





DISCURSOS

LEIDOS ANTE LA

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCION PUBLICA DEL

Excmo. Sr. D. ELIAS SALAVERDIA

EL DIA 15 DE MAYO DE 1944

EL CANTOR DE LA PATRIOTIA





EL CANTOR DE LA PARROQUIA



DISCURSO

DEL

Excmo. Sr.

D. ELIAS SALAVERRIA INCHAURRANDIETA

D. EPIVS SVGVLEBBIV INCHVLPBBVNDIE IV

EXCIVS SV

PER

PIVS SVBVS O



Una vez más se encuentra un hombre, elegido para ocupar un puesto en una asamblea ilustre, ante el embarazo de tener agotadas por sus predecesores y compañeros las frases de normal gratitud que el corazón y el tradicional protocolo imponen al recién venido. Todo lo que supone para un artista el llegar a este cenáculo de los consagrados, ha sido dicho ya de todas maneras y muchas veces de insuperable modo.

Por fortuna, la gratitud no requiere demasiada retórica para encontrar su adecuada expresión. Basta una palabra, apenas un gesto, para ofrecerla a los que la han provocado. Esta palabra y este gesto de gracias quiero que resuman cuanto os pudiera decir.

Mi vida, escrita está en mis lienzos, no sé si con buena o mala fortuna, pero estoy seguro que con absoluta honradez. Ningún interés, ningún prejuicio, ningún otro afán que el de pintar, por el puro amor de hacerlo, han movido jamás mis pinceles y mis afaes. Si vosotros encontráis esta obra y esta vida dignas de llamarme a vosotros, comprenderéis por qué tengo derecho a creer que me bastará deciros gracias, para decíroslo todo y para que vosotros me creáis.

Vengo a ocupar el sillón que dejara vacante uno de los gran-

des maestros de la pintura contemporánea, don José Moreno Carbonero. Uno de los grandes maestros de la pintura; y también de la conducta, del gesto humano y de la reacción hidalga ante la vida.

No es ésta la ocasión de repetir su biografía, muchas veces escrita, ni de juzgar su obra universalmente acatada. Moreno Carbonero, viajero incansable, llevado y traído por la gloria y arraigado desde su juventud en la vida cortesana, fué en su obra y en su genio, como en su trato y en el acento de su palabra, andaluz fino, irónico, con vetas humorísticas, español hasta la médula, abierto a todo lo universal, recordado con amorosa nostalgia por todos los que tuvimos la fortuna de tratarle.

Yo seguía viendo en el ilustre autor de "La conversión del Duque de Gandía"—que, según nos decía con palabras gráficas, empezó a pintar "cuando andaba a gatas"—, al muchachito nervioso que salía por los barrios de Málaga con su caja de apuntes, como un bisoño cazador de tipos y escenas populares. Y así fué el maestro durante su vida, y por eso sus cuadros tienen tan fuerte sabor a realidad, de artista, que como él dijo de sí mismo, "desde sus primeros años se había inspirado en la Naturaleza y la había estudiado profundamente".

Representante insigne de una gran época de la pintura; artista personalísimo e inconfundible a lo largo de toda su vida, sin dejarse arrastrar por la moda, y que con su sabiduría técnica, inundada de inspiración y de gracia, trabajó en todos los géneros pictóricos: en el cuadro de costumbres, en el paisaje, en el retrato, en la ilustración de páginas de nuestra literatura, especialmente del "Quijote", y en las grandes composiciones de Historia. Sin duda, su mayor renombre se debe a esta última de sus actividades, a la de pintor de Historia: su "Príncipe de Viana" y su "Conversión del Duque de Gandía", obra realista, sobria, de entonación severa, de sabia composición, incorpora el nombre de Moreno Carbonero al cortejo glorioso de los grandes maestros españoles, creadores de magníficos cuadros de Historia.

Muchos de sus lienzos, entre el aplauso universal, dieron la vuelta al mundo. Precisamente han sido los cuadros históricos de esta época los más denostados por los enemigos de este género de pintura. Cuando los directores de Museo retiraban de sus salas los grandes lienzos históricos, en realidad servían, con pedantería infantil, a una moda efímera y puramente intelectual. Estamos todavía dentro de la época de la reacción de los críticos y artistas, contra los cuadros de Historia.

El famoso cuadro "La conversión del Duque de Gandía", fué retirado del Museo; Moreno Carbonero soportó impávido el ataque a su obra. El maestro, que poseía una gran comprensión y un gran respeto a todas las tendencias estéticas, decía: "Yo no comprendo la persecución que se hace a los cuadros de Historia. ¿Qué más da que el artista busque sus asuntos en los temas del pasado que en la realidad palpitante de hoy? El tiempo convierte en historia el instante que pasa, y un tipo actual, una escena de la vida contemporánea, los convertirán en "historia" los años, si ha cuajado en ellos la belleza artística. El arte es libre, y el artista puede desenvolver sus facultades ahondando lo mismo en la mitología griega que en el espectáculo del vivir cotidiano."

"Yo soy—nos decía Moreno Carbonero—hombre que viaja mucho por el extranjero y sigo con interés las inquietudes modernas. Y no me escandalizo de ninguna audacia en arte, ni la combato. Lo mismo admiro una obra futurista, si en ella hay un germen de belleza, que un cuadro de Rafael. Las apreciaciones personales son respetables en la crítica, pero son funestas en el cuidado, ordenación y distribución de las obras de arte de los Museos."

Estas palabras llenas de comprensión, de hidalguía y caballerosidad del maestro, ponen de relieve su amplio criterio en arte, sin mezquinas limitaciones, sin intransigencias de secta.

Pero sin duda, el rendir homenaje a los hechos gloriosos de nuestros antepasados, era pecado.

Recuerdo que cuando Moreno Carbonero gozaba de su gran

popularidad, alguien, al hablar del gran Sorolla, puso este epígrafe en una revista, al pie de un grabado donde aparecía el artista pintando en la playa de Valencia: "Sorolla dando la batalla al cuadro de historia".

Las batallas se dan para ganar o para perder, y en este caso, ganar significa matar el cuadro de historia.

¡Matar al cuadro de historia! Criminal intento.

Decía un orador romano que la Historia era: "Testimonio de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria y maestra de la vida".

La Historia, "luz y guía del presente", nos conduce y gobierna. Sin que lo queramos, nos movemos obedeciendo a un destino trazado por nuestra Historia y del que es imposible evadirse. Nuestra conducta así viene predestinada por nuestros antepasados. Y porque estamos enlazados a ellos con cuerpo y alma, los amamos, reverenciamos y ensalzamos.

La Historia, "testimonio de los tiempos": Porque a cada paso tropezamos con ella y cada época de la humanidad nos ha dejado su testimonio. Los dibujos de la cueva de Altamira son Historia; testimonio de la vida del lejano Egipto son sus obeliscos, pirámides y estatuas funerarias; los asirios nos legan sus relieves con escenas de caza y de guerra; los griegos atestiguan de su paso con las ingentes ruinas de la Acrópolis, son el recuerdo de sus sabios, filósofos, oradores, matemáticos y escultores; Roma nos deja su memoria en las piedras de sus puentes, de sus acueductos, arcos de triunfo, retratos de emperadores, gestas guerreras; Bizancio, en sus mosaicos; la civilización medieval, en las sinfonías de piedra de sus catedrales; la Contrarreforma plasma en el arte de nuestros pintores de asuntos religiosos y militares que describen las luchas contra el protestantismo; y, en fin, cada momento de la evolución de los pueblos se concreta en obras de arte destinadas a mantener en el recuerdo de las gentes la memoria de los hechos gloriosos de los que fueron, de los que pasaron.

En cada momento de la vida respiramos Historia y hacemos—incluso sin quererlo—Historia. Historia en las alabanzas a los que dieron la vida por sus ideales; Historia en los elogios de la obra de nuestros sabios; Historia en el orgullo con que hablamos de nuestros conquistadores, descubridores, artistas, políticos, milites gloriosos, santos, misioneros, monarcas; Historia en todas las horas de nuestra existencia y en todo lugar a donde nuestra vista se vuelve. Y así vemos que el Estado es el primero en conmemorar los acontecimientos de su Historia festejándolos—como Castilla acaba de festejar su primer milenario—y perpetuándolos en monumentos que erige, para ejemplo de todos, en aquellos lugares donde mejor se ofrezcan a la contemplación del mundo, tratando siempre de inculcar a las gentes a través de las representaciones plásticas el espíritu de emulación de todos cuantos con su esfuerzo han contribuído a glorificar el nombre de la Patria. ¿Se puede, pues, pedir un testimonio más concluyente de la estimación que merece el cuadro de Historia?

Por ello la lección de Historia de estos grandes lienzos es insuperable. Yo preguntaría si hay tratados que nos den una idea de la vida militar de los siglos XVI y XVII comparable a la que nos da la Sala de Batallas de El Escorial; si ha habido libros ni poemas que hayan hecho vivir perpetuamente el heroísmo y el horror de la guerra de la Independencia, como los lienzos de Goya; si ha expresado nadie la tragedia de Madrid durante aquella lucha, como el cuadro de Aparicio; ni el espíritu liberal del siglo XIX, como el Fusilamiento de Torrijos. Todos, aun los que desprecian el cuadro de Historia, no podemos imaginarnos ninguno de estos episodios, ni la rendición de Granada, ni la locura de Doña Juana, ni el descubrimiento de América, ni Don Juan de Austria en la batalla de Lepanto y tantos y tantos episodios de nuestra Historia patria sin que les sirvan de esquema plástico inevitable estas composiciones. Y considero yo, que estos asuntos son tan bellos y educativos, por lo menos, como puedan serlo

“El Tuerto de Majadahonda”, “La moza de la coliflor” o “El tío Paja Larga y su mujer”.

Es indudable que mientras la pintura exista, el gran pintor aspirará, como la suprema expresión de su arte, a hacer perdurable la realidad pasada. En ningún otro género puede encontrar su técnica más noble aplicación. Y lo que el arte tiene de ala, casi milagrosa, para cumplir la aspiración del hombre superior de elevarse sobre su tiempo e incorporarse a la Historia, en ningún otro género encontrará más adecuado instrumento. Cuando Velázquez pintaba sus “Lanzas”, o el Greco su “Entierro del Conde de Orgaz”, o Goya sus “Fusilamientos”, o Rosales su “Testamento” es cuando sentían sin duda la plenitud de su misión y de su genio.

Y los pintores ochocentistas, al igual que los artistas clásicos, se queman en el fuego de su amor al arte, como los santos se consumen en el ardor de su fe. Con una intranquilidad febril recorren la vida con su álbum y su caja de apuntes, captando las fugaces escenas del momento. Sin olvidar ninguna rama del arte donde su personalidad pudiera dejar honda huella; lo mismo en el cuadro de género—que entonces adquiere fama universal—, que en el retrato—que deja lienzos admirables—, que en el paisaje—que da maestros geniales—, que en las composiciones murales—cuya grandiosidad no ha sido después superada—, que en la acuarela—género hoy casi olvidado—, en el que los pintores del siglo XIX produjeron obras maravillosas. Con una inquietud sin horizontes, con un espíritu de sacrificio y de superación, que sólo puede darse en quien se siente arrastrado por el genio del arte. Cultivaron, pues, con maestría todos los géneros pictóricos que hoy cultivamos, y además pintaron cuadros de Historia, que entre el aplauso de las gentes habían de dar la vuelta al mundo cubriendo de gloria el nombre de España.

Pero pintar un cuadro de Historia es siempre labor de mucho tiempo, en la preparación y en la ejecución es una empresa cara. Y el artista tiene, como los que no son artistas, necesidades

que con frecuencia no son compatibles con dedicarse durante largos meses a la composición de su gran lienzo, sacrificando para ello las necesidades elementales de la vida; a veces, desafiando gallardamente la miseria.

Hay que amar la verdad en todo, y en arte la verdad es la belleza. Y a ella puede llegarse por los más diversos caminos: Boticelli y Goya, Zurbarán y Sorolla marchan por senderos distintos, con personalidad propia, en cuya realización se cifran su grandeza y su gloria, alzando su vuelo artístico para coincidir al final todos en la verdad una e inmutable: la belleza.

Hay que tener el espíritu de comprensión, de serenidad y de justicia de los maestros, para los cuales no había nada deleznable si era bello. Recuerdo a este respecto que, siendo yo muchacho, decía el gran pintor Pradilla, con humildad, en una reunión de pintores en el Círculo de Bellas Artes: "No hay que despreciar ni una aleluya. En todo hay algo que aprender". Se dirigía a los artistas jóvenes que censuraban con menosprecio sus obras, alardeando de independencia y personalidad y blasonando de haber roto todo parentesco espiritual con los vituperados maestros.

Y dice Balmes a este respecto: "A pesar de tanto como se blasona de independencia, está más claro que la luz del medio día que esa independencia no existe, que gran parte de la humanidad anda guiada, únicamente algunos, que son los que conducen a los demás y que a su talante la llevan por el camino de la verdad o del error." "Formando un cuadro de clasificaciones científicas y literarias (yo añadido artísticas), encontraríamos fácilmente que en cada género son muy pocos los que levantan bandera y que sobre sus pasos se precipita la multitud ahora como siempre." "El genio no es patrimonio del linaje humano, sino un privilegio a pocos concedido."

A los artistas jóvenes de entonces—hoy ya viejos—, como a los artistas jóvenes de hoy, llenos de audacia acometedora, de desplantes y menosprecio de los maestros, yo les recordaría aque-

lla sentencia que se lee en la puerta del cementerio de un pueblecito guipuzcoano:

“Laister esango da zuengatik, guregatik esaten dezutena: ¡¡Irrizan!!”

Que traducido dice: “Pronto se dirá de vosotros lo que decís de nosotros: ¡¡Murieron!!”



DISCURSO

DEL

Excmo. Sr.

D. JOSE FRANCES Y SANCHEZ-HEREDERO



Fué en un setiembre ya muy lejano, de cálidos oros y olvidado por la lluvia, cuando conocí, simultáneas, la obra de Elías Salaverría y la comarca que le diera su visión feraz, su realismo fuerte y su religioso ímpetu.

Dos días llevaba el automóvil desmondando los montes de Guipúzcoa sobre las vueltas blancas y limpias de las carreteras, atravesando las espesas penumbras húmedas, deteniéndose al pie de los edificios abrumados de siglos y nobiliarios escudos. Asomándose al mar.

Bajo los neumáticos, constantemente acuciados por nuestra ansia de paisajes, huían campiñas, aldeas, ciudades y puertos; caseríos acurrucados en los valles afables, o como detenidos en un derrumbe fatal en la vertiente austera de los cerros.

Huracanaba la sensibilidad aquel vértigo de las emociones tan diferentes—y tan fraternas, sin embargo—como la codicia de la mayor velocidad despeinaba nuestros cabellos y nos cortaba el aliento y nos curtía las frentes.

En los caminos, hallaba el orto ya activa nuestra inquietud viajera y rompía áspero la paz vespéral el silbido de la sirena avanzando más allá de los faros, cuando retornábamos a San Sebastián por un sendero que cortaba tajante y alto el cerro a

la derecha, y prometía el abismo fosforescente, bronco y dilatado, del mar a la izquierda y en el hondo.

¡Días inolvidables de huella tan profunda y tan bien sembrada de recuerdos, que ahora resurgen ante la evocación de una obra admirable donde las gentes, los valles, las cumbres, la mar y la fe de Guipúzcoa son plasmadas por la maestría del pintor que, entonces, a nuestro lado, convivió las horas de revelación!

¡Pasajes, roído de lluvia y de tiempo, con su monte erizado de castaños y tapizado de madreSelva, con sus calles sombrías por donde ulula el viento y se abren boquetes luminosos a las ráfagas salobres, con su ancestral y romántico aspecto de puerto de otro tiempo! ¡Carretera de Zumárraga, desfiladero de paredes ingentes, ubérrimas, salpicadas de los blancos caseríos, de roja techumbre; camino de cuento germánico, de leyenda nibelúngica y que nos retrotraía a las estampas de Gustavo Doré transformándolas en naturaleza viva, penetrable y conmovedora! ¡Valle de Loyola, tan sonriente, regazo fecundo del Monasterio de los hombres sobrios, austeros, vestidos de negro, detrás de las puertas áureas, de los mármoles y los bronce, y donde la estatua del guerrero místico vela sobre la *Aita San Inazio'ren ur bedein-katua!*

Vergara y su Cristo de Montañés, la torturada figura que nos mostraron a la luz de un cirio para darle más trágico relieve de humanismo a la policromada talla. Oñate la hidalga, la omnidorada, con sus palacios de piedra musgosa y sus fuentes con los bustos de los caudillos carlistas. Playa de Fuenterrabía, de la finísima arena y de sosegado mar, contemplando en mentiroso y grato alcance de nuestra mano las fronteras villas francesas estremecidas entonces por los lamentos de soldados heridos.

Y en las plazas constitucionales los escudos rutilantes del Corazón de Jesús sobre los otros heráldicos de piedra, con los cuarteles desmochados; los frontones y las boleras en que saltaban los hombres como muñecos elásticos o trazaban en el aire suave de los atardecidos la silueta clásica de los discóbolos y lanzadores

de disco; las viejas, tan viejas, tan viejísimas dentro de sus ropas negras, hilando, cual en las consejas antiguas, el copo blanco de lino; los mozos de apolíneo torso que, sentados en rústicos bancos de piedra, trenzaban el cáñamo de las alpargatas y a nuestro paso levantaban desdeñosos el rostro para darnos su perfil fulgente de medalla. Y las carretas arcaicas, arrastradas por los tardos bueyes que con su aguijón dirige el campesino de la obscura y pequeña boina, el largo blusón azul, los cabellos blancos, el rostro cenceño y la tonada de palabras herméticas y lánguido ritmo.

Como era setiembre, todos los manzanos estaban henchidos de los aurirrojos frutos. Tronchaban las ramas con su peso, caían de las faldas de los montes, esmaltaban los prados.

Teníamos las fauces secas y el sol nos encendía el cuerpo apenas el automóvil apaciguaba su marcha. Sentimos previamente el gozo de hundir los dientes en la fresca carne de las pomas. Sentí yo también el deseo de traer al hogar—¡tan lejano de allí!—una rama con su fresco verdor y su pompa frutal, como la rústica, la demetérica ofrenda del setiembre vasco.

Detuvimos el automóvil al pie de un caserío. Saltó el pintor a tierra y llamó a los caseros en el habla secular e incomprensible para las gentes de otra parte. Luego trepó al árbol, cortó la rama y así, en mangas de camisa, con la pequeña boina tajándole la frente, con la risa y las palabras enigmáticas en los labios, se me apareció entonces como el vasco pintor de su tierra nativa.

Era realmente el Elías Salaverría de *La procesión del Corpus en Lezo*, de *Gu*, de *Layadores*, de *El duelo*, el que en los años sucesivos, ya seguro de su trayectoria ideológica y en la plenitud factual y física, habría de pintar el *San Ignacio* y *Los mineros* y la *Ofrenda de Sebastián Elcano* y la *Virgen de Aránzazu* que resume y compendia de magnífico modo su amor a los hombres, los sentimientos y la naturaleza vernáculos.

Por vez primera le veía en su cabal significación.

Anguloso, tozuda la frente, altivo el mentón, hundidos los

ojos en las cuencas orbitarias pero chispeantes del interior fuego; largos los brazos y ganchudas las manos—brazos de agrícola y manos de pelotari—la voz sonora hecha a pedirles ecos a las cumbres en los retornos de las romerías, era realmente el destinado a expresar el misticismo de su raza en los lienzos religiosos, antípodas del criterio monjil, de la blandenguería beata, del dulzismo murillesco; con toda veracidad realista en las formas y todo austero idealismo en el impulso espiritual, por obra y gracia de un temperamento enérgico que no excluye la ternura.

Elías Salaverría e Inchaurrendieta es hijo de unos campesinos de Lezo, pueblecillo próximo a Rentería.

Hombres de agro y hombres de la mar hay en sus ascendientes. Y todos ellos humildes. A veces, en el camino, encuentra el pintor a un boyero, o desde un huerto le saluda el hortelano, o al pie de los muros, labrados de tiempo y de humedad, de Pasajes, se detiene ante un pescador que remienda sus redes ocrosas. Y son primos, tíos suyos, de los que él no puede avergonzarse, mientras ellos de él se enorgullecen.

Orgullo de raza y de progenie también el suyo, demuestra el cuadro que, nacido de la ejemplar humildanza, de la sencilla fe de aquel a quien representa, ha donado el artista a nuestra Academia.

Este cantor senecto, que pone su mano encallecida sobre el antifonario donde se clama a lo Divino con la materna habla éuskara, es el padre del artista. Toda su vida repartió las horas en labrar la tierra y cantar al cielo.

Infantico aún, su voz atiplada; valetudinario ya, su voz rota y temblorosa; robusto el acento en la viril madurez, no dejó nunca de darse al gozo y al dolor litúrgicos, con el fervor ingenuo de un cristiano de otros siglos, en la calma recoleta de la iglesia aldeanega.

Júbilo propio le enardecía en los aleluyas pascuales, en las fiestas de bautismo y nupcias de los de su misma sangre. Serena y austera amargura fortalecía su fervor en los funerarios trinos

que acompañaron el tránsito al infinito misterio de las almas que crearon la suya y las que él engendrara y las que salieron a luz del mismo vientre que a él le contuvo.

Recibamos con agradecido respeto este cuadro *El Cantor de la Parroquia*, tributo filial a Juan José Salaverría, hombre sencillo y creyente, símbolo del trabajo y el fervor de la tierra vasca.

Elías Salaverría afirmó pronto la inclinación artística.

Ayudaba a misa al cura de Lezo, y en los libros parroquiales y en las paredes de la sacristía dibujaba con aquel ingenuo sentimiento de la línea, que es la obsesión moderna en el afán supercivilizado de rehacerse una emotividad perdida.

A los doce años, un sacerdote, Pildain, presintió para él un porvenir glorioso y consiguió que el marqués de Cubas, gran devoto del Cristo de Lezo, y académico que fué de esta Corporación, se interesara, inteligente y entusiasta, por el futuro artista pensionándole para empezar sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián.

Cada noche—aquellos nocturnos hostiles, tempestuosos de la invernada—, Elías Salaverría atravesaba a pie dos veces los kilómetros que separan Lezo de la capital, para inclinar su niñez melancólica y embrujada de arte sobre el papel donde iba dibujando las escayolas de líneas griegas o romanas...

En los comienzos, Salaverría era un adepto del sorollismo. Después, Luis Menéndez Pidal le encauzó hacia la verdadera trayectoria donde el artista había de manifestarse íntegramente, sin concesiones al pasajero deslumbramiento de la adolescencia.

*La procesión del Corpus en Lezo* es la primera obra donde ya puede y debe juzgársele en el sendero seguro. Una de las más cabales también. Destacó al artista, logrando la medalla de oro en la Exposición Nacional de 1912.

Es, además, una obra que se sostiene en su valor justo y en su capacidad sugeridora de todo cuanto habría de venir luego: el

*San Ignacio, Los mineros, los "gloriosos harapientos", de Elcano; la Virgen de Aránzazu...*

Al volverla a ver ahora en el Museo de Arte Moderno, la hallamos en toda su integridad de perfección e incluso atisbamos bellezas que antes pudieran pasarnos inadvertidas. Todo en este cuadro está concebido y compuesto con una voluptuosa emoción de la línea y del color, y una dolorosa, austera casi, inquietud del espíritu. Aquí hallamos por primera vez lo que ya no abandonará al artista: la armonía que pudiéramos llamar arquitectónica de la línea, el ritmo a que están supeditados todos los elementos constitutivos del cuadro, y que, así como la luz, es algo propio y característico de cada pintor. En Salaverría siguen las líneas una ondulación muelle y una belleza que comprendimos después de ver el paisaje vasco. Así es de ondulante en la brava y dulce ondulación de sus montes; así se buscan para la auritmia total los distintos altibajos de las cumbres, que dan, como los cuadros del maestro, una sensación de tiempos de una gran sinfonía musical. Y envuelta, ligada en su sutil trabazón de hallazgos al aspecto eterno del cuadro, está la significación psicológica obtenida gracias a la feliz elección de tipos y a la identificación absoluta del artista con el país donde ha nacido.

Responde así Elías Salaverría al sentimiento primordial de los artistas de su tiempo: el iluminar el alma antes que las formas ajenas. La búsqueda incesante de cuanto queda—con esa pristina pureza de instintos que nos ligan a nuestros muertos y a nuestra tierra viva—intacto en el hombre, luego de reintegrarse viril a los espectáculos, los paisajes, las gentes y las costumbres que su infancia disfrutó sin aprovechar aparentemente.

Esto es lo que ha salvado a la pintura española de caer, como otras pinturas europeas, en el incluserismo extravagante o la uniformidad enfática. La entrega a las energías maternas de la tierra nativa; el concretar las ansias de infinito de una finitud, limitada al principio, de enorme y dilatada amplitud después, cuando se comprende, al fin, que más claro y más universal puede llegar a



ser un arte cuanto más profundizamos en nosotros mismos, en una serie de círculos convergentes que van achicándose de nación a región, de región a provincia, de provincia a ciudad, de ciudad a hogar... E, inversamente, la obra creada con esta ansia de cada vez más reducida inspiración—que sólo asusta a los miedosos de sentirse pensar en soledad o que desdeñan los desafectivos avergonzados de parecerse a los suyos, y ávidos, en cambio, de afiliarse gregariamente en la simulación de normas antitéticas—, va ensanchando sus círculos hacia una eficacia expresiva, sin confusión posible.

Los pintores españoles que tienen hoy día el concepto exacto de su arte son, pues, los que se concretan no sólo a los temas homogéneos, a la interpretación filial de gentes y paisajes de su región propia, sino especialmente a desentrañar la luz que primero vieron sus ojos o que alumbró ese gozo creciente del conocimiento sensorial y visual de tonos, volúmenes e ideas.

El arte regional es el producto de la reintegración de los artistas a la tierra nativa, a la luz que hallaron al abrirse sus ojos y al espectáculo que fué ofreciéndose sucesivo, pero íntegro de cualidades características, a lo largo de los años de niñez y adolescencia. Los años que modelan para siempre el espíritu.

Se acercan a la tierra nativa como una madre que les dió el ser, y empiezan a retratarla. Todos sabemos que el retrato de la madre suele ser aquella obra donde culmina la sensibilidad de un artista.

En otra ocasión hemos dicho, refiriéndonos a *La procesión*, tan colmada de aciertos y tan vibrante de promesas: “A *La procesión* tiene que acudir Salaverría, como una dama al cofrecillo de sus joyas siempre que desea engalanarse, o como un genealogista al querer establecer los comienzos de un patronímico hazañero. Latentes aguardan allí todos los presentimientos del futuro, y cuando Salaverría se cristalice, se modifique en una personalidad vigorosa e irrectificable, será en *La procesión* donde encontraremos entonces la razón de su personalidad.

”En *La procesión* el pintor se cuidaba sólo de pintar, una vez encontrado el asunto y la composición. Pero en *Gu* y *El duelo*, las obras siguientes, vemos la ambición, la ansiedad, que llegan a ser una hiperestesia de la sensibilidad por interpretar en relaciones de color nuevas, y en arabescos de la línea ignorados, las voces que le cantan dentro del espíritu con hechizo de sirenas. Ante esos dos cuadros tenemos la certidumbre de presenciar el período de transición del ilustre pintor. En ellos, aciertos geniales, seguridades técnicas pasmosas, interpretaciones psicológicas buídas y penetrantes como puñales.

”¿Qué indica todo esto? La crisis (favorable, indudablemente); de un gran temperamento de pintor. Dentro de algunos años, estos lienzos, que, con una gráfica frase del propio Salaverría, “han sido creados con el placer doloroso de los postreros espasmos”, tendrán un valor documental para el crítico, pero al artista le causarán esa melancolía con que los años de lucha nieblan el espíritu al ser recordados en pleno triunfo.”

La crítica consideró en 1912 que *La procesión* señalaba el límite afortunado de un buen camino.

Y, sin embargo, ¡qué enorme inquietud después! ¡Cuánta ansiedad insatisfecha y cuánta tozudez en la búsqueda de su personalidad!

Salaverría tiene esa admirable cualidad del descontento de él mismo que sólo conocen los espíritus selectos. Le habría sido fácil, productivo, descansar en su primera medalla, como tantos otros. Pero no quiso. E hizo bien.

Así como *La procesión del Corpus en Lezo* rectifica totalmente el concepto juvenil de las obras anteriores, *Tú, primero* y *Layadores*, medallas en 1906 y 1908, las obras siguientes a *La procesión*, parecen rectificarlas. *Gu*, *El duelo*, *San Ignacio*, son un retorno al casticismo español, sin abandonar los caracteres de racialidad vasca.

Porque en Salaverría hay una profunda inquietud mística y una necesidad constante de exaltar a los humildes. Carne de pue-

blo y alma de poeta, su obra, al acercarse ahora a la madurez física e intelectual, había de tener, inevitablemente, ese vigor áspero, rudo, y ese idealismo ingenuo y viril de los vascos.

Así en *Gu*, que quiere decir *Nosotros*, el artista se retrata entre los suyos. El padre, los hermanos visten a usanza campesina, él a la ciudadana. Pero en todos una fuerte, íntima trabazón física y espiritual, una serenidad sosegada, serios los rostros con que la semejanza familiar rubrica los étnicos rasgos. Pero las gamas claras sonríen a la afable armonía de la composición y del motivo.

*El duelo*, en cambio, es como si hiciera cóncava, hacia insóndables penumbras psicológicas, la entonación general del lienzo. El sentimiento de los seres agrupados con ese enorme dominio de la composición, con esa sensibilidad intelectualizada que hace de Salaverría uno de los maestros del XX, digno continuador de los maestros del XIX por él evocados y enaltecidos en su admirable discurso, el sentimiento de las figuras y del motivo adquiere un diapasón elevado en el valor pictórico, en la reciedumbre técnica y en el valor sentimentalmente narrativo, peculiar de Salaverría.

Relatos sugestivos son los cuadros de Salaverría. Lienzos históricos a su vez y en su hora, como en definitiva importa que deban ser las obras de arte. Fijar ante nuestras miradas la naturaleza eterna y las etapas distintas de la humanidad. Evocaciones del ayer y presencias del hoy.

El propio Salaverría lo acaba de decir de manera apasionada y convencida. Porque no exaltaba un punto de vista ajeno, sino que respondía a un fervor perenne no desmentido nunca.

Historiador plástico a su vez y en su época, Salaverría narra figuras, sucesos y lugares coetáneos y revée para la resurrección perdurable del arte los pretéritos. Sirve al "testimonio de los tiempos". Así han ido surgiendo el *San Ignacio* y *Don Juan*, *San Francisco Javier* y *Don Ramiro*; *Sebastián Elcano* y el *Cura Santa Cruz*; la muchedumbre piadosa de *La procesión* y el friso alativo de *Los mineros*. *La Coronación de la Virgen de Aránzazu*,

en fin, suprema lección histórica del sentimiento religioso en Guipúzcoa.

El retrato de *San Ignacio de Loyola* es una de las obras maestras de Elías Salaverría.

*San Ignacio* se nos aparece dentro de sus hábitos negros y teniendo detrás de su silueta hosca todo el valle afable sombreado por el monasterio.

Nos inquieta y nos obliga a defender con los párpados el mudo lenguaje de nuestros ojos, la mirada de San Ignacio. Sentimos una inquietud indefinible frente a este hombre que nos detiene de pronto sin más fuerza que su inmóvil actitud y su cráneo iluminado de un fulgor interior. Ni siquiera nos tiende su mano, que cruza humildemente sobre el negro azulado de los ropajes. Ni siquiera nos ve, tal como está de absorto en la contemplación de su alma.

A su espalda se insinúa el paisaje, comienzo del mundo para él, donde su obra sería un misticismo más alto y una germinación más dilatada.

¡Desde la noche medieval a nuestro mediodía del siglo XX ha pasado tanto tiempo y hemos cambiado tanto los hombres! Cuando visitamos el riente valle de Loyola y en él la residencia espléndida, sólo el murallón áspero, en la repentina desolación del patio oscuro, nos pareció digno del Iñigo guerrero que levanta al cielo su rostro blanco desde la armadura negra.

Nos creíamos entonces más desligados que nunca de todo lo que nos pone este cuadro de Salaverría frente a frente, como un versículo apocalíptico, como una lamentación del *Eclesiastés*, como una profecía del Kempis, asaltándonos en medio de la vida mundanal y cotidiana. Y sin embargo nos atrae y domina por una extraña, poderosa revelación de arte y de doctrina conjuntas. En este cuadro está no solamente la figura, tan humana y tan legendaria a un tiempo mismo, del Fundador, sino también el espíritu fuerte, viril, soñador y voluntarioso, audaz y reflexivo de los vascos.

“Es este cuadro—dice la alta autoridad de Federico Krosender, siervo de Jesús—la más vigorosa representación de San Ignacio que yo conozco. Me parece a mí que es la más completa expresión de los rasgos esenciales del santo. Profundo recogimiento interior de místico, grandísima fuerza de apóstol. Es como si tuviera ante sus ojos algún “ser invisible” a quien atiende y escucha. En toda la expresión domina “ese invisible” interiormente por completo recogido y cerrado, y dispuesto en todo tiempo a soltarse por “ese invisible”, pero no para destruir, sino para crear.

“En este hombre se da la segura confianza en sí mismo, cuya fórmula es: *Todo lo puedo en aquel que me conforta.* (Phil 4, 13.)

“Para pintar este cuadro era de todo punto necesaria la natural congenialidad del vasco y la sobrenatural congenialidad del católico creyente de corazón.”

*Los mineros* inicia la tercera época de Salaverría, donde edifica sobre los cimientos de *La procesión*, con los materiales de *Nosotros* y *El duelo*, con la elocuencia sentimental del *San Ignacio de Loyola* y en el que se muestra ese valor plástico de la muchedumbre incorporada a la obra del arte, que supieron aprovechar los antiguos y que después se fué olvidando.

*Los mineros*, es ante todo, una recia composición desarrollada en la línea ondulante de un friso. Este es el acierto cabal y primero de la obra: el agrupar las figuras con tal maestría, que nada de ellas contraría la euritmia del conjunto. Pero con ser ésta su cualidad primordial, lo que dota al cuadro de su eficacia decorativa, nosotros prescindimos de ella para detenernos en los aislados documentos humanos de algunas de sus figuras.

Pintadas sin preocupaciones de técnica o de “escuela regional”; dejando salir a la superficie aquellas no olvidadas enseñanzas en la manera de ver el color, muy a la manera española, Salaverría se reincorpora al realismo castizo, a la integridad eminentemente naturalista de nuestra pintura.

Así, este hombre, que atrae al principio todas las miradas por su situación en el primer término y por la melancolía tosca de su expresión, está visto de un modo leal y sincero. Misericordioso y grave también. Es decir, Salaverría, para expresar toda la brutal amargura de un condenado a trabajar en las entrañas de la tierra, no ha precisado de "literatura" ni de socialicerías. Ha elegido el modelo típico de este hombre con rostro de soldado, de monje, de labriego o de marinero: de hombre que agota, en fin, su vida para el placer y la fortuna ajenos. Tiene aquella actitud, que desnuda el alma, del Cristo irguiéndose en la cena postrera, del enjuiciado ante el tribunal, del obrero ante el capataz, que va echando, cantarinas, las monedas sobre la mesa de los sábados. Lo más puro y lo más triste en la raza está ahí, en ese hombre humilde, resignado y ya sin edad en su primera juventud, que se destaca, desgarrado, pero estatuario, de los demás. Y estos demás expresan las restantes características raciales. Ese cincuentón barbudo bajo el sombrero de mendigo, que parece salir del *Patio de Monipodio* cervantino o de los ejemplos de humanidad velazqueños; ese otro pequeño, membrudo, cruzado de brazos, cuya mirada es un reto para los días de revuelta. El adolescente pálido, flaco y ensimismado, que bajo su gorrilla piensa en la novia o en el crimen. Y delante de él otro cuarentón con su gesto de socarrona maldad.

Pero hay en el cuadro otra figura sobresaliente y que es, en cierto modo, antitética de la principal, y que acaba por imponerse a todas, centrando al mismo tiempo la composición y el sentimiento. Es ese hombre rubio y barbilampiño, que detrás del minero cruzado de brazos y con el sombrero echado hacia atrás, para dejar ver la frente, tiene una expresión de astuta energía.

Donde el minero tosco y sometido se ofrece con su actitud de Cristo, de condenado y de esclavo, este otro minero presenta la audacia de su inteligencia y la violencia fría de su rencor. Voluntariamente se coloca a segundo término; rehuye con su mirada distraída las miradas ajenas, y sin embargo, todos los de-

más, los que afrontan los primeros puestos y los que se esfuman de un modo anónimo y furtivo, fueron alguna vez la turba gregaria y el impulso ciego de su voluntad consciente y ambiciosa.

Como lo fueron, a mejor gloria de Hispania, aquellos gloriosos harapientos que detrás de Sebastián Elcano vemos en otro de los bellos lienzos de Elías Salaverría.

Se sabe bien cómo la Diputación de Guipúzcoa no quiso limitar la fiesta del Centenario de la primera vuelta al mundo a transitoria apoteosis y fugitivas exaltaciones oficiales. Quiso fijar para lo futuro el instante en que una región se enorgullecía de haber salido de ella el *Primus circumdedisti me*.

Ya en Guetaria existía un monumento a Juan Sebastián Elcano. Se le ve, si no en la traza fanfarronamente heroica que tiene en otras esculturas semejantes—las de Bellver y Font, por ejemplo, con su boína amplia, sus barbas copiosas y su actitud de retador de vientos y olas—, como el Don Juan de Zorrilla recitando décimas sonoras. Pero ¿fué así Juan Sebastián Elcano? Los tres artistas vascos a quienes la Diputación de Guipúzcoa hizo la pregunta de un modo práctico respondieron negativamente. Ignacio Zuloaga, Pablo Uranga y Elías Salaverría han pintado a Elcano y a los suyos de un modo hartamente distinto a como le imaginaron los escultores del siglo XIX, guiados por viejos grabados de otro tiempo.

En los tres cuadros—tan diferentes, tan personales de técnica y de concepto ideológico—Elcano aparece rasurado, y acusados en la testa enérgica los rasgos expresivos de su raza.

Es un marino áspero y audaz, un apasionado de los horizontes flotantes, no el atildado recitador de estrofas o el teatral almirante del siglo XVI, confundible por sus indumentos y su arrogancia con un afortunado pirata de las esculturas y grabados de ayer.

Ignacio Zuloaga ha hecho el retrato con cierta ampulosidad de vestiduras, rocas y cielos, que contrastan con el rudo y sagaz semblante; Pablo Uranga, el momento deslumbrador, inflama-

do, de la partida; Elías Salaverría, la hora crepuscular del retorno.

Yo prefiero, entre los tres cuadros, el de Salaverría. Me atrae la desgarrada melancolía de los harapientos gloriosos que descienden con los cirios votivos en la mano y todo el horror vibrante de las travesías en la memoria, para inclinar sus almas fulgurantes y sus cuerpos quebrantados ante las Vírgenes de Nuestra Señora de la Victoria y Nuestra Señora de la Antigua, en Sevilla, el 8 de septiembre de 1522, después de dos años seguidos de navegación.

Son dieciocho famélicos y sedientos hombres de aquella tripulación de doscientos treinta y siete que embarcaron bajo el mando de Magallanes. Y ciertamente darían en el crepúsculo remoto esta sensación austera y miserable que causa la evocación pictórica. Su glorial retorno está sombreado por el agotamiento físico, sostenido también por la fe perdurable de Vasconia. Así los marineros, medio desnudos en sus harapos, adelantan hacia nosotros sin arrogancia, pero sin humildad. Saben que a la empresa más que humana realizada por ellos les falta el cupular remate. Y van a ponerlo a través de la ciudad piadosa, sordos a los vítores cálidos del Sur, mostrando las carnes mártires de los huracanes, las fiebres, el hambre y el odio, a la luz lívida de los cirios en la penumbra vespéral.

Elías Salaverría, el contemplador y el sugeridor de las muchedumbres vascas—*El Corpus en Lezo, Los mineros, La Virgen de Aránzazu*—, ha dado el acento viril y la profundidad extática al episodio, con una plenaria emoción, donde la sobriedad rubrica la elocuencia.

Llegamos, por último, a *La Virgen de Aránzazu*, en la que el artista ha trabajado varios años y que representa la apoteósica exaltación de la religiosidad guipuzcoana.

Nadie como el propio artista puede explicar su obra. He aquí cómo la describe Salaverría:

“Desde el punto de vista técnico, he tratado de dar al lienzo



marcado sentido decorativo, intentando plasmar en la obra el arraigado sentimiento religioso del país y la verdad histórica, hermanados con la tradición.

”Pueden separarse en el cuadro ambos tiempos: el pasado, la parte histórica y tradicional que, a pesar de aparecer como en segundo término, constituye el motivo primordial. Si se presenta en una altura velada y lejana es para hacer sentir su condición de tiempo pretérito y por no dejar de consignar el lirismo de la tradición. Y el tiempo presente, interpretado en primer plano, con personajes actuales. En ambos—el ayer y el hoy—las figuras representan personas conocidas para quienes pasan la vista por los textos relacionados con la historia del país y para quienes en el día salen a la calle o se asoman al mar y a la campiña vasca.

”En las figuras de la parte superior quedan interpretados: en lo alto, informando el espíritu de la obra, Dios, nimbado del resplandor de la Cruz, con los brazos paternalmente abiertos, en señal de que en ellos acoge al pueblo guipuzcoano. Más abajo, y próximo a la Virgen, el pastor Balzategui, postrado, a quien se apareció Nuestra Señora de Aránzazu y él le rezaba el Ave María y otras oraciones que sabía.

”Las demás figuras representan: la viuda de Arriarán, de ilustre familia de Guipúzcoa, que con su hijo fueron los primeros que se consagraron a la Virgen de Aránzazu, residiendo en el santuario; su hijo, fray Pedro de Arriarán, religioso mercedario, que por su devoción a María obtuvo licencia para permanecer en el santuario como vicario o ermitaño perpetuo. El circunnavegante Elcano, devoto de esta Virgen, para cuyo culto consignó cantidades en su testamento. El almirante Oquendo, a quien la Virgen protegió en el duro trance en que luchaba con desventaja, logrando señalada victoria para su armada; para demostrar su gratitud a la divina intercesora, regaló al santuario el estandarte real que llevó en dicha batalla, una bandera ganada al holandés y una bala de hierro de las que entraron en la nave capitana; todos tres trofeos se colocaron en la capilla mayor. Grupo de pesca-

dores y navegantes simbolizando la devoción que la gente de mar profesa a la divina Patrona. El peregrino que, como las gentes de mar, acude constantemente a la protección de María. En el que se recuerda el hecho milagroso de que un penoso invierno que no había comida en el santuario, apareció el ángel con el necesario sustenso. San Ignacio, para consignar su visita hecha al santuario, visita que el fundador recuerda en su carta escrita a San Francisco de Borja en 20 de agosto de 1554 desde Roma. Don Diego de Butrón, alcalde y alcaide de Fuenterrabía, devotísimo de Nuestra Señora, a quien pidió auxilio para que levantara el sitio de la ciudad, y el 7 de septiembre (víspera de la festividad de la Virgen de Aránzazu) no sólo se logró avituallar a los sitiados, sino triunfar sobre los sitiadores; como gratitud a la Virgen, Diego de Butrón regaló una riquísima cadena de oro construída en China y apreciada en novecientos ducados. El historiador Garibay, que visitó el santuario en acción de gracias por las divinas mercedes. Legazpi, devoto y agradecido a la protección de Nuestra Señora. El abrazo de paz de oñacinos y gamboínos. Un enfermo, simbolizando a cuantos acudían a la milagrosa imagen para pedirle la salud corporal.

“Y ya en el tiempo presente, la figura augusta de Nuestra Señora de Aránzazu sobre un altar florido, en cuya base campea el escudo de Guipúzcoa. A ambos lados, hileras de frailes, actuales guardianes del santuario. Oficiando, revestido de pontifical. el prelado diocesano, doctor Eijo, iniciador de esta obra pictórica y secundado por la Diputación de Guipúzcoa, proclama a María de Aránzazu Patrona de Guipúzcoa.”

Hasta aquí, la explicación del artista.

Lo que ya su pluma calla, pero sus pinceles afirman con bella elocuencia, es el logro feliz de la composición y la sensación grata de color.

Elías Salaverría ha vencido la enorme dificultad de unir el ensueño con la vida, la fe con el arte, el realismo con el misticismo.

Su *Consagración a la Virgen de Aránzazu* representa el valor de época y de sentimiento que las obras maestras del género en otros siglos: una evocación de lugares, tipos y costumbres puestos al servicio del fervor religioso.

Tratado con amplitud y valentía, es uno de los mejores lienzos decorativos de la moderna pintura española.

Hay figuras de recia energía, de sencillo misticismo, actitudes de armoniosa dulzura; notas de delicadísima fineza cromática—todos los grises y amarillos del altar y de la capa episcopal, las evanescentes siluetas de los piadosos pretéritos—, y el fondo entrevisto a ambos lados del altar, por sobre las testas de los genuflexos y creyentes contemporáneos.

¡Curioso y terrible contraste el de esta gran composición religiosa con la figura profana de *Don Juan Tenorio*!

El *Don Juan* de Salaverría es, acaso, la más terrible diatriba contra el cargante fantoche, falso arquetipo de la seducción femenina y del aventurero español exaltado en libros y escenarios.

Y más curioso deducir aún, precisamente en esa estampa del *galanteador* ni siquiera cínico, cómo no se desmiente la recia hombría y el sano idealismo del pintor.

Recordad al *Don Juan* tal como el artista le ofrece en la calma azulina de una noche vernal, bajo el cielo andaluz. El lugar acaricia con argentados reflejos su traje de seda; el aire recoge el aroma de la barba recién rizada por las manos de un peluquero ambiguo; la pluma de su toca tiene un desmayo femenino y femeninas parecen sus manos dentro de los guantes suaves, ceñidos y blanquecinos. La comba estelar guiña sus luces altas sobre la gallardía equívoca del mentecato verborreico.

Nunca me he explicado esa atracción temática del donjuanismo sobre los escritores y los artistas inteligentes, que les sitúa accidentalmente al nivel espiritual de una Doña Inés boba, una Lucía mercenaria o una Brígida hundida en los bajos menesteres del celestineo.

Don Juan, tal como le supieron ver sagazmente el fraile y

el poeta españoles, puede conquistar cuerpos de mujeres vacuas o salaces y suscitar vagas comezones emulatorias en aprendices del erotismo literaturesco o en cuarentones perseguidores de domésticas, como tardío acopio de "materiales vividos" para sus estudios de psicología femenina.

Don Juan, tal como aparece a través de las interpretaciones plásticas, musicales, literarias y hasta filosóficas de estos últimos tiempos, no es ni siquiera la rufianesca y fanfarrona figura del galanteador provincial del sur, creada por Tirso y recreada por Zorrilla, o sirviendo de espejo ustorio a la vanidad enfática de aquel insoportable lord Byron, que todavía desvela mises y mistres con su "luciferina belleza" y su muerte, aparentemente romántica, en Missolongui.

Don Juan, tal como en la realidad se ofrece, no ha de inspirar atención sino al legislador y codicia al curial y la tercera. Es un ente de la patología social, cuyas hazañerías conviene castigar y de las que viven gentecilla de garitos, lupanares y tabernas.

Y aquí es donde está el acierto admirable de Salaverría. La precisión justa en el concepto físico y espiritual del *Don Juan*.

Comparad esta figura con las masculinas de los gloriosos harapientos de aquellos circunnavegantes, estampa de héroes, hombres curtidos de salobre y de sol, acerados por los vientos, que vienen del pasado a recordarnos toda nuestra responsabilidad presente en la tradición histórica.

Atended la abismal distancia entre el Fundador, dentro de sus hábitos y con su cráneo mondo, que irradia luz, y el Seductor, dentro de sus galas de bailarín, con su testa ridículamente bonita, iluminada desde fuera.

Pero el más resaltado contraste, el valor concreto de la magnífica diatriba, lo descubrimos al enfrentar *Don Juan* con *Don Ramiro*, el Fantoche andaluz y el Caballero castellano.

Porque otro de los lienzos admirables de Salaverría es el retrato de la poderosa creación literaria de Rodríguez Larreta, el

protagonista de *La gloria de Don Ramiro*, tributo de un escritor americano a nuestra España eterna.

Bajo la molicie estelar, la pompa azulina de fulgores altos y quietos, el aventurero, engalanado como una cortesana, sonríe al pecado y al vicio. En la austera serenidad castellana, recostándose a contra cielo y tierra de Avila, nutriz de santos y milites, la figura nerviosa, virilmente sensitiva del caballero, sobriamente vestido, es una síntesis ignaciana, filipense y grequial. Cirio y árbol, y lanza que arde; ansia y combate, como el Fundador, el Monarca y el Pintor, que acertaron a dar en la triple gloria de la fe, de la patria y del arte.

Frente a frente, nada puede la bravuconería turbulenta de Don Juan contra el valor sereno de Don Ramiro.

Y si en la interpretación de aquél puso el artista una pompa cromática, un como aroma turbador de sensual y opiácea influencia sobre los nervios y los músculos de la raza, estoy seguro de que Elías Salaverría rendía en la figura del caballero abulense el tributo de su alma acendradamente hispánica a un arquetipo del honor, de la lealtad humana y de la devoción ultraterrena.

Os debo singular gratitud, señores Académicos, por este honor de placear la bienvenida de todos a un artista como Elías Salaverría, maestro bien alcornado y bien probado en la historia de la pintura española.

Y tú, mi buen amigo de siempre, recibe de mis manos la rama de laurel académico, en fraterna memoria de aquella rama agraria que, en una tarde remota, me ofreciste para ornato y nostalgia juveniles...

