

ARTE Y ARTISTAS

La situación actual de la Pintura

LA COMPOSICION

Uno de los caracteres más visibles de la pintura moderna es la limitación cada vez mayor del asunto, limitación que se opera en las tres dimensiones: en altura, en anchura y en profundidad. El paisajista rehuye los horizontes lejanos y tiende a aproximar el punto central del cuadro a un primer término. Desaparecen gradualmente los anchos espacios de cielo abierto y de panoramas vastos con tierras llanas o de bosques espesos. El rincón de una calle es tema que abunda más que los conjuntos urbanos. Se diría que el pintor teme la complejidad de cualidades que crece con la distancia. En los temas de interior, se limita, las más de las veces, a un marco estrecho. Cierra tanto como puede el ángulo de visualidad. Una mesa y un sillón cerca de una ventana es tema preferido a cualquier otro que nos permitiera ver simultáneamente el techo y el suelo de la habitación. Incluso en las naturalezas muertas, persiste esta voluntad de limitación. Ni una sola vez acaso encontraríamos una réplica de aquellos rebosantes conjuntos de fruta y de caza del siglo XVII. La representación de la figura humana raramente reúne dos o más cuerpos en una misma tela.

Paul Valéry, en un breve ensayo sobre los frescos del Veronese, señala agudamente el contraste entre los pintores del Renacimiento—que acumulaban por docenas los desnudos y los elementos arquitectónicos o paisajísticos en sus grandes composiciones—con los pintores modernos, que parecen agotar sus ambiciones y su potencia con un desnudo solitario o un bodegón. Los pintores de hoy—dice Valéry—se encuentran cohibidos ante los problemas de la composición, y, cuando inventan, sucumben, con demasiada frecuencia, en el detalle.

Esta aversión instintiva por los temas de conjunto obedece a la preocupación, que en otro artículo señalábamos, de traducir en la tela la unidad de una impresión óptica, unidad incompatible con una obra de larga ejecución. La sustancia íntima de la pintura moderna es la emoción personal que el pintor experimenta en un momento determinado y ante una cosa muy concreta, emoción que la obra de arte trata de renovar en quien la contempla. Es un arte esencialmente subjetivo. Tan subjetivo es, que una vez agotado el impresionismo, el pintor no busca ya en la naturaleza la chispa que produce en él un estado de emoción, sino que se vale del mundo exterior como de un mero sistema de comprobación. Acude a la naturaleza para justificar una impresión o una idea percibidas por camino distinto del conducto visual.

Si de cada objeto nos llega una impresión distinta, según sea, en cada momento dado, su situación en el espacio y según el modo de reaccionar de los sentidos y del espíritu del artista en aquel momento, ¿cómo podría comunicarla a través de su obra si no fuese a base de una condensación extrema? Y esta condensación, ¿no ha de tender espontáneamente a reducir el marco visual? Téngase en cuenta cómo los pintores italianos que lograron composiciones más definitivas eliminaban de su obra todo trasunto de emoción personal. Piero de la Francesca, por ejemplo, llega más allá. No sólo reprime su propia emoción, sino que procura ignorar lo que puedan sentir los perso-

najes de sus cuadros. Berenson dice que el encanto del arte impersonal de Piero de la Francesca está en esta ausencia de emoción especializada. Sin ella, somos más libres para recibir las impresiones artísticas que derivan de la forma, del movimiento o de la luz del cuadro.

En la pintura moderna, se ha renovado este intento de impersonalización, esta tendencia a suprimir los reflejos de la emoción propia. Por esto, algunos han levantado bandera por el «objeto», como si la pintura pudiese ser un arte proyectado tan exclusivamente al exterior, que todo factor personal quedase en la sombra. No obstante este esfuerzo, domina aún la corriente opuesta. La mayoría de los cuadros pintados de ochenta años a esta parte han sido creados por el hecho simplísimo (en apariencia, cuando menos) de que el autor fijase, por azar, los ojos en un paisaje determinado o en una figura humana. La cantidad de luz que se distribuye en el paisaje, y los colores que nacían de este encuentro, o la posición de un cuerpo y la forma y color con que se destacaba en el espacio, al producir en el pintor una impresión, distinta de las demás impresiones que le dejan indiferente, excitaron sus aptitudes de expresión y le movieron a pintar. La diferencia entre un período y otro de la pintura, en consecuencia, es esta: el pintor del Renacimiento trabaja según conceptos elaborados, de acuerdo con una técnica aprendida rigurosamente, y tiene conciencia de servir una finalidad que está por encima de sus emociones del instante. Generalmente, no pinta lo que quiere, sino lo que le encargan. Tiende, por ello, a ser impersonal y a ensanchar el contenido de su obra, acumulando todos los elementos que la realidad le sugiere y que su imaginación ordena con una infinita variedad. Las posiciones distintas de los cuerpos desnudos, jardines y campos encantados, frutas, animales y toda especie de signos de decoración se juntan en su obra. Un gran artista no se concibe en la Italia cincocentista sin un sentido profundo de la composición. En cambio, el pintor moderno no trabaja, sino raras veces, por encargo. Pinta lo que le viene en gana. Es libre de expresar sus emociones y de expresarlas del modo que quiere. Su guía más directa son sus propios ojos. Le es difícil resistir a la fuerza emotiva de esta o de aquella sensación óptica. No importa que esta sensación sea provocada por un ramo de flores o por el temblor de unos álamos. Más que el objeto que pinta, ha de interesarle el modo como va a describirlo en la tela. Su emoción prevalece sobre el interés del objeto a pintar. En esta posición, el asunto es lo de menos, y la calidad es lo de más. Un nuevo acorde cromático prevalecerá sobre una nueva disposición de las formas. El final lógico de esta vía del arte, difícilmente podría conducir a un sentido de la composición equivalente al que dominó en el Renacimiento. El fragmento domina sobre el conjunto, el detalle se impone a la armonía total de la composición. Esta nace de un concepto general de la pintura, mientras aquél sólo exige un esfuerzo de análisis, una mejor disposición técnica.

Es por este motivo que la pintura moderna, a medida que iba avanzando en una dirección material—hacia la captación de medios más afinados de expresión—, iba olvidando lo que

Berenson llama «ciencia del espacio», o sea, el sentido de la composición en sus tres dimensiones. La composición simple—dice el famoso crítico norteamericano—exige solamente una disposición superficial de los elementos en un no a un centro determinado, mientras que la composición en el espacio se proyecta de modo que toda impresión de vacío desaparece, y nos da la sensación de profundidad que parecía reservada a la arquitectura. Las obras maestras inspiradas en esta ciencia del espacio no dependen de la delicadeza de un modelado atmosférico ni de un estudio minucioso de las luces y las sombras. Es más. Berenson concibe un artista pobre en recursos técnicos que nos impresione por tener este sentido de composición. Cree que el gran pintor de nuestro tiempo será el que logre unir los valores táctiles de Cézanne a la expresión de las vibraciones solares, como Claude Monet, y al sentimiento del espacio que tuvieron el Perugino y el gran Rafael. En otras palabras: la culminación de la pintura exige la confluencia de tres órdenes de condiciones distintas: el poder de traducir la impresión óptica en imágenes que exciten nuestro sentido del tacto, la capacidad para sorprender lo más exactamente posible el juego de los pigmentos coloreados con que se nos aparece la naturaleza, y el sentido de íntima coordinación de la forma y el color en un espacio de tres dimensiones, como el cubo, y no de dos dimensiones, como el rectángulo o el cuadrado. Entonces, la pintura llega a un estado de plenitud equivalente al que dentro del dominio literario significó la poesía. Paul Valéry advierte que hay cuadros admirables por sus perfecciones, «pero que no cantan». Un cuadro no se eleva a este nivel lírico sino cuando la emoción que experimentó su autor en un instante dado no se detiene en la simple reproducción de la apariencia del objeto que la motivó, sino que avanza más allá y logra inventar una nueva disposición de los elementos reales y nos produce una impresión más completa que la simple sensación que entra por los ojos.

De ahí que no basta el intento de devolver al asunto el perdido prestigio. Es necesario recobrar este sentido de la composición que permite a la pintura llenar el espacio como la misma arquitectura. Mejor dicho: que nos dé la sensación de que lo absorbe totalmente.

El cubismo lo intentó, a base de sustituir los datos de la visión por conceptos geométricos. La sensación táctil que nos proporcionaba era una pura convención. A pesar de su esfuerzo para proyectarse en tres dimensiones, deja abismos de vacío en su perspectiva cerebral. No circula el aire entre los cubos y los cilindros truncados, entre los violentados fragmentos de los objetos y de los cuerpos descuartizados. El cubismo no canta; emite unos broncos sonidos como de bocina de automóvil. No llega siquiera al resoplido, más cerca de lo humano, de una caldera de vapor. Aquella confluencia de las tres condiciones esenciales de la pintura ha de buscarse por otro camino.

ALEJANDRO PLANA

LA SUSCRIPCION HOMENAJE AL PINTOR MASRIERA

El comité pro homenaje al insigne artista don Luis Masriera advierte a cuantas personas hayan expresado su deseo de contribuir a la suscripción abierta en la Sala Busquets para adquirir dos obras de este pintor con destino al Museo de Cataluña, que la mencionada suscripción se cerrará definitivamente el día 5 de octubre próximo.

Inmediatamente se procederá al acto de la entrega a la Junta de Museos de las dos pinturas de Luis Masriera, adquiridas por suscripción popular, acompañadas de los pliegos donde constarán los nombres de los adheridos al homenaje. Donantes de las expresadas pinturas.

rimos se llevase a la práctica para que Iguala como otras poblaciones de Cataluña pudiese también contar con su Museo de antigüedades.—C.

El obispo de Gerona visita a unos heridos

BAÑOLAS, 19

Ayer por la tarde, el Obispo de Gerona, acompañado de su secretario, visitó en la fundación «Cura Nostra» de esta población, a los heridos del accidente ocurrido en las obras que efectúa aquella Institución.

Con paternal bondad el Obispo manifestó a los pacientes, cómo le había impresionado la catástrofe que costó la vida a tres de los obreros que allí trabajaban.

Conferencia religiosa

CALDAS DE MALAVELLA, 19

El día 17 tuvo lugar en el Casino Caldense una conferencia, acompañada de proyecciones, a cargo del reverendo padre Domingo Leone.

La conferencia fue un relato claro y preciso de las maravillas que la ciencia ha revelado en la Santa Sábana con que fue amortajado Jesucristo.

El acto fue organizado por don Pedro Avelana, cuya actividad le proporcionó un verdadero éxito, ya que al mismo asistieron el obispo de Solsona con su secretario particular, las autoridades eclesiales de la población y una selecta concurrencia que llenaba el local. El conferenciante fue calurosamente aplaudido y felicitado.—C.

Excursión infantil. - Velada teatral. - La Beneficencia municipal.

RIPOLLET, 19

Fueron huéspedes de esta población la Congregación mariana de niños de la parroquia de San José Oriol, de Barcelona, que vinieron en excursión de recompensa acompañados de sus respectivos familiares.

Asistieron a la misa de comunión a las ocho, a las diez oficio solemne, hicieron su ágape acampados bajo las frondosas arboledas de la «Font del Patrió» y, por la tarde, dieron una función literaria musical y rítmica en el local de la Juventud Católica, con el siguiente programa: «El plat de fustas», «L'últim inglés» i «Cápsules Mauser», finalizando el acto con un parlamento de gracias del reverendo rector de San José Oriol, siendo muy aplaudidos y festejados los debutantes, resultando una fiesta sumamente simpática. Para el próximo domingo tiene anunciada su visita la Congregación mariana de niñas.

—De acuerdo con lo previsto por la Orden circular del Gobierno General de Cataluña, de fecha 28 de agosto último, ha sido constituida la Comisión municipal de Beneficencia, siendo su misión arbitrar fondos y auxiliar a los necesitados y mendicantes de la población, suprimiendo la mendicidad a los forasteros, a cuyo fin han sido fijados bandos para general conocimiento.—C.

FIESTAS MAYORES

En Sentmanat

Con absoluta normalidad se ha celebrado la Fiesta Mayor durante los días 14, 15 y 16 de los corrientes. El programa, nutrido y variado, comprendía partidos de fútbol entre el equipo local y combinados forasteros, fiestas infantiles en el paseo de Anselmo Clavé, baile, castillo de fuegos artificiales, una representación en el «Casal Regionalista», un concierto en la Sociedad coral obrera «La Glòria Sentmanatense», en el cual se estrenó por el coro de hombres de la expresada entidad el «Himno a Sentmanat», original, la música, del maestro Federico Alfonso, y la letra, del poeta F. Alfonso y Orfila. Obtuvo gran éxito, siendo ovacionados sus autores.—C.

FOLLETON DE LA VANGUARDIA

Núm. 31

STEFAN ZWEIG

María Antonieta

(Una vida involuntariamente heroica)

Con autorización de la EDITORIAL JUVENTUD, S. A.

(Queda prohibida la reproducción.)

los réditos se comían los hermosos diamantes; probablemente, tendrían que deshacer el collar maravilloso y perder, con ello, todo su dinero. Si la condesa de Valois, que estaba en un plan de tanta intimidad con la reina María Antonieta, lograra convencer a su regia amiga de que comprara aquella joya, a plazos, naturalmente, y bajo las mejores condiciones, ganaría con ello una bien jugosa zampada de ducados. La de la Motte, pensando celosamente en mantener en pie la leyenda de su influencia, tiene la bondad de promover su intervención, y el 29 de diciembre, los dos joyeros llevan a la calle Neuve-Saint-Gilles el preciosísimo estuche para que sea visto por la condesa.

¡Qué espectáculo! La de la Motte se queda sin aliento. Lo mismo que estos diamantes bajo la luz del sol, así centellean y relumbra osados pensamientos en su astuta cabeza. ¿Qué ocurriría si pudiera llevar al cándido de Rohan a que comprara secretamente el collar para la reina? Apenas está de regreso de Alsacia, cuando la de la Motte lo pone en prensa para exprimirlo fuertemente. Un nuevo favor de la reina le hace amables guiños. La reina desea comprar una preciosa alhaja, sin que lo sepa su marido, natu-

ralmente, y para ello necesita un discreto intermediario; para esta secreta y honrosa misión ha pensado en Rohan, como muestra de su confianza. En efecto, ya pocos días más tarde, la de la Motte puede comunicar triunfalmente al dichoso Boehmer que ha encontrado un comprador para la alhaja: el príncipe de Rohan. El 29 de enero de 1785, es cerrado el trato de la compra en el palacio del príncipe, el Hotel de Estrasburgo, por un millón seiscientos mil libras, pagaderas antes de dos años, en cuatro plazos semestrales. La joya debe ser entregada el 1 de febrero, y el primer plazo de pago vence el 1 de agosto siguiente. El príncipe rubrica de su propia mano las condiciones del contrato y se lo entrega a la de la Motte para que ésta lo presente a su «amiga» la reina; inmediatamente, el 30 de enero, trae la engañadora la respuesta siguiente: Su Majestad está conforme con todo.

Pero, a un paso de la puerta de la cuadra, encabritase el asno, hasta entonces tan dócil. En resumidas cuentas, se trata de un millón seiscientos mil libras, y eso no es una bagatela ni aun para el príncipe más dilapidador de la época. En el caso de una fianza tan enorme, hay, por lo menos, que tener en la mano, para caso de muerte, algo como un reconocimiento de deuda, un documento firmado por la reina. ¿Un escrito? ¡Con el mayor gusto! ¿Para qué se tendría si no un secretario? Al día siguiente, la de la Motte vuelve a traer el contrato; cada cláusula lleva al margen, *manu propria*, la palabra «aceptado», y al final del documento, la firma «autógrafa»: Marie-Antoinette de France. Con algo de talento en su cabeza, el gran limosnero de la corte, miembro de la Academia, antiguo embajador, y, en sus sueños, ya futuro ministro, habría tenido que oponer al instante el reparo de que una reina de Francia jamás firma de otro modo un documento sino con su solo nombre, y que, por lo tanto, aquel Marie-Antoinette de France, a la primera ojeada, descubría ya la obra de un falsificador, pero no de uno hábil, sino muy inculto y de ínfima categoría. Mas, ¿cómo dudar, si la reina lo ha recibido a él personalmente y en secreto en el bosquecillo de Venus? Solemnemente jura el deslumbrado príncipe a la embaucadora no dejar nunca de su mano este papel y no mostrárselo a nadie. A la otra mañana, el 1 de febrero, el joyero entrega la alhaja al príncipe, el cual, por la noche, se la lleva en propia mano a la de la Motte, para convencerse personalmente de que será recibida por manos fieles a la reina. No necesita esperar mucho tiempo en la calle Neuve-Saint-Gilles, se oye ya por la escalera un paso varonil que se aproxima. La de la Motte

suplica al príncipe que pase a una habitación inmediata, desde la cual podrá ver, por la puerta de cristales, la entrega de la joya hecha con toda formalidad y ser testigo de ella. En efecto, se presenta un joven totalmente vestido de negro — claro que vuelve a ser otra vez Rétaux, el valiente secretario — y se anuncia con estas palabras: «De orden de la reina». ¡Qué admirable mujer es esta condesa de la Motte-Valois, no puede menos de pensar el príncipe; qué discreta, fiel y hábilmente interviene en todos los asuntos de su amiga! Lleno de confianza, entrégale el estuche a la de la Motte; ésta se lo tiende al misterioso mensajero, el cual, con su buena presa, desaparece con la rapidez con que ha venido, llevándose el collar, que no volverá a aparecer más hasta el día del Juicio. Conmovido, despídese el príncipe; ahora, después de tales amistosos servicios, no puede dilatarse mucho tiempo en que él, secreto auxiliar de la reina, tenga que ser el primer servidor del rey, el primer ministro de Francia.

Pocos días más tarde, preséntase a la policía de París un joyero judío para quejarse, en nombre de sus perjudicados compañeros de profesión, de cierto Rétaux de Villeite ofrece magníficos diamantes a tan viles precios, que es forzoso pensar en un robo. El prefecto de policía hace que el tal Rétaux comparezca ante él. Este declara que ha recibido los diamantes, para su venta, de una parienta del rey, de la condesa de la Motte-Valois. ¿La condesa de Valois? Este noble nombre produce al instante al funcionario el efecto de un purgante; con toda precipitación deja que se retire el mortalmente espantado Rétaux. Pero, en todo caso, la condesa se da ahora cuenta de que sería peligroso continuar deshaciéndose en el mismo París, a cualquier precio, de las piedras preciosas desmontadas del collar — al instante han despanzurrado y despedazado aquella preciosa pieza de caza perseguida tanto tiempo. — Por ello, atiborra de brillantes los bolsillos de su bravo esposo y lo envía a Londres; bien pronto, los joyeros de New Bond Street y de Picadilly no pueden quejarse de no tener abundantes y baratas ofertas.

¡Hurra! Ahora hay dinero, de repente mil veces más dinero del que pudiera haberse atrevido a soñar jamás esta embaucadora, la más osada de todas las de que se tiene memoria. Con la insolente audacia que le ha hecho adquirir su increíble buen éxito, no vacila en mostrar altivamente estas nuevas riquezas. Adquiere coches tirados por cuatro