

**IMPRESIONISMO, EXPRESIONISMO.
EVOCACIÓN APASIONADA DE SUS MAESTROS MÁS REPRESENTATIVOS**

**Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
leído el día 21 de junio de 1956**

ILMO. SR. D. RICARDO VERDE

Ingresé en la Escuela Superior de San Carlos el año 1929. Llegaba de Antella, mi pueblo -un blanco y delicioso pueblo de las riberas del Júcar- con la timidez de mis pocos años y acudía a nuestra Escuela Superior en busca de consejo, de experiencia, de algo que confusamente se debatía en mi alma. Quería pintar y no sabía. Con esta vocación decidida y una docena de difuminos perfectamente ordenados en estuche que me hiciera el carpintero de mi pueblo ingresé en San Carlos. Allí conocí, junto a otros queridos maestros, a don Ricardo Verde. La primera impresión que me causó don Ricardo Verde fue desconcertante; admiraba en él una seguridad estimulante y al mismo tiempo la duda, la eterna duda en su propio quehacer. Años más tarde comprendí que esa sonrisa y angustia de don Ricardo, el ser permanentemente aprendiz, era el único precio para ser eternamente maestro. La Historia de la pintura nos ilustra sobre este ejemplo en sus nombres más gloriosos.

Ricardo Verde, gran Maestro de la Escuela Valenciana, fue toda su vida un inquieto y constante aprendiz.

Como profesor, don Ricardo era implacable, pero bondadoso. Aunque me dolía frenar mis impacencias juveniles, me gustaba trabajar con él, oír su juicio certero, contundente. Él me reveló conquistas técnicas, procedimientos y misterios del color que solamente largos años de profesión harían posible tan rica experiencia.

Terminados mis estudios -su asignatura era la última de color- un abrazo de gratitud fue mi despedida; un consejo lleno de sabiduría fue la suya: "Lozano: venga alguna vez a verme. No oiga cantos de sirena; pinte con el denodado afán de quien no sabe hacerlo..."

En la pelea y soledad de los años post-escolares su consejo me acompañó siempre. Hoy es el mejor día para proclamar que fue decisivo para mí.

La vida de don Ricardo Verde queda enmarcada en ese período fecundo e hiriente que le imprimiera nuestro genial Sorolla. Ingresa allá por el año 1901 en nuestra Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Unos estudios brillantes le preparan y le lanzan a su vida de pintor. Unos años antes, pocos, en la Nacional de Madrid (1899) se destaca en toda su madurez con la nueva conquista, nuestro Sorolla. Madurez que internacionalmente se consagra, por aquellas fechas, en la Universal de París. Beruete, su apasionado biógrafo, dice que el nombre de Sorolla figura desde aquel día al lado de los de Dagnan Bouveret, Lenbach, Alma Tadema, Kroyer y Zorn. La alegría del Impresionismo salta desde las riberas del Sena y penetra en la penumbra de todos los estudios de Europa. Desde las playas de Valencia proclama Sorolla la eficacia del color. En el Norte, otro "héroe", el asturiano Regoyos nos da su mensaje, según Gullón, desde los campos verdes y cielos velados, donde la luz es más dulce y el sol menos violento. El clima creado por estos dos héroes estremece la juventud de don Ricardo Verde y la de tantos jóvenes de su promoción. Pero nuestro pintor no estaba dotado para esta pelea. Ni mucho menos para convertir en cómoda receta la gran conquista adquirida.

Su impresionismo se hizo más intimista, más quieto. Huye de la algarabía y griterío colorista de la nueva escuela, para darnos una pintura de valores más permanentes. Su vida silenciosa es una búsqueda intransigente entre la forma y su color. Sus pequeños cuadros con figuras al aire libre, es posiblemente lo más revelador de nuestro paisaje en su momento. Estos logros de felicidad son alternados en el transcurso de su existencia con otras realizaciones del más puro perfil naturalista. Así caminando, hasta los últimos años de su vida, en que rota prácticamente su realidad física, toma altura y nos da en fecundas y estremecedoras jornadas el misterio más penetrante de su pintura.

Le vi por última vez un año antes de su muerte. Ya no iba a su estudio. Recluido en su casa recibía constantemente la visita de discípulos y amigos. Charlamos toda una tarde. Me recordaba cosas de la Escuela y de mi paso por su clase. Yo le hablaba de las grandes exposiciones que se venían realizando en Madrid y de las corrientes de la pintura contemporánea en París. Me oía con atención y con una sutil y penetrante ironía en sus ya cansados ojos. No obstante, percibí claramente lo que aceptaba y repudiaba de todas esas mudanzas estéticas. Después, como siempre, el profesor, el consejo, el certero y agudo juicio y unas emocionadas palabras de elogio a mi obra que la natural modestia me impide reproducir. Al día siguiente le invité a dar un paseo en coche por el campo. Le bajó en brazos, hasta dejarlo en el automóvil, nuestro amigo Alemañ. ¡Tantos años sin ver los árboles, el mar, sin percibir la sensación directa de nuestro paisaje! Al atardecer, cuando nuevamente le dejaba en el rincón de su casa, llorando me abrazó y me dijo había pasado la tarde más feliz de su vida. Fue la última caricia de sus ojos a todas las cosas que él tanto había amado: Alboraya y su huerta, el Mar, el Arrozal, la Albufera... Este fue mi último homenaje al Maestro, al hombre bueno, al gran Profesor que fue don Ricardo Verde.

El recuerdo de aquella tarde pervive en mí: silenciosos como la sombra, iban sus ojos recorriendo el espectáculo inconfundible de nuestro paisaje, en despedida estremecedora, colosal...

En sus últimas obras, síntesis de su experiencia y de su visión del mundo, consigue Ricardo Verde una insospechada y escalofriante dimensión.

"Su alma –repetiendo las palabras de Gullon a Regoyos– permanecía esperanzada, en disponibilidad, como la de un muchacho, cuando ya su cuerpo se vencía por la proximidad de la muerte."

Ricardo Verde hasta los últimos años de su vida desapareció casi como pintor para darlo todo como profesor; ejerció este dilatado y largo Magisterio como una pesada carga llena de responsabilidad, pero impresionante por la reveladora cosecha que ha dado.

Que su recuerdo y ejemplo perviva en nosotros...?

IMPRESIONISMO Y EXPRESIONISMO

Evocación apasionada de sus maestros más representativos

Vamos a revisar solamente los nombres más significativos de esta primera etapa de la pintura contemporánea, aquélla que por su fuerte personalidad inventaron y glorificaron tantas posturas estéticas como se iniciaron desde el impresionismo hasta el amanecer expresionista. Antes, y para comprender mejor esa línea ascendente y gloriosa de la iniciación de la pintura contemporánea, estudiaremos en las Tullerías el *Jeu de Pome* -- - Museo de los impresionistas.

Allí están rodeados por los jardines del viejo Louvre, cerca de la Grand Place Concord y vigilados constantemente por el Sena los que inmortalizaron sus orillas. Allí están, pues, las obras de la primera y gran conquista de la pintura contemporánea: el impresionismo.

Dice Luciano François: "Justo antes de la Guerra de 1940, después del desencadenamiento post-romántico del nuevo estilo seguido por un período de frialdad deseado, de interiores semejantes a fábricas, de pintura abstracta, de arquitectura atormentada por el utilitarismo, vino a operarse una reacción a favor de un neo-romanticismo intelectual y sentimental que hacía encontrar encanto en el pretendido misterio de una fealdad pintoresca".

Es el momento del surrealismo. Quizá el momento más alucinante de Dalí. Esta gran batalla estética, como todas, se desarrolla en París, pero París acepta todo, y después el mundo -y con él París- consagra lo que es verdad y no simulación. En estos años de paz, nutridos contingentes de Arte Abstracto procedentes de Norteamérica llenan prestigiosas galerías del Foyer St. Honoré y de la Boitie; el duelo entre pintura abstracta y figurativa es palpante, de rabiosa actualidad... Picasso es ya considerado despectivamente por los jóvenes de Montparnasse como un clásico, definición a mi entender inteligente a pesar de las travesuras juveniles y actuales de don Pablo. Picasso está, por temperamento y por talento, frente a esa colosal tontería del realismo socialista, cuyo vértice de mayor perspección está al alcance de un buen fotógrafo.

Los "marchands" más famosos escudriñan en las pequeñas galerías de la Rue de Sein y en los viejos estudios de Montparnasse el descubrimiento de un nuevo genio. Mientras tanto, mantienen en toda su vigencia y con todo honor los ya viejos nombres de Vlaminck, el gran paisajista "faubes", Utrillo, el glosador de Montmartre, Derain, Dunoyer de Segonzac, Picasso...

Pero en arte no se retrocede nunca, siempre que los hallazgos a incorporar sean puros y realizados con vigor. Se pierde, y bien perdido está, lo que se buscaba y no se encontró y, como decía antes, lo que es simulación y no verdad.

Esta inquietud de París es constante; hace pocos meses leía en los *Arts* el anuncio de tres exposiciones bien significativas y que corroboran las impresiones antes citadas. Constituían el gran acontecimiento: el *Miserere* de Ruault en Galeries Carré; Cerámicas de Chagall en la Avenida de Messine, en Galerías Mahet y la clausura en Galeries de France del Momento abstracto Norteamericano. Ruault, un "faube". Chagall, un eslavo expresionista de símbolos poéticos, y unas pinturas de ideas puras y sin ningún apoyo en el mundo figurativo.

Como dice Laín: "¿De quién será el devenir estético?... Nuestro propio destino late en esta incertidumbre".

Vamos a intentar establecer unos valores pictóricos para comprender mejor que en arte no hay saltos en el vacío, que las más audaces realizaciones están ya presentidas. Gocemos, pues, de la sonrisa de la pintura contemporánea una mañana de primavera cualquiera, una de esas mañanas que con tanta gracia aprisionó Sisley. Creo suficiente comentar los nombres más gloriosos de la nueva Escuela, aquellos héroes que ante la incompreensión y gusto burgueses del 1870 fueron realizando una labor de renovación a costa de todos los sufrimientos. Como dice Duret: "Ni la oposición, ni las burlas, ni los insultos, ni la miseria en determinadas épocas los hicieron ceder, ni los movieron a desviarse jamás" de ruta tan resueltamente emprendida.

¿Cuándo y dónde comienza el impresionismo?... Leonardo Estarico hace esta inteligente observación: "Quien mire con atención Las Meninas de Velázquez, hallará ya vestigios evidentes de afirmaciones posteriores. Otro tanto le ocurrirá frente a ciertas telas de Tiziano. Y ¿qué decís de Goya?"

Pero esta vibración nueva de la pintura aparece más determinada en Turnen, el enamorado de los paisajes de Claudio Lorena, vaporosos y sutiles, llenos del encanto de lo impalpable, de lo inmaterial. Comenta Estarico: "Hasta que un buen día, ¡feliz jornada! el Padre Corot sacó su caballete al campo e inició el estudio directo de los árboles, de las montañas y halló acentos inéditos en lo pictórico. La Naturaleza, generosa, retribuyó con creces esa ofrenda".

Desde ese momento "nuevos pigmentos de extraordinaria brillantez enriquecerían la paleta de los pintores -cadmios, amarillos, etcétera-".

"Podría afirmarse con propiedad -comenta Estarico- que la pintura moderna nace ese día." Empieza el impresionismo y el calvario de sus maestros más representativos. En primer lugar, saltaremos a Gericault, David, In-gres, Chasseriau, Delacroix, Corot, Daumier y Courbet, que pertenecen ya al mundo de la quietud del Louvre. En las obras de estos maestros se adivina ya esa gama de los tonos fríos que Manet iniciará resueltamente y que hará posible la técnica y conquista de la nueva Escuela.

La obra más característica de este momento, en donde Manet emplea su nuevo hallazgo es su *Déjeuner sur l'herbe*, expuesto en 1863 en el Salón de los Rechazados, pintura de gamas claras sobre una naturaleza más bien soñada que vivida. Pero la obra en donde Manet realiza una de esas travesuras llenas de gracia es en su cuadro La muchacha de los senos desnudos. En esta obra aparece plenamente la sonrisa y la gracia del color. Manet se consagra en este pequeño cuadro mucho más que en su discutidísimo *Déjeuner sur l'herbe*. Toda una nueva teoría del color y su Milagro está vivamente contenido en esta muchacha de los senos desnudos y los cabellos rubios. La pintura se entrega desde este momento a una observación directa de la naturaleza y la vida. Hoy, cuando contemplamos con la distancia el alto pedestal en que se halla Manet (su obra ya pertenece al Louvre) no podemos imaginar el horror y la cólera que causaron sus obras a su aparición. "Las burlas, los insultos, fueron de tal consideración que muy pronto adquirió una inmensa notoriedad" dice Duret. "Se le consideró un bárbaro." He aquí cómo se expresaba Paul de Saint Victor refiriéndose a una exposición de Manet: "Sus telas del Boulevard des Italiens son garabatos de paleta. Jamás se ha hecho más espantosamente sufrir a las líneas y aullar el color. Hay, no obstante, cierto talento en estas bravatas indigestas, pero dudamos que Manet se aplique alguna vez a aprovecharlo". La mediocridad de este escritor -comenta Estarico- contrasta con la fina sensibilidad de Baudelaire que, instintivamente, supo descubrir atisbos de una belleza nueva y original. "Podemos -según Payró- tener preferencias por Manet, Renoir, Degás o Toulouse-Lautrec. Podemos sentirnos más cerca de Regoyos, Sorolla, Cezanne, Gauguin o Van Gogh. Dudaremos entre el "ortodoxo" y genial Muñoz Degrain o entre el desconcertante y genial Picasso" los dos malagueños- pero es innegable que todos ellos representan la inquietud turbadora de su época. Y continúa Payró, los "mil rostros desiguales que caracterizan la inquieta y fecunda sociedad contemporánea".

Emprendida resueltamente la conquista del aire libre, se inicia el gran movimiento impresionista que tantos adeptos hace inmediatamente en París, y posteriormente en el mundo entero.

Manet es encarnizadamente combatido por la crítica y por el tradicional gusto burgués, pero su actitud es resuelta, pura. Su representación en el Museo de los impresionistas nos evidencia la tenacidad de su esfuerzo y su claro y luminoso talento. Para

Manet, pintar es una felicidad y su mundo en esos paisajes de aguas tranquilas y puentes sobre el Sena se refleja en toda su pureza.

Desde este momento en la pintura, la vida es posible más que el ensueño. El paisaje demuestra todas sus posibilidades de expresión. Todo gran avance pictórico se inicia indiscutiblemente cara al campo; él limpia la paleta de penumbra y hace posible el color. El color –dirá más tarde Cezanne– es la expresión definitiva de las cosas.

El impresionismo ha descubierto de golpe las grandes posibilidades plásticas del paisaje; su inquieta y turbadora felicidad. Sisley, en Francia, es el más rotundo paisajista que produce el impresionismo. Sensibilidad atlántica, la nueva conquista adquiere en Sisley una finura a lo Turner, pero su talento ya intuye que la dispersión de Manet se integre en una deseada y posible arquitectura: la gran obsesión y gloria de Cezanne. En España, Regoyos, Sorolla y Beruete conmueven los cimientos de la pintura oficial. En 1880, el impresionismo está en orden de combate, pero ya victorioso; si en 1877 el jurado del "Salón" rechazaba la Nana de Manet, en 1881, el Ministro de Educación condecoró a este pintor por el conjunto de su obra. En nuestro país hay un gran bache de sudor y fatiga que Regoyos, Sorolla y Beruete limpian con acometividad resuelta y feliz. Ellos saben que lo trascendente, lo realmente importante en España está en su campo –Azorín, Baroja y todos los componentes del 98 sienten la atracción de los pueblos de España y, justo es reconocerlo, el paisaje adquiere en esta generación, que se anticipó a comprender la verdad a los pintores, una vigencia y dimensión que contrasta plenamente con la chata visión con que se venía representando a España.

Regoyos empieza a peregrinar por el Norte –a Regoyos le escocía el sol fuerte de la meseta–; le falta, según Gullón, "capacidad imaginativa, fuerza transfiguradora. Si quintaesencia y potencia la realidad, no llega a sopesarla, no llega a extraerle su magia, su pulso profundo". ¿Es limitación o voluntaria renuncia? Yo creo que lo segundo; una ausencia total de divismo es fundamental para un hombre cuyo mensaje estético es consecuencia feliz de un quehacer "franciscano". Basta ver en el Museo de Arte Moderno, Madrid, su cuadro *El Gallinero* para comprender esa grandeza limitada de Regoyos, pero también su inmensa ternura y su noble empresa.

Empieza para la pintura española el cuadro sin protagonista; lo fundamental de este paisaje se realizó pensando en los valores cromáticos. Regoyos podía ya decir, con Manet: "El personaje principal de un cuadro es la luz". España ha encontrado su gran poeta plástico de las tierras norteñas. En los amarillos y malvas del Gallinero está la gran teoría del impresionismo español. Regoyos va limpiando de penumbras decimonónicas el quehacer pictórico de su época; y un amanecer de cobalto y violetas en turbadora felicidad anuncian la gran empresa...

Quisiera extenderme y sacar otras consideraciones de la obra de este extraordinario pintor –algún día, Dios mediante, lo haré–. De momento basta para esta panorámica del impresionismo español la presencia de este colosal Regoyos, que hizo posible la realidad gozosa de un paisaje que la pintura pedante y vulgar de la época no comprendió. Arrumbada plenamente la visión tópica de esta geografía, el casticismo inevitable de todo pintor mediocre –y de algunos inteligentes– una nueva y reveladora dimensión cobra el paisaje de aquellas tierras...

La sonrisa de Regoyos hará posible más tarde las abiertas carcajadas de los Iturrinos y Echevarrías frente al Penacho Zuloaga, empedernido cultivador de una pintura tan dudosa... y tan castiza. Este gran Zuloaga pasará toda su vida por los Castillos de España las últimas horas de su bohemia de París, y podemos afirmar que el alto honor con que figura en la pintura española se debe –estoy convencido– no a esos impresionantes y

directos paisajes de Calatayud que guarda nuestro Museo Nacional, sino a ese extraño connubio París-Segovia de casi toda su pintura.¹

Continuemos nuestro comentario sobre los maestros más representativos del impresionismo: Pissarro, Degás, Cezanne, Sorolla, Van Gogh, para terminar con Wlamink. Ellos darán paso a los "faube"; a la característica paleta de choque, pudiendo decir que desde ese momento arranca la angustia actual de la pintura contemporánea.

Sigamos con Pissarro... En toda la obra de Pissarro, la gracia del ruralismo adquiere su más franca expresión. Pissarro con sus paisajes fríos, sus cielos altos, sus árboles desnudos, integra para la nueva conquista una sonrisa llena de candor. La luz de sus telas es la del Angelus y la de tantos atardeceres de la pintura universal. Pissarro hará posible por esas incomprensibles paradojas de muchos ciclos históricos, la expresión arbitraria y maravillosa de Van Gogh. ¡Pissarro, viejo Pissarro, cómo te entendieron Gauguin y Van Gogh!

Degás –1834-1917– es uno de los pintores del feu de Poeme por el que se siente una mayor simpatía y admiración. Él no es como Manet un pintor a flor de tela. Obstinado de los valores permanentes en su mundo de planchadoras y de temas triviales, corre la precisión dibujística de un Ingres y la gracia colorista de la nueva escuela. Sus cuadros, dice Desternes: "...muestran una búsqueda intransigente de la precisión". Posee como nadie esa característica especie de "fiebre fría" de la que Huysmann habla. A veces toma altura en sus temas y nos da esas escenas de danzarinas en la Opera, con lo que precisa más el rigor, el ropaje clásico de su arte largamente perseguido. Degás es, sin duda, el menos impresionista, pero sí el gran precedente que hará posible el genio obstinado de Paul Cezanne. Degás mantiene en línea recta la tradición de la Escuela Francesa Moderna, iniciada por Delacroix y seguida por Courbet y Corot. De él salta a Cezanne y del pintor de Aix la recogerán los "faubes" para, con ella, crear definitivamente lo que se viene en llamar "Escuela de París".

Brindo a los jóvenes pintores esta admirable lección: Delacroix, Degás, Cezanne, hasta llegar al "Arcángel luminoso" del expresionismo Van Gogh. En ellos vemos que el talento se sirve con pasión y humildad, y lo más admirable que en pintura no hay modos ni modas, sino la eterna y permanente lección de crear, cuyo misterio está en razón directa a la gracia y talento de que nos ha hecho merced Dios.

¡Cezanne es sólo para creyentes! ¿Habéis pensado lo que representa su empeño al querer dar rigor a una estética cuya misma esencia radica en la dispersión y cuya fórmula pictórica prescinde del talento superior?... La nueva conquista podía adquirir esa estructura o condición, naturalmente de ser servida por la personalidad obstinada de Cezanne. Él es el pintor aparentemente menos brillante de los reunidos en el Museo de los impresionistas, pero indiscutiblemente el que más huella nos deja. Iluminado y presintiendo posiblemente su trascendental destino, deja París para ir a su villa natal, Aix. Allí labora diariamente para hacer nada menos que del impresionismo una obra de Museo. ¡Maravilloso empeño! Él decía que cuando el color consigue su madurez, la obra es perfecta. Toda la colosal fuerza expresiva de Cezanne está en sus mejores telas en razón directa a la poquísima materia de que están empastadas. En Cezanne que todo es pintura y cuya sabiduría en ordenación plástica es superior a la de todos los maestros contemporáneos se evidencia una maravillosa torpeza. Yo he creído adivinar delante de sus telas, más que la realización genial de la nueva pintura, el planteamiento angustioso y constante de la obra futura. Cezanne nunca es banal; su obra es generalmente abocetada o largamente insistida. Su pasión es tan pura, su fe tan intrépida, que yo brindo una vez más este glorioso ejemplo a los que cuando se encuentran, como dijo D'Ors "delante de la obra de este colosal y

constante 'aprendiz' -que siempre huyó aterrado de toda habilidad- adoptan esta posible actitud *intelectualoide* al asegurar estar de vuelta en muchas cosas".

Perderán el tiempo y se cubrirán de ridículo. Porque, repito, Cezanne es sólo para creyentes. Él fue, naturalmente, el más incomprendido y el que más mofa recibió. Él dio a Francia la gloria más pura y al mundo entero la paternidad, con Van Gogh, de la pintura moderna. Ambos dieron, creo yo, algo aún más importante: una vida pletórica de fe y una rectitud de vocación que ha dejado en ridículo para siempre esa especie de analfabeto con mal genio que ha ido produciendo la pintura en lo que era de siglo en sus tipos artísticamente más desdichados.

Ya para terminar, comentaremos a nuestro Sorolla, vértice del impresionismo español y uno de los pintores de mayor ambición creadora que produjo la nueva escuela. ¿Cómo llega Sorolla a la dispersión de la línea?... ¿A la alegría del color?... ¿Cuándo y cómo penetra -como dijo D'Ors- en el Carnaval de la pintura?...

La única forma inteligente, segura, para llegar al Impresionismo es la de Sorolla. Muchos años de modelo vivo, muchas academias hacen de Sorolla un dibujante magnífico, implacable. Nuestro pintor mueve masas de figuras en un cuadro, con un rigor, con una precisión, como las mejores obras de los grandes maestros que inician el Museo de Arte Moderno.

Sorolla llega en una agudeza escalofriante de su talento a desvelarnos el misterio pictórico de Las Meninas, las penumbras, las medias tintas, la materia... una gran sabiduría de pintor se revela en las mejores obras de Joaquín Sorolla -el retrato de Beruete-; impresas aún en el tradicional concepto pictórico español. La vida de Sorolla, sus comienzos, su aprendizaje, su "heroísmo" y su gran tenacidad es muy conocida por nosotros.

En Valencia nació y en Valencia reposan sus restos. En Valencia empezó su vida de pintor y en Valencia realizó las mejores obras, las que mejor definen su personalidad. Sorolla se encuentra a su regreso de Italia y París con una pintura cansada y convencional. Su temperamento de levantino y su gran capacidad de pintor reacciona ferozmente ante la superficialidad de la pintura oficial. Respira por consiguiente una atmósfera artística diferente de la de París y en oposición abierta a su temperamento de pintor. No obstante, como dice Beruete, "fue beneficioso para el desenvolvimiento de su personalidad artística, el hecho de que la influencia de los grandes pintores modernistas del Norte no se haya dejado sentir en las obras de Sorolla sino algunos años más tarde, cuando, dueño ya de reprimir su asombrosa facilidad y su facultad creadora tan fecunda, pudo asimilarse las cualidades salientes de aquellos maestros, sin detrimento de las suyas propias.

Sorolla se aparta por fin de los temas artificiosos; abandona sus composiciones de guardarropía y deja para el olvido tanta pintura española de *Entierros de Cristo*, *El Dos de Mayo*, *El Palleter* y muchos otros que, como digo, cuelgan su aburrimiento y banalidad en la quietud de cualquier Museo o Diputación Provincial. Nuestro pintor comprendió frente a las obras de Menzel y especialmente de Bastien Lepage, el gran movimiento iniciado. Intuyó rápidamente que pintar es mucho más un acto de felicidad que una mediocre y trabajosa actitud. Cuando, naturalmente, se repite, como en toda época poco fecunda, las grandes conquistas adquiridas.

¿Qué pensaría el gran mediterráneo frente a los hallazgos naturalistas de Lepage? ¿Qué sentiría ante las obras de Kroyer, Johansen y Harrison, célebres ya a partir de la Exposición Universal de 1889...? Indudablemente toda esta pintura gestó la deslumbrante realidad de Sorolla frente a nuestro mar. Años más tarde, de los arenales de la Malvarrosa salen para Madrid y París las obras que han dejado agotado el milagro impresionista.

Este frenesí, este arrebató, aparta definitivamente de la pintura española toda su pereza pictórica y toda su cursilería temática. Sorolla sirvió tan magistralmente, tan genialmente este paisaje, que lo dejó agotado. Su repetición y su fórmula -no servida por él- dieron como resultado una mecanización pueril, sin gracia y sin talento.²

¿Reveló nuestro pintor en su mensaje, el acento, la verdadera dimensión de nuestro paisaje? El acento, sí; su implacable verdad, no.

"La Valencia del primer Renacimiento -dice D'Ors- tuvo sus academias; mientras que la Valencia del siglo XIX ha tenido sus elecciones."

Sorolla respiró esta última y la sirvió además con una fórmula pictórica -el impresionismo- que, como decía antes, prescinde del talento superior. No obstante la calidad intrínseca de su obra, su garra de pintor no sufre por ello. Él sirvió a su época - lástima no naciera en el XVII- pero dudo que esta época signifique fundamentalmente en una Antología de las grandes realizaciones españolas.

En la Exposición de Madrid de 1899 y la Universal de París se mostró Sorolla en toda su madurez y plenitud.

Aportó a la de Madrid sus cuadros *Cosiendo la vela* (cuyo éxito en París, Munich y Viena ya era conocido en Madrid), el titulado *Comiendo en la barca* y dos paisajes colosales de Jávea y dos retratos. Al éxito impresionante obtenido le faltó la consagración oficial. No obtuvo la Medalla de Honor para la que fue propuesto y se quedó ese año sin poder completar la lista de los premios reglamentarios.

La consagración internacional la obtiene en la Universal de París, a la que aporta casi todas las obras expuestas el 99 en Madrid, más los dos cuadros pintados en la playa de Valencia en el verano del mismo año: *El baño* y *Triste herencia*.

Toda la colosal fuerza expresiva de Sorolla, su fabulosa capacidad de pintor, todo lo que es posible en el impresionismo está en estas obras: "Las figuras y los colores se estre-mecen vitalmente en la superficie del lienzo". "Todo es vida en la obra de Sorolla y Blasco, y la vida un proceso de rebosante exteriorización", escribe Laín.

El jurado internacional quedó impresionado ante las obras de Sorolla y fue aclamado con verdadero entusiasmo y obtuvo por gran mayoría Diploma de Gran Premio. El nombre de nuestro pintor queda incorporado al de Kroyer, Zorn y demás figuras de la Universal de París. Valencia dio una vez más a España un gran pintor.

Van Gogh y Wlamink en Francia, Regoyos y Sorolla en España, dan al paisaje su categoría de gran tema pictórico, su auténtica y colosal dimensión.

Veamos Van Gogh. Yo no sé cuál de todas las obras de Van Gogh en el *Jeu de Pome* es más impresionante. Nunca he visto azules tan puros, tan intensos. Su autorretrato es escalofriante; de pincelada estrecha y ondulada, como espirales de humo y con un secreto de la construcción del cuadro tan inteligentemente revelado, tan profundamente extraído, que creo no hay ejemplo posible más que en las grandes verdades del Giotto. ¡Qué maravillosa torpeza! El ataque del color en Van Gogh es una pelea constante. Todo es puro en este extraordinario pintor. Pinta como si nadie antes que él lo hubiese hecho, como si él inventase la pintura. El Dtor. Cachet es un gran ejemplo para tanto retratista a la moda. Sin esa falsa y aparente maestría de Museo, sin esos paisajes escenográficos que los modelos jamás respiran y cuya posible gracia sólo podemos encontrar en las buenas telas de los retratistas de la corte inglesa. Van Gogh es alucinante descubriendo matices y estructurando un carácter. El color, de un expresionismo feraz es, sin embargo, la nota más lírica del *Jeu de Pome*. De estas obras indebidamente en las impresionistas y de las tres, asimismo, extraordinarias y fabulosas del Museo Rodin y en definitiva de toda la producción del gran Místico, se desprende toda la gran teoría de la pintura actual, y

también, justo es reconocerlo, de todo el confucionismo actual hábilmente aprovechado por esa mediocridad combativa tan característica de algunos jóvenes sin talento. Los grandes pintores fueron y serán siempre grandes solitarios. ¿Qué concede a Van Gogh tan extraordinaria medida?... ¿Su audacia en el color? ¿El descubrimiento de una teoría expresionista? ¿El desenvolvimiento genial de unas formas primitivas y la realización en definitiva de un mundo cuya frontera con la locura se evidencia en su especial torpeza? ¡No! Van Gogh, como el Giotto, como Piero de la Francesca, como Cezanne, no poseen su originalidad y su fuerza en el hallazgo de unas formas plásticas nuevas, sino en cómo las sirvieron: con todas sus fuerzas y con toda humildad. No intentaron comprender nada del clima estético que les rodeaba, absortos en la belleza y misión de su colosal destino. ¿Se comprende acaso –diría unos años más tarde nuestro Picasso– el misterio y la belleza del canto del pájaro?... ¿Difieren acaso estas vidas de la de Einstein o Fleming, en otro campo de la creación del Hombre? Esta actitud es la única que hará posible una gran obra. De hallazgos ingeniosos está la pintura moderna repleta; de pereza, banalidad y frivolidad está el quehacer actual saturadísimo. Gauguin fue un contemporáneo de Van Gogh con mucho más éxito que el pintor de Arles, con unas dotes físicas que Van Gogh no poseía, con un arrebató personal que entusiasmaba al "Gran Tarado", pero evidentemente con un alma mucho menos pura. No hay más que colocar dos cuadros de ambos pintores para comprender dónde está el gran talento y dónde la genialidad. Van Gogh, que será eternamente el gran vencedor de esta prueba, fue tan sencillo y tan puro que admiraba a Gauguin, cuando este gran soberbio apenas le prestó atención. En esta gracia de los elegidos está el gran triunfo de Van Gogh, pero este estado de felicidad sólo es patrimonio de almas puras. Brindo nuevamente a la consideración de Vd. el ejemplo de este humilde y colosal pintor, cuya ejecutoria verán repetida en los capítulos más gloriosos de la Historia del Arte y en los destinos más puros del quehacer actual.

Y terminamos con Vlaminck, que pertenece al Palais Tokio, esta revisión de la primera y fecunda etapa de la pintura contemporánea.

Estudí en París directamente la obra de Vlaminck, el gran paisajista fauve. Todas sus telas se agitan movidas por fuertes vientos; expresionista del color, no de la forma, ella queda aún dentro de un lejano recuerdo; suspirando por un concepto clásico del paisajismo entre Sisley y Hobbema... Pero Vlaminck incorpora con un garbo y un talento excepcional lo que Faraldo llama el paisaje y su milagro. De empaste fuerte y denso, de pigmentación rabiosa, de azules agitadosísimos. Vlaminck representa el huracán inevitable en esta época tormentosa del fauvismo. Vlaminck no sueña sus cuadros; los vive y los realiza con el ímpetu del que teme que su espectáculo se diluya en la gracia rimada de un sueño poético. Los elementos del cuadro en Vlaminck, aunque divorciados, se necesitan mutuamente. La unidad tonal es, no perfecta, que no quiere decir nada, sino plásticamente verdad. Enamorado de grandes e intensos cielos de azul de Prusia, posee el secreto de las zonas de opacidad. Sus amarillos son a veces como de planetas extraños al nuestro. Hay en toda la obra de Vlaminck el acento inconfundible de la gran pintura. Su influencia en el paisajismo actual es inevitable, pero pernicioso para pintores de mundos monocromáticos y de visiones esteparias. Vlaminck, con Derain, Ruault y anteriormente Van Gogh, trabaja con el denodado afán de todo precursor.

El paisaje ha ganado con los fauves, y muy particularmente con Vlaminck y Derain, la categoría de gran tema pictórico. Ni el impresionismo lo consiguió. La llamada paleta de Choque, los expresionistas –Sutin es el que incorpora las esencias más puras, el único que hizo posible el paisaje de una nube, de un árbol– son los primeros que adivinan que el paisaje no es sólo color, que hay sabores, turgencias, olores, que hay en definitiva un

mundo que gravita y una vida que dramatiza los pueblos. Estas verdades, este mundo metafísico no había tenido su realidad plástica en la medida exacta de su expresividad. Se necesitó que el impresionismo atrapara audazmente la atmósfera y que las conquistas posteriores dieran la medida de su verdad. Estos son, creo yo, los nombres más significativos de lo que hemos convenido en llamar primera etapa de la pintura contemporánea.

No hemos descubierto nada, ni lo hemos pretendido; sus nombres están ya tan consagrados que, como decía al principio, pertenecen al mundo de la quietud del Louvre y a las principales pinacotecas de Europa. Pero sí es muy importante no confundir; ellos lucharon y aportaron nuevas invenciones estéticas que, naturalmente, apoyaron en la más viva tradición. Fue una continuidad maravillosa. Sacudieron, eso sí, la gran pereza de la mediocridad, que en toda época y en todo momento se limita a arropar las conquistas adquiridas y sancionadas por el gusto burgués, repitiendo hasta la saciedad, sin más aliento que para la simulación, las formas que en otro momento fueron viva expresión de su época. Frente a esta cansada postura reaccionaron siempre los hombres que, seguros de su destino, acometen resuelta y silenciosamente empresa tan arriesgada.

Muchos y muy rápidos acontecimientos se han sucedido en la vida y en la pintura de estos años, tan rápidos, que lo que muchas veces hemos aplaudido en febrero, en junio lo hemos repudiado. Yo me permito una vez más recabar de los jóvenes ilusionados de San Carlos, el que abran bien los ojos.

Hay una simulación, un deseo de parecer modernos, naturalmente sustentado por los más audaces –no a la hora de pintar–, por los más ineptos y por los que más gritan. Frente a este academicismo de signo contrario, pero carente de la más elemental artesanía, hay que rebelarse y decir: ¡Basta! ¡Basta de pereza y de estupidez! Hay que luchar, por otro lado, frente a otro academicismo: el de la habilidad, la testarudez, esa mecanización de formas, hasta la saciedad, ese repetir pueril, sin gracia y sin talento, de formas pretéritas; en una palabra, la vieja mediocridad.

Pero, por Dios, colegas que me escucháis, no mimeticéis las formas más heroicas de la pintura universal. Es inadmisiblemente feo, que lo que para otros significó su propia vida sea para nosotros cómodo trampolín o simple etiqueta de actualidad. Perderéis el tiempo, os cubriréis de ridículo y, creedme, no engañaréis a nadie.

Inquietud, sí, ¿qué duda cabe?, pero con sinceridad, auténtica vocación y entrega plena; esto es, renuncia a todo y amor apasionado por la obra. Sólo así y pensando siempre que la vida es técnicamente corta para realizar un alto destino, no perderemos el tiempo y sólo así dejaremos de "parecer" para "ser".

El mundo físico y su maravilloso espectáculo, el deseo de hacer universal lo cotidiano, lo pequeño, lo que nos rodea; los problemas que el hombre, desde siempre, tiene planteados en su alma, no pueden en pintura reducir su extraordinario mundo de expresividad a una superficie banal y plana del color, sincopado de signos infantiles. Esta pintura no revela jamás la medida de un talento superior, porque prefiere a la verdad, a la sustancia de la vida, la frivolidad unas veces y la truculencia siempre.

Pintar ni es ni deja de ser una traducción correcta de las formas; lo que sí tiene que ser es una traducción verdad de nuestra Vida.

1. Después de 1914 -dice Payró- "asistimos al desconcierto, a la duda, a la desesperación. El desarrollo intelectual y artístico tornóse más lento. Vino un período interminable de 'fiebre Obsidional'", un interregno convulsivo que duró hasta el estallido de la guerra de 1939. Cada uno de los movimientos estéticos sucesivos destruyó un prejuicio y abrió una ventana más sobre el espectáculo infinitamente variado del Mundo...-

2. "La realidad del paisaje de Valencia -escribe Laín- puede ser vista, no hay duda, como Blasco y Sorolla lo vieron. ¿Tiene que ser vista así?"