LA PINTURA CONTEMPORANEA EN ESPAÑA (1)

POR
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

La consideración de la pintura contemporánea española a partir de 1900 requiere que abordemos sin temor algunas cuestiones básicas que pueden plantearse en el mismo comienzo de nuestra indagación. Nada más arriesgado que intentar convertirse en historiador de lo contemporáneo; pero este riesgo es obligado si no queremos convertirnos en meros analistas de los hechos, sino más bien aspiramos a explicarnos su trama y su sentido. Estamos ya próximos a doblar el cabo de la mitad de un siglo; necesitamos obtener una visión de conjunto de lo que el arte de estos tiempos ha significado como voluntad artística y ha conseguido como realización. Estamos, pues, en trance y deseo de organizar la historia, de explicárnosla, y en esta pregunta va contenida implícitamente otra, la de saber adónde vamos. Todo historiador honesto rehuye la profecía, pero su misma honestidad le ha de obligar a reconocer que los senderos que recorre le conducen, inevitablemente, a esta puerta cerrada del futuro. De esta inevitable secuencia procede la inquietud y el desasosiego que produce al historiador la aproximación a su propio tiempo, y de aquí también la

(1) El ensayo que aquí se publica, escorzo aberiado e imperfecto de un tema que exige un desarrollo ulterior, recoge las ideas esenciales expuestas por el autor en una conferencia que pronunció ante los alumnos de filología española del King's College, en la Universidad de Londres, en febrero de 1948.

prudente cautela con que los historiadores rehuyen tal compromiso. Seamos, pues, atrevidos, y comencemos a hacernos las obligadas e inquietantes cuestiones.

Primera observación, primer hecho. España es un país de tradición artística y, en especial, de vocación pictórica; pues bien, apenas hay en la historia artística de nuestro país cincuenta años más fecundos en producción pictórica que los de esta época cuyo contorno queremos perfilar.

Segunda observación, segundo hecho. Si tomamos en conjunto la producción española de estos años, y tenemos en cuenta los convulsivos movimientos revolucionarios que el arte ha experimentado durante ellos, la pintura española ofrecerá a un espectador superficial la impresión de un conservadurismo sorprendente, de un tradicionalismo radical. Pero, primera paradoja: los nombres de los más revolucionarios pintores, incluso de algunos de los jefes de estos movimientos de vanguardia, han sido españoles, y por mucha que sea su internacionalización cometerá un error el que se olvide de que lo son.

Comentando un crítico norteamericano, A. Philip Mc Mahon, hace ya unos veinte años, una exposición de Zuloaga en Nueva York, hacía notar cuán extraño era el tipo de este artista que se presentaba en su obra como «the independent reactionary turned against both the security of the schools and the bewildering freedom of the moderns»; inmediatamente, el mismo crítico explicaba que este caso sólo era en realidad sorprendente si lo considerábamos desde el punto de vista de la tranquila y segura creencia en la idea del progreso. Me place recordar aquí esta cita del crítico norteamericano, y añadir por mi cuenta el comentario de que debemos aclarar su alusión sustituyendo la palabra progreso por la de progreso rectilíneo. Este progreso, mecánicamente ascensional e inevitable, no es para nosotros, hombres del siglo XX, una seguridad tan radical como para nuestros antepasados del XIX. La historia es un zigzag, y muchas veces los que marchan en direcciones al parecer opuestas, terminan por encontrarse en la misma vía.

Este conservadurismo del arte español conviene entenderlo adecuadamente para no despistarse en la interpretación. El fenómeno histórico más importante del siglo XIX en materia de arte es, precisamente, la escisión del mundo artístico, que viene a reflejar la escisión de la sociedad toda en dos bandos en lucha. Elevada en dogma la teoría del progreso, las gentes se clasifican según su posición respecto a esta idea. La misma división de la opinión política en bandos que desean acelerar el progreso, y otros que pretenden de-

tenerlo o llevarlo a un ritmo más lento, se plantea en cierto modo en la vida del arte. Es en Francia, y sobre todo en París, capital artística del Continente y puede decirse de toda nuestra civilización, donde esta lucha se presenta con sus perfiles más claros. Pero, más o menos, este fenómeno existe en todos los países a través del siglo XIX. Hay una oposición entre el arte oficial, que recibe la sanción de las instituciones oficiales, de las Academias y del Estado, y un arte libre, que entiende su misión como algo más importante que el sometimiento a unos preceptos. El hecho significativo es precisamente la existencia de esta oposición, un reflejo más de que la sociedad se ha escindido, de que se ha roto, después de la revolución, la interna cohesión de la Europa de Occidente. Estas observaciones no quieren desconocer el hecho innegable de que antes de existir esta lucha interna en el seno del arte esta oposición ha existido un avance, un progreso, una evolución en la vida de los estilos. Desconocerlo sería ignorar la historia del arte mismo. Ahora bien, esta evolución y este proceso, para decirlo de una manera más exacta, eran entonces un hecho natural y no una posición intelectual sistemática por parte de los artistas que tienden o se resisten a un progreso, en cierto modo planificado, que depende más de sus ideas sobre la marcha del arte que de sus obras de arte propiamente dichas. Esto ha llegado a significar, en los años anteriores a la última gran guerra, un factor más entre los que intentaban cooperar a la disolución y a la violencia. El proceso que apuntamos ha sufrido, en efecto, una exacerbación creciente en el último siglo.

Hace poco más de cien años la oposición se planteaba entre clásicos y románticos; poco después, entre románticos y realistas; al cabo de algún tiempo, entre académicos e impresionistas. Nuestros hábitos y nuestra actitud ante la historia del siglo XIX nos ponía siempre a los historiadores de parte de la oposición. Los que luchaban contra el arte oficial eran una minoría que aspiraba a crear un arte más auténtico, más expresivo de las apetencias espirituales de su época. Pero lo que caracteriza a la historia contemporánea es su clima vertiginoso de aceleración, y así, esta lucha de dos partidos, normal y, por decirlo así, constitucional, durante el siglo XIX, acaba convirtiéndose en los últimos sesenta años en una fiebre, en una enfermedad, en una hiperestesia de novedades, de superación y de avance, que da una fisonomía especialísima de la historia artística de los últimos años.

La tendencia conservadora que advertimos en la pintura española puede condensarse en esto: su resistencia a participar en esta carrera de extremismo. Y no ciertamente porque el temperamento

español no produzca como fruto natural y frecuente el extremismo, sino porque el clima medio y normal de la vida artística española no lo soportaba. Existe, como no podría menos de ser, en España desde la época romántica una oposición también entre el arte académico y el arte que pudiéramos llamar libre, desligado de los convencionalismos en que se estanca todo arte oficial, pero ese antagonismo, que es una realidad desde Goya hasta nuestros días, no llega a adquirir los caracteres de violencia que en el resto de la pintura de Europa. Hablaremos luego de esto.

Lo que quiero decir es que no hay que escandalizarse ante ciertas notas de la pintura contemporánea española, porque lo aparentemente escandaloso de su nota conservadora es perfectamente explicable para el historiador. Sin incurrir en ningún estrecho nacionalismo, es evidente que unas cuantas naciones de Europa, y España entre ellas, tienen derecho de hablar en arte de una tradición nacional. Siempre se ha hecho observar que el arte de cada momento en un país determinado y la altura que alcanza, depende de la conjugación de dos elementos: la vocación nacional y el estilo de la época. En los meandros de la historia el estilo de cada época intenta dominar todas las provincias de un mismo ciclo cultural, pero en algunas de estas provincias ese estilo puede encontrar dificultad para adaptarse al temperamento de una escuela o de una nación. La escuela de Venecia no alcanzó su grandeza hasta que quedó superada la concepción lineal de la forma que impuso durante gran parte del siglo XV el Renacimiento toscano. Determinadas escuelas se hallan especialmente sensibilizadas por la afinidad para absorber fácilmente los movimientos que simpatizan con su vocación y las influencias que se hallan favorecidas por esta afinidad. A propósito de estos fenómenos, y en relación a este tema de las influencias, me he permitido hablar en un libro mío de las *alergias estéticas* como de un fenómeno que hay que tener en cuenta en el estudio de la historia del arte. Recordemos que los historiadores del arte francés nos han hablado, al llegar a explicarnos el siglo XVII en su país, de la vocación clásica de Francia y de la *resistencia al barroco* que presenta el arte francés de esta época. Del mismo modo podríamos hablar, respecto de España, de una cierta resistencia al Renacimiento y de una cierta sensibilización para todos los estilos barrocos. En general, España resiste siempre a toda concepción idealista en el arte, es decir, a la que trata de asentar sus normas estéticas en dogmas racionalistas o intelectuales. Y no olvidemos que el arte contemporáneo en sus más extremas direcciones supone, como demostró Ortega y Gasset en un ensayo pu-

blicado hace varios años titulado «Del punto de vista en las artes», una posición idealista. El propio Ortega y Gasset definió, en otro de sus estudios, la tendencia general de lo contemporáneo como *la deshumanización del arte*. Pues bien, para explicar esa nota general que desde el principio hemos señalado en la pintura contemporánea de España, digamos que, considerada desde un punto de vista general, con una estimación de alcance histórico, la característica de nuestro arte es, precisamente, la de constituir *un foco de resistencia a la deshumanización*.

El arte moderno trata de alejar la expresión pictórica o plástica de toda alusión de contenido, de toda anécdota y de toda literatura. Las artes figurativas han llegado a este punto a una cierta reducción al absurdo a partir de aquella definición de Maurice Denis, de que un cuadro es antes que una mujer desnuda, un caballo o una anécdota cualquiera, una superficie plana cubierta de líneas y colores dispuestos en un cierto orden. De esta definición al cubismo no había sino un paso; si sólo las líneas y los colores cuentan, así como el ritmo en que están agrupados, la representación no importa nada y el pintor puede satisfacerse con una abstracción sin fondo humano alguno, sin intento representativo de ninguna especia. Llegábase con esto al mero arabesco y, por primera vez en el arte de Occidente, a la disociación del arte y la vida.

Este arte contemporáneo, por otra parte, mostraba en la escuela de París un curioso afán exhibicionista; los pintores querían presentarse como forrados de teorías que fundamentaban su arte, discutidores y amigos de hacer prosélitos y de contribuir a su propia propaganda y, por último, aquejados de una combatividad muy propia de este siglo de violencia. Los artistas negaban todo lo que estaba fuera de su propia corriente o tendencia, en lo cual la vida artística aparecía una vez más contaminada de los caracteres de la vida política.

Estas teorías, que querían fundamentar un arte nuevo en los movimientos cubistas, futuristas o superrealistas, estaban terriblemente afectadas de otra de las enfermedades de nuestro tiempo, el utopismo. Los hombres de hoy, los artistas actuales, no se contentan, como los pintores del impresionismo, con reflejar gozosa, pasiva y sensualmente el mundo, sino que quieren modelarlo, recrearlo, adaptarlo a su esquema subjetivo. Los pintores de estos últimos años han querido deformar la realidad para que se ajuste a su idea, y de aquí su interés por la simplificación balbuceante de lo primitivo. Mas como esta situación utópica y violenta lleva dentro de sí algo escasamente natural e inhumano, la tensión se rompe en mu-

chos casos y el propio artista acaba abandonando su actitud exasperada, renegando de su posición utópica y volviendo a un concepto humano de lo representativo. Son *fenómenos de conversión y arrepentimiento* que no escasean entre algunas de las primeras figuras de nuestra historia contemporánea: Derain, Severini o Chirico son ejemplos ilustres, pero conversiones parciales o, al menos, arrepentimientos temporales, es decir, paréntesis de regresión a una pintura normal o representativa, se dan asimismo en extremistas españoles como Picasso y Dalí.

Por otra parte, no puede desconocerse la fuerza que en el fomento y la propaganda de este tipo de arte de la vanguardia ha tenido un factor impuro, viciosamente desarrollado en momentos de postguerra y de confusión económica. Me refiero al factor propagandístico y a las maniobras turbias de los marchantes, es decir, al fenómeno del agio en la pintura y a la subida artificial de los precios del arte fomentada por maniobras comerciales y por una crítica venal. Todos estos fenómenos han maniobrado en un terreno preparado por la riqueza improvisada, el desplazamiento de las clases sociales y el snobismo de lo raro como consigna de unas generaciones deshumanizadas también por las catástrofes bélicas, las revoluciones crueles y la consecuencias económicas de todos estos trastornos.

Pues bien, la pintura española ha significado, en los últimos cincuenta años, un foco fuerte y activo de resistencia a la deshumanización y a la disolución de los supuestos representativos eternos. Explicado así nuestro supuesto atraso y conservadurismo, nuestro antiprogresismo, tantas veces lanzado contra España como un reproche, cobra un sentido y puede ser interpretado fuera de las apasionadas versiones peyorativas con que tantas veces se considera todo lo español. Y conste que no es nuestra intención hacer labor de panegirista apasionado, sino más bien adoptar el sereno punto de vista de un historiador que aspira a comprender los hechos.

En la pintura contemporánea de España existen realmente tradicionalistas y avanzados, académicos sin inquietudes y jóvenes que aspiran a un arte vivo; pero existe todavía un común denominador entre unos y otros, a pesar de ciertos intentos de violencia que apenas han llegado a la exposiciones y a la crítica. Por mi parte, he defendido siempre en mi país la licitud de los mayores atrevimientos pictóricos y he predicado el respeto para ellos siempre que el lenguaje artístico de las nuevas generaciones busca lícitamente la expresión de estados de espíritu inéditos, la satisfacción de anhelos expresivos que no pueden verterse en el lenguaje tradicional. Pero

aclarado esto, por lo que respecta a mi posición personal, cualquiera podrá reconocer, en 1948, que no hay academismo más vacío que la simulación manierista de una falsa sensibilidad de vanguardia.

España vivió en el siglo pasado en una casi constante crisis de confianza histórica, de política y de cultura. Después de la explosión que significó el genio de Goya, la influencia de los movimientos franceses que España siguió un tanto a remolque y con un complejo de inferioridad provinciano, no permitieron que se lograra entre nosotros una escuela potente ni un movimiento autóctono. Durante más de medio siglo la influencia de la familia Madrazo en el arte oficial nos hizo seguir las normas de David primero y de Ingres después, mientras los escasos discípulos románticos de Goya trataban en la oposición de continuar la escuela nacional. Al terminar el segundo tercio del siglo XIX, la pintura española, estancada en el falso romanticismo de los cuadros de asunto histórico, pareció iniciar el camino de su redención con dos pintores malogrados, Eduardo Rosales y Mariano Fortuny. La pintura de Rosales parecía aspirar a la dignificación del género histórico y a un enlace con la tradición nacional en cuanto a la dignidad pictórica y a la monumentalidad de las composiciones, a la visión amplia y a la sobria factura del cuadro. Mariano Fortuny, joven prodigio, asombro de su tiempo, y uno de los pintores mejor dotados de todo el siglo, aparece ante la historia como un enigma inquietante en cuanto a las posibilidades de su arte y como una influencia funesta para la pintura posterior. Fué, en efecto, un precursor que acaso adivinó algunas de las verdades esenciales del impresionismo en cuanto a su pasión por la luz y la fresca ligereza de su toque. Pero su brillantez inaudita, su ejecución admirable y su dominio del dibujo le convirtieron en un virtuoso que derivó por el falso camino de la pintura a lo Meissonier. El impuso en España y en Italia el cuadrito de género dieciochesco realizado en el estudio y vuelto de espaldas a la vida.

Por otra parte, cuando el realismo a lo Courbet nos llega, el resultado para España de esta tendencia recibida con retraso fué muy pobre: impuso los temas de asunto social y proletario entendidos como pura anécdota, y redujo el colorido de los pintores a sucios grises cenicientos. Esta plaga duraba todavía en 1900, cuando un grupo de artistas intentó renovar la pintura en España por muy diversos caminos.

Si queremos simbolizar en un nombre la tarea purificadora, hemos de elegir el del valenciano Joaquín Sorolla, temperamento de pintor intuitivo, pintor del sol y del mar, que de un golpe destierra la pintuar de atelier y de sucios grises, acaba con el cuadro

de asunto anecdótico y da paso a la luz y al aire libre. En los últimos años del siglo se habla mucho en España de impresionismo, pero en realidad los pintores propiamente impresionistas, ni fueron muy estudiados en España ni ejercieron entre nosotros gran influencia. La obra de Sorolla puede solamente relacionarse con la pintura impresionista porque ama la luz y el aire libre, que son, en realidad, sus verdaderos motivos. Pero lo característico de Sorolla es más bien la espontaneidad y la fuerza, y no el refinamiento; sus temas no son tampoco, como en los impresionistas, la vida urbana de la gran ciudad, y él sigue gustando, a su modo, del cuadro de gran composición. Estas y otras notas de su arte le aproximan mucho más a los pintores de la luz de las escuelas del norte de Europa, como Liebermann, Corinth, Zorn o Maliavin, que a Degas o a Renoir. El arte de Sorolla es un realismo luminista y humano que va conquistando su libertad de expresión paso a paso. El pinta, frente al mar valenciano, escenas de playa o de pesca que cada vez van alcanzando una mayor amplitud de factura, hasta llegar a una valentía y a una abreviación llenas de valor y de síntesis. En sus dibujos, la captación del movimiento y de la vida revela dotes nada vulgares y, en general, a él le corresponde la gran hazaña de haber realizado en nuestro país, un país de luz meridional, lo que pudiéramos llamar literalmente el descubrimiento del Mediterráneo.

Descubrir el Mediterráneo era enseñar a los españoles el camino de la luz, pero la tradición académica y romántica era tan fuerte que se necesitó la obra de este impulsivo fauno al filo del siglo XX, para dar el golpe de muerte al romanticismo. La huella de Sorolla fué larga y duradera, y todavía llega hasta sectores vivos entre nosotros. Partiendo de Sorolla, muchos pintores trataron de enlazar esta pasión por la luz con las tradiciones del siglo XVII; así Gonzalo Bilbao, especialmente en cuadros de interior, como su *Fábrica de Tabacos de Sevilla*. En cuanto a la instantaneidad de la visión y a la factura atrevidamente sintética, está más cerca del impresionismo, dentro de la pintura de aire libre un Roberto Domingo, especialmente en sus escenas de toros.

Paralelamente a Sorolla, algunos paisajistas españoles ponen en sus cuadros una vibración y una luminosidad intensa. Beruete y Regoyos representan en el paisaje puro, acaso con mayor delicadeza de sensibilidad y mayor lirismo, esta tendencia. En algunos paisajes de Beruete, la sabia ejecución sintética trabaja especialmente en los cielos por medio de pinceladas aisladas, que pueden observarse en los cuadros realizados en los últimos diez o doce años de la vida

del artista. Darío de Regoyos, por su parte, espíritu hipersensible y apasionado de la luz, se interesa en muchos de sus cuadros ya francamente por el divisionismo, por el puntillismo de Seurat o de Signac, que él asimila a través de estancias en Bélgica. Su *Diligencia de Segovia* es de 1888, fecha muy temprana; pero lo que define verdaderamente su pintura son sus brillantes y delicados paisajes de Vasconia, o sus deliciosas visiones de Castilla o de Andalucía.

No obstante, los pintores que pretendieron descubrir el impresionismo en España tuvieron muy poco de impresionistas. El movimiento avanzado de Cataluña, que dirigieron en los últimos años del siglo XIX Santiago Rusiñol y Ramón Casas, estuvo tocado de una melancolía intimista y manejaba gustosamente una paleta de grises que nada tenía que ver propiamente con el impresionismo. Este movimiento catalán representaba más bien una reacción contra el prosaísmo vulgar del arte y de la vida que dominaba en los últimos realistas. En realidad, estaba más cerca del simbolismo; pero la palabra que sirvió de agrupación a muchos vagos ideales de estas generaciones fué la de *modernismo,* compleja asociación de ingredientes muy diversos, cuyo análisis nos llevaría ahora muy lejos. Su nota esencial era, con todo, un vago lirismo, un desdén por todo sentimiento filisteo y burgués, un cierto anhelo de espiritualización y de poetización de la vida. Complejo producto de movimientos de fin de siglo, el modernismo juega un papel extraordinario como impulsor de la vida literaria y artística española al filo del siglo XX. Los melancólicos paisajes de Rusiñol son un exponente de esta modernidad, menos revolucionaria de lo que creyeron sus propios sacerdotes. Lo mismo podemos decir de Ramón Casas, un buen pintor, de sobria factura, que experimentó en su juventud la influencia de Manet y de Degas. Curiosa paradoja es que en pintores más jóvenes, como Joaquín Mir, nos encontramos con un impresionismo de adivinación; Mir no salió de España; sin embargo, sus paisajes se aprovechan de las conquistas del impresionismo, mientras que Rusiñol, saturado de París y compartiendo la vida de Montmatre con los pintores de vanguardia, no llega a asimilarse plenamente los avances impresionistas.

La gran masa de los pintores quiere superar el siglo XIX y su falso contenido temático, pero no encuentra fácilmente los motivos de inspiración ni el lenguaje pictórico que conviene a esta nueva época. En todo caso, la ruptura con el viejo siglo es un hecho. A todas las genéricas apetencias de novedad viene a unirse el revulsivo del 98, la sacudida que España experimenta en sus mejores espíritus ante la derrota militar y la pérdida del imperio colonial. Es-

paña se encara con su dolor y sus errores y trata de enjuiciar todo su pasado. En los mejores españoles se enciende un afán de crítica de la realidad nacional presente y pasada y una pasión por hallar un asidero espiritual en el que basar la regeneración futura. Permítasenos resumir un proceso muy complejo para derivar a lo que nos importa en relación con la pintura. La verdad habita en el interior del hombre, dijo San Agustín, y España buscó en sí misma ese cimiento de pureza y autenticidad de donde partir de nuevo. Lo que podía salvar a España era lo esencial y no lo adjetivo, las virtudes ancestrales conservadas por el pueblo y en las que podría hallarse el germen de lo que engendró nuestra grandeza. Pero no se trataba del pueblo como entidad política abstracta, ni del pueblo-masa de la gran ciudad, sino de la busca de su concreta realidad en la ancha extensión de la tierra española. Huyendo de la retórica, que nos llevó al engaño de creer en nuestra fuerza, se despierta en España un ansia de realidades concretas y tangibles. El pueblo que buscamos es ese que ahí está y que pervive en sus costumbres tradicionales, en su carácter y frente a su paisaje. Nuestros mejores hombres aspiran a encontrar el fondo castizo de España para buscar ese alcaloide español capaz de regenerar los ideales nacionales. Esto es lo que buscan, por caminos dispares y coincidentes, Ganivet, Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu, Ortega... ¿Cómo traduce la pintura estas inquietudes? Volviéndose de espaldas al convencionalismo de taller, a la retórica del cuadro de asunto de historia y yendo a buscar motivos de exaltación en la rica variedad de lo popular español, en su vida regional, en sus tipos, en su carácter y en sus ambientes. En la vida quieta de este pueblo, lleno de color y carácter se busca un poso de eternidad con el que acaso se pueda de nuevo encender la fe en los destinos nacionales. Hay en todo esto una lírica fe, un nacionalismo confiado e intuitivo, que en ciertos aspectos coincide con lo que buscaban en el pueblo ruso los grandes escritores o los músicos de la época final del zarismo. Pero aunque el español parta de un impulso arrebatado, no es fácil que se pierda en anhelos místicos colectivos o en vaguedades nebulosas. En pintura, esta busca de lo popular toma en seguida cuerpo en concretas realidades y en obras de un prudente realismo sin exaltaciones. Los artistas descubren la riqueza y variedad de España, el enorme carácter de las regiones de nuestro país, el grave espíritu de sus habitantes, la fundamental realidad sobre la que se se asienta esta vida rural que aún no conoció las conmociones de la industrialización científica ni de las revoluciones políticas. Surge de aquí una pintura en la que se refleja la vida popular de las re-

giones tan diversas de España, movimiento en el que el mismo Sorolla había dado un primer impulso, que culmina en su obra con las pinturas que realiza en su última época para la *Hispanic Society of America*. Detrás de Sorolla, un grupo de pintores muy atenidos al natural, a la transcripción de la realidad sin complicaciones estilísticas, parte de estos estudios de la vida regional para derivar después cada uno por su personal camino. Los más impasibles de estos pintores son tres maestros que entienden continuar la línea de Sorolla. Manuel Benedito, discípulo de Sorolla, se entrenó en su juventud pintando aldeanas holandesas o salmantinas, para derivar después, de una manera casi exclusiva, al retrato y al bodegón. Trayectoria semejante siguió Sotomayor, en cuyos brillantes cuadros de juventud la vida rural gallega se realiza con analítica objetividad. Una buena parte de la pintura de Chicharro está dedicada a representar tipos y figuras del medio rural de Avila, en la más seca y esteparia meseta de Castilla, mientras otra parte de su obra se siente atraída por temas de un exotismo extraño en la pintura española.

Mayor lirismo encontramos en la ingenua y sencilla pintura de un artista que refleja en sus cuadros la vida de la región de Extremadura, patria de los conquistadores de América: Eugenio Hermoso. Andalucía, con su trágico sentimiento de la vida y un cierto lirismo melancólico, no exento de dramático fuego interior, como aparecerá después en los poemas de García Lorca, se refleja en la pintura de Julio Romero de Torres. En Miguel Viladrich, un catalán que pinta en la región aragonesa, este lírico sentimiento toma notas de un primitivismo ingenuo capaz de fuerza pictórica. En las visiones de Vasconia de dos hermanos pintores, Ramón y Valentín de Zubiaurre, introducen ya no solamente factores de un cierto primitivismo lírico, sino problemas de estilo de composición y de color que alejan su obra de la seca objetividad de alguno de los artistas anteriores. Junto a estos pintores, cuya obra se desarrolla en un cierto clima de realismo templado, sin violencias, sin deformaciones ni deshumanización dentro de un cierto tradicionalismo de factura, atento solamente a la calidad pictórica de la obra, a la serena transcripción del natural, otros artistas aparecen más preocupados por el problema del estilo, es decir, por el ritmo, por la silueta, por la composición, por los ingredientes formales que se sobreponen a la realidad y al modelo. Esta busca del estilo fué uno de los factores decisivos en la corriente modernista, en la que en nuestra literatura fué Valle Inclán, en prosa, como Rubén Darío, en poesía, uno de los representantes más destacados.

Dentro de esta corriente se halla plenamente Ignacio Zuloaga, cuya obra está presidida por una preocupación por el carácter español, a la vez crítica y magnificadora, buscando y acentuando el carácter de una España tremenda y anacrónica, llena de sentimiento trágico, en la que la elaboración artística puede llegar en su acentuación del carácter hasta la deformación. La nota castiza, la supervivencia asombrosa en el pueblo de notas tradicionales, se halla en Zuloaga acentuada con un cierto efectismo lleno de intención. En sus retratos, Zuloaga busca principalmente la silueta, complaciéndose un arabesco compositivo que lleva a veces a estar próximo al cartel. Pero hay que destacar en su pintura su decisión absoluta de romper con ese prudente realismo templado de los seguidores de Sorolla en busca de valores decorativos y desdeñando las preocupaciones impresionistas por el espacio y el aire libre. Esto es lo que puede hacernos aproximar a Zuloaga, el vasco, a dos pintores mediterráneos, catalanes, de voluntad artística muy diversa, Anglada y Sert. Las composiciones que dieron a Anglada una fama internacional fueron sus visiones opulentamente decorativas de una España de «ballet», musicales orquestaciones coloristas, en las que, sin duda, podemos sospechar la influencia de los bailes rusos: iluminación irreal, ritmos rebuscados, musicalidad de las composiciones, riqueza de pasta y de materia caracterizan las composiciones de Anglada. En cuanto a José María Sert, fué un decorador de poderosa concepción, totalmente vuelto de espaldas a la realidad; sus pesadas y grandiosas composiciones son barrocas rapsodias sobre las que pesan abrumadores recuerdos: Goya, Rembrandt, Rubéns o los fresquistas italianos. Un Anglada menor y refinado, fué, en cierto modo, el canario Néstor, muerto joven.

En muchos de estos artistas, y concretamente en Sert, Anglada o Zuloaga, podemos apreciar un cierto cosmopolitismo, no solamente en sus triunfos, sino en sus viajes o en sus contactos con la escuela francesa a través de largas residencias en París. París decide, en cierto modo, la orientación de otros dos pintores vascos. Uno de ellos, Iturrino, fué un colorista genial, compañero de Picasso en sus primeras andanzas de París, que precedió a Matisse en los ensayos de arrebatadora embriaguez cromática que condujeron al fauvisme. Por su parte, Juan de Echevarría reflejó en su pintura, y especialmente en sus rincones de interior y de naturaleza muerta, el movimiento postimpresionista, que fué llamado «intimista».

Si Rusiñol y Casas no fueron innovadores geniales, desencadenaron en Cataluña un copioso movimiento pictórico, que ha alcanzado a veces caracteres de verdadero apogeo y que mantiene, den-

tro de una gran variedad, notas de escuela. Desde la prudente melancolía o los tonos en grises de Rusiñol o de Casas hay un salto hasta la siguiente generación, en la que señalamos un malogrado, como Isidro Nonell, en el que parece aprovecharse la influencia postimpresionista e iniciarse entre nosotros el camino de la deshumanización. Cierto que hay en él todavía una cierta sentimentalidad que a veces nos recuerda a Carrière; pero esta pintura, de cierta hondura trágica, mantiene como preocupaciones esenciales en sus bodegones y en sus figuras un cierto constructivismo, la riqueza de materia y una apasionada fuerza de color.

En la misma generación que Nonell se produce la aparición de Picasso. Cerca de medio siglo de estar en el primer plano de la actualidad artística han hecho de Picasso un fenómeno representativo de nuestra época y la figura más destacada de la llamada *école de París* y del arte deshumanizado de nuestro tiempo. Desde fines de siglo, París fué la Babel del arte, un crisol de experiencias explosivas que ensayan emigrados de todos los países y desarraigados de todas las civilizaciones. La lucha de los impresionistas contra el arte oficial de su tiempo fué una historia francesa, aunque sus resultados alcanzaran consecuencias que afectaron a todo el arte de Occidente. Ahora estos *metèques* no tienen nada de común con la tradición francesa, ni respetan sus tradiciones; su bohemia está llena de violencia y de resentimiento; enamorados de las utopías simplistas, sienten la nostalgia de lo primitivo, y a sus deseos de *épater le bourgeois* se une una simpatía por el arte de los pueblos salvajes de los negros o de la prehistoria. Este arte se crea con un clima que tiene algo de iluminación mística, algo de agresivo impulso revolucionario y un tanto de chantaje y de farsa. Aproximadamente podemos elegir la fecha de 1905, que es la de la primera revolución rusa, para datar la iniciación de esta curva de violencia y de arte deshumanizado. El movimiento futurista viene a coincidir con tendencias literarias en Francia y en España que huyen también de la narración burguesa y de la literatura de asunto; se busca el ritmo estilizado, la libre fantasía irrespetuosa, la reducción al absurdo de los motivos..., y por cierto que al hacer la historia de estos movimientos se citan siempre los nombres de París—casi nunca franceses, por otra parte—, como Apollinaire, o Max Jacob, y se olvida generalmente el papel de precursor que tiene nuestro Ramón Gómez de la Serna. Estos movimientos reflejaban, en dosis muy diversas, cansancio, sutileza e ironía; pero el panorama todo se ensombrece y se torna dramático cuando una nueva generación tiene que empezar a crear bajo el efecto depresivo de la crisis es-

piritual y la desesperanza que siguió a la guerra de 1914 a 1918. A este panorama, la revolución rusa de 1917 viene a añadir un nuevo elemento disolvente en el sentido de la deshumanización, elemento agravado, con un factor internacional y propagandístico, enemigo de toda tradición cultural y artística europea de las viejas humanidades y del sentido clásico en que se basa la civilización de Occidente.

Picasso, a la cabeza de este movimiento durante mucho tiempo, es un español de Málaga, recriado en La Coruña y en Barcelona, que pasó, en su día, por la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Nacionalizado francés, se ha hablado de él como si fuese realmente un pintor de Francia; pero la prehistoria de Picasso como pintor comenzó a ser aclarada por algunos trabajos aparecidos en España en los que se estudia su relación con el movimiento pictórico de Barcelona, allá por el 900, cuando la generación de Rusiñol y de Casas defendía las actitudes del modernismo. En aquellos años se formaban Nonell y Picasso, y de haber vivido el primero, serían las suyas hoy unas curiosas vidas paralelas. La monografía de Picasso, ni aun en cifra cabe aquí; pero en este artista, que pasó de la influencia de Toulouse Lautrec a la trágica melancolía de su época azul o a las delicadezas de su época rosa para llegar al cubismo abstracto, hay que considerarle como un español excepcional pero representativo, incluso en su violencia. En sus períodos de sereno realismo, Picasso produjo cuadros admirables, llenos de penetrante objetividad e impregnados de un grave sentimiento; pero, en todos los casos, aun en los más monstruosos ejemplos de su arte, aun en sus épocas negra, romana o medieval, se deja ver en sus obras originalidad poderosa, sentido del color e instinto de esa ciencia de disponer líneas y colores sobre un plano a que se refería la definición de Maurice Denis. No hay ningún nacionalismo en reivindicar como una realidad histórica la fuerte participación de españoles en la llamada escuela de París desde 1905 a nuestros días. En París triunfaron Andrada, Zuloaga y Sert; en París se formó Vázquez Díaz, y si contamos sólo los movimientos de vanguardia desde el realismo al superrealismo diremos que al lado de Picasso, y muchas veces con su amistad y dirección, trabajaron Juan Gris, de apellido González, o María Blanchard, cuyo nombre era Gutiérrez Cueto, o artistas como Picabía, Zárraga, Ortiz; escultores, como Paco Durrio, Manolo Hugué o Pablo Gargallo...; más tarde, el superrealismo reunió en París a Juan Miró, o Salvador Dalí, con Bores, Palencia, Cossío o La Serna... Muchos de estos artistas se convirtieron a un arte más humano, y algunos regresaron a pintar a España, donde continúan madurando su obra; pero lo que esta enu-

meración quiere decir es que el hecho Picasso no es un caso excepcional, y que un fermento español existe positivamente en todo el movimiento de vanguardia, reflejando esa faceta extremista y violenta del temperamento nacional. Pero también es cierto que la producción pictórica de España como tal mostró siempre, frente a esta corriente que se manifestaba fuera de nuestras fronteras, una positiva resistenca la deshumanización, hecho innegable, al que nos hemos referido al comienzo de esta disertación.

En tanto, muchos artistas que han ido a París, que han tomado contacto con estas inquietudes y realidades, aportan, al incorporarse al medio español, fermentos del medio parisién, que modernizan, en cierto modo, la producción pictórica española. Algunos de ellos orientan su obra en el sentido de una fuerte preocupación plástica, que da robustez y estructura a sus pinturas, que tratan de independizar de la anécdota realista con una gran pureza de intención, aunque sin desdeñar las vastas ordenaciones plásticas de un carácter mural. Daniel Vázquez Díaz es acaso el más importante de los que trabajan en esta dirección; magnífico dibujante en sus cabezas de retrato, gusta de las composiciones de gran formato, en las que la forma se caracteriza enérgicamente por un sentido geométrico del volumen; es también un refinado colorista, especialmente en sus delicadas notas de paisaje, con su fina paleta de blancos, grises, rosas y sutilezas de matiz muy delicadas. Junto a él hay que mencionar a dos pintores del Norte, Gustavo de Maeztu y Aurelio Arteta, por el vasto y sobrio aliento poemático de sus composiciones, y, entre los pintores que viven, a Joaquín Valverde y José Aguiar.

José Gutiérrez Solana, desaparecido hace pocos años, quedará como uno de los más fuertes pintores de la áspera España. Difícil de incluir en ningún grupo, es Solana un pintor genial en su concepción puramente pictórica, en su sentido de la calidad y de la materia, que muestra al propio tiempo en sus obras una tremenda y casi mística profundización en lo humano... Sin intelectualismo alguno, ni teorías, por pura espontaneidad intuitiva, Solana profundiza en la inagotable estupidez y en la extraña arbitrariedad de la vida. El mundo es para él un espectáculo a la vez elemental, grotesco y macabro, y en su traducción pictórica pone Solana una fuerza plástica y una sombría y fuerte concepción del color, que es muy personal, pero a la vez de raíz muy española; en la obra de Solana se continúa sin escolasticismo alguno una buena parte de la mejor herencia de Goya.

Cataluña es uno de los focos más activos de lo contemporáneo

en España; alguno de los amigos y compañeros de Picasso en sus días de París derivaron como Sunyer o su seguidor Togores a una pintura tranquila, lírica y humana; en general, los catalanes de hoy siguen esta vena de pintura plástica, que llega a veces a ciertos alardes de fauvismo regional, especialmente en los paisajes: Galí, Vila Arrufat, Sisquella, Llimona o Pruna son los maestros jóvenes más destacados de esta escuela catalana contemporánea, en la que Durancamps hace el efecto de un Derain español, y los seguidores y paisajistas son innumerables. En general, la pintura española de las jóvenes generaciones se opone a la continuación de esa tradición de realistas impasibles y acentúa, por medios muy diversos, la nota intimista, el lirismo del color (Cristóbal Ruiz), la sutileza y exquisitez de un color selecto que lleva en sí su propia poesía (Lahuerta, Toledo, Morales, Pedro Valencia). Otras veces un cierto expresivismo apasionado domina la interpretación pictórica (Palencia, Prieto, Zabaleta, Cossío). Pero sería prolongar excesivamente este estudio y complicar nuestras clasificaciones con exceso, entrar a definir, después de este recorrido histórico, los rumbos complejos y los matices de la pintura novísima en España. Básteme señalar, por ser significativos, dos fenómenos finales: uno es la personalidad alcanzada en estos últimos años en mi país por algunas de las mujeres que pintan, que pueden figurar entre lo más interesante de la producción juvenil en España. Cuento en este número a Rosario Velasco, Julia Minguillón y Carmen Legísima. En cuanto a ese segundo meteoro internacional, que es Salvador Dalí, sólo diré que de este espectacular y escandaloso jefe del superrealismo actual nos cabe esperar todavía muchos avatares. Con su mención, terminamos este recorrido de cincuenta años a través de la pintura en España.

El grave escollo de estos resúmenes enumerativos es, precisamente, el de que sean los árboles los que no nos dejen contemplar el bosque. El mundo se halla hoy en trance crítico; los movimientos del espíritu y del arte han reflejado esta inquietud del hombre que se ha sentido estrecho en los eternos límites de una civilización basada en el humanismo. Pero cuando el hombre quiere rebasar sus propias limitaciones, encuentra fácilmente que, embarcado en la aventura de buscar al superhombre, lo que se encuentra es el monstruo. Ojalá que al filo de la mitad del siglo XX, la civilización de Occidente pueda salvarse de su morbosa inclinación hacia la deshumanización y la monstruosidad y liberarse en el futuro de su peligroso entusiasmo por la utopía, aceptando la humilde y sencilla poesía de la realidad humana, con toda la imperfección y el encanto de la vida, don divino que el hombre sólo puede aceptar y agradecer.