abstracta, un artista lleno de fuerza constructiva. Fernando Zóbel (Manila, 1924), es un delicioso, depuradísimo inventor de formas sutiles y primorosas (fig. 420), y es el mecenas creador, en unión de Gustavo Torner (Cuenca, 1925) del precioso y trascendental Museo de Arte Abstracto, de Cuenca. De la misma generación proceden el coruñés José María de Labra y la cordobesa Isabel Santaló, autora de cuadros sencillamente primorosos.

Manuel Millares (Las Palmas, 1926-Madrid, 1972) fue la figura clave de su generación, y obtuvo copiosos éxitos por sus harpillerías quemadas o corcusidas a trapos y objetos heteróclitos, anunciantes ya de otras tendencias. Otros nombres importantes, Gerardo Rueda (Madrid, 1926), de notable seducción en tantas de sus obras; Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927), interesantísimo en sus acordes de suelto grafismo y rico dominio del color; Manuel Rivera, mencionado páginas atrás como escultor, pero también incursio en la técnica pictórica; Francisco Farreras (Barcelona, 1927), de dinámica fantasía; Pedro González (La Laguna, Tenerife), muy inventivo y original.

Modesto Cuixart (Barcelona, 1925), primo de Tapiés y en los primeros años su compañero de actuación, partió también del surrealismo y ha atravesado etapas muy varias en interés. Lucio Muñoz (Madrid, 1929) es artista importante, creador de una técnica llena de sorpresas, como es el ensamblado de maderas, el que, no obstante, continúa ofreciendo calidades pictóricas. Luis Feito (Madrid, 1930), uno de los decanos de la orientación, es, realmente uno de los abstractos más plenos de interés. Lo es también Antonio Saura (Huesca, 1930), otro de los procedentes del surrealismo. Y se precipita la abundancia de nombres de actuantes: Juana Concepción Francés, Julián Martín de Vidales, Vicente Vela, Juan Hernández Pijuán, José Soler Vidal (Monjales), José Orús, Julio Martín Caro, Vicente Caraltó, Ramón Navarro Ramón, Martín Sáenz, etc., etc. Decisiva sería la aportación de los extranjeros afincados en España, el principal de ellos Will Faber (Saarbrücken, Alemania, 1901), artista total, autor de una pintura decisivamente bella. O María Droc, de Bucarest, mujer de proljas inquietudes.

(1) Consideré el lector que este libro fue escrito durante el auge de la efímera moda del pop-art

Ó Dimitri Perdikidis (El Pireo, Grecia, 1922), altísimo pintor que ha llevado a la abstracción muchísima nobleza del arte clásico de su gran pueblo. Y el australiano Frank Hodgkinson, y el chino Hsiao Chin, y el norteamericano Norman Narotzky, y el holandés Jan Schreuder, y muchos más. Todos han contribuido a la salud de la pintura abstracta española, el postre capitulo glorioso de nuestro color.

DESPUÉS DE LA ABSTRACCIÓN. — La modalidad epilogal de la pintura no figurativa es la conocida como op-art, experimento basado en manipulaciones geométricas, que no excluyen del todo la inventiva, pero sí sus posibilidades mayores. Tiene por campo de acción posibilidades prácticamente infinitas, pero tendentes a muy parecidas sensaciones ópticas — de aquí su raro nombre — en el espectador. Principal representante en España, Eusebio Sempere, que fue citado como escultor. Néstor Basterrechea (Bermeo, Vizcaya, 1924), también usa de las dos técnicas. Felo Monzón, de Las Palmas, practica la pintura de este género, luego de haberse entregado a otros estilos.

Hasta aquí la información sobre la pintura española del siglo. Lo que ha venido después no puede ser objeto de historia ni de crónica. Ni de leve comentario, que para formularse sin pasión ha de esperar razonable cantidad de tiempo. Contemplar las consecuencias de una moda — que no de un estilo — a la que se rinden masivamente los artistas jóvenes no es precisamente consolador. Tampoco era necesario estudiar mucho para comprender que a un estilo avanzado y vanguardista, el de la no figuración, sucedería otro reaccionario y retrógrado, por mucha dialéctica que gaste en tratar de demostrar lo contrario. El futuro dirá de su excelencia, de su duración y de sus integrantes. Por ahora no aparece nada semejante a un posible genio, pero, aunque a priori no se crea en su advenimiento, todo pudiera ocurrir. Lo difícil será que la vigencia de las actuales modas alcance hasta el año 2000, preocupación y meta de las mentalidades más vulgares e irresponsables de hoy. Este afán por conocer una fecha de cifras redondas es tan necia como los miedos de hace exactamente diez siglos, cuando se maliciaba que el año 1000 traería consigo la desaparición del planeta. Bastante más probable es que la catástrofe sobrevenga en ese año para el que faltan tan pocos y que unas mayorías mal educadas se figuren como culminación de toda felicidad.

No será, en todo caso, la culminación de la pintura, si las cosas continúan marchando a este tenor. Y todavía es la pintura española la gran reserva del arte del color en Europa, una vez certificada la defunción de la de estirpe francesa. Pero, sobre todo, debemos tener confianza en que una de las dedicaciones más gloriosas de nuestro pueblo persevere a despecho de los males que la amenazan. Del principal, por pudor, se hace elemental omitir su nombre.

GRABADO, ILUSTRACIÓN, CARICATURA. — Con verdadera alegría se puede proclamar que el grabado y la litografía han conocido en España, y durante el segmento cronológico que ahora termina, un momento de verdadero esplendor. Gran parte del mismo corresponde a la dedicación de los máximos pintores nuestros — Picasso y Miró — a las artes de la estampación, prestigiadas por sus incomparables talentos. Pero muy aparte de sus pasmosas creaciones, todo un renacimiento del arte de grabar se operaba en España por más de una iniciativa. La veterana asociación de "Los 24", fundada en 1928 por los más conspicuos afectos a estas técnicas, se convertiría en la "Agrupación Española de Artistas Grabadores", reorganizada en 1952 y que ha mantenido con regularidad sus exposiciones colectivas, cada una más

interesante que la anterior, y mostrando mayor número de alardes y refinamientos técnicos. El maestro por antonomasia continúa siendo Julio Prieto Nespereira, pero otros de sus colegas, como Luis Alegre o José Blanco del Pueyo merecen gratitud y elogio tanto por su obra respectiva como por el calor con que han ayudado a los éxitos de la agrupación. Cuando se celebraba el trigésimo quinto aniversario de su fundación, en 1964, organizó en su XIII salón una antológica deliciosa de obligado tema taurino, como homenaje a Goya, y fue de ver la variedad y la gracia del conjunto, en el que sobresalían Alfredo Alcaín, Ramón Ferrán (fig. 421), Ramón Lapayese, Sócrates Quintana y muchos más. Analizar los aciertos de cada una de las exposiciones de la Agrupación obligaría a copiar todos sus catálogos. Es absolutamente positivo el saldo que arroja esta labor.

No ha sido la única institución protectora del grabado español. Una feliz iniciativa barcelonesa, en su origen acometida por Víctor M. de Imbert y Jaime Plá — luego hecha nacional por adhesión de Juana Mordó — se llamaba “Los Artistas Grabadores de la Rosa Vera”, y tenía por propósito forzar a practicar el grabado a artistas que no lo habían intentado nunca. La reacción primera de éstos era negativa, alegando que no sabrían hacerlo, que temían un fracaso total. Pero los directivos de la Rosa Vera eran implacables, no abandonaron el empeño, y así es cómo se produjeron estupendos grabados de varia técnica firmados por Arias, Cossío, Ferrant, Ortega Muñoz, Oteyza, Vaquero... Era legítimo que quienes dominaban un arte triunfaren en otro contiguo. Las entregas de cada edición iban acompañadas de glosas literarias por diferentes escritores. Otras empresas de sociedades de grabadores han tenido éxito, como el ciclo de “Estampa Popular”. En estos momentos está asegurada la salud del grabado español, tanto por estímulos colectivos como por realizaciones personales. Y en este último aspecto no puede silenciarse a Isabel Pons (Barcelona, 1914), que comenzó como pintora, se especializó en el grabado y lo ha realizado con inverosímiles refinamientos y exquisitez, particularmente desde las tierras brasileñas en que reside.

Al anterior optimismo alguien aseguraría que otra técnica de reproducción, la del cartel publicitario o de la portada de libro habría experimentado similares triunfos, pero la realidad es muy otra. Sencillamente, ha desaparecido, lo que constituye un fallo grave en nuestras artes. En puridad, los últimos buenos carteles fueron los de la guerra. La producción, posteriormente, se encogió de manera decisiva, hasta llegar al momento actual — pero momento ya largo y desprovisto de final feliz — en que la fotografía ha sustituido definitivamente a la bella obra de arte que era un cartel. Sin duda, estos nuevos carteles en fotografía en color son, en el mayor de los casos, totales aciertos, pero no dejan de ser una regresión respecto de los de la época anterior. Otro tanto acaece con las portadas de libros, que tantas veces eran carteles en pequeño. Hoy, y de modo sistemático, son fotografías o fotomontajes, de muy varia calidad y a menudo de siniestro porte. Además, los últimos años han presenciado — y en ello seguimos — el auge de un procedimiento ilustrativo que por ningún caso merece la difusión gozada; es la reproducción de fotografías no por fotograbados directos, sino a línea, con la consiguiente dureza de blancos y negros y la ausencia de tonos medios. Cualquiera diría que se trata de un gran invento, dada la profusión con que se utiliza. Virtualmente, representa un paso atrás, como el insensato amor juvenil por caligrafías y modales ornamentales de signo modernista.

En la publicidad menor, la propia de diarios y revistas, también la fotografía ha desalojado al dibujo, y en este caso se comprende mejor por su reconocida eficiencia y poder per-

susivo. La publicidad dibujada es sensiblemente mala en general y hace recordar con nostalgia la que firmaban antaño Ribas, Penagos o Baldrich.

También ha decaído el dibujo con oficio de ilustración. Los libros, si son de cierto lujo y precio, van acompañados de espléndidas reproducciones fotográficas, y si se trata de ediciones de bolsillo no las llevan de ninguna clase. Las ediciones bibliofílicas, que tanto proliferaron en la Barcelona de los años cuarentas, no son ya hoy sino un recuerdo. Los que fueron mejores ilustradores de libros y revistas se han tenido que dedicar a otra cosa, incapaces de luchar contra la omnipresencia de la fotografía. De todas suertes, se recordará a Ricardo Zamorano y a Lorenzo Goñi, así como a un excelente ilustrador que también practicó la pintura, el prematuramente desaparecido Carlos Pascual de Lara.

Para compensar este panorama de creciente pesimismo, tendremos la contrapartida lógica en la caricatura. Pero su brillantez actual no se ha conseguido sino tras prolongadas crisis y enmudecimientos. Las circunstancias de la inmediata era posterior a la guerra no eran las más apropiadas para satirizar nada ni poner humor en cosa alguna, y ni que decir tiene que se volvía a partir casi de cero, muertos o expatriados nuestros mejores caricaturistas. Los que quedaban, dada la exclusión de la caricatura política, abundaron en temas y situaciones absurdas, progresivamente cáusticas y aceradas, las que llenan muchas páginas de "La Codorniz", el semanario que sustituyera a los antiguos "Buen Humor" y "Gutiérrez". Dicha publicación y sus colaboradores tenían no pocos contactos con la escuela de humoristas italianos. Paulatinamente, se ofreció mayor libertad crítica y, consiguientemente, mejoró este género, que ya se puede considerar inseparable de mayores y más responsables actividades artísticas. Don Jacinto Octavio Picón, que dedicó sus buenas páginas tanto a Velázquez como a la caricatura, se hubiera holgado mucho de vivir en nuestros tiempos y de prolongar hasta el día su historia de este arte.

Ni siquiera es preciso, para lectores contemporáneos, mencionar nombres de los principales maestros de la caricatura última, pues mucho más que pintores, escultores o arquitectos son sobradamente conocidos. Pero si este volumen tiene la fortuna de conocer vigencias muy posteriores, quede aquí memoria de los principales, desde los que usan de un grafismo más bien moderado, cual Mingote (fig. 422) y Galindo, hasta los que llegan hasta mayor deformidad, como Máximo, Serafín, Chumy, Ivan Oscar, y tantos más de los que dejan testimonio de su ingeniosa línea en diarios y revistas. Es por demás deseable la confección de una historia de la caricatura española, la que valorará y sistematizará unas interesantísimas actuaciones que, por obvias razones, no pueden demandar mayor amplitud en libro tan general como es éste.

D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS

Las actividades artísticas complementarias de las tres principales y referibles a la ordenación de un interior han hecho proliferar en gran escala la profesión de decorador, esto es, de supervisor general de un determinado talante interior. Ello, en los edificios de mayor importancia — desde luego, todos los de índole oficial — suele ser labor de los arquitectos respec-



Fig. 420.—FERNANDO ZÓBEL: ORNITÓPTERO. Fig. 421.—RAMÓN FERRÁN: TOROS (GRABADO).

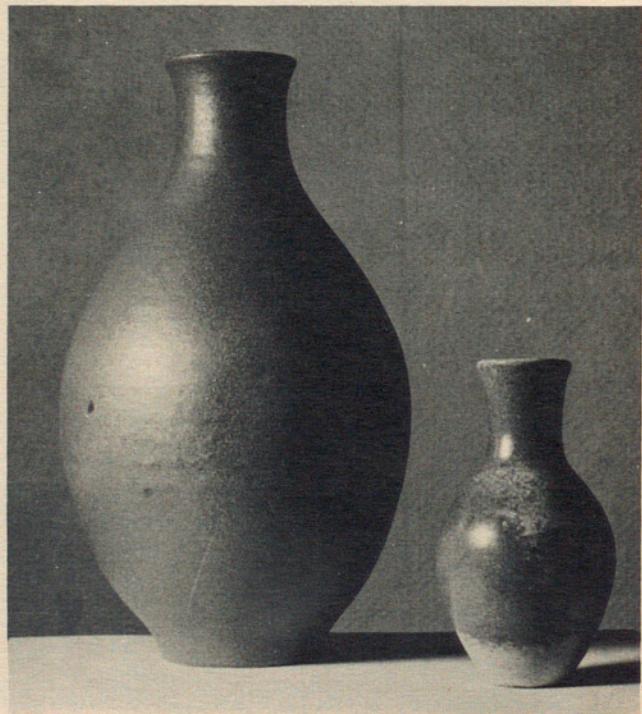
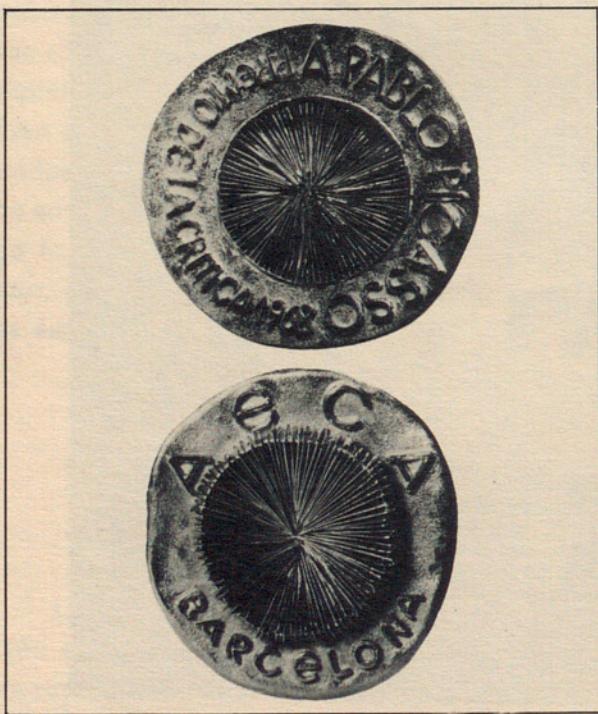
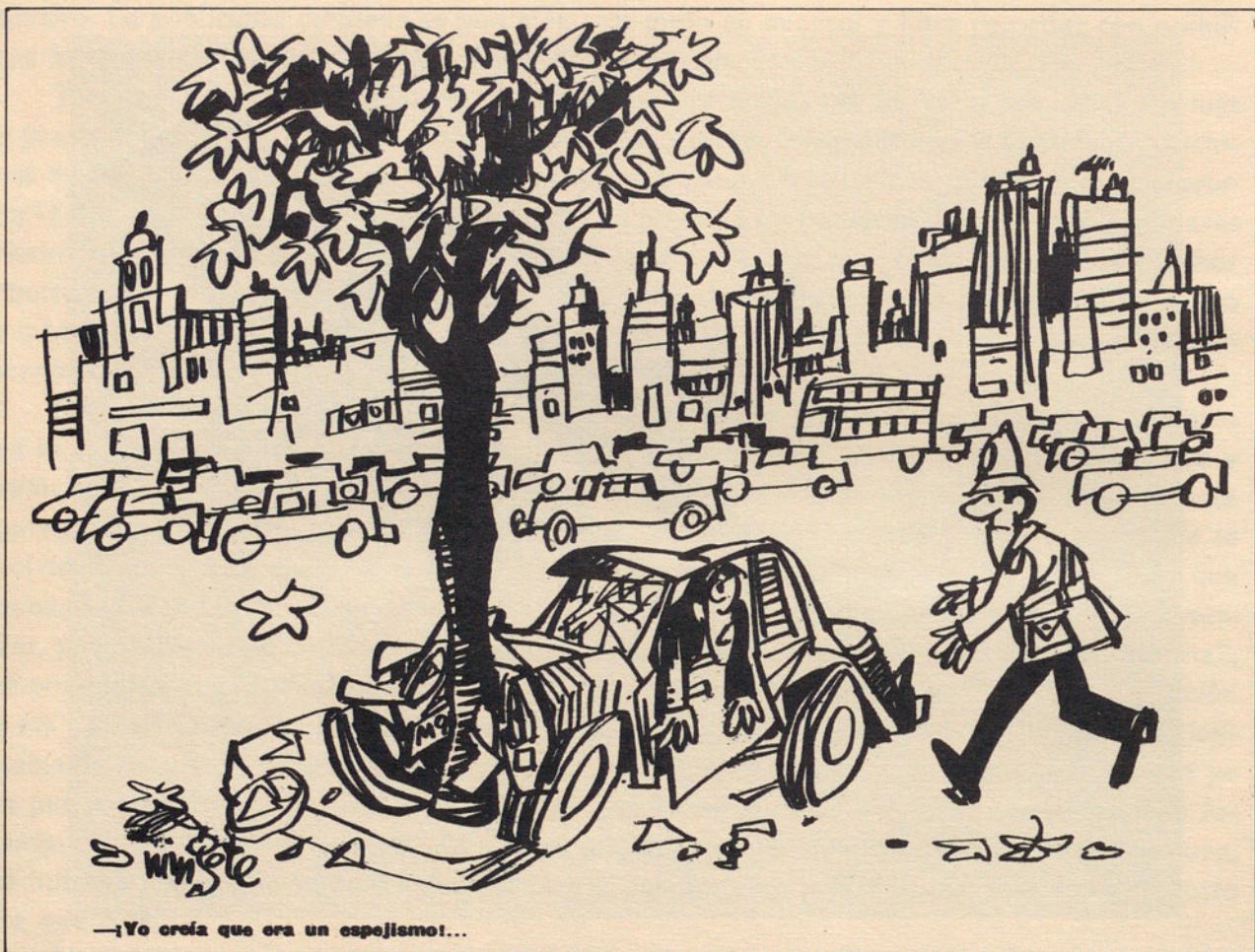


Fig. 422.—MINGOTE: CARICATURA. Fig. 423.—MANUEL CAPDEVILA: MEDALLA DE ORO OTORGADA A PICASSO POR LA CRÍTICA DE ARTE DE BARCELONA. Fig. 424.—LLORENS ARTIGAS: CERÁMICAS.

tivos, y tiene la ventaja de acompañar estilísticamente a la estructura arquitectónica. Pero ni en uno ni en otro caso se advierte comúnmente aquella extremada sumisión a lo funcional de que se habló en el anterior capítulo dedicado a estas cuestiones, sino que predominan criterios más eclécticos. Ha sido una constante, desde tiempos de Gaudí, que los propios arquitectos proyectasen los mobiliarios de sus construcciones principales, y la constante ha perseverado en algunos casos, como el de Luis Martínez Feduchi. Ellos aparte, hoy no se suele exigir del mobiliario sino la comodidad consiguiente y obligada, pero con muchos menos requisitos respecto de sus formas. En esta cuestión fundamental, los avances no han sido grandes.

Tampoco en lo que respecta a los utensilios y adminículos de uso normal y cotidiano. Un olvido casi absoluto de lo que debe ser el diseño industrial permite que una copa, un vaso, un tenedor o una lámpara, aún fabricados en serie, continúen ofreciendo la vulgaridad —o la deliberada fealdad— habituales en todo el siglo. Escuché a importantes artistas quejarse de la avaricia industrial, que se negaba a pagar unos cánones ínfimos por lo que hubiera supuesto, a escaso coste, una dignificación de tales utensilios, y las quejas, expuestas en un coloquio público, abundaron en detalles sencillamente sonrojantes. En consecuencia, el usuario de economía media tiene que soportar que los objetos de que se sirve sean feos, y que la adquisición de un vidrio finlandés constituya un lujo excepcional. He aquí una eficaz manera de fomentar el mal gusto general, y, frente a ella, las predilecciones respecto a las artes mayores no pueden ser muy refinadas.

Por sabido, las excepciones se dan en los productos de una artesanía noble que tiene que ser forzosamente cara, y que es la que se procurará resumir. Mas con la convicción de que difícilmente puede elevarse el nivel de lo ya denunciado.

En las artes del metal, nada podía exigirse del hierro después de su ascensión a materia principalísima de la escultura. Ha excedido del repertorio de cualquier artesanía, mientras el acero industrial también continúa haciéndolo hasta el punto de que un motor, una turbina, un artefacto que trabaja, pueden ostentar hoy una categoría de belleza no buscada, pero comparable a cualquier obra de arte intencional, y esta tónica, por fortuna, no tiende sino a aumentar. Por el contrario, la orfebrería y la joyería dejan prever un rápido descenso, porque la orientación decisiva es la de prescindir de preseas de uso personal. Las lógicas excepciones se dan, sobre todo, en Cataluña, con la presencia de ilustres orfebres cual Alfonso Serrahima (Barcelona, 1906), y los que ya se mencionaron como pintores, Jaime Mercadé y Manuel Capdevila (fig. 423). La Corona para un mártir cristiano, de éste, presentada en el último Salón de los Once, en 1952, contenía la grata novedad de que las piedras engarzadas en el metal no tenían nada de preciosas, sino que eran vulgares cantos de un río. Por estos derroteros ha de marchar, para su bien, la orfebrería. Las joyas proyectadas por Salvador Dalí, ostentosas e indicativas de un grave mal gusto, no pueden pasar de la categoría de noticia de periódico.

Estas y otras dedicaciones artesanas tienden, día por día a una artesanía muy personal y de gran categoría plástica. La esmaltería, para hablar de una técnica tradicionalmente ligada a la orfebrería, apenas si se practica. Excepciones, dos, ambas femeninas, las de Maud Westerdahl y Monserrat Mainar, prácticamente aisladas en su arte. Otras técnicas cuya resurrección se ha pretendido extraer del olvido no parecen haber hallado en el arte actual congruente acomodo. Es el caso del mosaico, practicado por Javier Clavo y, particularmente, por Santiago Padrós (Tarrasa, 1918-1972). Evidentemente, su reinado, clásico y medieval, no es el adecuado para esta era.

Muy diferente ha sido la suerte de las artes del fuego, incluida la del vidrio, que no podía sino ser fomentada por la severidad de las nuevas iglesias, exigentes de vidrieras muy extensas y capaces de proporcionar gran luminosidad. Se mencionará la tan bella del Teologado de Dominicos, de Alcobendas, realizada según dibujos de Winternit. Una gran novedad con respecto a la tradición es la de que el plomo ha sido sustituido por el cemento.

Sin especie de duda, el arte menor que congrega en nuestro tiempo a más pluralidad de actuan tes es la cerámica, prestigiada por muchas y poderosas razones. A la cabeza de ellas, su gran solera en toda historia hispana. También, para últimas instancias, la de haber sido amorosa y alborozadamente cultivada por Picasso después de la guerra mundial. Pero esta fama no añadía sino prestigios tardíos. El principal ceramista español del siglo, el sabedor de todos los secretos de la pasta, del horno, del acabado, ha sido durante muchos años José Lloréns Artigas (Barcelona, 1892). Y lo ha sido por la sencillez clásica — y consiguientemente, modernísima — de sus formas, vasos, tarros, boles, otras especies de recipientes de hermosa prestancia, a la que colaboran unos brillos lujosos y unas superficies impecables (fig. 424). Una cerámica de Lloréns Artigas es un quieto alarde de gracia que ni siquiera necesita contener flores. Sin embargo, el renombre de Lloréns ha trascendido al máximo por sus colaboraciones — fueron mencionadas — con el insigne Juan Miró. Otro ceramista catalán, Antonio Cumellas (Granollers, 1913) sigue parecida trayectoria a la de Artigas, bien que con repertorio perfectamente propio. Arcadio Blasco (Muchamiel, Alicante, 1928), antiguo organista en Orihuela, ha preferido la cerámica de revestimiento de superficie, y sus azulejos — si es que así pueden ser llamados — se proveen de gustosas decoraciones abstractas. Elena Colmeiro (Silleda, Pontevedra, 1932), hija del pintor Manuel, de ese apellido, y esposa del escultor Jesús Valverde, es una ceramista excepcional, tanto en sus recipientes como en sus placas, y posee por igual el dominio de la técnica que el de la posterior decoración. En fin, Juanjo Ruiz de Luna (Madrid, 1934), ha continuado, con total independencia creadora la tradición familiar, sin perjuicio de recurrir a otras materias. Y otros ceramistas más jóvenes van apuntando. El de la cerámica es arte que promete la deseable continuidad en el futuro.

No se puede prever otro tanto de técnicas no menos prestigiosas. Por lo menos, en la del tapiz, Luis Garrido (Madrid, 1925) ha llegado a realizaciones de absoluta belleza, entre las que merece mención su Homenaje a Miguel Hernández, de 1960, tan bravo como exactamente lírico, y, lo que importa en este caso, de una realización material del todo impecable. Otras iniciativas de carácter industrial han procurado remozar la técnica de la alfombra a base de reproducciones de pintores no figurativos.

La encuadernación está amenazada de presta extinción si no se produce algún milagro nada previsible. Cada día son más normales las encuadernaciones editoriales, prácticas y sólidas, pero no obras de arte. Así, los viejos talleres madrileños de solera, como el del Palomino y el de Arias, cada día encontrarán menos clientes dispuestos a pagar una suma importante por una rica encuadernación. El artista más cuantioso es Emilio Brugalla (Barcelona, 1901), quizá el prestigiador máximo de la encuadernación española desde el siglo XVIII. Es indecible la pena que produce ver la industrialización de tan nobilísima artesanía cuando no es hacer dero mencionar más nombres a ella dedicados. Pero se trata de un inequívoco signo de los tiempos.

Con estas consideraciones, por mitades positivas y negativas, optimistas y pesimistas, acerca de nuestras actuales artes menores concluye una historia de la plástica española del siglo XX, historia de perfiles y accidentes tan varios como en ningún otro tiempo anterior de nuestra cultura. El autor no queda satisfecho de una prosa cuyas posibilidades de esmero quedaban sometidas desde el principio a la exigencia de proporcionar, por elementales razones de justicia, muchísimos nombres. Pudiera ser que la cuantía de éstos y su vertebración a lo largo del resumen — pues no otra cosa sino resumen podía ser el libro — rediman el achaque apuntado. E incluso se aspira a que nuestra historia permanezca como valedera particularmente en lo que contiene de lo mismo, de carácter cronizador de una época. Como todo el "ARS HISPANIAE".

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES. REPERTORIOS:

- AGUILERA CERNI, V., "Panorama del nuevo arte español", Madrid, 1956.
CAMON AZNAR, J., "XXV años de arte español", Madrid, 1964.
CAMPOY, A. M., "Diccionario crítico del arte español contemporáneo", Madrid, 1973.
FRANCÉS, José, "El Año Artístico". Madrid, 1916-1927.
GARCÍA CAMIO, P., "Artistas Catalanes", Madrid, 1929.
GAYA NUÑO, J. A., "Historia y guía de los Museos de España", 2.ª ed., Madrid, 1968.
LOZOYA, Marqués de, "Historia del Arte Hispánico", Barcelona, 1949.
PANTORBA, Bernardino de, "Artistas vascos", Madrid, 1929.
— "Artistas andaluces", Madrid, 1929.
— "Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", Madrid, 1948.
RÁFOLS, J. F., "Diccionario biográfico de artistas de Cataluña", Barcelona, 1951-54.

ARQUITECTURA

La principal fuente informativa reside en la enorme cantidad de artículos e ilustraciones contenidos en las revistas "Arquitectura y Construcción", "Arquitectura", "Arquitectura Española", "Revista Nacional de Arquitectura" y "Forma Nueva", de Madrid, y "Cuadernos de Arquitectura", de Barcelona, artículos que por su impresionante número no pueden ser papeleados aquí. La bibliografía dada a continuación y remitida a los tres capítulos del texto versando sobre arquitectura proporcionará referencias a muchas otras publicaciones.

EL MODERNISMO:

- AINAUD (y otros autores), "El Modernismo en España" (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en 1969), Madrid, 1969.
BOHIGAS, Oriol, "Arquitectura Modernista", Barcelona, 1968.
CIRICI PELLICER, A., "El Arte modernista catalán", Barcelona, 1951.
RÁFOLS, J. F., "Modernismo y modernistas", Barcelona, 1949.
SEGUÍ AZNAR, Miguel, "La arquitectura modernista en Mallorca", Palma de Mallorca, 1972?

GAUDÍ:

- BASSEGODA NONELL, J. "Gaudí", Madrid, 1971.
CASANELLES, E., "Nueva visión de Gaudí", Barcelona, 1965.
CIRLOT, J. E., "El arte de Gaudí", Barcelona, 1950.
COLLINS, George R., "Antonio Gaudí". Barcelona, 1961.
PUIG BOADA, I., "El templo de la Sagrada Familia, Síntesis del arte de Gaudí". Barcelona, 1952.
RÁFOLS, J. F., "Gaudí", Barcelona, 1929.
SWEENEY, J. J. y SERT, J. L., "Gaudí", Stuttgart, 1960.

LA PRIMERA ARQUITECTURA DE VANGUARDIA:

- ABRIL, Manuel, "Arquitectura contemporánea en España. Los arquitectos Blanco Soler y Bergamín", Madrid, 1933.
BOHIGAS, Oriol, "Arquitectura española de la Segunda República", Barcelona, 1970.
ENCINA, Juan de la, "Arquitectura contemporánea en España. El arquitecto Zuazo Ugalde", Madrid, 1933.
FLORES, Carlos, "Arquitectura española contemporánea", Madrid, 1961.
GINER DE LOS RIOS, Bernardo, "Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)", México, 1952.
SACS, Joan, "A. Puig Gairalt", Barcelona, 1928.
TORROJA, Eduardo, "The structures of Eduardo Torroja", Nueva York, 1958.
UCHA DONATE, Roberto, "La arquitectura española y particularmente madrileña en lo que va de siglo", en "Catálogo General de la Construcción", Madrid, 1955.

LA SEGUNDA ARQUITECTURA DE VANGUARDIA:

- AMÓN, S., "Juan Daniel Fullaondo, 1961-1971", Madrid, 1972.
CASTRO ARINES, J. de, "Fernández Alba", Madrid, 1972.
FERNÁNDEZ ARENAS, A., "Iglesias nuevas en España", Barcelona, 1963.
FULLAONDO, J. D., "Fernández Alba", Madrid, 1962.

— "Arte, arquitectura y todo lo demás", Madrid, 1972.
— "Miguel Fisac", Madrid, 1972.
MORALES, Felipe, "Arquitectura religiosa de Miguel Fisac", Madrid, 1960.

ESCULTURA. OBRAS GENERALES:

GAYA NUÑO, J. A., "Escultura española contemporánea", Madrid, 1957.
GUILLOT CARRATALÁ, J., "Doce escultores españoles contemporáneos", Madrid, 1953.

MOGROVEJO Y DURRIO:

ENCINA, Juan de la, "Nemesio Mogrovejo", Bilbao, 1910.
LASTERRA, Crisanto de, "En París, con Paco Durrio", Bilbao, 1966

LLIMONA:

MONEDERO, Manuela, "José Llimona, escultor". Madrid, 1970.

INURRIA:

FRANCÉS, José, "Mateo Inurria", Madrid, sin año.
PANTORBA, Bernardino de, "El escultor Mateo Inurria", Madrid, 1967.

MANOLO:

BENET, Rafael, "El escultor Manolo Hugué", Barcelona, 1942.
BLANCH, Montserrat, "Manolo", Barcelona, 1972.
PLÁ, José, "Vida de Manolo", 4.ª ed., Barcelona, 1948.

CLARÁ:

FRANCÉS, José, "José Clará", Madrid, 1920.
GAYA NUÑO, J. A., "José Clará", Barcelona, 1948.
PANTORBA, Bernardino de, "Elogio de José Clará", Barcelona, 1942.

CASANOVAS:

ABRIL, Manuel, "Enrique Casanovas", Madrid, 1921.

JULIO ANTONIO:

ENCINA, Juan de la, "Julio Antonio", Madrid, 1920.
PÉREZ DE AYALA, Ramón, "Julio Antonio", Madrid, sin año.
SANTOS TORROELLA, R., "El rescate de Julio Antonio. Apuntes para una biografía". (Catálogo de la exposición póstuma del artista, 1969-71).

VICTORIO MACHO:

ENCINA, Juan de la, "Monografía de Victorio Macho", Madrid, 1926.
MACHO, Victorio, "Memorias", Madrid, 1972.

ASOREY:

OTERO TÚÑEZ, Ramón, "El escultor Francisco Asorey", Santiago de Compostela, 1959.

GARGALLO:

Increíblemente, si abundan los artículos acerca del gran escultor, no se le ha dedicado ni un sólo libro. En su defecto, véanse los estudios de Camón Aznar en "Goya", núm. 8, 1955, p. 74 y núm. 105, 1971, p. 150, y en su libro "Picasso y el cubismo", Madrid, 1956, página 255.

JULIO GONZALEZ:

VARIOS, "Julio González", París, Galerie de France, 1959.

ALBERTO:

MARTÍN, Peter, "Alberto", Budapest, 1964.
VARIOS, "Alberto". Catálogo de su exposición póstuma en Madrid, 1970.

PICASSO:

KAHNWEILER, D. H., "Les sculptures de Picasso", París, 1949.
PRAMPOLINI, Enrico, "Picasso escultore", Roma, 1943.
VERDET, André, "L'homme au mouton de Pablo Picasso", París, 1950.
— "Faunes et nymphes de Pablo Picasso", Ginebra, 1952.
— "La chevre de Picasso", París, 1952.

FERRANT:

GASCH, Sebastián, "Angel Ferrant", Tenerife, 1934.
MARRERO, Vicente, "La escultura en movimiento de Ángel Ferrant", Madrid, 1954.
VIVANCO, L. F., "Ángel Ferrant", Madrid, 1954.
WESTERDAHL, E., "Ferrant", Las Palmas, sin año.

PLANES:

GAYA NUÑO, J. A., "José Planes", Madrid, 1967.
OLIVER, Antonio, "Doce esculturas de José Planes", Madrid, 1951.
— "José Planes", Madrid, 1954.

MALLO:

AZCOAGA, E., "Cristino Mallo", Madrid, 1947.
CELA, Camilo J., "Cristino Mallo", Madrid, 1973.

HACIA LA ABSTRACCIÓN:

AREÁN, Carlos A., "Escultura actual en España. Tendencias no imitativas". Madrid, 1967.

FERREIRA:

AZCOAGA, Enrique, "La obra en marcha de Carlos Ferreira", Madrid, 1972.

OTEYZA:

FULLAONDO, J. D., "Oteyza". Madrid, 1967.

PABLO SERRANO:

CANNON, Calvin, "Serrano en la década del sesenta". Madrid, 1969.

CHILLIDA:

BACHELARD, "Le cosmos du fer", París, 1956.
FULLAONDO, J. D., "Chillida", Madrid, 1967.

ESCULTURA EN HIERRO:

GAYA NUÑO, J. A. (y RUBIO, Javier), "El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea. Historia y panorama", Madrid, 1966.

PINTURA. OBRAS GENERALES:

ABRIL, Manuel, "De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso", Madrid, 1935.
AREÁN, Carlos A., "Veinte años de pintura de vanguardia en España", Madrid, 1961.
— "La escuela pictórica barcelonesa", Madrid, 1961.
CHÁVARRI, R., "La Pintura Española actual", Madrid, 1973.
FARALDO, R. D., "Espectáculo de la pintura española", Madrid, 1953.
GAYA NUÑO, J. A., "La Pintura Española del medio siglo", Barcelona, 1952.
— "La pintura española del siglo XX", Madrid, 1970.

LARCO, Jorge, "La pintura española moderna y contemporánea", II, Madrid, 1964.
MORENO GALVÁN, J. M., "Introducción a la pintura española actual", Madrid, 1960.
PERUCHO, J., "El arte en las artes", Barcelona, 1964.
RODRÍGUEZ AGUILERA, C., "Antología española de arte contemporáneo", Barcelona, 1955.

SOROLLA:

DOMÉNECH, R., "Sorolla", Madrid, 1910.
PANTORBA, B. de, "La vida y las obras de Joaquín Sorolla", Madrid, 1953.
— Catálogo del Museo Sorolla, Madrid, 1951.

ZULOAGA:

LAFUENTE FERRARI, E., "La vida y el arte de Ignacio Zuloaga", San Sebastián, 1950.
PANTORBA, B. de., "Ignacio Zuloaga", Madrid, 1944.

ANGLADA:

HUTCHINSON HARRIS, S., "The Art of H. Anglada Camarasa", Londres, 1929.

NONELL:

BENET, Rafael, "Isidro Nonell y su época", Barcelona, sin año.
JARDI, Enric, "Nonell", Barcelona, 1969.
NONELL, Carolina, "Isidro Nonell, su vida y su obra". Madrid, 1963.
ORS, Eugenio d', "La muerte de Isidro Nonell", Madrid, 1905.

CASAS:

CASTILLO, Alberto del, "Exposición Ramón Casas", Barcelona, 1958.
RÁFOLS, J. F., "Ramón Casas, pintor" y "Ramón Casas, dibujante", Barcelona, sin año.

RUSIÑOL:

MARTÍNEZ SIERRA (y otros), "Santiago Rusiñol", Madrid, sin año.

MIR:

PLÁ, José, "El pintor Joaquín Mir". Barcelona, 1944.

CANALS:

MARQUINA, Rafael, "Ricardo Canals", Madrid, sin año.

ITURRINO Y ECHEVARRÍA:

A falta de monografías sobre estos grandes artistas, consultarse: LLANO GOROSTIZA, Manuel, "Pintura vasca", Bilbao, 1965, libro importante, valedero para todos los pintores novecentistas de esta escuela regional.

PICASSO (para los tres capítulos acerca de este gran pintor):

GAYA NUÑO, J. A., "Bibliografía crítica y antológica de Picasso", San Juan de Puerto Rico, 1966.

JUAN GRIS:

GAYA NUÑO, J. A., "Juan Gris", Barcelona, 1974.
KAHNWEILER, D. H., "Juan Gris", Madrid, 1972.
SOBY, J. T., "Juan Gris", Nueva York, 1958.

MARÍA BLANCHARD:

CAMPO ALANGE, C. de, "María Blanchard", Madrid, 1944.
COBO BARQUERA, "María Blanchard", Santander, 1951.

LÓPEZ MEZQUITA:

FRANCÉS, J., "López Mezquita", Madrid, sin año.
NOGALES, A., "López Mezquita", Madrid, 1954.

ROMERO DE TORRES:

MARTÍNEZ SIERRA (y otros), "Julio Romero de Torres", Madrid, sin año.

HERMOSO:

LAFUENTE FERRARI, E., "En memoria de Eugenio Hermoso", Madrid, 1964.

BENEDITO:

FRANCÉS, José, "Manuel Benedito", Madrid, sin año.

PONS ARNAU:

PANTORBA, B. de, "F. Pons Arnau". Madrid, 1952.

SOTOMAYOR:

ABRIL, Manuel, "Fernando A. de Sotomayor", Madrid, sin año.

PINTORES CATALANES:

CIRLOT, J. E., "Pintura catalana", Barcelona, 1961.
MERLI, J., "33 pintores catalanes", Barcelona, 1937.
BENET, T., "Xavier Nogués", Barcelona, 1949.
MARQUINA, R., "Joaquín Sunyer", Madrid, sin año.

PINTORES VASCOS:

El ya mencionado libro de LLANO GOROSTIZA.

PINTORES ASTURIANOS:

LAFUENTE FERRARI, E., "La vida y el arte de Evaristo Valle", Oviedo, 1963.
CARANTONA, E., "Nicanor Piñole", Madrid, 1964.

SOLANA:

GÓMEZ DE LA SERNA, R., "José Gutiérrez Solana", Buenos Aires, 1945.
GUTIÉRREZ SOLANA, José, "Obra literaria", Madrid, 1961.
SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, "Solana. Vida y pintura". 2.ª ed., Madrid, 1962.

VÁZQUEZ DÍAZ:

BENITO, Ángel, "Vázquez Díaz. Vida y pintura". Madrid, 1971.
GARFIAS, Francisco, "Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz". Madrid, 1972.
GIL FILLOL, L., "Vázquez Díaz". Barcelona, 1947.
SERNA, V. de la, "Los frescos de Vázquez Díaz en Santa María de la Rábida", Madrid, 1934.

SERT:

CASTILLO, A. del, "José María Sert. Su vida y su obra", Barcelona, 1947.

DALÍ Y EL SURREALISMO:

DALÍ, Ana María, "Salvador Dalí, visto por su hermana", Barcelona, 1949.
DALÍ, Salvador, "Vida secreta". Buenos Aires, 1944.
— "50 secretos mágicos para pintar", Barcelona, 1954.
GAYA NUÑO, J. A., "Salvador Dalí", Barcelona, 1950.

DESCHARNES, "Dalí de Gala", Lausana, 1962.
SOBY, J. T., "Salvador Dalí". Nueva York, 1941.
CERNUDA, L., "Gregorio Prieto", Londres, 1947.

SOBRE EL GUERNICA:

ARNHEIM, Rudolf, "Picasso's Guernica. The genesis of a painting". Los Ángeles, 1962.
LARREA, Juan, "Guernica. Pablo Picasso". Nueva York, 1947.

AÑOS DE ENTREDICHO:

SÁNCHEZ CAMARGO, M., "Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors". Madrid, 1963.

MIRÓ:

CIRICI PELLICER, A., "Miró y la imaginación", Barcelona, 1948.
CIRLOT, J. E., "Joan Miró". Barcelona, 1948.
GREENBERG, C., "Joan Miró", Nueva York, 1948.
ERBEN, W., "Joan Miró", México, 1961.
SWEENEY, J. J., "Joan Miró", Nueva York, 1941.
— "Atmósfera Miró", Barcelona, 1959.
MIRÓ, J., "Yo trabajo como un hortelano", Milán, 1964.

COSSÍO:

GAYA NUÑO, J. A., "Vida y obra de Pancho Cossío", Madrid, 1973.

FAUVES CATALANES Y VALENCIANOS:

CIRLOT, J. E., "Manuel Capdevila", Madrid, 1951.
GASCH, Sebastián, "Jaime Mercadé", Barcelona, 1952.
GAYA NUÑO, J. A., "Ramón Rogent", Madrid, 1951.

FAUVISMO IBÉRICO:

FARALDO, R. D., "Benjamín Palencia", Barcelona, 1949.
— "Rafael Zabaleta", Barcelona, 1947.
LLOSENT MARAÑÓN, E., "Ortega Muñoz", Madrid, 1952.
MARTÍNEZ RIVAS, C., "La pintura de Joaquín Vaquero", Madrid, 1966.

EXTENSIÓN DEL FAUVISMO IBÉRICO:

SÁNCHEZ CAMARGO, M., "Pintura española contemporánea. La nueva escuela de Madrid", Madrid, 1954.
— "Diez pintores madrileños", Madrid, 1965.

NOTICIAS SOBRE EL SURREALISMO:

MORENO GALVÁN, J. M., "José Caballero", Madrid, 1972.
OMER, M., "Universo y magia de Juan Ponç". Barcelona, 1972.

MATEOS:

NIETO ALCAIDE, V. M., "Mateos", Madrid, 1963.
VALLE, A. del, "Francisco Mateos", Madrid, 1951.

PERSISTENCIA DEL REALISMO:

DIEGO, Gerardo, "La pintura de Eduardo Vicente", Torrelavega, 1949.
VICENTE, Eduardo, "Tipos de la calle", Madrid, 1951.

CONCEPTOS PLURALES DE LA FIGURACIÓN:

HIERRO, José, y CONDE, Manuel, "Agustín Úbeda", São Paulo, 1970.
RODRÍGUEZ AGUILERA, C., "Tres ensayos polémicos sobre la pintura de Todó", Barcelona, 1961.

LA ESCUELA DE PARÍS

- CASSOU, J., "Antoni Clavé", Barcelona, 1960.
GONZÁLEZ RUANO, C., "Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", 1940, p. 187.
GUILLÉN, M., "Conversaciones con los artistas españoles de la escuela de París", Madrid, 1960.
XURIGUERA, Gerard, "Pintores españoles de la Escuela de París", Madrid, 1974.

LOS INGENUOS:

- VALLEJO NÁJERA, J. A., "Naïfs Españoles Contemporáneos", Madrid, 1975.

PINTURA ABSTRACTA:

- CIRLOT, J. E., "Antonio Tapiés", Barcelona, 1960.
TAPIÉ, M., "Antonio Tapiés", Barcelona, 1959.
VARIOS, "El arte abstracto y sus problemas", Madrid, 1956.
ZÓBEL, F., "Colección de Arte Abstracto Español. Casas Colgadas. Cuenca", Madrid, 1966.

GRABADO, ILUSTRACIÓN, CARICATURA

Para lo referente a grabado, además de la monografía de R. OTERO PEDRAYO, "Julio Prieto Nespereira", Madrid, 1970, deben consultarse los catálogos de los salones X a XVIII de la Agrupación de Grabadores, celebrados en la sala de la Dirección General de Bellas Artes, así como los fascículos de la colección "Rosa Vera".

Hay poco publicado acerca de ilustración y caricatura, así como de cartelismo y escenografía. Véase:
SÁNCHEZ DE PALACIO, M., "Los dibujantes de España", Madrid, sin año.
SANTOS TORROELLA, R., "El cartel", Barcelona, 1950.

ARTES APLICADAS:

La bibliografía es todavía menor. Véase:
FOLCH Y TORRES, J., "Santiago Marco", Barcelona, 1928.
GULLÓN, R., "Lloréns Artigas", Santander, 1950.

En la presente bibliografía se ha procurado no incluir sino libros, y sólo excepcionalmente algún artículo o folleto, para no recargar con exceso estas páginas. Pero los catálogos de exposiciones en la sala de la Dirección General de Bellas Artes y en las del Ateneo de Madrid suman medio millar de micromonografías de otros tantos artistas, importantes más por sus cuerpos de ilustraciones que por los textos, siempre encomiásticos y apolégeticos. Además, pueden consultarse los catálogos de las exposiciones de los salones de los Once (Madrid) y de Octubre (Barcelona), los de las nacionales de Bellas Artes, los de las bienales hispanoamericanas y de las del extranjero —Venecia, São Paulo, París, etc.—, a que concurrieron artistas españoles. Añadamos los catálogos de las galerías de arte de Madrid y Barcelona —especialmente cuidados algunos de ellos— y obtendremos una información de dimensiones gigantescas. Pero, por desgracia, inútil en buena parte de los casos.

ÍNDICE DE TEMAS

- Adán y Eva, 85.
 Aguafuerte, 266, 271.
 Agrupación Española de Artistas Grabadores, 398.
 Alfonso XIII, 94.
 Álvarez Quintero, Hermanos, 85.
 Amanecer, 89.
 Ambientes, 121.
 Animales, 90, 197, 216, 309.
 Anormales, 121.
 Antonio Machado, 192.
 Arte abstracto, 396.
 Arte constructivo, grupo de, 216.
 Arte decorativo, 86.
 Artes menores, 152, 275, 400, 403, 404.
 Artesanía catalana, 152.
 Artistas Grabadores de la Rosa Vera, 399.
 Arquitectura burguesa, 180, 181.
 Arquitectura deportiva, 288.
 Arquitectura doméstica, 173, 181.
 Arquitectura ecléctica, 32, 42.
 Arquitectura escolar, 57, 179.
 Arquitectura expresionista, 179, 180.
 Arquitectura funcional, 156, 280.
 Arquitectura mudéjar, 47.
 Arquitectura popular, 287, 288.
 Arquitectura racional, 155 a 157, 181, 280.
 Arquitectura religiosa, 293, 294.
 Arquitectura tradicional, 280, 281.
 Arquitectura virreinal, 58.
 Ascesismo, 137.
 Azorín, 122.
 Bailarina, 202, 204, 248.
 Bajorrelieve, 197, 198.
 Baroja, 122.
 Barres, Maurice, 103.
 Bécquer, 85.
 Belmonte, Juan, 103.
 Berruguete, 92.
 Bienal de los jóvenes, 17.
 Bodegón, 108, 113, 136, 137, 145, 344, 354, 368, 371.
 Bolívar, 85.
 Bronces, 89.
 Brujas de San Millán, 100.
 Bustos de la raza, 80.
 Bustos de Emiliano Barral, 192.
 Bustos-retrato, 201.
 Cabra, 314.
 Calavera, 314, 329.
 Cambó, 110.
 Campesinos, 148, 365, 366.
 Caricatura, 148, 152, 272, 398, 400.
 Carnaval, 234.
 Cartel, 218, 271, 272, 399.
 Cerámica, 276, 350, 387, 404.
 Cervantes, 85, 195.
 CIAM, 161.
 Ciego de Calatañazor, 147.
 Ciego guitarrista, el, 124.
 Cielo y Tierra, 85.
 CIRPAC; 158, 161, 162.
 Cleopatra, 201.
 Condesa de la Gracia y del Recuerdo, 80.
 Construcciones pedagógicas, 158.
 Corea, La matanza de, 387.
 Cretinos, 107, 108.
 Cristo Resucitado, 68.
 Cristo de la Sangre, 100.
 Cristo yacente, 89.
 Crítica apologética, 26.
 Crítica de Arte, 23 a 25.
 Cuadros simbólicos, 147.
 Cuadros taurinos, 236, 251, 252.
 Cubanos, 234.
 Cubismo, 24, 130, 135 a 139, 251.
 Cuerda de presos, 140.
 Cuerpo femenino, 76.
 Dama de Elche, 89.
 Danza de la muerte, 238.
 Danzarina, 321.
 Dau al Set (Revista), 372, 396, 397.
 Decoración de interiores, 57.
 Decoración mural, 226, 244, 247, 248, 251, 254, 393.
 Decorador, el, 276, 400.
 Decorativismo, 147.
 Deportistas, 216.
 Descendimiento, 86.
 Desconsuelo, 68.
 Desheredados, 381.
 Desnudos, 75, 79.
 Desnudo femenino, 89, 100, 121, 197, 322, 368.
 Dibujo, 226, 272, 399, 400.
 Diego, Gerardo, 195.
 Divina Comedia, La, 62.
 Dolor, 147.
 Dolores Ibárruri, 191.
 Dolorosa, 85, 86.
 Don Quijote, 204, 377.
 D'Ors, Eugenio, 110.
 Dríadas, 197.
 El beso, 207.
 Elcano, Juan Sebastián, 186.
 Elena, Rapto de, 79.
 El Escorial, 365.
 El Profeta, 202.
 Enanos, 100.
 Enigma, 89.
 Enlaces ferroviarios, 156.
 Escenas callejeras, 234.
 Escenas nocturnas, 103, 124.
 Escenografía, 272.
 Escuela de Vallecas, 356 a 365.
 Escultura abstracta, 324, 329, 330.
 Escultura animalista, 89.
 Escultura cubista, 207.
 Escultura figurativa, 330, 331.
 Escultura en hierro, 202, 204, 207, 321, 331, 332, 339, 340.
 Escultura mediterránea, 75.
 Escultura modernista, 68.
 Escultura realista, 185 a 197, 310, 313, 321, 322, 324.
 Escultura vanguardista, 215, 216.
 Esculturas femeninas, 79, 314.
 España Negra, 100, 236.
 Españoladas, 104, 248.
 Estatuaria monumental, 79.
 Estatuaria policromada, 86.
 Estatuaria pública, 67, 186.
 Estatuaria religiosa, 89.
 Eva, 62, 85, 191, 322.
 Expresionismo, 323, 377, 390.
 Exposiciones Internacionales, 41, 57, 58, 76, 93, 238, 243, 267, 268.
 Exposiciones nacionales, 16, 18, 52, 67, 86, 89, 124, 148, 238, 248.
 Fauves catalanes y valencianos, 354 a 356.
 Fauvismo, 24, 104, 114, 122, 345, 355, 368, 372.
 Fauvismo ibérico, 356, 368, 371.
 Figura masculina para regreso de la muerte, 330.
 Figuración, 389, 390.
 Forma, 67, 86.
 Fotografía, 399, 400.
 Fotografía artística, 275.
 Funcionalismo, 275.
 GATEPAC, 158, 161, 162.
 GATPAC, 158, 161, 162, 181, 182.
 Gitanas, 80, 99, 108, 121.
 Gitanos, 122, 140, 226.
 Grabado, 121, 122, 148, 271, 350, 382, 398, 399.
 Gran Capitán, El, 67.
 Gran Guerra, muertos franceses, 86.
 Grupa valenciana, 94.
 Góngora, 208.
 Goya, 195.
 Guernica, 185, 265, 267, 268, 382.
 Guerra y la Paz, La, 387.
 Guerreros, Los, 332.
 Guitarra y flores, 136.
 Gu (Nosotros), 146.
 Hangares, 174.
 Hermosura femenina, 75.
 Héroes de la Guerra de la Independencia, 68.
 Héroes de Tarragona, 80.
 Hetaira, 86.
 Hijas de Faétón, Las, 313.
 Historia, cuadros de, 93.
 Hombre cogido, 330.
 Hombre del cordero, El, 314.
 Hombre de la sierra, 86.
 Hombres cactus, 204.
 Humo, 332.
 Iconografía, 313.
 Ilustración, 135, 148, 226, 271, 398.

- Ilustraciones mundanas, 114.
 Imaginería religiosa, 309, 310.
 Imaginería tradicional, 85.
 Impresionismo, 92 a 94, 104, 113, 130, 355.
 Impresionismo puntillista, 114.
 Infancia de la Virgen, 372.
 Interiores, 114.
 Jardines, 113.
 Juventud, 75.
 La Diosa, 70, 75.
 La madre, 330.
 La Nueva España 1930, 217.
 La planchadora, 124.
 Las Meninas, 387.
 Las Señoritas de Aviñón, 130.
 Los amantes, 135.
 Los tres músicos, 135.
 Luminismo, 93.
 Machado, Antonio, 262.
 Madre e hijo, 124, 197.
 Maniquíes, 236, 238.
 Maragall, Juan, 110.
 María Cristina, 86.
 María Luisa, Infanta, 197.
 Marinas, 354.
 Mascaradas, 234, 236.
 Maternidad, 195, 197, 225, 356.
 Mediterraneísmo, 113, 114, 152.
 Mestiza desnuda, 122.
 Modernismo, 31 a 41, 155, 181, 198, 276.
 Módulo hele, 304.
 Moliner, Doctor, 89.
 Montmartrismo, 110.
 Morales, Tomás, 186.
 Móviles, 316.
 Muerte, 238, 329.
 Muerte del Torero, 248.
 Mujer, Homenaje a la, 76.
 Mujer, 108, 124, 135, 204, 330, 387.
 Mujerios, 121, 226, 228, 265.
 Murales, 31, 218, 248, 251, 350, 365, 381, 382.
 Naturaleza muerta, 100, 122, 135, 353.
 Neoclasicismo, 243.
 Ninfas, 76.
 Niños, 322, 365, 368.
 Noailles, Condesa de, 103.
 Noche, 195.
 Nosotros, 145.
 Novios de Vozmediano, Los, 147.
 Op Art, 339, 398.
 Orfeo, Muerte de, 62.
 Ortega y Gasset, 103.
 Pablo Iglesias, 195, 254.
 Paisaje, 100, 104, 107, 108, 113, 114, 122, 226, 234, 248, 355, 356, 365, 366, 368, 371, 372, 378, 387.
 Palancari, 86.
 Paloma de la Paz, 387.
 Pan, Pomona, y Baco, 243.
 Paolo y Francesca, 89.
 Parsifal, 68.
 Pastores y serranos, 86.
 Patricio Romano, 68.
 Payasos del circo, 236.
 Pérez de Ayala, Ramón, 195.
 Pérez Galdós, Benito, 186.
 Pintura abstracta, 372, 393, 394, 396, 397.
 Pintura costumbrista, 381.
 Pintura figurativa, 244.
 Pintura al fresco, 226, 244, 252, 254.
 Pintura intimista, 381.
 Pintura mural, 226, 243, 252, 254, 355, 378, 381, 382, 390.
 Pintura naïf, 226, 262, 388, 393, 394.
 Plañidera salmantina, 86.
 Plenairismo, 94.
 Poema, 89.
 Pop Art, 397.
 Portadas de libros, 399.
 Post nubila Phoebus, 86.
 Procesión del Cristo de Lezo, 146.
 Prueba de bueyes, 86.
 Publicidad, 399, 400.
 Puntillismo, 130.
 Racionalismo, 154 a 185.
 Ramón Berenguer el Grande, 68.
 Ramón y Cajal, Santiago, 186.
 Rapto de Elena, 79.
 Rapto de Europa, 146.
 Rascacielos, 52, 303.
 Realismo, 378, 396.
 Relieves, 89.
 Remeros vencedores de Ondárroa, 146.
 Renovación de la arquitectura española, 155.
 Residencia de Estudiantes, 158, 167.
 Residencias unifamiliares, 157.
 Restauración de monumentos, 305, 306.
 Retablo del Amor, 140.
 Retrato, 94, 100, 103, 110, 113, 114, 121, 124, 130, 136, 140, 146, 186, 191, 192, 197, 225, 236, 248, 251, 252, 257, 262, 329, 344, 353, 371, 378, 390.
 Retrato aristocrático, 148.
 Retratos cubistas, 130.
 Revistas, 162.
 Ribalta, Francisco, 197.
 Rincón de Goya, 157.
 Rubén Darío con hábito de cartujo, 248, 251.
 Sacerdote rezando, 99.
 Salto hidráulico, 156.
 San Benito, 310.
 San Francisco de Asís, 196.
 San Ignacio de Loyola, 146.
 San Jorge, 68, 79.
 San Juan de Dios, 85.
 San Pedro de Alcántara, 197.
 Sarasate, 86.
 Serenidad, 75.
 Shanti Andía, 146.
 Sorollismo, 94.
 Surrealismo, 254, 257, 258, 261, 344, 372, 397.
 Tablero de ajedrez, 136.
 Tapiz, 404.
 Tauromaquia, 316, 387.
 Taxidermia, 90.
 Telón de Parade, 130.
 Tentaciones de Buda, 147.
 Tertulia del Café Pombo, 236.
 Tipos grotescos, 100.
 Tipos regionales españoles, 94.
 Toledo, 365.
 Toreros, 99, 100, 103, 236, 248, 251, 252, 323.
 Torso de mujer joven, 201.
 Triste herencia, 93.
 Traje regional, 148.
 Unamuno, 86, 113, 122, 191, 252.
 Urbanismo, 309.
 Valera, Juan, 85.
 Vanguardismo, 180, 207, 261, 265, 287, 321.
 Valle Inclán, 103, 122.
 Ventero de Peñalsordo, 80.
 Verdaguer, Jacinto, 110.
 Versolaris, 146.
 Viaducto del Esla, 174.
 Victoria Eugenia, Reina, 94.
 Vuelta del indiano, 236.
 Zeta, 192.
 Zurbarán, 393.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Acapulco (Méjico), Sala de la Jacaranda, 305.
 África, 377.
 Aix (Francia), 24.
 Alagón (Zaragoza), 139.
 Alcántara (Cáceres), 300.
 Alcobendas (Madrid), Teologado de Dominicos, 293, 404.
 Alcoy (Alicante), 145.
 Alcudia (Mallorca), 300, 394.
 Aldeadávila (Salamanca), 306.
 Aldeadávila (Vizcaya), 299.
 Algeciras (Cádiz), 174.
 Alicante, 354, 390.
 Almadén (Ciudad Real), 80, 268.
 Almansa (Albacete), 329.
 Almatret (Lérida), 225.
 Almería (261, 343).
 Alvear, 339.
 Amberes (Bélgica), 99.
 América (191, 382).
 Amposta (Tarragona), 86.
 Ampuero (Santander), 393.
 Amsterdam (Holanda), 99, 168.
 Andalucía, 138, 262.
 Angulema (Francia), 121.
 Annecy (Francia), 323.
 Antella (Valencia), 356.
 Aranjuez (Madrid), 113.
 Aránzazu (Guipúzcoa), 294.
 Arcueil (Francia), 204.
 Argentona (Barcelona), 299.
 Arenys de Mar (Barcelona), 226.
 Argentina, 243, 279, 388.
 Arlés del Tec (Francia), 70.
 Arrecife de Lanzarote (Canarias), 397.
 Arriate (Málaga), 85.
 Arroba de los Montes (Ciudad Real), 389.
 Asia, 366.
 Astorga (León), Palacio Episcopal, 34.
 Asturias, Santa María de Naranco, 306.
 Atenas (Grecia), 75.
 — Partenón, 76.
 Ávila, 103.
 Badajoz, 145, 309.
 Bagdad (Irak), Embajada Norteamericana, 305.
 Bañeras (Tarragona), 310.
 Barajas (Madrid), 156.
 Barcelona, 17, 25, 32, 34, 39, 40, 47, 57, 58, 67, 68, 69, 75, 76, 79, 99, 103, 107, 110, 113, 114, 124, 135, 147, 151, 152, 153, 161, 162, 181, 182, 198, 204, 216, 225, 226, 238, 244, 257, 266, 267, 271, 276, 293, 299, 339, 354, 381.
 — Ayuntamiento, 68, 114, 244, 254.
 — Banco Hispano Colonial, 41.
 — Caja de Ahorros, 39.
 — Casa Amatller, 40.
 — Casa Batlló, 34.
 — Casa Bloc, 182.
 — Casa Calvet, 39.
 — Casa del Crédito Mercantil, 39.
 — Casa de la Editorial Thomas, 40.
 — Casa Juncadella, 39.
 — Casa Lleó Morera, 39, 40.
 — Casa Macaya, 40.
 — Casa Martí, 40.
 — Casa Milá o "La Pedrera", 34.
 — Casa de San Jorge, 181.
 — Casa Serra, 39.
 — Casa Terrades o de "les Punxes", 40.
 — Casas calles Muntaner y Rosellón, 182.
 — Casas de Garraf, 182.
 — Central de Correos y Telégrafos, 37, 226.
 — Cine Astoria, 181.
 — Cine Coliseum, 57.
 — Cine Fémina, 287.
 — Clínica Barrquer, 181.
 — Dispensario Central Antituberculoso, 182.
 — Edificio Trade, 299.
 — Els Quatre Gats, 40, 113, 124, 151.
 — Escuela de Lonja, 68, 69, 76, 79, 103, 107, 113, 198, 204, 226, 243, 310.
 — Escuelas Blanquerna, 181.
 — Estación de Francia, 57.
 — Estadio de las Corts, 288.
 — Fábrica de perfumes Myrurgia, 181.
 — Filial de Seat, 303.
 — Hospital de San Pablo, 39, 40, 198.
 — Institut d'Estudis Catalans, 76.
 — La Diagonal, 182.
 — La Sagrada Familia, 33.
 — Museo de Arte Moderno, 68, 94, 110.
 — Museo Marés, 310.
 — Museo Picasso, 18, 124, 387.
 — Palacio Güell, 34.
 — Palacio de Justicia, 243.
 — Palacio de la Música Catalana, 39, 40, 198.
 — Palacio Nacional, 58, 226.
 — Palacio Pérez Samanillo, 39.
 — Parque Güell, viaducto, 34.
 — Plaza de Cataluña, 75.
 — Pueblo Español, 57, 181.
 — Salones de Octubre, 343, 396.
 — Vía Layetana, 47.
 Barrax (Albacete), 356.
 Béjar (Salamanca), 90.
 Bélgica, 76.
 Benavente (Zamora), 339.
 Berlín (Alemania), 93, 99, 103, 167.
 Bermeo (Vizcaya), 51, 262, 398.
 Bilbao, 47, 61, 85, 114, 121, 146, 168, 228, 248, 252, 267, 300.
 — Casa de Correos, 168.
 — Gran Vía, 47.
 — Escuela de Artes y Oficios, 86.
 — Estadio de San Mamés, 288.
 — Museo de Bellas Artes, 18, 62, 103, 234, 252.
 — Teatro Campos, 41.
 Bogotá (Colombia), 382.
 Boisgeloup, castillo de (Francia), 266.
 Bollullos de la Mitación (Sevilla), 381.
 Boulogne-sur-Seine (Francia), 137.
 Briviesca (Logroño), 168.
 Bruselas (Bélgica), 32, 114, 300.
 — Pabellón de España, 300.
 Bucarest (Rumanía), 397.
 Budapest (Hungria), 99.
 Buenos Aires (Argentina), 103, 233, 272, 389.
 — Edificio Rivadavia, 305.
 — Terraza Palace, 305.
 Buffalo (U.S.A.), 93.
 Buitrago (Madrid), Estación de comunicaciones vía satélite, 303.
 Buñola (Mallorca), 153.
 Burgos, 382.
 Cáceres, 175.
 Cadaqués (Gerona), 355.
 Cádiz, 310.
 Cagnes-sur-Mer (Francia), 121.
 Calaf (Barcelona), 153.
 Calamocha (Teruel), 277.
 Caldas de Bohí (Lérida), 107.
 Caldas de Montbuy (Barcelona), 70.
 California (U.S.A.), Universidad de Bridgeport, 382.
 Cambados (Pontevedra), 196.
 Cambridge, Centro Sanitario (Massachusetts, U.S.A.), 305.
 Campredón (Gerona), 356.
 Canarias, 279.
 Canet de Mar (Barcelona), 226.
 Canillejas (Madrid), 394.
 Caravaca (Murcia), 324.
 Carpesa (Valencia), 89.
 Cartagena (Murcia), 180, 397.
 Casablanca (Marruecos), 378.
 Castellón de la Plana, 145, 197.
 Castilla, 100, 191.
 Castilla la Nueva, 371.
 Cataluña, 75, 113, 151, 162, 179, 181.
 Caudete (Albacete), 390.
 Cercedilla (Madrid), 94.
 Cerdanyola (Barcelona), 226.
 Cerdaña, 381.
 Ceret (Francia), 70.
 Ceuta, 339.
 Ciudad Real, 323, 393.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), 388.
 Colombia, 279.
 Colonia (Alemania), 99, 103, 254.
 Comillas (Santander), 33.
 Córdoba, 62, 67, 140, 288, 394.
 Cornell (U.S.A.), 158.
 Cracovia (Polonia), 387.
 Crivillén (Teruel), 330.
 Cuba, 147, 279, 334.
 Cuenca, 397.
 — Museo de Arte Abstracto, 18, 397.
 Cuevas de Almanzora (Almería), 324.

- Chapa (Pontevedra), 388.
 Chicago (U.S.A.), 93.
 Chile, 279.
 China, 305.
 Daimiel (Ciudad Real), 293.
 Dantzig (Polonia), 396.
 Deusto (Bilbao), 299.
 Dinard (Francia), 265.
 Don Benito (Badajoz), 197.
 Dresden (Alemania), 99, 103.
 Durango (Bilbao), 300.
 Düsseldorf (Alemania), 99, 103.
 Egipto, 313.
 Eibar (Guipúzcoa), 99.
 El Carpio (Córdoba), 156.
 El Escorial (Madrid), 265, 266.
 El Perellonet (Valencia), 288.
 El Pireo (Grecia), 398.
 El Roncal (Navarra), 86.
 España, 18, 23, 26, 32, 48, 51, 52, 57, 58, 61, 65, 75, 80, 89, 104, 110, 113, 114, 121, 139, 145, 152, 153, 155, 156, 157, 168, 182, 191, 234, 236, 243, 252, 258, 266, 280, 293, 305, 309, 350, 356, 366, 382, 393, 398.
 Espinardo (Murcia), 244, 321.
 Esquivel (Sevilla), 287.
 Estados Unidos, 75, 94, 233, 243, 279, 305, 353, 381.
 Estella (Navarra), 146.
 Eton (Inglaterra), 121.
 Europa, 62, 68, 90, 113, 155, 157, 167, 180, 355, 366, 396.
 Extremadura, 145, 366.
 Fedala (Marruecos), 174.
 Figueras (Gerona), 76, 257.
 Filadelfia (U.S.A.), Museo, 135.
 Florencia (Italia), 62, 80, 226, 254.
 Foz Calanda (Teruel), 332.
 Francia, 23, 76, 124, 136, 154, 191, 243, 279, 280.
 Fregenal de la Sierra (Badajoz), 145.
 Fuentelespino de Moya (Cuenca), 86.
 Fuenterrabía (Guipúzcoa), 180, 247, 248, 251, 339.
 Galicia, 145.
 Gallegos de Altamira (Ávila), 339.
 Garay (Vizcaya), 146.
 Garraf (Barcelona), 33, 41.
 Gavá (Barcelona), 182.
 Gerona, 57, 332, 339, 397.
 — Museo de Olot, 110.
 Gijón (Asturias), 197, 233, 234, 389, 397.
 — Universidad Laboral, 282.
 Ginebra (Suiza), Oficina Internacional del Trabajo, 382.
 — Sociedad de Naciones, 244, 382.
 Gironella (Barcelona), 323.
 Gorliz (Vizcaya), Sanatorio Infantil, 168.
 Gran Canaria, 140, 329.
 — Conjunto Turístico La Puntilla, 300.
 Granada, 113, 152, 388, 389.
 — La Alhambra, 306.
 Granollers (Barcelona), 404.
 Gratz (Austria), 62.
 Grecia, 75, 313.
 Guipúzcoa, Basílica de Aránzazu, 294.
 Hendaya (Francia), 122, 254.
 Herencia (Ciudad Real), 393.
 Hernani (Guipúzcoa), 331.
 Herrera de Pisuerga (Palencia), 300.
 Herrera de Valdecañas (Palencia), 381.
 Hervás (Cáceres), 197.
 Holanda, 156.
 Horta de San Juan (Tarragona), 124, 130, 138.
 Hospitalet (Barcelona), 196.
 Huelva, 261.
 Huesca, 397.
 Ibiza, 138.
 Inglaterra, 70, 76, 243.
 Irún (Guipúzcoa), 86, 262, 266, 372, 382.
 Italia, 23, 70, 76, 80, 89, 99, 191, 280.
 Jaén, 388, 389.
 Jávea (Alicante), 93.
 Jerez de la Frontera (Cádiz), 271.
 Juan-les-Pins (Francia), 266.
 La Coruña, 41, 89, 124, 145, 309, 378, 397.
 La Gomera (Canarias), 254.
 La Habana (Cuba), 152, 382.
 — Edificio Focsa, 305.
 — Edificio Libertad, 305.
 La Laguna (Tenerife), 397.
 La Línea (Cádiz), 378.
 Lanzarote (Canarias), 304.
 Las Palmas de Gran Canaria, 180, 324, 339, 371, 397, 398.
 La Solana (Ciudad Real), 217.
 Leningrado (U.R.S.S.), Museo del Ermitage, 100.
 León, 382.
 — Apestdado del Santuario de la Virgen del Camino, 323.
 — Casa de los Botines, 34.
 Lérida, 114, 226, 293.
 Lezo (Guipúzcoa), 146.
 Lima (Perú), 228.
 Lisboa (Portugal), 248, 251.
 Loeches (Madrid), Colegio Monfort, 303.
 Londres (Inglaterra), 76, 103, 333, 387.
 — Tate Gallery, 387.
 Lugo, 196, 339.
 Lluch (Mallorca), 41.
 Madrid, 17, 25, 31, 32, 41, 42, 47, 48, 51, 52, 57, 58, 61, 67, 79, 80, 85, 89, 103, 104, 113, 114, 122, 124, 136, 139, 145, 146, 147, 151, 152, 156, 158, 161, 162, 167, 174, 195, 228, 234, 236, 238, 247, 248, 251, 262, 265, 266, 267, 293, 294, 331, 350, 354, 371, 390.
 — Academia de Bellas Artes de San Fernando, 76, 81, 147, 148, 235, 247, 251.
 — Arco de Triunfo, 281.
 — Banco de Bilbao, 228.
 — Banco Central, 48.
 — Banco Hispano de Edificación, 156.
 — Banco Mercantil e Industrial, 51.
 — Bar Chicote, 179.
 — Café Granja El Henar, 158.
 — Café Zahara, 158, 173.
 — Casa de la Asociación de la Prensa, 52.
 — Casa Central de Correos y Telégrafos, 48.
 — Casa de Cisneros, 42.
 — Casa de las Flores, 168, 173.
 — Casa del Pueblo, 254.
 — Catedral de la Almudena, 89, 306.
 — Cementerio del Este, 75, 238.
 — Central Térmica, 167.
 — Cine Barceló, 179.
 — Cine Coliseum, 156.
 — Cine Monumental, 52.
 — Cine Pabón, 52.
 — Cine Real, 52.
 — Círculo de Bellas Artes, 48, 51.
 — Círculo Católico de Obreros, 321.
 — Ciudad Universitaria, 158, 162, 167, 168, 174, 281.
 — Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 293.
 — Dispensario Central de la Cruz Roja, 47.
 — Edificio Girasol, 299.
 — Edificio de Sindicatos, 287.
 — El Capitol, 174, 179, 281, 303.
 — El Rastro, 235, 316.
 — Escuela de Bellas Artes, 67, 85, 124, 191, 247, 251, 257, 265.
 — Escuela de Estomatología, 167.
 — Escuela Superior de Arquitectura, 167.
 — Fábrica de Perfumes Gal, 42.
 — Facultades de Medicina, Ciencias, Farmacia, Filosofía y Letras, Derecho, 167.
 — Frontón Recoletos, 173, 174.
 — Fundación del Amo, 167.
 — Fundación Fausta Elorza, 42.
 — Gran Vía, 47, 52, 303.
 — Grupo Escolar Concepción Arenal, 57.
 — Grupo Escolar Menéndez Pelayo, 57.
 — Hipódromo de la Zarzuela, 158, 174, 288, 305.
 — Hospicio, 185.
 — Hospital-Asilo de San Rafael, 42.
 — Hospital Clínico, 167.
 — Hotel Gaylord's, 158.
 — Hotel Gran Vía, 52.
 — Hotel Nacional, 52.
 — Iglesia de la Milagrosa, 42.
 — Iglesia de San José, 47.
 — Instituto Oftálmico, 42, 293.
 — La Telefónica, 52.
 — Matadero Municipal, 42.
 — Ministerio del Aire, 281.
 — Ministerio de Instrucción Pública, 58, 252.
 — Ministerio de Marina, 58.
 — Monumento a Alfonso XII, 41, 75.
 — Monumento a Cajal, 31.
 — Monumento a la Contrarreforma, 287.
 — Museo de América, 281.
 — Museo de Arte Contemporáneo, 75, 79, 85, 110, 147, 262, 340, 353.
 — Museo de Arte Moderno, 247, 254, 262.
 — Museo de Ciencias Naturales, 90.
 — Museo Municipal, 254.
 — Museo del Prado, 57, 145, 247, 267, 287.
 — Museo Sorolla, 94.
 — Nueva Plaza de Toros, 42.
 — Nuevos Ministerios, 173.
 — Oratorio de Caballero de Gracia, 47.
 — Pabellón de Gobierno, 167.
 — Palacio de Bermejillo del Rey, 47.
 — Palacio del Conde de Cedillo, 47.
 — Palacio de Exposiciones del Retiro, 48.
 — Palacio de Liria, 254.
 — Palacio Longoria, 41.
 — Palacio de la Música, 168.
 — Piscina de la Isla, 179.
 — Plaza del Callao, 52.
 — Plaza de la Cibeles, 48.
 — Plaza del Conde de Casal, 47.
 — Plaza de la Feria Nacional del Campo, 287.
 — Poblado de Cañorroto, 303.
 — Puerta de Alcalá, 179, 303.
 — Puerta del Sol, 51, 280.
 — Real Fábrica de Tapices, 154.

- Residencias de Estudiantes, 57, 158, 167, 182.
- Teatro Albéniz, 316.
- Teatro Fontalba, 52.
- Torres Blancas, 300.
- Torre de Madrid, 303.
- Torre del Retiro, 303.
- Torre de Valencia, 303.
- Viviendas unifamiliares del Pantano de San Juan, 303.
- Maella (Zaragoza), 198.
- Mahón (Baleares), 57, 79.
- Málaga, 52, 85, 124, 151, 262, 394.
- Casa de Correos, 52.
- Escuela de Bellas Artes, 124.
- Museo, 124.
- Mallorca, 41, 103, 104, 346, 381.
- Manila (Filipinas), 397.
- Manlleu (Barcelona) 196.
- Marchena (Sevilla), 85.
- Marruecos, 15.
- Martorell (Barcelona), 390.
- Masnou (Barcelona), 355.
- Mataró (Barcelona), 40, 57.
- Matilla de los Caños del Río (Salamanca), 323.
- Mazarrón (Murcia), 394.
- Méjico, 228, 262, 279, 305, 332.
- Iglesia de la Milagrosa, 305.
- Melilla, 41, 208.
- Menfis (Egipto), 314.
- Mérida (Badajoz), 86, 310.
- Milagros (Burgos), 382.
- Miranda (Asturias), 306.
- Mitiwalda (Alemania), 121.
- Mora de Ebro (Tarragona), 79.
- Morata de Tajuña (Madrid), 288.
- Monasterio de la Rábida (Huelva), 31, 247, 248, 251, 252.
- Monjales, 397.
- Monóvar (Alicante), 323, 356, 394.
- Montevideo (Uruguay), 330.
- Montmeló (Barcelona), 393.
- Montoro (Córdoba), 262.
- Montroig (Tarragona), 344.
- Mougins (Francia), 266, 387.
- Muchamiel (Alicante), 404.
- Munich (Alemania), 32, 99, 103, 377.
- Murcia, 79, 309, 323, 378, 388, 390.
- Murchanite (Navarra), 233.
- Muriel (Valladolid), 86.
- Nantes (Francia), 85.
- Nueva York (U.S.A.), 93, 381, 387.
- Hispanic Society, 94, 99, 100, 140.
- Museo de Arte Moderno, 130, 135, 145.
- Museo Guggenheim, 136.
- Pabellón de España en la Feria Mundial 1964-65, 303.
- Ohanes (Almería), 195.
- Oliva de Jerez (Badajoz), 262.
- Olot (Gerona), 70, 79, 226, 332.
- Ondárroa (Guipúzcoa), 233.
- Onil (Alicante), 339.
- Orense, 271, 322.
- Orihuela (Murcia), 404.
- Orio (Guipúzcoa), 329.
- Os de Balaguer (Lérida), 323.
- Oviedo, 197, 339, 365, 388.
- Santa María de Naranco, 306.
- Pajaroncillo (Cuenca), 323.
- Palencia, 186, 371.
- Palma de Mallorca, 76, 153.
- Catedral, 34.
- Palma del Río (Córdoba), 288.
- Pamplona, 86, 180, 233, 276.
- Casa de Misericordia, 180.
- Colegio de Escolapios, 180.
- París (Francia), 16, 17, 32, 57, 61, 62, 69, 70, 75, 76, 79, 86, 90, 92, 93, 99, 103, 110, 113, 114, 121, 124, 137, 138, 148, 154, 198, 233, 238, 243, 247, 248, 252, 266, 313, 331, 344, 350, 355, 387.
- Academia Colarossi, 61, 103, 218, 228.
- Avenida Malakoff, 70, 76.
- Bateau Lavor, 124, 135, 136.
- Edificio del Grenier de Barrault, 267.
- Edificio de la Unesco, 350.
- Galería Georges Petit, 266.
- Iglesia de San Sulpicio, 306.
- La Sorbona, 137, 377.
- Montmartre, 110, 247.
- Museo de Arte Moderno, 313, 355.
- Museo Grevin, 238.
- Museo del Louvre, 70, 130, 238.
- Pabellón de España en la Exposición de Artes Decorativas, 167.
- Pabellón de España en la Exposición Internacional de 1937, 185.
- Sala Maeght, 331.
- Salón de Otoño, 62.
- Perú, 191.
- Pineda (Barcelona), 299.
- Pittsburgh (U.S.A.), 17, 103, 262, 265, 350.
- Pobla de Segur (Lérida), 79.
- Poblet (Tarragona), Monasterio de, 34, 310.
- Polonia, 279.
- Pontevedra, 262.
- Port Bou (Gerona), 310.
- Porriño (Pontevedra), 48, 51.
- Portugal, 48.
- Praga (Checoslovaquia), 99.
- Premiá del Mar (Barcelona), 225.
- Princeton (U.S.A.), 174.
- Puebla de Sancho Pérez (Badajoz), 197.
- Puerto Rico (U.S.A.), 262, 309, 330, 333.
- Casino de, 382.
- Quesada (Jaén), 368.
- Raleigh (U.S.A.), Escuela de Arquitectura, 174.
- Reus (Tarragona), 33, 198, 201, 313.
- Rianxo (La Coruña), 272.
- Río Tinto (Huelva), 247.
- Rivadelago (Zamora), 329.
- Roma (Italia), 52, 68, 85, 92, 99, 103, 145, 387.
- Academia Española, 365.
- Panteón de los Españoles, 303, 323.
- Ronda (Málaga), 388.
- Rotterdam (Holanda), 99.
- Royan (Francia), 387.
- Rusia, 305.
- Saarbrücken (Alemania), 397.
- S'Agaró (Gerona), 57.
- Sabadell (Barcelona), 226, 397.
- Sagunto (Valencia), 57.
- Saint Paul de Vence (Francia), 305.
- Salamanca, 86, 90, 397.
- Carmelo San José, 303.
- Colegio Anaya, Facultad de Letras, 191.
- Salime (Asturias), 306.
- San Diego de Baños (Pinar del Río, Cuba), 350.
- San Ginés de Villasur (Barcelona), 332.
- San Martín de Provençals (Barcelona), 76, 313.
- San Pedro de la Nave (Zamora), 306.
- San Quirico de Tarrasa (Barcelona), 226.
- San Salvador (Rep. de El Salvador), 366.
- San Sebastián (Guipúzcoa), 86, 158, 161, 162, 179, 180, 262, 266, 276, 309, 331, 377.
- Café Madrid, 180.
- Casino Gran Kursaal, 180.
- Club Náutico, 180.
- Yacaré Club, 180.
- San Vicente de Alcántara (Badajoz), 366.
- Santa Coloma de Farnés (Gerona), 372.
- Santa Cruz de Tenerife (Canarias), 255, 258, 393.
- Santa Fe (Méjico), 305.
- Santander, 114, 137, 186, 252, 262, 310, 350, 389, 393, 396.
- Biblioteca Menéndez Pelayo, 42.
- Diputación, 137.
- Iglesia de Corrales, 186.
- Palacio de la Magdalena, 42.
- Universidad Internacional, 396.
- Santiago (Chile), 145.
- Museo Nacional, 75.
- Santiago de Compostela (La Coruña), 196.
- Santisteban del Puerto (Jaén), 85.
- Santo Domingo (Rep. Dominicana), 156, 226, 280, 382.
- São Paulo (Brasil), 17, 329.
- Barriá (Barcelona), 226.
- Sarríá de Ter (Barcelona), 339.
- Segovia, Acueducto, 366.
- Seo de Urgel (Lérida), 294.
- Sepúlveda (Segovia), 191.
- Serrada (Valladolid), 323.
- Sevilla, 58, 62, 113, 114, 140, 151, 262, 313, 323, 377, 378.
- La Giralda, 58.
- Museo Arqueológico Provincial, 58.
- Museo de Bellas Artes, 247.
- Parque de María Luisa, 85.
- Plaza de España, 58.
- Poblado de Esquivel, 287.
- Silleda (Pontevedra), 404.
- Sitges (Barcelona), 76, 113, 197, 218, 282.
- Casa Garriga-Nogués, 282.
- Museo de Cau Ferrat, 113.
- Socuéllamos (Ciudad Real), 339.
- Son Carrió (Mallorca), 339.
- Sóller (Mallorca), 41, 396.
- Suiza, 161.
- Tánger (Marruecos), 34, 114.
- Tarifa (Cádiz), 378.
- Tarragona, 41, 79, 80, 151, 276.
- Tarrasa (Barcelona), 225, 403.
- Tebas (Egipto), 314.
- Telde (Gran Canaria), 323.
- Tierra de Campos (Zamora), 371.
- Tiflis (U.R.S.S.), 226.
- Toledo, 103, 191, 208, 266, 365, 381.
- Museo de Victorio Macho, 191.
- Torredembarra (Tarragona), 287.
- Torre de Miguel Sexmero (Badajoz), 393.
- Tortosa (Tarragona), 147, 390.
- Toulouse (Francia), 70.
- Academia, 70.
- Tremblay-sur-Mauldre (Francia), 266.
- Tuy (Pontevedra), 322.
- Uruguay, 216.
- Urbanización de Punta Ballena, 305.
- Utrera (Sevilla), 247.
- Valdemoro (Madrid), 329.

- Valdepeñas (Ciudad Real), 258, 371.
 Valencia, 89, 90, 92, 94, 145, 262, 323, 332,
 339, 354, 356, 378, 382, 394.
 — Estación del Norte, 41.
 — Mercado Colón, 41.
 Valmaseda (Vizcaya), 378.
 Valladolid, 52, 147, 228, 309, 310, 313,
 329.
 Vallauris (Francia), 314, 387.
 Valls (Tarragona), 355.
 Varadero (La Habana, Cuba), 305.
 Varsovia (Polonia), 305, 387.
 Vegadeo (Asturias), 323.
 Vegaviana (Cáceres), 287.
 Venecia (Italia), 17, 103.
 Venezuela, 280.
 Vergara (Guipúzcoa), 228.
- Vicálvaro (Madrid), 313.
 Vich (Tarragona), 243.
 Viena (Austria), 99, 173.
 Vigo (Pontevedra), 262, 275, 276, 323.
 Vilasar de Mar (Barcelona), 196.
 Villacarrillo (Jaén), 261.
 Villafranca de Ávila, 365.
 Villa de Mazo (Tenerife), 378.
 Villa del Río (Córdoba), 378.
 Villanueva de Algaidas (Málaga), 239.
 Villanueva y Geltrú (Barcelona), 226, 271,
 310, 339.
 Villarreal (Castellón), 89.
 Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real), 393.
 Villavaquerín (Valladolid), 378.
 Vistabella (Tarragona), 41.
 Vitoria, 146.
- Iglesia de la Encarnación, 293.
 — Iglesia Parroquial, 303.
 — Parroquia de los Ángeles, 304.
 Vizcaya, Sanatorio Antituberculoso, 282.
 Washington (U.S.A.), Meridian Park, 75.
 Zamora, 287, 323.
 — Universidad Laboral, 282.
 Zaragoza, 57, 58, 157, 161, 381, 397.
 — Caja de Previsión Social de Aragón,
 57.
 — Colegio de la Enseñanza, 57.
 — El Pilar, 382.
 — Rincón de Goya, 31, 157, 180.
 Zúrgena (Almería), 388.
 Zurich (Suiza), Galería Kunsthaus, 266.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aburto, Rafael, 287, 299.
 Adsuara, Juan, 197.
 Aggerholm, Eva, 248.
 Aguiar, José, 254.
 Aguinaga, Eugenio María de, 180, 299.
 Aguinaga, José María de, 282.
 Aguirre, Agustín, 167.
 Aguirre, Lorenzo, 233.
 Aizpurúa, José Manuel, 179, 180, 280, 309.
 Alarma, Salvador, 153.
 Alba, Duque de, 252.
 Alberti, Rafael, 24, 215, 261, 262.
 Alberto. Vid.: Sánchez, Alberto, 207.
 Alcaín, Alfredo, 399.
 Alcalá Galiano, Álvaro, 146.
 Alcántara, Francisco, 24.
 Alcorlo, Manuel, 378.
 Alcover, Juan, 76.
 Aldama, Ignacio de, 42.
 Alegre, Luis, 399.
 Aleu, Marcos, 390.
 Alfaro, Andrés, 339
 Alfonso XIII, 15, 162, 252.
 Alfonso Cuní, José, 393.
 Alonso, Félix, 271.
 Alonso Comonte, José Luis, 339.
 Altisent, Aurora, 393.
 Alvar Aalto, 282.
 Álvarez y González, Aníbal, 58.
 Álvarez Laviada, Manuel, 197.
 Álvarez Quintero, Hermanos, 140.
 Álvarez Sala, Ventura, 146, 233.
 Álvarez de Sotomayor, Fernando, 138,
 145 a 147.
 Alzamora, Cristóbal, 161.
 Amadeu, Ramón, 69.
 Amann, Emiliiano, 299.
 Amárica, Fernando de, 146.
 Amat, José, 355.
 Amaya, Gabino, 197.
 Andásagasti, Teodoro de, 51, 85, 185.
 Andreu, Mariano, 226.
 Anglada Camarasa, Hermenegildo, 103,
 104, 107, 108, 137, 243.
 Aparicio, Lorenzo, 394.
 Apollinaire, Guillermo, 121.
 Aragay, José, 153, 276.
 Aranda, Pablo, 47.
 Aranoa, Juan de, 233.
 Arecés, Rosario, 394.
 Arenillas, Anselmo, 306.
 Arias, Francisco, 371, 399, 404.
 Aroca, Mateo, 235.
 Armengou, Pedro, 161, 181.
 Arnau, Buenaventura, 198.
 Arnau, Eusebio, 310.
 Arniches, Carlos, 158, 174.
 Arp, Hans, 329.
 Arriaga, Juan Crisóstomo de, 62.
 Arrué, Alberto, José, Ricardo y Ramiro,
 146, 276.
 Arteta y Errasti, Aurelio, 217, 228, 233,
 234.
 Asís Cabrero, Francisco de, 287.
 Asorey, Francisco, 196, 322.
 Aub, Max, 393.
 Aulestia, Salvador, 339, 396.
 Auñón, Tomás, 279.
 Ávalos, Juan de, 310.
 Avia, Amalia, 393.
 Azorín, 94, 122, 252.
 Azorín, Francisco, 279.
 Baeza, Manuel, 390.
 Bacarisas, Gustavo, 140.
 Bagaría, Luis, 152, 272.
 Baixeras, Dionisio, 47.
 Baldrich, 400.
 Ballester, Manuela, 272.
 Balzac, Honorato de, 135.
 Barbero Rebolledo, Manuel, 303.
 Barbusse, Henry, 247, 248.
 Barceló, Francisco, 339.
 Barceló, José, 397.
 Bardasano, Manuel, 271.
 Barjola, Juan, 393.
 Baroja, Pío, 94, 122, 252.
 Baroja, Ricardo, 148.
 Barón, Francisco, 339.
 Barradas, Rafael, 208, 217.
 Barral, Emiliiano, 191, 192, 195, 216, 254.
 Barrenechea, León, 86.
 Barrias, 70.
 Barroso, Antonio, 67.
 Barrueta, Benito, 146, 228.
 Bartolozzi, Salvador, 151.
 Basañez, Rufino, 299.
 Basiano, Jesús, 233.
 Bassegoda Amigó, Joaquín, 41.
 Bassó, Francisco, 299.
 Bauzá, María, 75.
 Belmonte, Juan, 252, 323.
 Beltrán Massés, Federico, 147.
 Bellido, Luis, 42.
 Benaprés, Doctor, 76.
 Benavent de Barberá, Pedro, 181.
 Benedito, Luis, 90.
 Benedito, Manuel, 90, 137, 138, 145, 147.
 Benet, Rafael, 201, 225.
 Benlliure, José Luis, 279.
 Benlliure, Mariano, 61, 85, 89.
 Bennazar Moner, Gaspar, 41.
 Berenguer Mestres, Francisco, 41.
 Berga y Boix, José, 70.
 Bergamín, José, 157, 158, 167.
 Bergamín, Rafael, 156 a 158, 167, 280.
 Bermejillo del Rey, Marquesa de, 75.
 Bermejo, José, 147.
 Berrocal, Miguel, 339.
 Berruguete, Alonso, 186, 191.
 Bertrán de Quintana, Miguel, 279.
 Beruete, Aureliano de, 92, 94.
 Bescansa Casares, Leoncio, 41.
 Beulas, José, 372.
 Bikandi, Benito, 233.
 Bilbao, Gonzalo, 140.
 Bilbao, Tomás, 168, 279.
 Blanco, José, 247.
 Blanco, Venancio, 323.
 Blanco del Pueyo, José, 399.
 Blanco Soler, Doctor, 353.
 Blanco Soler, Luis, 158, 167, 281.
 Blanch, Emilio, 279.
 Blanchard, María, 137 a 139, 350.
 Blasco, Arcadio, 404.
 Blasco, Eleuterio, 332.
 Blasco, Manuel, 394.
 Blasco Ibáñez, Vicente, 94.
 Blay, Miguel, 79.
 Bluff, 272.
 Bocabella y Verdaguer, José María, 33.
 Bohigas, Oriol, 299.
 Boix, Esther, 393.
 Bonet, Antonio, 279, 305.
 Bonome, Santiago, 196.
 Bories, Francisco, 217, 388.
 Borobio, Regino, 57.
 Borrás, Juan, 394.
 Borrrell, Pedro, 114.
 Borrrell Nicolau, Juan, 79, 196, 310.
 Bosch Roger, Emilio, 355.
 Botella, Ovidio, 279.
 Bourdelle, Antoine, 186, 248.
 Brancuci, Constantín, 198, 329.
 Brañez, Enrique, 148.
 Braque, Georges, 135, 138, 353.
 Bravo Sanfeliú, Pascual, 58, 167, 281.
 Breton, André, 258.
 Brotat, Juan, 394.
 Brueghel el Viejo, 238, 377, 394.
 Brugalla, Emilio, 404.
 Bueno, Pedro, 378.
 Buffon, 387.
 Buigas, Carlos, 58.
 Buñuel, Luis, 257.
 Burmann, Sigfrido, 272.
 Busquets, Javier, 299.
 Caba, Antonio, 113.
 Caballero, José, 261, 372, 378.
 Cabello Lapiedra, Luis, 42.
 Cabrera Cantó, Fernando, 145.
 Cabrera Mons, José, 287.
 Calder, Alexander, 316.
 Calsina, Ramón, 226.
 Calvo, Víctor, 161.
 Clapés, Alejo, 153.
 Cambó, Francisco, 225.
 Camiña, Mario, 168.
 Camón Aznar, José, 331.
 Camus, Albert, 387.
 Canals, José, 332.
 Canals, Ricardo, 107, 113.
 Candela, Félix, 279, 305.
 Cano, Alonso, 85.
 Cano Lasso, Julio, 303.
 Cañas, José, 310.
 Capdevila, Juan, 280.
 Capdevila, Manuel, 355, 403.

- Capmany, Ramón de, 226.
 Capuz Mamano, José, 89.
 Caraltó, Vicente, 397.
 Cárdenas, Manuel de, 52, 174.
 Caridad, José, 279.
 Carles, Domingo, 225.
 Carlos III, 287, 306.
 Carreño, Juan, 100.
 Carrera, Ramón, 339.
 Carreras, Hermanos, 153.
 Carretero, Eduardo, 329.
 Carriere, Eugenio Anatolio, 262.
 Carrilero, José, 324.
 Carvajal, Javier, 294, 303, 323.
 Casagemas, Carlos, 69.
 Casals, Pablo, 262.
 Casamor d'Espona, Antonio, 310.
 Casanova, María Dolores, 394.
 Casanovas Roig, Enrique, 76, 79, 310, 313.
 Casany, 344.
 Casas y Carbó, Ramón, 110, 113, 235, 271.
 Casona, Alejandro, 272.
 Castellanos, Luis, 216, 261.
 Castellón, Federico, 261.
 Castrillón, Juan Manuel, 324.
 Castro, Fabián de, 388.
 Castro de la Gándara, Julio, 339.
 Castro Gil, Manuel, 148.
 Centeno, Juan, 251.
 Cervantes, Miguel de, 195, 315.
 Cezanne, Paul, 24, 247.
 Cid Campeador, 195.
 Clapés, Alejo, 153.
 Clará Ayats, José, 61, 70, 75, 76, 79, 310.
 Clará Ayats, Juan, 70.
 Clarete, Joaquín, 79.
 Clavé, Antonio, 389, 393.
 Clavería, Narciso, 42.
 Clavo, Javier, 377, 403.
 Climent, Enrique, 271.
 Coderch, José Antonio, 282, 287, 299.
 Coello de Portugal, Francisco, 294.
 Colette, Sidonie Gabrielle, 213.
 Colom, Juan, 226.
 Coll, Oscar, 279.
 Collaut Valera, Lorenzo, 85.
 Colmeiro, Elena, 404.
 Colmeiro, Manuel, 343, 388, 389.
 Conejo, Andrés y Daniel, 381.
 Constant, Benjamín, 248.
 Cooper, Douglas, 136.
 Corberó, Javier, 339.
 Corday, Carlota, 238.
 Corrales, José Antonio, 287, 300.
 Correa, Federico, 299.
 Cort, César, 309.
 Cossío, Manuel Bartolomé, 94.
 Cossío, Pancho. Vid.: Gutiérrez Cossío, Francisco.
 Courbet, Gustav, 121, 314.
 Covarsi, Adelardo, 145.
 Creixams, Pedro, 226.
 Cristóbal, Juan, 195.
 Cristófol, Leandro, 323.
 Cruz Herrera, José, 378.
 Cruz Solís, Fernando, 313.
 Cuairam Blas, Florencio, 90.
 Cuixart, Modesto, 372, 397.
 Culell, Mateo, 372, 397.
 Cumellas, Antonio, 404.
 Cuní, José Alfonso, 393.
 Curros Enríquez, Manuel, 315.
 Chagall, Marc, 393.
 Chapa, José María, 299.
 Chicharro, Eduardo, 147, 228.
 Chillida, Eduardo, 331, 332, 339, 340.
 Chin Hsiao, 398.
 Chirico, Giorgio de, 258.
 Chirino, Martín, 339, 340.
 Chueca Goitia, Fernando, 306.
 Chumy, 400.
 Churraca, Ricardo de, 161, 182.
 Dalí, Salvador, 23, 217, 254, 257, 258, 261, 388, 403.
 Dans, María Antonia, 378.
 Danús, Antonio, 394.
 Darío, Rubén, 136, 247, 252.
 Daura, Pedro, 355.
 Degas, Edgar, 204.
 Delacroix, Eugène, 387.
 Delapuente, Fernando, 381.
 Delgado, Álvaro, 390.
 Denis, Maurice, 79.
 Defrell, Francisco, 279.
 Diaghilev, Sergio, 130, 137.
 Díaz Caneja, Juan Manuel, 371.
 Díaz Núñez, Jacoba, 247.
 Díaz Olano, Ignacio, 146.
 Díaz Yépes, Eduardo, 216.
 Diego, Gerardo, 24, 195, 381.
 Doménech y Montaner, Luis, 39, 40, 41, 198.
 Domingo, Francisco, 226.
 Domínguez, Martín, 158, 173, 174, 279, 305.
 Domínguez, Oscar, 258.
 Domínguez Salazar, José Antonio, 288.
 Donatello, 80.
 Dongen van, 137, 147.
 D'Ors, Eugenio, 24, 40, 62, 76, 108, 244, 268, 310, 340, 368.
 Droc, María, 397.
 Duce, Alberto, 381.
 Duncan, Isadora, 75.
 Dunyach Sala, José, 79.
 Durán, Carolus, 110.
 Durancamps, Rafael, 226.
 Durán Lóriga, Miguel, 303.
 Durán Reynals, Ramón, 57, 181.
 Durrio, Paco, 61, 62, 85, 121.
 D'Zamorra, 332.
 Eced, Vicente, 174.
 Echaide, Rafael, 303.
 Echauz, Francisco, 393.
 Echevarría, Juan de la, 121, 122, 191, 217, 252, 354.
 El Greco, 124.
 Elías, Feliú, 225.
 Eluard, Paul, 313.
 Encina, Juan de la, 24.
 Endell, August, 32.
 Escorsa, Domingo, 279.
 Espelius, J., 42.
 Espina, Antonio, 158.
 Espina y Capó, Juan, 148.
 Espinós Alonso, José, 332.
 Esplandiú, Juan, 381.
 Esteve Botey, Francisco, 151.
 Estévez Ortega, 48.
 Estrada, María Pepa, 394.
 Estruga, Oscar, 339.
 Eusa, Víctor, 180.
 Eximénic, 76.
 Faber, Will, 397.
 Fábregas, Francisco, 182, 280.
 Failde Gago, Antonio, 322.
 Falla, Manuel de, 140, 252.
 Farreras, Francisco, 397.
 Feito, Luis, 397.
 Feliú, Elías, "Apa", 225.
 Fenosa, Apelles, 313.
 Fernández, Luis, 388.
 Fernández, Trinidad, 393.
 Fernández Alba, Antonio, 303.
 Fernández del Amo, José Luis, 287.
 Fernández Balbuena, Gustavo y Ricardo, 179.
 Fernández Balbuena, Roberto, 262, 279.
 Fernández Casado, Carlos, 288.
 Fernández de la Mora, Santiago, 254.
 Fernández Navarro, Pedro, 339.
 Fernández Ordóñez, José Antonio, 340.
 Fernández Shaw, Carlos, 156, 157, 306,
 Fernández Shaw, Castro, 156, 157, 180, 303, 306.
 Fernández de la Torre, Néstor, 254.
 Ferrán, Ramón, 399.
 Ferrant, Angel, 85, 216, 217, 314, 315, 316, 321, 329, 399.
 Ferrant Fischermans, Alejandro, 306, 315.
 Ferreira, Carlos, 329.
 Ferrer, Emilio, 271.
 Figueroa, Marta, 394.
 Fisac, Miguel, 293, 294.
 Fita, Domingo, 339.
 Fleitas, Plácido, 323.
 Flores, Carlos, 167.
 Flores, Pedro, 388.
 Flórez, Antonio, 57, 179.
 Folguera Grassi, Francisco, 57, 181.
 Font, Augusto, 39.
 Fontseré, José, 33.
 Forteza Rey, Luis, 41.
 Fortuny, Mariano, 258.
 Francés, José, 17, 24.
 Francés, Juana Concepción, 397.
 Frau, José, 217, 262.
 Frechilla del Rey, Lorenzo, 329.
 Freud, Sigmund, 254.
 Fuente, Victoria de la, 393.
 Fullaondo, Juan Daniel, 161, 300.
 Fuxá, Miguel, 79.
 Gabino, Amadeo, 332, 340.
 Gal, Menchu, 371.
 Galán González Carvajal, Julio, 41.
 Galí Fabra, Francisco de Asís, 181, 225, 310, 344, 355.
 Galicia, José Luis, 393.
 Galíndez, Manuel, 168.
 Galindo, 272, 400.
 Gallegos, 272.
 Gamba, Rafael, 47.
 Ganivet, Ángel, 195.
 Garay, Eduardo, 179.
 García Abuja, Francisco, 393.
 García Barbón, Lorenzo, 288.
 García Bustamante, Luis, 393.
 García Carrilero, Enrique, 378.
 García de Castro, Rafael, 303.
 García Condoy, Honorio, 324.
 García Donaire, Joaquín, 294, 323.
 García Guereta, Ricardo, 34.
 García Junceda, Juan, 151.
 García Lesmes, Aurelio, 147.
 García Lorca, Federico, 208, 261, 262, 272.
 García Llort, José María, 390.
 García Maroto, Gabriel, 217.
 García Mercadal, Fernando, 31, 157, 158, 161, 180, 281.
 García Ochoa, Luis, 377, 378.
 García de Paredes, José María, 288, 294, 303.

- Gargallo, Mariano, 192.
 Gargallo Catalán, Pablo, 198, 201, 202, 204, 207, 210, 276, 310, 331, 332.
 Garrido, 272, 404.
 Gato de Lema, Carlos, 42.
 Gaudí Cornet, Antonio, 31 a 39, 51, 68, 152, 155, 403.
 Gauguin, Paul, 62, 122.
 Gausachs, José, 226.
 Gay, Fernando, 279.
 Gaya Nuño, Juan Antonio, 24, 331, 371, 396.
 Gelabert Alart, Antonio, 271.
 Gelabert Casas, Antonio, 271.
 Gili, Joaquín, 299.
 Gilot, Françoise, 387.
 Giménez Caballero, Ernesto, 158.
 Giner de los Ríos, Bernardo, 179, 279.
 Giner de los Ríos, Francisco, 94.
 Giotto, 365.
 Giráldez, G., 299.
 Girona, María, 393.
 Goday y Canals, José, 57.
 Goeritz, Mathias, 396.
 Gogh, Vicente van, 218.
 Gol, José María, 276.
 Gómez Cano, Antonio, 378.
 Gómez Carrillo, Enrique, 247.
 Gómez Pablos, Mercedes, 393.
 Gómez de la Serna, Ramón, 24, 236.
 Gonçalves, Nuno, 251.
 González, Elviro, 114.
 González, José Victoriano. Vid.: Gris, Juan.
 González, Pedro, 397.
 González, Zacarías, 397.
 González Moreno, Juan, 323.
 González Pellicer, Juan, 204.
 González Pellicer, Julio, 198, 204, 266, 268, 276, 331, 332, 340.
 González, Concordio, 204.
 González Riancho, Javier, 42.
 González de la Serna, Ismael, 388.
 González Valcárcel, José Manuel, 306.
 Goñi, Lorenzo, 400.
 Gosé, Xavier, 114.
 Goya, Francisco de, 124, 157, 218, 244, 268, 377, 382, 387, 399.
 Granell Manresa, Jerónimo, 41.
 Graner, Luis, 107, 113.
 Granero, María Luisa, 310.
 Granyer, José, 197.
 Grasses Riera, José, 41.
 Grau Miró, Juan, 389.
 Grau Sala, Emilio, 389.
 Gregorio, Eduardo, 324.
 Gris, Juan, 24, 135 a 137, 138, 148, 151, 248, 252.
 Gropius, Walter, 57.
 Gual, Adrián, 153.
 Güell y Bacigalupi, Eusebio, 34.
 Guerrero, María, 252.
 Guijarro, Antonio, 393.
 Guimard, Héctor, 32.
 Gutiérrez Abascal, Ricardo, 24.
 Gutiérrez Cossío, Francisco, 217, 350, 353, 354, 388, 399.
 Gutiérrez Cueto, María. Vid.: Blanchard, María.
 Gutiérrez Solana, José, 24, 46, 217, 234 a 236, 238, 243, 247, 252, 287, 377.
 Gutiérrez Solana, José Tereso, 234.
 Gutiérrez Solana, Manuela, 234.
 Gutiérrez Soto, Luis, 174, 179, 280, 281, 303.
 Haile Selasie, Emperador de Etiopía, 390.
 Hals, Franz, 236.
 Haro, Juan, 324.
 Hermoso, Eugenio, 145, 251.
 Hernández, Eloy, 276.
 Hernández, Esmundo, 276.
 Hernández, Feliciano, 339.
 Hernández, Félix, 306.
 Hernández, Mateo, 90, 192.
 Hernández, Miguel, 404.
 Hernández Álvarez Reyero, Manuel, 41.
 Hernández Briz, 51, 85, 315.
 Hernández Carpe, Antonio, 390.
 Hernández Mompó, Manuel, 397.
 Hernández Pijuán, Juan, 397.
 Hervás Arizmendi, Juan, 39.
 Hidalgo de Caviedes, Hipólito, 262, 265, 382.
 Hidalgo de Caviedes, Rafael, 265.
 Higuera, Fernando, 304.
 Higuera, Jacinto, 85.
 Hillo, Pepe, 387.
 Hodgkinson, Frank, 398.
 Homar, Gaspar, 153.
 Horta, Víctor, 32.
 Hoz Arderius, Rafael de la, 288, 294.
 Hugué, Manolo, 69, 86, 313.
 Huerta, Moisés de, 86.
 Huertas, 151.
 Humbert, Manuel, 226.
 Huntington, 94.
 Hurtado de Saracho, Francisco, 299, 306.
 Iglesias, Pablo, 195, 254.
 Illescas, Sixto, 161, 181, 182.
 Imbert, Víctor María de, 343, 399.
 Ingres, Dominique, 130, 257.
 Inurria, Mateo, 62, 68, 85, 86, 201.
 Inza, Francisco de, 303.
 Íñiguez Almech, Francisco, 306.
 Íñiguez Manchoba, Francisco, 280.
 Íñiguez de Onzoño, José Luis, 303.
 Irving, Washington, 140.
 Isern, Ramón, 310.
 Ispizúa, Pedro, 168.
 Iturrino González, Francisco, 114, 121, 122, 124, 247, 350, 354.
 Jacob, Max, 313.
 Jansen, Herman, 173.
 Jara, Cayetano de la, 279.
 Jiménez, Juan Ramón, 247, 252, 262, 322, 365, 381.
 Jou, Pedro, 196.
 Joya, Rafael de la, 303.
 Juari, Victoriano, 276.
 Jujol Guibert, José María, 41, 153.
 Julio Antonio, Vid.: Rodríguez Hernández, Antonio Julio.
 Junyer, Juan, 226.
 K-Hito, 152.
 Kahnweiler, D. H., 136.
 Kaydeda, José María, 332.
 Klee, Paul, 350, 372.
 Kolmova, Olga, 135.
 Kozintsev, Grigoriy, 208.
 Labarta, Francisco, 226.
 Labayen, Joaquín, 161, 179.
 Labra, José María de, 397.
 Labrada, Fernando, 140.
 Lacasa, Luis, 158, 167, 185, 279, 305.
 Laffon, Carmen, 393.
 Lagar, Celso, 388.
 Lagarde, Eduardo, 179, 180.
 Laguna, Gloria, 247.
 Lahuerta, Jenaro, 356.
 Laiz Campos, Emilio, 310.
 Lampérez, Vicente, 42.
 Laorga, Luis, 294, 300.
 Lapayese, Ramón, 339, 399.
 Lapayese del Río, José, 277, 393.
 Lara, Carlos Pascual de, 400.
 Larroque, Ángel, 228.
 Lavín Casalís, Ramón, 42.
 Laxeiro. Vid.: Otero Abelardo, José.
 Lázaro, Juan Bautista, 42.
 Le Corbusier, 174, 182, 282.
 Leger, Fernand, 138, 372.
 Lemonier, Familia de, 80.
 Lenin, 233.
 Leoz, Rafael, 304, 340.
 Lescue, Michelle, 339.
 Lewis, Sinclair, 272.
 Líbano, Álvaro, 299.
 Lino Vaamonde, José, 280.
 Lobo, Baltasar, 323.
 López Delgado, Felipe, 161, 179.
 López Íñigo, P., 299.
 López Mezquita, José María, 140.
 López Otero, Modesto, 42, 52, 162, 167, 281.
 López Rubio, 272.
 López Villaseñor, Manuel, 393.
 Lorente Junquera, Manuel, 306.
 Losada, Francisco, 356.
 Losada, Manuel, 121.
 Losada y Pérez de Nenín, Manuel, 146.
 Lozano, Francisco, 356.
 Lucas, Eugenio, 114.
 Luque, Javier de, 58, 155.
 Llauradó, Martín, 310.
 Llimona, José, 61, 67 a 69, 76, 225, 310.
 Llimona, Rafael, 225.
 Llorens, Francisco, 145.
 Llorens, Joaquín, 181.
 Llorens Artigas, José, 276, 350, 404.
 Lloyd Wright, Frank, 282.
 Maar, Dora, 266 a 268.
 Macarrón, Ricardo, 378.
 Machado, Antonio, 192, 262.
 Macho, Víctorio, 31, 80, 185, 186, 191, 217, 252, 309.
 Mackay, D., 299.
 Madariaga, Emilio y Salvador de, 89.
 Madrazo, Federico de, 17.
 Maezú, Gustavo de, 146.
 Maezú, Ramiro de, 122.
 Magdalena, Ricardo, 288.
 Magritte, René, 254.
 Maillol, Aristides, 61, 70, 314.
 Mainar, Montserrat, 403.
 Malevitch, 330.
 Mallebrera, Higinio, 394.
 Mallo, Cristina, 322.
 Mallo, Maruja, 216, 262.
 Mallol Suazo, José María, 381.
 Mampaso, Manuel, 397.
 Manchón, Ramón, 271.
 Manet, Edouard, 110, 114, 121, 122, 238, 387.
 Manolete, 252.
 Manrique, César, 304, 397.
 Mañanós, Asturio, 92.
 Maragall, Juan, 70, 76, 218, 225.
 Marat, Jean Paul, 238.
 Marco, Esteban, 279.
 Marco Pérez, Luis, 86.
 Marco Urrutia, Santiago, 276.

- Marés Deulovol, Federico, 310.
 Marfa Luisa, Infanta, 197.
 Marín Higuero, Enrique, 85.
 Marinello, Ramón, 324.
 Marquet, 33.
 Martí, 340.
 Martí, Jesús, 279.
 Martí, Marcel, 339.
 Martín Caro, Julio, 397.
 Martín Fernández de la Torre, Miguel, 180.
 Martín de Vidales, Julián, 397.
 Martínez, Anastasio, 321.
 Martínez Altés, 107, 114, 218.
 Martínez Baldrich, Roberto, 151.
 Martínez Bueno, Leonardo, 323.
 Martínez Calzón, Julio, 340.
 Martínez Feduchi, Javier, 303.
 Martínez Feduchi, Luis, 174, 281, 403.
 Martínez Hugué, Manuel, 69.
 Martínez Montañés, Juan, 85.
 Martínez Novillo, Cirilo, 372.
 Martínez Ortiz, Nicolás, 233.
 Martínez Penella, Antonio, 323.
 Martínez Zapatero, 85.
 Martorell, José María, 299.
 Martorell, Juan, 33, 39.
 Maside, Carlos, 262.
 Masó Valentí, Rafael, 57.
 Masriera, Hermanos, 153, 276.
 Mateos, Francisco, 377.
 Matisse, Henri, 114, 121, 122.
 Maura, Bartolomé, 148.
 Máximo, 400.
 M'Divani, Roussana, 244.
 Medina, Ángel, 393.
 Medina, José Luis, 323.
 Meifrén, Eliseo, 113.
 Meissonnier, Ernst, 258.
 Melín, Marqués de, 174.
 Mena, Pedro de, 85.
 Mendelson, Eric, 179.
 Méndez Bringas, 151.
 Mendiburu, Remigio, 339.
 Mendoza, Carlos, 156.
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 136.
 Menéndez Pidal, Luis, 306.
 Menéndez Pidal, Ramón, 94.
 Mercadé, Jaime, 355, 403.
 Mercadé, Jorge, 355, 396.
 Merino, Gloria, 393.
 Merli, Joan, 228.
 Mestres Fossas, Jaime, 181.
 Mestrovic, Iván, 186, 196.
 Meunier, Constantin, 68.
 Miciano, Teodoro, 271, 272.
 Mignoni, Fernando, 390.
 Miguel, Carlos de, 25, 268, 288.
 Mihura, 272.
 Mijares, Rafael, 293.
 Milá, Alfonso, 299.
 Millares, Manuel, 397.
 Mingote, Ángel Antonio, 400.
 Minguillón, Julia, 262, 340.
 Miquel y Planas, Ramón, 277.
 Mir Trinxet, Joaquín, 107, 113, 355.
 Mirabent, 107.
 Miranda, Sebastián, 197.
 Miró, Antonio, 304.
 Miró, Juan, 207, 261, 268, 278, 314, 344,
 346, 350, 354, 388, 396, 398, 404.
 Mitjans, Francisco, 288.
 Modigliani, Amadeo, 247, 388.
 Mogrovejo, Nemesio, 61, 62, 85.
 Moisés, Julio, 147.
 Molina Sánchez, José Antonio, 390.
 Mompou, José, 355.
 Moncunill, Luis, 41.
 Monegal, Esteban, 79.
 Moneo, Rafael, 304.
 Mongrell, José, 145.
 Monjo, Enrique, 196.
 Montaner, 198.
 Montaña, César, 323.
 Montes Iturrioz, Gaspar, 262.
 Monturiol, Narciso, 76.
 Monzón, Felo, 398.
 Moore, Henry, 316, 324.
 Mora, Esteban de la, 279.
 Mora Berenguer, Francisco, 41.
 Moragas Gallissá, Antoni, 287.
 Moragas, Juan Antonio, 378.
 Morales, Luis de, 366.
 Morales, Tomás, 186.
 Morcillo, Gabriel, 140.
 Mordó, Juana, 399.
 Moreno Carbonero, José, 124, 135, 140.
 Moreno de Mora, Gil, 148.
 Moreno Villa, José, 262.
 Moro, Tomás, 310.
 Morris, William, 32.
 Mosquera, Luis, 378.
 Moutas, Maruja, 393.
 Moya, Luis, 281, 282.
 Moya Idígoras, Juan, 47.
 Mozos, Pedro, 381.
 Muguruza Otaño, Pedro, 52, 57, 156, 174.
 Muncunill, José, 394.
 Mundó, Ignacio, 356.
 Muñoz, Lucio, 397.
 Muñoz Degraín, Antonio, 124.
 Muñoz Monasterio, M., 42.
 Mustieles, Benjamín, 323.
 Muxart, Jaime, 390.
 Narozky, Norman, 398.
 Navarro, Eduardo, 148.
 Navarro, Vicente, 89.
 Navarro Ramón, Ramón, 397.
 Nebot Torrens, Francisco de Paula, 57.
 Negrín, Juan, 162.
 Neruda, Pablo, 173, 261.
 Niemeyer, Oscar, 282.
 Nieto, Anselmo Miguel, 147.
 Nieto Nieto, Enrique, 41.
 Noailles, Condesa de, 313.
 Nogués, Xavier, 201, 218, 226, 254.
 Nolde, Emil, 377.
 Nonell Monturiol, Isidro, 68, 104, 107, 108,
 110, 113, 124, 139, 218, 243, 394.
 Núñez Losada, Francisco, 340.
 Obiols, José, 226, 254.
 Olasagasti, Jesús de, 262.
 Olavarria, Fernando, 300.
 Olivé Busquets, Domingo, 355.
 Olivier, Fernande, 62, 135.
 Olmo, Gregorio del, 377.
 Ollé Pinell, Antonio, 271.
 Opisso y Sala, Ricardo, 151.
 Oppel, Richard, E., 180.
 Orduña, Fructuoso, 86.
 Oriol, Miguel, 300.
 Ormsby, John, 271.
 Oroz, Leandro, 148.
 Orozco, José Clemente, 217.
 Ortega, José, 389.
 Ortega Muñoz, Godofredo, 145, 366, 368,
 399.
 Ortells, José, 89.
 Ortiz, Joaquín, 280.
 Ortiz, Juan Antonio, 393.
 Ortiz, Julio Antonio, 393.
 Ortiz, Manuel Ángeles, 389.
 Ortiz Echagüe, Antonio, 147.
 Orús, José, 397.
 Oscar, Iván, 400.
 Oslé, Luciano y Miguel, 79.
 Otamendi, Joaquín, 48, 51.
 Otero Abelendo, José, 378.
 Otero Besteiro, Francisco, 339.
 Otero Camps, Jaime, 79.
 Oteyza, Jorge, 294, 329, 330, 331, 399.
 Ozenfant, 372.
 Pablo, Máximo de, 393.
 Pacheco, Joaquín, 378.
 Padilla, María de, 251.
 Padrós, Santiago, 403.
 Pala, Juan, 332.
 Palacios, Antonio, 48, 51, 280.
 Palacios Tardez, Pascual, 381.
 Palencia, Benjamín, 216, 217, 323, 356,
 365, 366, 368, 372, 390, 394. (1900 - 1980)
 Palmeiro, José, 388.
 Palomino, Antonio, 404.
 Palladio, Andrés, 48.
 Paramés, Emilio, 179.
 Pardo Bazán, Emilia, 94.
 Pardo Galindo, Victoriano, 381.
 Paredes Jardiel, José, 390.
 Parra, Ginés, 388.
 Párraga, Ciriaco, 262.
 Pascin, 388.
 Pascual, Ivo, 226.
 Peinado, Joaquín, 388.
 Pelayo, Orlando, 389.
 Pelegrín, Santiago, 139.
 Penagos, Rafael de, 151, 400.
 Peña Ganchegui, Luis, 300.
 Peñalva, Alicia, 340.
 Perceval, Jesús, 343.
 Perdikidis, Dimitri, 398.
 Pérez Bueno, Vicente, 394.
 Pérez de los Cobos, Francisco, 42.
 Pérez Comendador, Enrique, 197, 323.
 Pérez Galdós, Benito, 94, 186, 331.
 Pérez Gil, José, 390.
 Pérez y González, Felipe, 47.
 Pérez Mateos, Francisco, 216.
 Pérez Piñeiro, Emilio, 304.
 Pérez Rubio, Timoteo, 262.
 Pericás, José María, 57.
 Perret, August, 181.
 Pey, José, 153.
 Picasso, Pablo; Vid.: Ruiz Picasso, P.
 Picasso López, María, 124.
 Picó, 271.
 Picón, Jacinto Octavio, 400.
 Pidelaserra, Mariano, 114.
 Pijoan, José, 252.
 Pinazo Camarlench, Ignacio, 145.
 Pinazo, Ignacio, 89.
 Pinazo Martínez, José, 145.
 Piñole, Nicanor, 146, 233, 234.
 Pla, Cecilio, 135, 145, 350.
 Pla, Jaime, 399.
 Pla, José, 70.
 Planas, Eusebio, 226.
 Planes, José, 321, 322.
 Pons, Isabel, 399.
 Ponç, Juan, 372.
 Ponce de León, Juan, 331.
 Pons Arnau, Francisco, 145.
 Ponti, 287.
 Porcar, Juan Bautista, 145.
 Poussin, Nicolás, 387.

- Pradal, Gabriel, 279.
 Prat de la Riba, Enrique, 79.
 Praxiteles, 201.
 Prieto, Gregorio, 258, 371.
 Prieto Nespereira, Julio, 271, 399.
 Primo de Rivera, Miguel, 31.
 Proust, Marcel, 313.
 Pruna, Pedro, 226.
 Puig y Cadafalch, José, 39, 40, 57, 58, 152.
 Puigdendolas, José, 381.
 Puig Gairalt, Antonio y Ramón, 181.
 Puig Torné, José, 294.
 Pujol Gibert, José María, 41.
 Puvis de Chavannes, 204.
 Puyol, José, 271.

 Quera Tisner, Leoncio, 332.
 Querol, Agustín, 85, 86.
 Quintana, Sócrates, 399.
 Quintanilla, 51.
 Quintanilla, Conde de, 353.
 Quintanilla, Luis, 252, 254.
 Quirós, Antonio, 389.

 Ráfols, José F., 157.
 Ramis, Julio, 396.
 Ramón y Cajal, Santiago, 186.
 Ramonet, Jaime, 279.
 Ramos Martínez, Alfredo, 217.
 Raurich Petre, Nicolás, 113.
 Riventós, Ramón, 181.
 Rebull Torroja, Juan, 313, 314.
 Redondela, Agustín, 372.
 Regidor, 151.
 Regoyos, Darío de, 92, 100, 247.
 Rembrandt, Ryn van, 236, 353.
 Renau, José, 271, 272.
 Renoir, August, 110, 244.
 Reynals, Eduardo, 42.
 Riancho, Agustín, 114, 350, 354.
 Riba, Carlos, 271.
 Ribalta, Francisco, 197.
 Ribas, Federico, 151, 400.
 Ribera, José de, 108.
 Ribera, Pedro, 47, 108.
 Ribes Marco, Demetrio, 41.
 Ricart, Enrique Cristóbal, 271, 344.
 Richépin, Jean, 76.
 Rigalt, Agustín, 113.
 Rilke, Rainer María, 130.
 Río, José del, 310.
 Ríos, Ricardo de los, 148.
 Riquer, Alejandro de, 153.
 Rivaud, Juan, 279.
 Rivera Bagur, Manuel, 217, 339, 394, 397.
 Robledano, José, 151.
 Robles Piquer, Eduardo, 279.
 Roca Simó, Francisco, 41.
 Rodin, August, 61, 62, 67, 68, 70, 76, 89, 191, 252.
 Rodríguez, Amador, 339.
 Rodríguez Acosta, José María, 140.
 Rodríguez Arias, Germán, 161, 181, 182, 279.
 Rodríguez Báez, Juan Guillermo, 371.
 Rodríguez Cano, J., 179.
 Rodríguez Castelao, Alfonso, 272.
 Rodríguez Hernández, Antonio Julio, 79, 80.
 Rodríguez Luna, Antonio, 262.
 Rodríguez Orgaz, Alfredo, 279.
 Roessel, Marisa, 262.
 Rogent, Elías, 33.
 Rogent, Ramón, 356.
 Roig, Pablo, 225.
 Romero Escasi, José, 382.
- Romero de Torres, Julio, 140, 145.
 Romeu, Pedro, 124.
 Ros, Joaquín, 310.
 Rosales, Eduardo, 67.
 Rovira, Carmen, 394.
 Rubió Bellvé, Juan, 41.
 Rubio Camín, Joaquín, 339.
 Rubió y Tudurí, Nicolás, 57.
 Rocabado, Leonardo, 42.
 Rueda, Gerardo, 340, 397.
 Rueda y Alfaro, 340, 397.
 Ruibal, Mercedes, 378.
 Ruiz, Cristóbal, 261.
 Ruiz, Jaime, 287.
 Ruiz Blasco, José, 124.
 Ruiz de Luna, Juanjo, 153, 404.
 Ruiz Picasso, Pablo, 24, 40, 62, 70, 107, 114, 122, 124, 136 a 139, 145, 148, 151, 152, 185, 198, 201, 204, 238, 247, 248, 257, 265 a 268, 299, 314, 329, 353, 382, 387 a 389, 394, 396, 398, 404.
 Rusiñol y Prats, Santiago, 79, 99, 113.
 Ruskin, John, 32.

 Sabartés, Jaime, 387.
 Sacramento, Antonio, 332.
 Sacharoff, Olga, 226.
 Sáenz, Martín, 397.
 Sáenz de la Calzada, Arturo, 279.
 Sáenz de Oiza, Francisco Javier, 294, 300.
 Sagnier, Enrique, 39.
 Sáinz Martínez, 51.
 Sáiz de la Maza, Regino, 262, 265.
 Sala, 33.
 Sala, Emilio, 137, 138.
 Salaverría, Elías, 146.
 Salaverría, José María, 122.
 Saldaña, Joaquín, 47.
 Salinas, Pedro, 262.
 Salvador, Amós, 42.
 Salvador, Fernando, 280.
 Salzillo, Francisco, 372.
 San Francisco de Asís, 196.
 San José, Francisco, 208, 372.
 Sancha, Clara, 208.
 Sancha, Francisco, 151.
 Sánchez, Alberto, 207, 217, 268, 309, 314, 340.
 Sánchez, José Luis, 329.
 Sánchez, Pepi, 378.
 Sánchez Arcas, Manuel, 158, 167, 174, 279, 304.
 Sánchez Mejías, Ignacio, 261.
 Sánchez Rivero, 195.
 Sánchez Toda, José Luis, 271.
 Sandalinas, Juan, 396.
 Sanmartín, María, 394.
 Santaló, Isabel, 397.
 Santos, Ángeles, 262.
 Santos, Miguel de los, 167.
 Santos, Reynaldo dos, 151.
 Santos Chocano, 136.
 Sanz, Rafael, 310.
 Sartoris, Alberto, 287.
 Sartre, Jean Paul, 387.
 Saumels, Luis, 323.
 Saura, Antonio, 397.
 Sayrac, Manuel, 41.
 Scopas, 76.
 Schenek, Paula, 61.
 Schreuder, Jan, 398.
 Sebastián Elcano, Juan, 186.
 Segarra Tell, Enrique, 279.
 Segura, Agustín y Enrique, 378.
 Segura, Santiago, 201.
 Segrelles, José, 271.
- Sempere, Eusebio, 339, 340, 398.
 Seoane, Luis, 389.
 Serafín, 400.
 Serny, 271.
 Serra, Eudaldo, 324.
 Serra, Francisco, 381.
 Serra, Juan, 226.
 Serra de Dalmases, José María, 294.
 Serra Fiter, Antonio, 153.
 Serrano, Pablo, 306, 330, 331.
 Serti, José Luis, 161, 182, 185, 267, 268, 279, 305, 309, 350.
 Serti, José María, 182, 243, 244, 248, 267, 382.
 Servandoni, 306.
 Sevilla, Alfredo, 394.
 Signorelli, 243.
 Sileno, 152.
 Sisquella, Alfredo, 226.
 Smith Ibarra, José María, 42.
 Smith, Ismael, 153.
 Sobrino, Francisco, 340.
 Solana, José. Vid.: Gutiérrez Solana, José.
 Solanich, Rafael, 196.
 Soldevila, Manuel, 276.
 Soler Vidal, José, 397.
 Soria, Antonia, 394.
 Soria, Salvador, 332.
 Soria Aedo, Francisco, 140.
 Soriano Montagut, Inocencio, 86.
 Sorolla y Bastida, Joaquín, 92 a 94, 99, 103, 104, 108, 110, 114, 139, 140, 145, 147, 152.
 Sostres, José María, 287.
 Sota, Alejandro de la, 287.
 Soteras, José, 288.
 Sotomayor. Vid.: Álvarez de Sotomayor, Fernando.
 Souto, Arturo, 262.
 Starkie, Walter, 252.
 Stoltz Viciano, Ramón, 382.
 Suárez, Antonio, 397.
 Suárez de Ortiz, Carmen, 153.
 Suárez Peregrín, José, 340.
 Subías, J., 299.
 Subiño, Manuel, 161.
 Subirachs, José María, 294, 323, 340.
 Sucre, José María de, 393.
 Suma, Yakichiro, 252.
 Sunyer, Joaquín, 218.
 Surroca, Manuel, 356.
 Sutin, 389.

 Tanguy, Ives, 254.
 Tapiés, Antonio, 329, 372, 396, 397.
 Tarafson, Magali, 198.
 Taschner, Ignacio, 68.
 Tejero, Delhy, 262.
 Tejero, Germán, 279.
 Tell, Guillermo, 258.
 Tellaeché, Julián, 228.
 Tharrats, Juan José, 372, 397.
 Tiépolo, Juan Bautista, 243, 244.
 Tito, 152.
 Todó, Francisco, 390.
 Togores, José de, 226.
 Toledo, Gregorio, 278.
 Torner, 340.
 Torner, Gustavo, 397.
 Torras y Bagés, Obispo, 243.
 Torre, Quintín de, 85.
 Torres Balbás, Leopoldo, 305.
 Torres Clavé, José, 161, 182, 185, 280.
 Torres García, Joaquín, 208, 216, 226, 330.
 Torres Isunza, Pedro, 197.

- Torres Monsó, Francisco, 332.
 Torroja, Eduardo, 158, 167, 173, 174, 282,
 288, 293, 305, 306.
 Toulouse-Lautrec, Henri, M. R., 103, 110.
 Tovar, Manuel, 152.
 Triolet, Elsa, 313.
 Tsapline, Dimitri, 251.

 Úbeda, Agustín, 393.
 Ucelay, José María, 262.
 Unamuno, Miguel de, 62, 121, 122, 136,
 158, 191, 252, 331.
 Uranga, Pablo, 146.
 Uranga, Santiago, 378.
 Urgell, Modesto y Ricardo, 114.
 Urioste, José, 42.

 Valdés Leal, Juan de, 377.
 Valdivielso, Antonio, 390.
 Valeri Pupurull, Salvador, 41.
 Valmitjana, Agapito, 198.
 Valmitjana, Julio, 107.
 Valverde, Jesús, 323, 404.
 Valverde, Joaquín, 252.
 Valle, Evaristo, 146, 233, 234, 377.
 Valle Inclán, Ramón María del, 121, 122,
 158.
 Vallejo, Antonio, 179.
 Vallejo, Luis, 161.
 Vallejo, Pedro, 168.
 Vallmitjana, Abel, 332.
 Valls, Manuel, 282, 287.
 Vancells, Joaquín, 225.
 Vaquero Palacios, Joaquín, 281, 306, 365,
 366, 368, 393.
 Vaquero Turcios, Joaquín, 382, 393, 399.
 Varela de Seijas, E., 151.
 Vargas, Guillermo, 381.
 Vassallo, Juan Luis, 310.

 Vázquez de Castro, Antonio, 303.
 Vázquez Delgado, Manuel, 247.
 Vázquez Díaz, Daniel, 31, 135, 217, 247,
 248, 251, 252, 390.
 Vázquez Díaz, Francisco, 309.
 Vázquez Molezúm, José, 287, 300.
 Vela, Vicente, 397.
 Vela Zanetti, José, 382.
 Velasco, Rosario de, 262.
 Velázquez, Diego de, 100, 124, 268, 387,
 400.
 Vento, José, 390.
 Ventura Rodríguez, 180.
 Vera, Cristino de, 393.
 Verdaguer, Jacinto, 79.
 Verger, Carlos, 148.
 Verhaeren, Emilio, 100.
 Vermeer, Jan, 381.
 Verrocchio, 80.
 Vicens, Juan, 110.
 Vicente, Eduardo, 151, 381.
 Vicente, Paulino, 234.
 Victoria Eugenia, Reina, 42.
 Vidal, Luis, 356.
 Vidal y Cuadras, José María, 226.
 Vila Arrufat, Antonio, 226.
 Vila Puig, Juan, 226.
 Vilacasa, Juan, 397.
 Viladomat, José, 196.
 Viladrich, Miguel, 225.
 Vilella, Moisés, 339.
 Villá, Miguel, 355.
 Villalobos, José, 310.
 Villanueva, Juan de, 47, 61, 281.
 Villar, Esther, 394.
 Villar, Francisco del, 33.
 Villora, Marqués de, 156.
 Vincent, Carmelo y Julio, 89.
 Vinci, Leonardo da, 108.

 Viñes, Hernando, 388.
 Viola, Manuel, 397.
 Vitrubio, 48.
 Vivancos, Miguel, 394.
 Vives, Luis, 76.
 Vives, Mario, 197.
 Vollard, Ambroise, 135, 247.
 Vuillard, 389.

 Wagner, Ricardo, 80.
 Walker, María Teresa, 266.
 Westerdahl, Maud, 403.
 Winternit, 404.

 Xargay, Emilia, 339.
 Xaudaró, Joaquín, 152.

 Yarnoz, Javier, 280.
 Yarnoz, José, 42.
 Ybarra, Conde de, 353.

 Zabala, Juan de, 161, 179.
 Zabaleta, Rafael, 368.
 Zamorano, Ricardo, 400.
 Zaragoza, José Ramón, 146, 233, 251.
 Zarco, Antonio, 377, 378.
 Zavala, Pablo, 42, 279.
 Zervos, Christian, 253, 266, 353, 388.
 Zevi, 287.
 Zobel, Fernando, 397.
 Zuazo Ugalde, Secundino, 51, 158, 168,
 174, 279, 309.
 Zuloaga, Daniel, 153.
 Zuloaga, Ignacio, 24, 94, 99 a 104, 108,
 114, 121, 122, 139, 146, 236, 247, 252.
 Zubiaurre, Ramón y Valentín, 146, 217.
 Zurbarán, Francisco de, 137, 139, 247,
 366, 393.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina	I.—Sorolla: Despues del baño (Madrid, Museo Sorolla).....	Frente a la pág.	90
"	II.—Nonell: La Juana (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo)	" " "	108
"	III.—Echevarría: Naturaleza muerta (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo).....	" " "	122
"	IV.—Picasso: La espera (Barcelona, Museo Picasso).....	" " "	128
"	V.—Gargallo: Busto de Greta Garbo (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo).....	" " "	202
"	VI.—Arteta: Las bañistas (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo).....	" " "	226
"	VII.—Solana: La vitrina (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo).....	" " "	236
"	VIII.—Vázquez Díaz: Retrato de Unamuno (Bilbao, Museo de Bellas Artes)...	" " "	252
"	IX.—Miró: Mujeres y pájaro al claro de luna (Londres, The Tate Gallery)..	" " "	344
"	X.—Cossío: Bodegón (Madrid, colección particular)	" " "	348
"	XI.—Ortega Muñoz: Paisaje (Madrid, colección particular)	" " "	366
"	XII.—Tapiés: Pintura (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo).....	" " "	394

En este volumen se publican fotografías de:

- Albendea: 420.
Amato, Arlington, Va. (U.S.A.): 319.
Balmes, Madrid: 89, 331, 341, 342, 343, 344, 348, 349, 386, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 415.
Basabe, Madrid: 14.
Blassi, Barcelona: 6.

Campaña, Barcelona: 311.
Cañas, Madrid: 120, 367, 371, 410, 418.
Carnegie Institut, Pittsburgh, Pennsylvania (U.S.A.): 270.
Castellanos, Madrid: 194.
Catalá Roca, Barcelona: 286.
Clements, Nueva York: 419.

Dolcet, Madrid: 338, 413.
Domínguez, Madrid: 242, 244.

Fede, Burgos: 191.
Férriz, Madrid: 179, 288.

Galerie Louise Leiris, París: 136, 137, 138, 139.
Garay, Bilbao: 60, 345.
Garay, Madrid: 330.
García Moya, Madrid: 9, 176.
Godés, Barcelona: 387.
Gravot & Co, París: 360, 361, 362.

Instituto E. Torroja de la Construcción y del Cemento, Madrid: 171, 175, 313.

Junta de Museos de Barcelona: 5, 107, 198.

Karmat, Madrid: 388.
Koch, Vitoria: 301.

León, Salamanca: 189.
Lux, Bilbao: 61.

Marvin Bolotsky, Nueva York: 310.
Mas, Barcelona: 7, 11, 15, 17, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 65, 66, 67, 70, 73, 74, 84, 92, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 118, 121, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 140, 144, 151, 155, 162, 164, 178, 182, 183, 185, 186, 197, 203, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 236, 241, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 260, 261, 263, 264, 265, 271, 272, 293, 303, 304, 356, 357, 358, 359, 372, 373, 375, 404, 407, 417, 424.
Moreno, Madrid: 62, 79, 85, 86, 88, 196, 216.
Müller, Madrid: 12.
Museo de Bellas Artes, Bilbao: lámina VIII.
Museum of Art, Rhode Island (U.S.A.): 204.

Oronoz, Madrid: 177, 307 y láminas I, II, IV, V, VI, VII, IX, X, XI, XII.
Pando, Madrid: 42, 54, 160, 163, 168, 169, 170, 282, 314, 337, 363, 364, 365, 366.

Portillo, Madrid: 385.
 Reflejos, Madrid: 1.
 Ricardo, Oviedo: 240.
 Roberi, Barcelona: 315, 374, 376.
 Rojas, Las Palmas: 181.
 Ruiz Vernacci, Madrid: 18, 44, 45, 50, 58, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 112, 113, 115, 116, 125, 127, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 223, 243, 245, 246, 257, 276.
 Sáez, Bilbao: 166, 167.
 Schommer, Madrid: 279.
 San Antonio, Madrid: 2.
 Seguí, Barcelona: 295.
 Serra, Barcelona: 68, 117, 205, 221, 368.
 Sessarego, Lima: 188, 190.
 Valentiny: 207.
 Ventura, Madrid: 46, 47, 158, 165, 172, 173, 174, 283, 285, 287, 309.
 Vaux, París: 267.
 Zárraga, 192.

Deseamos expresar nuestra más sincera y cordial gratitud por la ayuda prestada para la recopilación del material gráfico de este volumen, a las editoriales fraternas, Guadarrama, Aguilar e Ibérico Europea de Ediciones; a la revista "Forma Nueva"; a los Museos de Bilbao y de Arte Abstracto Español, de Cuenca; a las galerías de arte Theo y Biosca, de Madrid; al Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento; al Banco de Bilbao, de Madrid; al arquitecto D. Javier Carvajal y a todos los artistas o descendientes de los mismos que nos han facilitado fotografías. Para todos, nuestras más profundas gratitudes.

Las fotografías a que se refieren las figuras 126, 127, 128, 129, 130, (y sobrecubierta), 131, 132, 133, 134, 135, 271, 272, 319, 320, 407, 408, 409 y la lámina IV, hon sido reproducidas con autorización de SPADEM PARIS, 1977. La reproducción de las fotografías a que se refieren las figuras 136, 137, 138, 139, 356, 357, 358, 359 y la lámina IX, ha sido autorizada por A.D.A.G.P., París.

F E D E E R R A T A S

Página	Línea	Dice	Debe decir
85	32	duranto	durante
234	33	Piñoles	Piñole
266	16	pronunciadas	pronunciados
391		José Barjola	Juan Barjola

Este vigesimosegundo volumen de

ARS HISPANIAE,

en papel expresamente fabricado por

S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.

con fotolitos realizados por INTERCROM, S. A.,

se acabó de imprimir en ALDUS, S. A., de Madrid,

el día 26 de septiembre de 1977.

DOCUMENTAL

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

R: 12.722

ARS
HISPANIAE
XXII

ARTE
DEL
SIGLO XX

GAYA NUÑO



EDITORIAL
PIUS·ULTRA