LAS ESCUELAS PICTORICAS ESPAÑOLAS EN LOS GRANDES MOVIMIENTOS UNIVERSALES

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Vamos a responder a una cuestión que arrastra, implícito, todo un largo capítulo de eficacias, seguridades y aciertos de la pintura española. Todos ellos contrastados, no en su propia excelencia ni estimados en su casero y natural clima, sino puestos a prueba definitiva en el metabolismo complicado del arte mundial. Tarea que aconseja explicar, antes de entrar en materia, el título, pues pudiera introducir a sofisma en su referencia a escuelas pictóricas.

Una escuela significa un despliegue de fuerzas, con parecidos propósitos y semejantes medios, actuando en torno a una o varias figuras señeras y definidoras, y todo ello, desarrollándose en un mismo centro. Y éste de los centros o puntos reticulares del arte es uno de los problemas más necesitados de estudio y aclaración. No siempre tales centros van adheridos a una preponderancia política, económica o simplemente cultural, y muy frecuentemente quedan desligados de ella. Los centros sexcentistas —Amberes, Amsterdam, Nápoles o Sevilla— no solían ir acompañados de capitalidad política, y en ocasiones son más difíciles de explicar que la policelular capitanía estética de la Italia cuatrocentista. Las razones económicas y de mecenazgo han ido desapareciendo en toda Europa a tenor de la magnificación centralista para, desde 1800 aproximadamente, coincidiendo con un momento de macrocefalia francesa, anclarse en París. Excepto un fugaz e intermitente brillo de Roma —que debe preverse pueda recuperar en nuestros días—, París ha continuado siendo el centro indiscutible, amparador de las muchas y dispares escuelas pictóricas de nuestro tiempo.

Ello ha bastado para producir categorías; aparte de este máximo centro internacional que es París, cada estado del Occidente de Europa ha conseguido hacer pervivir otros centros de segundo orden en sus respectivas capitales, aprovechando para su cuantía la natural defunción de las escuelas regionales tradicionales, en otros casos objeto de curiosas resurrecciones. Sabido es que la escuela milanesa de pintura se eclipsó entre los siglos XVII y XIX, como lo hizo la catalana entre el XV y el XIX. Madrid nunca ha abdicado, sin embargo, de su rango de capitalidad artística de España, no conseguido hasta el siglo XVII, y mantenido desde entonces, a veces con harta dificultad. Y, además, formando escuela, pero tan sólo en cuanto a caracteres defensivos, medrosos, temerosos de novedad. Pasadas a consideración de pasada antología las viejas escuelas sevillana, cordobesa, granadina, murciana y valenciana, los otros dos focos que han acompañado a Madrid en su menester directivo de escuela no han sido más que dos; uno, el renacido de Cataluña, o, más exactamente, de Barcelona; otro, inédito en los siglos anteriores, pero presente en el actual con desusadas pujanza y seguridad, el del Norte, casi del todo vizcaíno, pero con importantes enclaves en Guipúzcoa, Alava y Asturias. Por consiguiente, las tres escuelas pictóricas de nuestro siglo serán la castellana, la catalana y la vascongada.

La primera condensaba, en modo muy variamente afortunado, las herencias de siglos anteriores, tratando de unificar cualquier heterogeneidad de tiempos y de modulaciones en una sola y única constante de realismo. La escuela catalana, o más bien barcelonesa, se olvidaba deliberadamente de su lejano brillo para constituirse un programa mediante despojos de lo francés. Y, en fin, la tercera escuela activa, la nórdica, comenzaba su vida con un empuje notable y un brío propio, cuya difícil definición no se limitaba a estéticas tradicionales, como en el caso madrileño, ni a importadas, como en el barcelonés, sino que fluctuaba genialmente entre unas y otras.

Sería inocente y gratuito tratar de rellenar la venidera disgresión de la trascendencia de unas escuelas diversificadas según módulos regionales, potentes en siglos pasados, pero que difícilmente pueden serlo en el nuestro, bien demostrativo de que en un mismo centro pueden coexistir, a un tiempo, acentos contrapuestos. Ya se indicó algún carácter diferenciador de las tres escuelas dichas, pero claro está que su programática contaba poco frente a los complejos problemas estéticos, planteados más allá de los Pirineos. Y sea por nuestra situación periférica con respecto a Europa, sea por nuestra débil contextura política y cultural en los momentos que forjaban lo que hoy entendemos por pintura moderna, el hecho es que hemos permanecido premeditadamente apartados de semejante forja, gastando nuestras sanas fuerzas en entretenimientos inocuos, casi infantiles. Pero erraría quien dedujese de la precedente afirmación que España ha quedado ausente en la investigación, invención y perfección de las nuevas concepciones plásticas, si nos faltaba el auxilio de signo político, económico o simplemente propagandístico que necesariamente ha de acompañar a una revolución de cualquier contenido para dotarla de espinazo consistente, si nos faltaba incluso la inquietud colectiva que autorizase tal rebeldía, no nos han faltado las personalidades de primer orden, respaldadas por la sensibilidad forastera, que las advirtió y recompensó. De suerte que, al mismo tiempo que la pintura española de dentro de España se esforzaba en aparecer mansa y ajena a problemáticas, según la angustiosa tutela de las academias exigía, lo español era saludado en Europa como materia preciosa, bien capaz de la más sutil y varia versión dialéctica. Lo español, he dicho, y los españoles. Por consiguiente, en lugar de continuar hablando de escuelas españolas, lo haremos en singular, bien que cada una de nuestras ricas personalidades equivaldrá en sí misma al vigor de toda una escuela. El hecho de que en el grandísimo barajar de estéticos novecentistas España haya impreso su huella del modo menos

deliberado y más espontáneo posible, actuando siempre con las geográficas limitaciones a que obligan lejanía y periferia, confluyendo por todos los posibles caminos de tiempo y espacio hacia la textura y configuración de toda la pintura actual, es hecho —afirmamos— de casi cegador orgullo para nosotros. Pasaremos a exponerlo con la discreción, pero también con la vanidad, que justifica este orgullo.

* * *

El primer gran movimiento europeo, renovador de la pintura, sólo comparable en trascendencia a la gestión del Giotto, es el Impresionismo. Aún está por estudiar con el deseado pormenor la enorme dosis hispánica contenida en este movimiento, y casi pudiera enhebrarse mediante confesiones de lengua francesa. Goya es la gran fuente del Impresionismo, pero no es éste el momento de detallarla como extraordinario prólogo. Preferimos comenzar con el primer impresionista, Manet, en quien se vertía a raudales toda especie de pintura española. Mucho Goya, ciertamente, pero un Goya de memoria, un Goya soñado y que desaparece casi totalmente de Manet después del viaje a España. Menos espectaculares y escandalosos, pero más ciertos, eran los recuerdos de otros maestros españoles: Ribera, con su habitual opulencia y pastosidad de pincelada, como con su tan medida dosificación de negros, queda presente en "Le dejeuner sur l'herbe"; toda la vieja escuela española ha colaborado con la maravillosa sencillez humana de "Le fifre", y mucho de Velázquez permanece en los más ponderados y sueltos retratos de Manet, hasta en los soldados del "Fusilamiento de Maximiliano", completando lo goyesco del tema. Así, pues, el Impresionismo comenzaba su fe de vida otorgando clara preeminencia a la sencillez y al fuerte rigor españoles, reconocida su dignísima introversión, su contención de medios. Podrá ser objetado que también ha sido Velázquez el mentor de rezagados del realismo francés, como

Leon Bonnat, pero siempre con la distancia precisa entre el inventor y el repetidor. En cuanto a "El Greco", ya bien conocido y asimilado por Courbet —pues entiendo que no es fortuita la paralela hondura del "Enterrement en Ornans" y del "Entierro del Conde de Orgaz"—, es uno de los pocos viejos maestros rastreables en la mitología de Paul Cezanne.

Siendo tan clara y tangible esta multitudinaria influencia española ("El Greco", Ribera, Velázquez y Goya) en el Impresionismo, procederá exigir la razón de que España no haya aprovechado tales antecedentes en lugar de cederlos al vecino. Valga la explicación para todos los casos sucesivos. Aparte de que la España de 1870 no gozaba del clima vivaz e inquieto que pudiera sancionar con su aplauso la restauración de la pintura viva —y aun me pregunto si hoy lo poseemos—, el artista español no es dado a proceder armado con otras armas que las de su intuición, lo que rechaza el propósito de especulación casi científica que animó a los más conscientes de los impresionistas, algunos de ellos derivados a problemas necesitados de teorías físicas. De aquí que sea Manet, el primero de los impresionistas, pero el más conservador y tradicional de ellos, el que puede ser considerado pintor español por los cuatro costados. De aquí, también, que la aportación conscientemente española al Impresionismo fuera escasa y disgregada. Puede resumirse en las figuras de Beruete y Regoyos, en nuestros núcleos central y nórdico, y en las de Casas y Nonell, en el catalán. Pero, en rigor, excepto los procedimientos divisionistas de Regoyos, éste es un impresionismo *sui generis*. Beruete, antes que impresionista ni ninguna otra cosa, es el delicadísimo creador del actual paisaje español, haciendo cristalinas las tierras que se encargaría de dramatizar la generación de nuestros momentos. Ramón Casas, inmenso pintor español y uno de nuestros primeros dibujantes de todo tiempo, no lleva su impresionismo sino a sumergirlo en una neblina gris de suntuosa delicia. En cuanto a Nonell, artista de categoría aún no suficientemente elogiada, con porte y arrestos de primera

figura mundial, vivió demasiado poco para llegar a la síntesis, quizá en evolución *fauve,* que cabía esperar de su glorioso color.

En efecto, esa cerrada escuela francesa hecha famosa bajo el arbitrario dictado de *fauves,* escuela por mucho tiempo reducida a un pequeño grupo, no era sino la radicalización del hecho impresionista, como protesta contra la mansedumbre y esterilización de la manera, un tiempo revolucionaria. Parece normal que, al no haber existido en España un Impresionismo organizado, holgara también éste su violento epílogo; pero no acaeció así, porque aparecieron personalidades extraordinarias, como Juan de Echevarría y Francisco Iturrino, pintores en los que el goce del color ha privado sobre cualquier otra calidad constitutiva de pintura. Advirtamos bien cómo ambos son componentes de la escuela española septentrional, circunstancia aún más decisiva que las andanzas europeas de los dos grandes pintores, para aseverar cómo llega un momento en que Madrid pierde su capacidad rectora de las artes, superada Castilla por una región casi nueva e inédita en el noble menester de la pintura. Cierto que el fauvismo de Iturrino y Echevarría es limitado en formulaciones revolucionarias; cierto que no suele perder de vista una modelación de carácter realista; pero hay obras de Iturrino, realizadas en color muy plano y entero, toda la superficie traída a una gama muy simple y contrastada, que recuerda hasta la confusión otras obras de Henri Matisse, y valgan por muestra cuadros de colecciones barcelonesas y otros del ejemplar conjunto reunido en el óptimo Museo de Bilbao. Aun con el mucho tiempo perdido por Iturrino en rebuscas de toda especie y fortuna, no hay inconveniente en proclamarle como uno de los maestros más importantes en nuestra pintura del siglo, bien que desaparecido sin trascendencia, sin seguidores y sin escuela propia. Pero quizá ha sido preferible que, aun con retraso de decenios, el goce del color puro y arbitrario no se haya sentido en España hasta hace muy poco tiempo, con una fresca y joven pintura que

ahora prolonga gallardamente la ancianidad de Matisse y Wlaminck.

Pero todo lo relatado anteriormente es historia menuda y fragmentaria comparada con el gran capítulo español sustanciado por la invención, por la formulación teórica y práctica, por la vida entera del cubismo, con todo cuanto posee para España de halagüeño y de triste. Lo halagüeño es toda la gran historia de este ejercicio y disciplina; lo triste es que semejante historia española hubiera de desarrollarse, absoluta y forzosamente, fuera de España, obligando a sus gestores a disfrazar unos nombres habituales en toda multitud media de nuestra España. Así, estos nombres de Pablo Ruiz, de José Victoriano González y de María Gutiérrez Cueto, típicos nombres de clase media española, han de ocultarse en segundos apellidos y en seudónimos para convertirse, respectivamente, en los mundialmente consagrados y cotizados Picasso, Juan Gris y María Blanchard, en quienes pocos reconocerían a unos nacidos en Málaga, en Madrid y en Santander. Pero la verdad es que tenían que disfrazar sus nombres con el propósito de aminorar distancias hasta el centro geométrico del triunfo. Por lo demás, su obra y su aventura son totalmente españolas. Sea permitido, ahora, un inciso de homenaje a la primera heroína de Santander, esto es, de la escuela nueva y septentrional, María Blanchard, que tiene un puesto seguro en la constelación de colores del siglo XX.

Es habitual, en la considerable bibliografía dedicada al cubismo, entenderlo como consecuencia última del rigorismo de Cezanne, de la imposición modal del arte negro y de la amplísima libertad de horizontes traídos a la pintura por la eclosión *fauve*. Determinantes bien ciertos y que no hay por qué discutir. Pero en la presente recapitulación española ha de agregarse otra, el espíritu de conquista y aventura bien hispánico, que no ha de dedicarse exclusivamente a derribar tronos incas y aztecas, sino a crear otros tronos insospechados. Recordemos que con sólo muy débiles argumentos han tratado los franceses de incorporar a nuestro Picasso y Juan

Gris a la escuela francesa. No podían hacerlo porque lo prohibía el peregrino espectáculo de individualismo, típicamente español, de dos hombres que estaban construyendo toda una disciplina, razonada por cada uno de maneras extremadamente diversas. He aquí que cuando todo el planeta, absorto ante la subversión cubista, exige razones y justificaciones, Picasso responde con verdades enormísimas, de Pero Grullo español, mientras que Juan Gris trata de elaborar toda una teoría científica. Es decir, un español, Picasso, reacciona contra la incomprensión con toda la aguda dialéctica, parda e irrebatible de uno de nuestros labriegos: "Yo tampoco entiendo el inglés —decía—, y un libro en ese idioma es para mí como un libro en blanco; pero no seré tan necio como para negar que el inglés es entendido por millones de hombres", o bien: "¿Quién comprende el piar de los pájaros? Y, sin embargo, es bello de oír." De semejante manera hubiera reaccionado Goya. En cambio, Juan Gris, menos agudo, pero más analítico, acumula preciosas razones creadoras de dogma: "Yo considero que el elemento arquitectónico de la pintura son las matemáticas, esto es, su lado abstracto; luego necesito humanizarlo. Cezanne convierte una botella en un cilindro, pero yo empiezo con un cilindro y creo un tipo especial; extraigo una botella —una particular botella— de un cilindro." Añádase esta apetencia de orden a su declaración de continuo respeto para con los maestros de los siglos y su aspiración a trazar una pintura lírica, una pintura poética, liberada del ruin prosaísmo en que había ido cayendo. Su selección y su penetración saben distinguir en cualquier antepasado lo permanente y lo transitorio, lo que debe continuarse y lo que ha de ser eliminado. Así, dice, refiriéndose a la primera revolución de la pintura: "Por natural reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas, los pintores sintieron la necesidad de descubrir elementos menos inestables en los objetos a representar, y escogieron aquella categoría de elementos que permanecen en la mente a través de la aprehensión y no están en cambio

constante. Para los momentáneos efectos de luz sustituyeron, por ejemplo, lo que ellos creían ser los colores locales de los objetos. Para la apariencia visual de una forma sustituyeron lo que ellos creían ser la calidad actual de esa forma." Pues bien, esta honrada declaración de Juan Gris nos devuelve un concepto perfectamente español, el de la estabilidad, que no es sino la faceta más constante y permanente del realismo, en contra de la fugacidad programática del impresionismo, nada querida por nuestra pintura. Recordemos cómo incluso nuestro barroco se construye con la mayor estabilidad admitida por su esencia ondulante. Pero, por otra parte, ¡qué sabrosa novedad ésta de un pintor español razonando y fundamentando su obra, lo que no había ocurrido en tan pura medida desde el "Arte de la Pintura", de Francisco Pacheco! Algo muy poderoso y vital debió llevar a nuestro Juan Gris a esta autoconsulta tan clara, respondida con perfecta lucidez y dominio; precisamente lo que obligaba a exclamar a Picasso, ya muerto Juan Gris, y ante la obra de éste: "¡Es grande ver un pintor que sabe lo que está haciendo!" En tierra como la nuestra, tan escasa de artistas capaces de revelar las razones doctrinales de su pincel, los escritos de Juan Gris merecen primerísima atención y, desde luego, sólo reconocen paralelismo en los alegatos mudos de Pablo Picasso.

Pero no era necesario construir una teoría para justificar la gramática y la gimnasia del cubismo, nacido del clásico afán español de extremar las cuestiones, pero por idéntico origen, nunca con fines solidarios en cerrado frente. En realidad, el cubista con toda su alma era Juan Gris, sin poder desmentir su condición madrileña; como tal, era riguroso, mitigado y medio en su color, tan a menudo efectivamente gris, ganoso de una ponderación absoluta, de estirpe casi velazqueña. Picasso, por el contrario, no dejaba nunca de extravasar su andalucismo preponderantemente iconográfico, colorista, arrebatado, poco dócil a gramáticas. En estos dos hombres de nuestro tiempo vemos persistir los polos ba-

rrocos del centro y sur de la Península, mientras María Blanchard aporta, con su tierna suavidad, la convicción novecentista recién nacida en el norte. Y los tres permiten meditar largamente en la circunstancia de que, tratándose del primer movimiento pictórico de raíz abstracta, el cubismo fuera obra de españoles, siendo obligatorio mencionar a este respecto los siglos de dominación musulmana en nuestra tierra, con su elimitación y repetición de ornato sin paréntesis figurativos, que ha terminado por hacer de cada español un mudéjar potencial. Agréguese, en cuanto a la libertad formal acordada anteriormente por los *fauves,* este propósito tan eternamente español de ser más papista que el Papa, y añádase, en fin, una secreta venganza contra las academias y sus dictados, que hubieran imposibilitado el triunfo de los tres españoles cubistas en las tierras de su nacimiento.

Todo ello, con razones intuitivas en su mayor parte, razonadas en muchos menos casos, pero en todo momento de pasmosa y convincente frescura, contribuyó al capítulo más liberador, más fecundo, y también más novecentista de todo el mil novecientos, dando origen, a su vez, a otras muchas libertades. Pero Picasso, con la sapiencia que da una carga de siglos españoles a las espaldas, comprendió en el exacto momento cómo el cubismo, pese a cuanto contuviera de enorme ejercicio dialéctico, podía volverse arma de dos filos, amenazando el contenido iconográfico de la pintura, jamás por él negado, sino magnificado. Y decretó la defunción de la escuela cuando ésta se hallaba en plena vivacidad y lozanía. Era una aventura tan sólo, no importa que decisiva, en su tremenda historia de creador total, oscilante entre lo angélico y lo demoníaco, entre la leyenda encantada de Simone Martini y el aquelarre brujo de Goya. Precisamente entre lo angélico y lo demoníaco queda ese superior momento de purísimo equilibrio geométrico, deshumanizado, desdivinizado y desendiablado, es decir, enteramente aséptico, que fué el cubismo. Quizá no se había dado tanta dosis de equilibrio

en la pintura universal —y claro está que en la española— desde la gestión de Velázquez. El cual viene a mención porque el cubismo nunca fué tan deshumanizado, en manos de sus inventores españoles, como para ocultar humanísimas persistencias de Zurbarán en Juan Gris, de enteros capítulos pictóricos de cualquier estirpe latina en Picasso. El cubismo, al descarnar la esencia de toda representación y aludir a su más intrínseco y espiritual juego formal, redescubría el prólogo de la pintura y dejaba caminos abiertos y patentes para cualquier investigación.

Así, todo ingenio fué posible, toda inquietud quedó prevista, cualquier modalidad plástica recibió su carta constitucional. Picasso, vuelto a un clasicismo peculiar al abandonar el cubismo, ha retornado a éste cuantas veces ha necesitado refrescar su problemática, y, al efecto, ha gustado de reconstruirlo sobre bases libérrimamente personales. Es verdad que ya no tenía a su lado a Juan Gris, el preceptista, y que sin preceptos su mano gozaba de la total libertad siempre anhelada. En ella continúa, y debemos desear que por infinitos años. La máxima figura de la pintura universal de nuestro siglo es demasiado ingente para someterse ni siquiera a lo por él formulado. Es un Ave Fénix que todos los días se quema generosamente en la cordialidad y vehemencia de su obra, y todos los días resurge de sus cenizas.

Lo hasta aquí narrado sólo se refiere, comprimidamente, al cubismo español en el exterior, actuando en su momento de máxima violencia. Pero como ya se dijo que el cierre de la escuela por su progenitor autorizaba cualquier naturaleza de secuencias, será oportuno narrar la de carácter más conservador y apaciguado, la de las lineaciones cubistas que se han interferido en el realismo, fecundándolo. Tan sólo aquí empieza en nuestra historia la actividad de núcleos hispanos en España, operando con lentitud, con astucia, con todas las armas autorizadas por la baja educación de los espectadores, por la retracción del capital y por la enemiga de las academias. Tristísimas realidades, y bien ciertas, pero no tan sólo

imputables a España, ya que igualmente las ha padecido Inglaterra, donde el prestigio de las modalidades novecentistas no ha sido generalmente reconocido hasta hace muy pocos años. Pero, volviendo a nuestra tierra, importa ponderar la gestión de los artistas que remozaron nuestro hasta entonces consagrado realismo con modelaciones cubistas. Ahora, y sólo ahora, interviene Madrid en una ya vieja actividad española. En 1918 regresa a la capital española Daniel Vázquez Díaz, amigo de Juan Gris, su retratista, practicante en París de la cirugía de los cubos. Vázquez Díaz tuvo el buen sentido de no pretender practicar el cubismo en Madrid, pero sí injertó infinito número de sus fórmulas en la pintura académica: cortes bruscos, fugas, luces violentas, contrapuntos de sombra, rectas tan bien disimuladas en curva como los perfiles maestros del Partenón, toda una teoría cubista que, al poco tiempo, resultó perfectamente española y tradicional. Ante la obra de Vázquez Díaz no tardó en ser traído a cuenta Zurbarán. Sí, precisamente Zurbarán. ¿No dijimos que Juan Gris tenía mucho del maestro extremeño y no hay otro tanto de Zurbarán en las predicciones de Cezanne, como, por ejemplo, en el sereno bodegón —serenísimo, para que el juego de palabras le traiga calidad y dignidad principescas— del Museo del Prado? Ojalá pudiéramos seguir glosando por este camino; quedaría cierto que en la historia del arte nada hay roto ni fragmentario, sino que todo queda estrechísimamente ligado, no importa a costa de cuántos años y leguas.

Sólo entonces, a la vuelta de Vázquez Díaz, logró la pintura salida de las academias españolas una lejana bendición novecentista y cubista. Muchos años después, la obra de cubismo curvilíneo de Cossío ha operado con sorprendente paralelismo, injertando similarmente en el realismo español unos choques decisivamente cubistas, encerrados en el más sabio juego de curvas posible y ayudando a construir algunos de los más asombrosos y efectivamente tradicionales retratos y bodegones de nuestra pintura nueva. Tradición, sí, pero tradi-

ción remozada y reconstruída, pues de otro modo la tradición es un cadáver.

Pero no torzamos ni alteremos las cronologías, porque debemos continuar con la era de las libertades novecentistas, inauguradas por el cubismo y continuadas en otra cadena ininterrumpida de subversiones. El futurismo italiano parece deba ser considerado como la protesta más gemela al cubismo en su secesión de la realidad. Bien justificado estaba como signo contrario a la insignificancia a que se había reducido la gloriosa pintura italiana; pero, pese a algunos estupendos logros personales, el débil origen de su estética, que no emergía sino de los insensatos gritos de Marinetti, no permitió desarrollo más ancho que el brindado por Milán y Roma y no llegó a alcanzar el deseado internacionalismo. Mas sí es verdad que dió margen a muy semejantes investigaciones, y una de éstas es obra del hispanouruguayo Joaquín Torres García.

Uruguayo por nacimiento y muerte, pero catalán por familia, trabajo y adopción, Torres García tuvo en la Barcelona de fin del siglo XIX una actividad muy paralela a la del Picasso de entonces, ambos prendados de los garbos de Steinlein y de Toulouse-Lautrec. Éste es el primero de sus momentos, enhebrados luego en evoluciones rápidas y sin descanso, revestidas de esa misma hábil velocidad y mínimo reposo con que este gran buscador cambiaba y cambiaba. Buscador, pues ya Guillermo de Torre se cuidó, hace veintitantos años, de aclarar este título para Torres García, en oposición a Picasso, quien, verdaderamente, encontraba. Tal diferencia de actividades explica también que el vibracionismo y simultaneísmo de Torres García tuvieran mayor relación con el futurismo italiano que con el cubismo, y que no apeteciera el reposo deseado por Juan Gris, sino el barullo vertiginoso ambicionado por Marinetti. Queda, sin embargo, premeditadamente extraño a éste el grato simultaneísmo de Torres García, que acaso alcanza su fase más cuantiosa, desde luego la más rica de color, en sus visiones de Norteamérica. Es verdad que un espíritu tan móvil e inquieto como Torres García no po-

día permanecer mucho tiempo en un mismo teorema estético, negados todos por su urgencia de búsqueda. Repugnó todo movimiento y todo teorema cuando entendió por afán último —y éste fué el más perdurable y definitivo de los suyos— llegar a la naturaleza mediante la geometría, inversamente a Cezanne, y en esa tendencia final, caracterizada por un recortar de objetos no muy distante a los del purismo de Ozenfant y Jeanneret, el maestro Torres García desarrolló las que pueden ser calificadas de más extraordinarias creaciones de su larga y atormentada vida. Importará agregar que, en sustancial y ejemplar paralelismo con Juan Gris, Joaquín Torres García es uno de los pocos artistas hispanos que han razonado doctrinalmente, con plena limpieza y con lúcida dialéctica, su obra, compenetrando tesis y colores.

El propio Torres García, que había sufrido tan amarga suma de incomprensiones, casi una por cada giro y capítulo de su labor, se sintió alarmado cuando hizo su aparición el surrealismo. Creo que Juan Gris, el hombre de las convicciones, los análisis y los razonamientos matemáticos, se hubiera sentido aún más alarmado y contristado ante los avances de este movimiento engañoso y seudorrevolucionario, encubridor de las fórmulas más viejas y recusables. La verdad es que, salvando cuanto sea posible salvar en beneficio de las nuevas formas líricas de él derivadas, el surrealismo, originariamente discurrido para diversión de unos cuantos señoritos aburridos, contiene pequeñísima cantidad de novedades plásticas. Por fortuna, su programa era tan vago, tan nulo, tan desorbitado e inexistente, que pudo albergar bajo su capa todo, absolutamente todo, lo bueno y lo malo, lo genial como lo currinche. La amplitud de la escuela es tan incierta que deja fronteras movibles entre surrealismo y expresionismo. Movimiento este último a que no pienso referirme por entender que no hay posibilidades de interferencia entre el expresionismo hecho escuela nacional alemana de la primera postguerra y la actitud, más que expresiva, de toda la pintura española de fuerte y buen cuño. Quizá pueda y deba considerarse ex-

presionista la obra de José Gutiérrez Solana en cuanto tiene de descarnada, mordiente y áspera, pero, en todo caso, su absorbente españolismo la circunscribe a nuestras fronteras sin posibilidad de concomitancias externas. Algo semejante ocurre con la labor de Ensor en Bélgica y de Rouault en Francia. Si son expresionistas, en el sentido de hacer cooperar sus trazos a una expresión normalmente pesimista y crítica, lo hacen aisladamente, sin intervenir en un grito conjunto, delimitado por acuerdo internacional. Y menos aún que ellos nuestro Solana, tan fundamentalmente ibérico, sin relación dable con ninguna estética europea.

Volvamos al surrealismo, ya contrariamente enjuiciado. Por el año de su nacimiento ya se había multiplicado el número de españoles actuantes en el gran taller europeo, siempre sostenidos por la tácita solidaridad de Picasso; un epígono de éste, Francisco Picabia, no del todo español, había sido uno de los mentores del absurdo movimiento *dadá,* y hasta su recientísimo fallecimiento ha sido un ejemplo de inquietud de pincel sin rumbo fijo. Parecidamente comenzarían su gestión los surrealistas, con el programa único, este verdaderamente plausible, de una ilimitada libertad conceptiva y ejecutiva, en la que se brindaba rienda suelta a cualquier automatismo y casual asociación de imágenes. En momentos en que Freud andaba en todas las manos y en que se concedía exagerada misión definidora a la ilusión hipnagógica, ésta fué explotada largamente, con la consecuencia de que su anécdota fuera y significara la mayor parte de cuanto se presentaba a título de obra de arte. Una seducción morbosa afligió pronto a la nueva escuela y a sus incondicionales admiradores; se volvió a la pintura de historia de 1870 y a la sentimental de pocos años más tarde, realizándose la nueva anécdota con idéntica, y aun mayor pobreza de medios, con pretensión de *trompe l'oeil,* con servilísima copia de la realidad o de sus partes. Aquí había venido a parar en un momento toda la conquista iniciada por Manet, seguida por los *fauves,* magnificada por los cubistas y por cuantos se habían deleitado en la

construcción, coordinación y superficie de los colores y líneas constitutivos de un cuadro. Ya sólo interesaba la historieta. Resurgieron todas las argucias y picardías que habían utilizado —pero, al menos, de buena fe— todos los Delaroche, Coutere, Casado del Alisal o Pradilla. Con la sola diferencia de que los malos trucos no se ponían a contribución ahora para relatar un momento histórico, sino el sueño aberrante de algún desviado sexual. Creo que es un bien para todos poder hablar de esta escuela como de algo pasado.

Es verdad que el surrealismo pudo exhibir en su pro tantos precedentes de inconsciencia y automatismo brindados por los siglos que su quehacer desmentía las apariencias subversivas suficientemente como para optar a la tradición. Si se aducían las dobles imágenes de Arcimboldo ya existía razón para que no se sintieran ajenos los italianos; si los sueños de William Blake, para asegurar la procedencia de su desarrollo en Britania, y si se invocaba la pluralísima obra de Goya, se justificaban las raíces españolas. Y, en efecto, no han faltado discípulos españoles. Del más famoso, del más traído y llevado de todos, Salvador Dalí, poco hemos de decir, pues su habilidosa carrera, bien servida por la técnica más rutinaria posible, hace mucho tiempo que ha dejado de producir obras con algún recogido encanto para vincularse a cuanto pueda acarrear fama, bienes y espectacularidad, no importa que utilizando medios próximos muchas veces a lo circense. A esta consideración habrá que rebajar sus pregonadas ansias de una vuelta al renacimiento italiano. De otros surrealistas españoles mencionaremos a Gregorio Prieto, coincidente en algún momento con el muñequismo de Carrá y Chirico; en otros, con el angelismo paleto de los retablos y exvotos de ermita rural, y a José Caballero, de mundo lírico, sólo intermitentemente cultivado.

Párrafo aparte merece Juan Miró, y hasta es bien dudosa su plena integración al campo del surrealismo. Desde luego, nada tiene que ver con las programáticas siniestras

que halagan las bajas miserias del artista y le excitan a exhibir su intimidad. Si surrealista es la pintura de Miró —pintura perfectamente limpia de concepto y realización— no es sino en un máximo y noble aspecto de superación de lo real por retorno a procedimientos de libertad casi neolítica, por un olvido voluntario, y exacerbado con los años, de la forma habitual, por él magnificada hasta la categoría de forma creada. En la cual persiste la realidad, pese al proceso de síntesis mental y manual que ha de atravesar en Miró. En sus fieras y absolutamente españolas ascuas de color —precisamente las ascuas novecentistas, pero siempre concatenadas en magnificencia con las cincocentistas de "El Greco" y las setecentistas de Goya— permanece siempre una realidad esencial, mágica y religiosa. Una realidad que no se ha decidido, y es de creer que no se decida nunca, a hacer desaparecer las estrictas lineaciones en que se encierran el individuo y su planeta; reducidas líneas y manchas a esquemas básicos y embrionarios, pero existiendo, proporcionando razón humana y humanísima a una de las más suntuosas coloraciones de nuestra historia. Recalcaremos la concordancia iconográfica de Miró con la tan insobornable de Picasso; bajo el peso de muchos siglos de figuración, ni uno ni otro de nuestros más altos artistas españoles del siglo han podido hacer dejación de una función reproductora, cierto que en su más solemne grado creacional, que no hace sino seguir, con plena fidelidad al momento, nuestra historia del arte. Reproducir creando, reproducir inventando, ha sido la fórmula, en perpetua quema de vejeces, de todos los grandes innovadores de la plástica. Picasso, con sus setenta y tres años; Miró, a sus sesenta y uno, ya están por encima de las acusaciones de irresponsabilidad. Lo irresponsable parece ser lo contrario, no advertir en sus iconografías el espejo plástico de nuestro tiempo.

Era imprescindible puntualizarlo así antes de encararnos con el último gran movimiento pictórico contemporáneo, el abstracto. Cuando el año 1953, en los coloquios apa-

sionados de Santander, se discutía la génesis, el contenido, el valor, la procedencia o improcedencia de la pintura abstracta, me honré en defenderla como realidad insoslayable, compañera de nuestra generación. El análisis de dicha tendencia se verificó con miras a su gestión internacional y no circunscrita a España. Pero la variante específica de lo abstracto español nos fué revelada espontáneamente por la exposición celebrada paralelamente a los coloquios doctrinales. De esa exposición pudo deducirse, con notoria claridad, que, mientras los pintores abstractos de varias nacionalidades lo eran efectivamente, suprimiendo en sus lienzos o tablas cualquier especie de alusión objetiva, esto es, permaneciendo máximamente fieles a los principios de la abstracción, el pintor español de la misma tendencia llegaba hasta a radicalizar la contextura del objeto, pero no a suprimirla; compendiaba, esencializaba, pero no suprimía. Siempre había un signo referencial atribuíble a persistencia objetiva, y siempre quedaba al espectador la certeza de que el abstracto español es el menor abstracto posible. Añadiremos que esto no es una acusación ni un lamento, sino una constatación de mayor fuerza dialéctica, teniendo presente el hecho de que, respecto a la abstracción, el pintor español de dentro de España, es la primera vez, desde Goya, que procede contemporáneamente a modos externos, y no como precedente adelantado ni como retrasado epígono.

* * *

Convendrá, ahora, extraer del anterior resumen histórico de medio siglo largo de presencia española en los grandes movimientos de la pintura universal, alguna enseñanza. La primera será el efectivo hecho de que el fenómeno colectivo llamado escuela había dejado de existir como realidad cierta —aunque no como término cómodamente peyorativo— en la España de hace cincuenta años, sustituído por personalidades aisladas o por cortos núcleos actuantes,

sin esa serie de defensas de varia especie que suelen desplegarse en torno de las verdaderas escuelas. Sin semejante capacidad de defensa, quedaba previsto que tales personas o grupos se proyectasen hacia un foco central, prestigioso y resonante; en este caso, París. De prestigio y resonancia tan eficaces, que aconsejaran radicalizar actitudes para aprovechar aquéllos en todo su vigor. Y aunque París haya procedido con la misma generosidad para con todo foráneo, la verdad es que sus más gloriosos años los debe a la gestión española. Esta no se ha limitado a actuar, sino que ha marchado a la cabeza de las invenciones al brindar al mundo la disciplina cubista. Otros hechos, como las mil variantes estilísticas de Picasso y la espléndida obra aislada de Juan Miró, no han sido sino consecuencias de esta magnífica aventura.

Ella informa, una vez más, sobre la constante histórica de la falta de isometría de nuestro país para con el resto de Europa. Procedemos siempre con retrasos desconcertantes y con adelantos de profeta. Se produce la anomalía de que Goya, quien por el año de su muerte debiera haber quedado en nada más que vago precedente romántico, no sólo entra de lleno en el romanticismo, sino que su "Muguiro" y su "Lechera de Burdeos" son, a exacto título, los dos primeros cuadros impresionistas. Es decir, que en 1828 llevábamos un adelanto de nada menos de cuarenta años sobre Europa. Los desaprovechamos, según era de esperar en los años fernandinos e isabelinos, y aún perdimos treinta más. Y, luego, en 1909, cuando ese impresionismo de fuente española ha dado cuanto podía dar, incluso en su reversión *fauve;* cuando la pintura española de la hora se mostraba mayormente provinciana y recelosa; cuando ninguna razón normal se prestaba a aconsejarlo, un puñado de españoles recupera bruscamente todo el tiempo perdido, supera un largo paréntesis y regala al mundo una programática con inmensidad de recursos, vigente hoy en 1958, y de posteridad prácticamente indefinida.

Desde Picasso, primero, hasta Miró, último, en todo el medio siglo nadie ha tratado de regatearnos el hispanismo de nuestros hombres y de sus obras, pues el ingenioso apelativo de "Escuela de París" no se refiere a nacionalidad alguna, sino al hecho incontrovertible y exclusivamente locativo del centro donde se realizan los experimentos. Tampoco hemos de ser tan estrechamente nacionalistas como para hacer descansar todo el brillo de nuestra pintura exterior en su etiqueta española. Se trata de uno de los regalos inmensamente generosos que, de cuando en cuando, nuestro pueblo ofrece a la humanidad entera. Cuando nos sobran energías vitales, conquistamos continentes, y, si no los hay nuevos, las consumimos en guerras civiles. Cuando nuestros centros artísticos se han hecho miserablemente incompatibles con la generosidad y amplitud de una renovación plástica, los artistas españoles se autoexportan y proveen de inquietudes y de programas a toda Europa.

Son signos de vitalidad que nos debieran enorgullecer hasta la embriaguez; pero, como punto final de la disertación, nosotros rechazaremos ese orgullo que lleva aparejada una tristísima consecuencia. Se tarda demasiado en recuperar tales triunfos para todos los españoles, porque en el entretanto, y dentro de casa, han ascendido los mediocres, gozándose en neutralizar la victoria exterior, dificultando la comprensión de lo que es generosamente comprendido y estimado en el ancho mundo. Así pagamos nuestra generosidad: dando como regalo al siglo XX las figuras de Picasso, de Juan Gris y de Miró, a expensas de su desconocimiento y aun burla dentro de la España que los ha creado. La deuda contraída con los adelantados de la pintura novecentista por nosotros, universitarios, hombres de letras y artes, es la de hacer llegar a todo español la honda dimensión de la invención española plástica de nuestro siglo XX.

Juan Antonio Gaya y Nuño.
Ibiza, 23.
MADRID