

---

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# DISCURSO

LEÍDO POR EL

SR. D. JOSÉ CLARÁ Y AYATS

EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

Y CONTESTACIÓN DEL

SR. D. JOSÉ FRANCÉS

EL DÍA 13 DE DICIEMBRE DE 1925



TALLERES CALPE  
RÍOS ROSAS, 24  
M A D R I D

---

DISCURSOS

LEIDOS ENTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

SENOR DE SAN FERNANDO

EL DIA 13 DE DICIEMBRE DE 1923



MARCO

1923



---

# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

SEÑOR DON JOSÉ CLARÁ Y AYATS

EL DÍA 13 DE DICIEMBRE DE 1925



M A D R I D

1 9 2 5

---







## SEÑORES ACADÉMICOS:

**A**NTE todo permitidme que demuestre mi sincera y profunda gratitud a la Academia, que se ha dignado elegirme miembro de esta docta Corporación.

Siéntome tanto más orgulloso de ello dada la manera hidalga y espontánea con que este alto honor me ha sido concedido y votado unánimemente por sus esclarecidos miembros.

Es ésta una de las etapas de mi vida de artista que ha de marcar con sello imborrable mi carrera. El valioso título con que acabáis de honrarme señala para mí, en realidad, como un período de transición.

Hasta este momento de mi existencia artística, mi espíritu, inquieto de ideal, ha vivido absorto con la preocupación de poder traer un día a mi querida patria y ofrendarle devotamente un ramo, por modesto que fuese, de flores y frutas plásticas, maduras en el áspero jardín de mi juventud atormentada.

Os habéis dignado, señores Académicos, ofrecerme un sitio en vuestro jardín espiritual para que puedan seguir floreciendo y madurando otros esfuerzos del espíritu, otros intentos en el eterno problema de nuestro arte.

Os quedo agradecidísimo, considerando este alto honor como la mayor recompensa hasta ahora recibida en mi labor artística.

No me propongo hacer ningún discurso, lo cual sobrepujaría mis naturales medios de expresión y el cuadro harto modesto de mi competencia; pero yo no podía dejar de testimoniar a este benemérito Cuerpo, siquiera sea en forma sencilla, exenta de galas, toda mi gratitud y mi íntima satisfacción por haberme llamado tan generosamente a vuestro lado.

Desde luego me cabe el honor de ofrecer a la Real Academia de San Fernando esta pequeña obra escultórica mía como prenda de esa gratitud, que suplirá, además, en algo tangible lo que en mi discurso hubiera podido torpemente deciros. Pero tengo un deber que llenar y, para cumplirlo, os someto unas modestas líneas como saludo y homenaje a la memoria de la relevante figura de D. Ricardo Bellver, a quien me cabe la elevada honra de suceder, ya que no sustituir, correspondiendo de la manera más digna que me sea posible a su gratísimo recuerdo.

Incluyo, además, unas cuantas notas, consideraciones sobre arte, aforismos u hojas sueltas de álbum—no de literato, sino de amante de las artes—. Por eso os las ofrezco simplemente: como un modesto manojo de violetas depositado al pie de mi escultura.

El Ilmo. Sr. D. Ricardo Bellver y Ramón nació en Madrid en 1845, haciendo sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de esta capital.

Obtuvo en 1872 la plaza de pensionado de número en Roma. Sus envíos de la Academia Española fueron: una estatua del Gran Capitán, dos relieves representando el *Entierro de Santa Inés*, la *Muerte de Santa Agueda* y la estatua *El Ángel caído*, que obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 y de la cual sería pálido todo cuanto podría decir en su elogio dada su ya consagrada popularidad. Esta obra brilla en una plaza del Parque del Retiro como uno de sus bellos ornamentos. Luego, después de terminada su pensión oficial, volvió a Roma, donde modeló la estatua de Juan Sebastián Elcano, que corona un monumento erigido en Guetaria. Modeló un ángel que decora un panteón en el cementerio de San Isidro de Madrid.

Contribuyó a la restauración de una de las portadas de la catedral de Sevilla, esculpiendo el Apostolado y el tímpano, en el cual está representada la coronación de la Virgen. Ejecutó, además, otras obras notables, entre ellas el mausoleo del Arzobispo de Sevilla D. Luis Lastra Cuesta y el del Cardenal Silíceo que se conserva en Toledo.

Constituyen las características de su obra un gran respeto y fidelidad a la Naturaleza interpretada concienzudamente según las normas estéticas de su época y, juntamente con una gran elevación de espíritu, una particular distinción, pureza de sentimiento y de dibujo. Es su arte un arte sincero y noble, en el cual se ve reflejada la gran admiración que siempre tuvo por el arte del Renacimiento y en especial

por Miguel Angel, acerca de cuya culminante obra desarrolló un importante estudio, que presentó como tema de su discurso de recepción a esta Real Academia, en 1889.

Fué un modelo de honradez artística, de bondad y extremada modestia en el trato afable de su vida. Su nombre figura entre los mejores escultores españoles del siglo pasado.

Tomó siempre parte activa en los trabajos de la Corporación. Muy amante de este Cuerpo artístico, al que dedicó los mayores esfuerzos de sus últimos años, razón por la cual se le conserva aquí, entre vosotros, un grato recuerdo de admiración y afecto.

A este recuerdo uno muy respetuosamente el mío, como tributo de consideración por su obra y por su virtud ejemplares.

## DEL ARTE DECORATIVO MODERNO

Hay que facilitar lo que puede reputarse como digna labor en los esfuerzos del arte moderno, tratándose, como se trata, de la vitalidad más intensa y pura que el artista pone en ella.

Siempre he sido partidario de tales esfuerzos y he ido con el movimiento artístico joven que busca de buena fe.

Por desgracia, dentro de ese movimiento se introducen elementos falsos, insignes profanadores, a quienes, por la misma razón, es necesario combatir. Esos elementos que nada propio pueden producir, suelen esconderse bajo un antifaz de genio, aprovechándose de la imprecisión del momento, de las buenas e indefinidas intenciones de trucos, de apariencias, para imponerse, colocando su obra extravagante y falsa, sacando de ella un provecho material, y desorientando además el juicio público. Todo ello inspirado únicamente por el puro mercantilismo.

¡Cuánto se ha abusado de ello durante la situación transitoria del arte en estos últimos años!

Por otra parte, toda la producción artística de nuestra época, incluyendo en ella los más raros esfuerzos hechos por artistas sinceros y de reconocida probidad, han tenido y tienen su razón de ser, así como su real utilidad, en el sentido evolutivo.

En la arquitectura y en el mobiliario de estilo clásico, una pintura y una escultura moderna desentonan. Efectivamente; pero los que notan que un bronce moderno en un salón siglo XVIII aparece, por contraste, como una mancha, no observarán tal vez que un te mo-

derno, una *soirée* en uno de esos salones con bailes de *jazz-band*, con smoking o frac, también desentonan con la unidad de la decoración de estilo clásico.

Para obtener la unidad de estilo con nuestra vida moderna en la arquitectura y en las artes del mueble se impone la necesidad del estilo moderno. Es lógico que nuestra época, a pesar de sus defectos y sus tanteos en la arquitectura y el moblaje, busque la unidad en su estilo y la justa aplicación de sus artes. También nuestra época ha de tener derecho a vivir su vida y su arte propios en un estilo peculiar, y a llenar como lo entienda su página en la historia del arte. La arquitectura y los muebles modernos abren paso a la aplicación del arte de hoy, llegando así a la unidad.

En las investigaciones del Arte Decorativo de nuestros días vease, al fin, en medio de sus balbucesos y de sus imperfecciones, surgir el esbozo de un estilo bien determinado. La Exposición de Artes Decorativas celebrada en París este año, y que acaba de clausurarse, ha dado de ello patente prueba.

El arte del mueble retorna. Para inspirarse en ella, hacia la buena tradición europea y oriental, hay que ir dejando de lado exagerados heteroclismos y exotismos de mal gusto y hallando la armonía en el refinamiento y en las necesidades de la vida moderna. Supresión de detalles inútiles; simplicidad, lógica, bellas cualidades en que triunfan a menudo las hermosas sinfonías de colores. Podemos y debemos seguir la tradición del arte del mobiliario antiguo, pero son ya caducos los plagios mentirosos que pretenden contarnos la vida de los antecesores.

Aquellos estilos fueron imagen de su época. Incumbe al estilo moderno ser imagen de la suya.

El arquitecto, el artista, el ceramista, el herrero, el ebanista de hoy y los demás artesanos, así como los grandes costureros que se dedican a dar vida y realce a sus creaciones indumentarias, y también la mujer moderna, con su sentido refinado y su deseo de intimidad dentro del hogar, acusan esa necesidad de adaptar su vida a su arte.

Todo esto constituye el fondo del arte viviente de nuestra época para el disfrute de nuestra vida.

Arte antiguo. Arte moderno. Edad Media. Renacimiento o ultramodernista, ya se sabe que estas clasificaciones sirven, sobre todo, para la historia del Arte.

Cada época llena su página, pero, en realidad, no hay sino dos categorías, que son: arte bueno y arte malo.

Los grandes maestros que nos inspiran, los que quedan como ejemplo, son de todos los tiempos; los malos artistas, por modernísimos que se digan, no son de ninguna época.

Los grandes artistas del Renacimiento, los primitivos, los griegos, los indios, los asirios y los egipcios son los jóvenes de hoy, y la última palabra del arte entre los artistas actuales llamados de vanguardia, aunque embrionariamente, poseíanla ya las tribus más antiguas.

## NOTAS DE ALBUM

Dos artistas:

Uno trabaja alejado de las intrigas del arrivismo, aislado en el silencio de su estudio, honradamente, en medio de las dificultades de la vida material; con inquietud, busca el modo de dar forma tangible a su ideal íntimo.

Otro, exuberante y práctico, discute mucho en las tertulias; para que le noten, hace las más raras extravagancias, quiere inventar en absoluto un arte (pero, como dice una locución latina, «Natura non fecit saltus»). Se habla mucho de él, es el hombre del día. Aparece como ejemplo de vanguardia. Entre tanto el artista oscuro continúa olvidado y sus colegas que siguen la moda de las extravagancias desdennan y hasta desprecian su arte. «Un arte viejo—dicen—, desusado, rococo, etc.»

Han transcurrido diez años. La moda, como su nombre lo indica, ya pasó.

La originalidad atractiva del hombre llamado de vanguardia tiene que cambiar; el público está ahito de él y se cansa. El arte vuelve siempre a sus principios eternos.

Ese hombre extravagante carece de fondo, de sinceridad. Su fama de un momento se desvanece y su arte resulta pesado, monótono, incomprendible, amanerado.

En cambio, el artista modesto y trabajador (el verdadero moderno), sigue sinceramente en su arte sensible y sugestivo. La sana tradición sale a la luz, y así se opera la milagrosa metamorfosis de que el hombre que había sido consagrado de vanguardia pase a retaguardia, y el hombre honrado y despreciado toma un nombre serio y una fama sólida.

El artista que teoriza mucho sobre su arte corre el peligro de enfriar su impulso y de trabajar poco. Se ha de reflexionar mucho so-

bre su arte, pero guardarse de analizar, de disecar, digámoslo así, el fondo del sentimiento, pues a veces se suele matar la espontaneidad primorosa del alma vibrante.

Todas las teorías suelen tener algo bueno; es útil escucharlas y meditarlas, pero en el trabajo del estudio está el verdadero provecho.

El artista que lleva en sí el «quid-divinum» presiente la verdad de su arte íntimo e intenso, y su fe inquebrantable le da estoicismo y vigor para la lucha.

El sufrimiento en la vida del artista es una cosa sensible y cruel. ¿Será condición en este mundo que para que el arte del artista sea humano e interese al hombre hay que haber sufrido?

La belleza, ya sea triste, alegre o serena, surge siempre, en más o menos escala, de la inquietud y de la exaltación.

Se ha hecho bastante ruido para llamar la atención respecto a la manera de cincelar la piedra dura, si ha de ser directa o indirectamente, si en granito, mármol, etc. ¡Como si toda la dificultad del escultor no consistiera mas que en lo duro de la materia y el procedimiento para cincelarla!

Escultores hay que con piedra dura hacen obras flojas y fofas. Otros que con un material más blando imprimen la fuerza, la sensibilidad, la plenitud y la vibración de su espíritu en sus obras.

El artista que sabe y siente lo que quiere, lo mismo modela su idea sobre una materia que sobre otra. Bajo este concepto, lo único que cabe apreciar es el resultado; lo demás es simple añagaza para deslumbrar a los que no están al tanto.

Lo que suele ocurrir es que una obra hecha con una materia que la aventaja, con menos valor artístico, siendo floja, produce aparentemente mayor efecto.

La materia obedece al espíritu creador; obra sin espíritu es obra sin estilo, que no deja ni puede dejar rastro.

Es de notar que el artista que se deja vencer por influencias nocivas casi siempre carece de las condiciones necesarias para resistir en la lucha que entabla su alma con la materialización de su ideal.

¡Cuántos hay que buscan en arte una originalidad para ser vistos, para llamar la atención, y creen encontrarla adoptando o copiando, acaso inconscientemente, un estilo extravagante, ajeno, del cual sólo suelen imitar los defectos, siendo así que el estilo verdadero consiste en decir humildemente lo que se siente y en decirlo con su propio acento!

Hay que haber vibrado intensamente para llegar en arte a lo humano, a la unidad, a la serenidad. Hay que haber analizado y trabajado mucho para llegar a la eliminación en arte, a la síntesis normal y verdadera.

Renovar eternamente un tema viejo con fórmulas nuevas. («Vino nuevo en odres viejos».)

El motor simboliza la vida fugaz de nuestra época: vivir corriendo y producir de prisa; esto explica muchas deficiencias en el arte de nuestros días.

El tiempo, juez infalible, respeta las obras de arte hechas con su ayuda y castiga y borra las que están hechas a la ligera y a escape.

En la vida hay que saber esperar; pero sin descanso.

Se han empleado muchos nombres acabando en «ista» para clasificar escuelas, maneras y tendencias en el arte de nuestros tiempos, y no recuerdo haber visto el epíteto *intencionista*, siendo la intención la que caracteriza gran parte de la producción artística de nuestra época.

Claro está que en materia de intenciones, las hay de todos calibres: buenas y malas.

La decadencia de las artes y de las letras suele coincidir con el relajamiento de las costumbres.

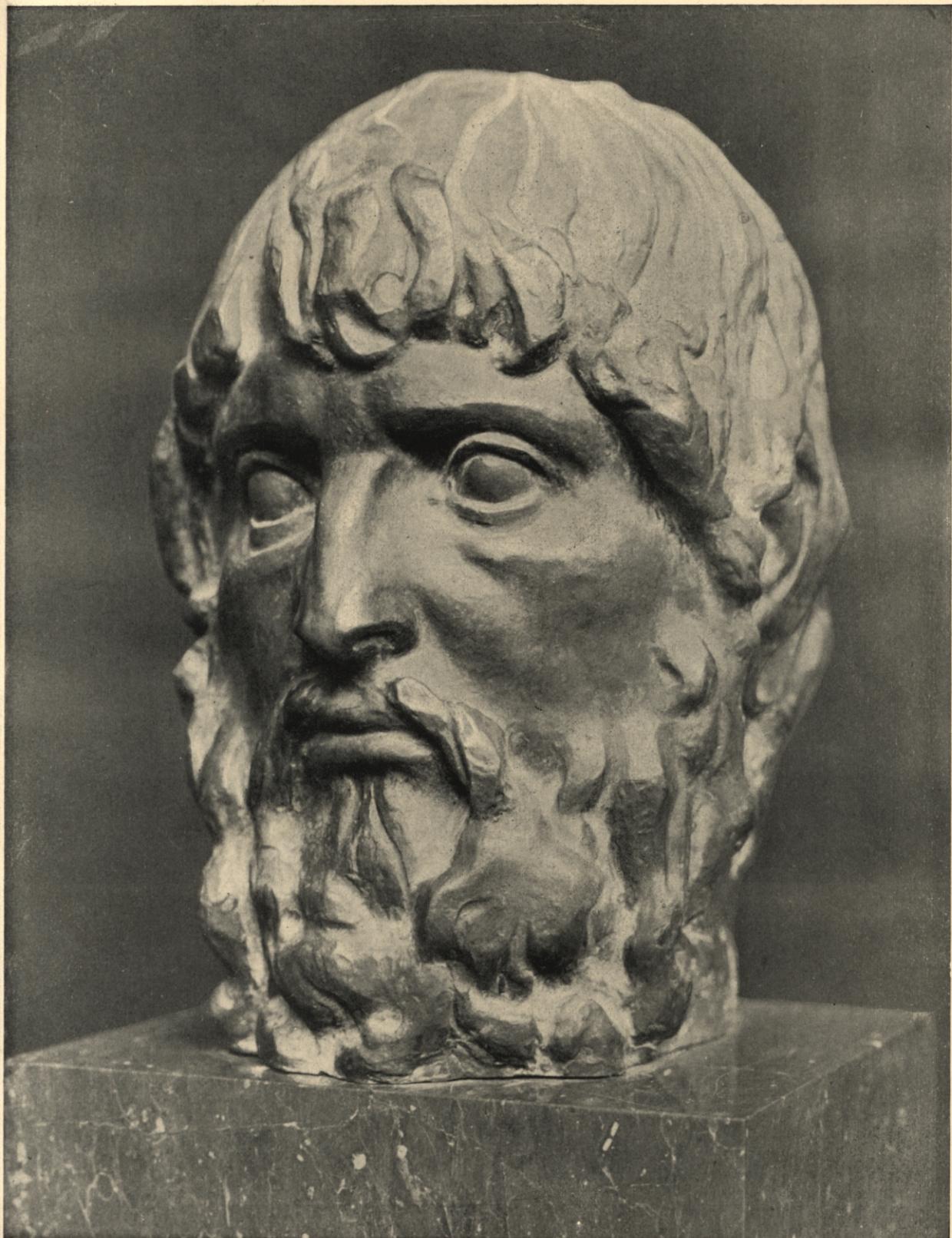
¿La belleza? El que tiene la suerte de llevarla consigo mismo, en todas partes la encuentra.

Artista, si alguna vez sientes ante tu obra la debilidad del orgullo, piensa, para curarte de él, que tu saber no es sino una plegaria de ad-

miración que tributas, acaso sin darte cuenta de ello, a la Divina Naturaleza.

Y ahora perdonad, señores Académicos, que me haya salido un poco de la forma del discurso normal, propio de estas recepciones, pues, como ya dije al principio, no me proponía hacer ningún discurso por no ser cosa de mi competencia. Por esto me he limitado a estas cuantas notas personales, con el solo fin de acompañar con algo propio mi saludo y de evitar que por su poquedad pudiera resultaros exageradamente sobrio. Tened por seguro que mi agradecimiento es grande por la fina atención que para oírlas os habéis dignado prestar.

Me consideraré muy honrado si ese modesto pero sincero saludo lo acepta esta docta Corporación, en este día tan señalado para mí, con la benevolencia que de ella solicito.





SEÑORES ACADÉMICOS:

**F**UERTE y bello símbolo de su vida es la testa viril que José Clará incorpora hoy al tesoro artístico de nuestra Academia.

En la bronceína dureza de su materia, que canta sonora a los golpes ajenos, en el vigor majestuoso de su forma, la obra del nuevo compañero, a quien vuestra benevolencia me honró con el encargo de saludar, resume cuanto de voluntad vibrante, de firmeza inquebrantable fué templando el arco de este sagitario hacia las estrellas altas de la perfección.

Bien hizo, pues, en nombrarla La Voluntad, y bien hace en darla ahora como testimonio de la moceril energía.

Porque esta cabeza de elocuencia antigua, de rasgos de dios o de aeda, doblemente sagrado por el prestigio teogónico y ancestral, esta cabeza de frente preñada de pensamientos, de cabellera y barbas fluviales, de labios rectos y graves sobre los cuales apuñala vertical la nariz, de ojos serenamente imperiosos, sugiere el entusiasta espectáculo de audacia noble, de tozudez inteligente que es la existencia, embrujada por el arte, de José Clará y Ayats.

## I

Al escribirse, por alguien capacitado para ello, la historia de las Bellas Artes modernas en Cataluña, no dejará ciertamente de aludir a la afable virtualidad emotiva de Olot y al valor del olotismo en el paisaje catalán, por lo que significa de racial, de característico y puro sentimiento de la tierra nativa.

¡La jugosa campiña olotina con sus muelles cadencias del terreno, convulso ayer por la urente furia geológica y cortejado hoy con bucólica dulzura por el agua, con el ritmo alto y la serena ondulación de sus arboledas, con su cielo de sutiles diafanidades!

Esa celestia tranquila, las frondas apasionadas de ella y las aguas que la reflejan en sonrientes ternuras azules y los praderíos de verdor grato a las miradas, han sido y continúan siendo el ejemplo estético que contemplan grandes artistas futuros desde la niñez.

Así Joaquín Vayreda, el idílico, el bucólico intérprete de su pueblo natal dentro de las normas de su siglo XIX, el artista que, según cierta frase de Román Jori, «supo recoger todo ese color impregnado de humedad y de frescura que tienen los campos de Olot»; así Melchor Domenge, contenido en la enseñanza de Vayreda.

Así Ivo Pascual, el lírico, el sinfonista de fervores y claridades, el gustosamente limitado de temas, luces y formas, cuyos paisajes van por rutas melódicas a remansos armoniosos y frente a cuya obra se cita a Corot, sin pensar que también Corot rima con Olot más dentro, más plásticamente dentro que en la eufonía del consonante.

Así, finalmente, nuestros dos compañeros: Miguel Blay, el sensible maestro que dió a la moderna estatuaria española normas de sosegado equilibrio, de ponderada exaltación, haciendo resurgir pronto de su primera filiación francesa la fecunda nacionalidad española, la gracia mediterránea con un acento seguro y constructiva solidez interior...

Y José Clará, este José Clará que, adolescente aún, en las postrimerías del siglo XIX, el año 1897, abandona la paz geórgica de Olot atraído por la sugestión tentacularia de Francia.

En Tolosa asiste a la Escuela de Bellas Artes y obtiene todos los premios de dibujo y modelado. En 1900 marcha a París. Durante algún tiempo vive haciendo retratos al pastel. Asiste al estudio de Augusto Rodin y luego a la Academia de Bellas Artes. Es un período de trabajo febril, de éxitos honoríficos y de fervores adolescentes. La Voluntad ejerce fértil tiranía sobre todos sus actos: expone en el Salón, regala las obras premiadas a los Museos de Gerona y Barcelona, trabaja en la decoración escultórica del Casino de Monte-Carlo. Su estatua *Tormento* es comentada en un largo artículo por Bourdelle, uno de los más grandes escultores franceses contemporáneos.

Lógicamente, durante veinte años de convivencia en los talleres franceses, en los Salones parisienses, respirando la extraña atmósfera

de sensualismo cerebralista y de intelectualidad demasiado repleta que constituye el hábito del París artístico, las esculturas de Clará— aun conservando sus nativas fragancias mediterráneas—habrían de responder a las modalidades sucesivas de Rodin y sus discípulos, maestro y condiscípulos también de Clará.

Por esto hallamos reminiscencias fraternas de las otras reminiscencias en sus coetáneos franceses: el sentimiento arcaizante, el goticismo dramático, la gracia renacentista y por último el retorno al clasicismo helénico con su divinización un poco impasibilizadora del cuerpo y del espíritu humanos.

Pero en José Clará dábase, además, la depuración, apasionadamente sensual, de la forma.

No era una sensibilidad subalterna la que se ofrecía en los arcaísmos, goticismos y renacentismos (a través del francesismo moderno, difícilmente evitable entonces), sucesivos o alternos en José Clará, sino un ansia vital sujeta, domada por las directrices del pensamiento muy disciplinado y de la acción muy educada por la técnica.

Este caso no es único. Se reproduce a lo largo de los temperamentos destinados a la genialidad consciente. El genio se malogra con las prematuras impacencias y las precoces rebeldías. En cambio se afianza, se prepara a la permanencia, supeditándose a un aprendizaje de las cualidades externas, a un cultivo íntimo, recoleto, de las facultades primigenias.

Así, pues, entre las figurillas iniciales de Clará, entre sus testas de la época catalana y adolescente (cuando París significaba aún la quimera para su ímpetu juvenil) y las obras expuestas ahora en el Museo de Arte Moderno coincidiendo con la reintegración del artista a su patria, la línea escultural de Clará señala la curva ascendente hacia su cenit. Mejor. No la curva, sino la recta primera, rauda, segura, que busca y encuentra el vértice del ángulo para culminar.

El año 1910 es el que tiene más resonancia triunfal para José Clará. Expone en París un conjunto de cuarenta obras y el Estado francés adquiere algunas de ellas para el Museo del Luxemburgo. Obtiene sendas medallas de oro en la Internacional de Bruselas y en la Internacional de Madrid.

Sobre estos éxitos eleva la armonía formal, la gracia tranquila de *La Diosa*.

Un año antes, en 1909, el boceto de esta figura se titula *Enigma* y logra para su autor el título de *Sociétaire* de la *National de Beaux*

*Arts*. Un año después, en 1911, ya laureado el artista con dos medallas de oro, le es otorgado un gran premio especial en Barcelona. En 1912 se une a dichas recompensas la primera medalla en la Exposición Internacional de Amsterdam.

*La Diosa* es la exaltación férvida de la euritmia femenina.

Toda ella está como recogida en un arrobamiento de belleza, en sana paganía. Habla de los cánones clásicos con palabras nuevas y criterios inéditos. El mundo antiguo se adivina latente en la caricia dulce de su actitud, en la línea fácil y clara que insinúa y recobra las masas. En el rostro purísimo hay como el ensimismamiento de evocaciones remotas y felices; en la calma íntima, voluptuosa con que los miembros se unen, sin la menor violencia anatómica, con la sencillez feliz de los versos de una estrofa perfecta, aguarda futura libertad de danza. En el torso, fuerte y delicado a un tiempo mismo—con la comba pomposa de los senos capaces de amamantar semidioses y héroes—se siente circular la vida.

Ya bajo la sombra de laureles, en la fecunda calma de la existencia conquistada sin premuras, sin anónimas abdicaciones de mal retribuidos industrialismos, imaginamos cómo Clará va depurando más todavía su arte, cómo este recogimiento divino de *La Diosa* va a moverse en el espacio con actitudes bellamente desplazadas; cómo la armonía extática se cambiará en un dinamismo armonioso.

Los triunfos se acumulan. Es nombrado *sociétaire* del Salón de Otoño. Se adquieren obras suyas para Museos oficiales y pinacotecas particulares de Francia, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos y varias Repúblicas Hispano-Americanas.

Entonces surge *El Ritmo*. Son dos bailarinas cuyas almas y cuyas vestiduras se confunden, cuyas fraternales líneas forman una plenitud viva y ondulante. El trazo que inicia la una es prolongado y airoosamente concluido por la otra. Tienen cuerpos de tanagranas y en ellos, encendidos, los espirituales fulgores que consumen a las muchachas elogiadas por la poetisa de ayer Corina y evocadas por un poeta de hoy en las *Canciones de Bilitis*.

La belleza silenciosa de los mármoles y bronce anteriores adquiere ya acento de suaves y embriagadoras modulaciones. Los dioses, los símbolos, las ideologías abstractas, van a humanizarse.

Y es como si, al fin, parte del mundo antiguo, inmovilizado en los Museos, viniera a participar de nuestra vida contemporánea para embellecerla y dignificarla.

De pronto el sentimiento cristiano tiende como una atmósfera de

castidad, de sacrificio y de confianza en las promesas eternas, sobre tanta gozosa paganía.

Clará crea, entonces, un monumento funerario. Un coloso femenino para un recinto plácido entre mirtos, arrayanes y laureles. Por encima de los secretos ultraterrenos levantará el bloque, realmente estatuario, cual en los tiempos remotos cuando la escultura acababa de desgajarse—fruto demasiado maduro ya—de la arquitectura.

Este coloso, concebido para una mortal evocación cristiana de renunciamiento y que tiene, sin embargo, grandioso vitalismo, es la *Serenidad*.

Cubren el cuerpo, fraterno de *La Diosa*, los paños de aérea impalpabilidad que movían las tanagranas de *El Ritmo*. Pero va más allá en la expresión ideológica y en el perfeccionamiento factual del maestro.

Fuerte, severa y dotada al mismo tiempo de esa amplitud formal que caracteriza la fecundidad nutriz, esta matrona destinada a velar sobre la muerte y con su aspecto sereno de la vida colmada, fué durante un otoño la granada madurez del arte español en París y repitió la ejemplaridad a la primavera siguiente en Madrid.

Siguió a *Serenidad* la figura de *La industria*, con destino al Monumento de Alfonso XII, desnudo arrogante en el concepto de reposada monumentalidad de esta época de Clará.

Insinuados apenas en la parte inferior de la composición general los detalles alegóricos y emblemáticos, pero libre de todo atributo externo y pegadizo, muestra su torso la mujer en actitud de orgullosa complacencia de sí propia. Levanta con un brazo el manto que la cubría antes de que pudiera sentir legítimamente ese orgullo y la tela se infla al viento propicio como la vela de un navío, mientras el cuerpo ofrece el encanto de su línea maciza como un regalo a las miradas sin concupiscencia.

El torso de fuerte carnalidad, de avance seguro de su propia energía, culmina en la testa severamente ruda. Es una rudeza no exenta de inteligencia, antes bien, iluminada por su interior fulgor. Sobre los hombros ella otea el porvenir, los horizontes conquistables aún...

Clará, en aquel momento, ha llegado también al instante en que un artista puede hacer alto en el camino y contemplar toda su obra pretérita para concebir las normas y los temas futuros.

Diríase que son aquellas las últimas diosas que Clará iba a reencarnar sobre mármoles contemporáneos, como producto de una densa saturación museal y literaria.

En cambio, ya sin secretos el oficio, sin peligros el entusiasmo proselitista que acucia a las juventudes destinadas a expresarse más tarde con el acento peculiar, ya desligado de contactos furtivos y permanentes, el artista va a definir su concepto concreto de la humanidad; no el concepto abstracto de la divinidad como hasta entonces.

No importa se titule *Divinidad* la estatua siguiente, el amable maridial de carne erótica que se contempla en un espejo imaginario. Lo que tiene de divino no le llega de siglos o de creencias religiosas. Le es muy suyo, con el encanto sinfónico de las formas, con el éxtasis placentero del auto deseo. Nace, sobre todo, de la palpitación viva de los miembros expresados en giros espontáneos de la eutenia física.

Por lo tanto, si no temiéramos desvirtuar la sensación de grandeza moral que sugiere toda la obra de Clará, diríamos que esta palabra *divinidad* tiene la fragancia popular de un piropo a la mujer.

Hay también que pensar en la trasmutación espiritual que impuso la guerra europea.

Durante aquel lapso de tiempo—que coincidió con la iniciación de la plenitud temperamental del artista—Clará seguía trabajando en París, bajo la amenaza cotidiana de los aviones enemigos, agitado por la isocronidad violenta del heroísmo y del dolor.

Inevitablemente en José Clará había de fijar una huella profunda el período lústrico y bélico.

Van apareciendo *El legionario desnudo*, que recordará siempre la abnegada gratitud de los hombres libres a la patria universal—este Héroe que en la Exposición Internacional de París acaba de obtener el Gran Premio—, los rostros femeninos que sonríen de un modo melancólico y abstraído, la figura maternalmente expresiva que el artista nombra *Ternura*.

El soldado, la mujer, el hijo.

Temas eternos y sin embargo destacados más que nunca en la vida actual que se frota los ojos, como después de un mal sueño y que se tambalea, como una convaleciente al dar los primeros pasos en la mañana tibia y en un jardín donde la floral exuberancia no puede hacer olvidar todavía los delirios matorrosos de la fiebre.

El modelador de los colosos marmóreos pone todo el fervor místico de una oración en la estatuilla de una madre que amamanta al hijo y se siente deshacer en él por la sagrada convexidad de los senos; pone también la tranquila protección sensual de la madurez viril al interpretar las otras mujeres.

De las diosas a estas humildes hembras del hombre el tránsito

devuelve al escultor a la entrañable esencia inagotable de la vida humana.

Sin pestañeos cobardes, pero a veces con el velo de las lágrimas, el escultor—y este escultor fué uno de tantos hombres contados por millones—se asomó a los abismos de la guerra. Nada de las antiguas catástrofes legendarias, de las epopeyas mitológicas superan al espectáculo universal que presenciara.

Por ello, como el fruto de una perdurable revelación, ya el arte, majestuoso y reposado, de José Clará es cordialmente, sencillamente, melancólicamente humano.

Si unas esculturas de José Clará son formas que se mueven graciosamente, con suave seguridad de lograr en la actitud viva la extática armonía, otras tienen latente en su reposo la movible euritmia, el afán inquieto de los ademanes bellos.

Y esa misma condición verdaderamente estatuaria dicen sus dibujos, que sin perder la frescura inicial de prolongar en unos trazos de la mano la idea o la visión—y también el feliz contacto de ambas causas—nacen ya en una genial síntesis plástica de la forma humana.

Mientras Clará dibuja se comprende que, no realiza tanto ensayos de mano y anota actitudes, como *crea* desde luego con una enérgica virtualidad de obra en sí y por sí misma.

No son la fantasía en libertad de líneas, ni tampoco el raciocinio frío que completa lo que los ademanes furtivos insinúan. Surgen insospechadamente conclusos pero sin abdicar de la pristina frescura de tales croquis.

De aquí el encanto peculiar que tienen estos dibujos, no fantasmales, torturados o desvaídos, no yertos por sobaduras del ansia de perfección.

«Considero mis dibujos—dice Clará—como documentos que han de servir para mí mismo y procuro registrar todo lo que puedo, para aplicarlo después a mis esculturas... Si miramos las obras de los grandes genios que han quedado en la Historia, vemos tienen todas un fondo sólido basado religiosamente en la Naturaleza. Sin ese fundamento ya no hubieran resistido a las generaciones, aconsejándolas.

»Por esto hemos de ser fuertes y dirigir la mirada hacia los hombres que, por su fuerza, han prevalecido y, lejos de exigir de nuestros artistas impresiones insólitas, enfermizas y estrambóticas, sólo por huir de la tradición del arte, animemos a los que con buena intención busquen el camino de las artes sanas, porque ellos son los que pueden

ir más lejos. Mis dibujos deben anunciar la obra de mañana. Son un encauzamiento, pero además de esto procuro hacer lo que dice Goethe en sus conversaciones: «No basta hacer cosas que un día han de conducirnos al buen resultado final; cada paso por sí solo, al mismo tiempo que nos lleve adelante ha de ser un término; cada momento, cada segundo es de un valor infinito porque es representante de una eternidad entera.» Estas palabras abren la llaga de mi angustia. Cuento los minutos de mi vida. Siempre me parece que no podré realizar bastante para dejar obra de ejemplo. El amor que contiene el corazón del hombre es digno de Dios; pero la fuerza mezquina del corazón humano es miserable para proyectar y materializar este amor.»

¿Se comprende, pues, hasta qué punto inquieta a José Clará la misma sagrada ansia creadora cuando traza líneas que cuando modela formas? Es ese convencimiento de las etapas sucesivas que cada una empieza y concluye en sí misma lo que hace tan interesante una escultura como un dibujo suyo; el apunte, el boceto o la obra ya terminada plenariamente a través de las diferentes manipulaciones, son tratados con igual amor e igual esfuerzo de considerar el arte en su cabal eficacia.

Llamaríamos decoro, dignidad profesionales, esta vigilancia constante que el artista ejerce sobre la triple fusión del pensamiento, la mirada y la mano. Pero significa algo más: el don afirmativo de no poder ser de otra manera, que señala a los verdaderos creadores. Todo en ellos tiene calidad y esencia de obra perdurable. Nada de lo nacido de su arte o de su ciencia nos deja indiferentes. Aun los que excitan sentimientos adversos acusan de tal modo su personal existencia.

José Clará dibuja constantemente. Crecen en su estudio las hojas grandes de papel donde aguardan femeninas formas el momento de pasar a la escultura. Se superponen a centenares los álbumes de diversos tamaños.

Clará sabe bien la importancia que tiene este ejercicio, no demorado nunca, de retener actitudes y ritmos humanos. Hojear en ese archivo de la forma que José Clará aumenta cada día significa placentera enseñanza. Absorto en la contemplación de las infinitas, de las innumerables actitudes que puede tomar el cuerpo humano con instintiva ejemplaridad de belleza, hemos recordado una vez más lo que los dibujos de los grandes maestros—los escultores principalmente—deberían significar: una cierta didascalia estética para la mujer. Deberían mostrarse y exaltarse ante las mujeres modernas esos dibujos que significan el hallazgo súbito, la sorpresa repentina de un fur-

tivo además, de una espontánea gracia corporal que o se había perdido o se parodia torpemente.

«On s'extasie—dice Rodin en el libro de sus confidencias a Paul Gsell—sur des poses qu'on ne remarque dans la nature et qu'on juge artistiques parce qu'elles rappellent ces dehanchements auxquels se livrent les modeles italiens quand ils sollicitent des seances.»

¡Ay! Esos *dehanchements* entre obscenos y estúpidos son los que ahora dan a las mujeres una sucia torpeza de odaliscas que van rectificando la estabilidad del torso sobre una y otra pierna a cada paso. O la afectación de los maniqués en las salas de exhibición de los modistos dan a las falsas elegantes la norma de indolencias profundamente ridículas.

En cambio los dibujos de los maestros, las bellas revelaciones de los secretos rítmicos que atesora el cuerpo humano moviéndose libremente servirían para educar esos movimientos, haciéndoles conscientes sin preocupación ni gregaria monotonía, en un retorno a normas clásicas, que es la escultura el arte que con más limpidez y pureza transmite a las miradas modernas.

## II

No satisfecho nuestro nuevo compañero con cumplir el precepto reglamentario que exige a los artistas profesionales del compromiso de escribir un discuso y enriquece además el tesoro artístico de la Academia, ha unido al regalo de la testa *Voluntad* un verdadero discurso académico pleno de sugerencias críticas y estéticas que ni quiero ni debo pasar en silencio, ya que con tanta autoridad y competencia invita el insigne escultor al diálogo sobre temas de palpitante actualidad.

Noble tributo a la memoria de Bellver es la necrología de su sucesor. Y cumplido elogio se hace en ella de una de las más populares y de las más admirables obras del maestro: *El Angel caído*.

Han pasado ya cuarenta años desde que Madrid inauguró un monumento al rey de los abismos, al serafín de los cabellos y los deseos aborrecidos, de las pupilas y las codicias urentes, de las alas y los apóstrofes sombríos.

¡Curiosa aceptación la de este monumento a Satán, que con franco

y gallardo alarde de su hermosura demoníaca viene recibiendo el cotidiano homenaje de los paseantes en coche del Retiro!

Es Luzbel íntegro, leal a su deslealtad, puro en su impureza, bello, turbadoramente bello, en el reto a los cielos de donde San Mateo le viera caer hacia las entrañas flamíferas de la tierra.

Y en este sitio al que acuden los coches de sus voluntarios o involuntarios devotos, en las horas de la vanidad y de la holganza. Supo elegirlo bien el artista, porque tendría ya siempre el tributo de todos los pecados que corroen a una gran ciudad. Crispado en su actitud de reto, en la impúdica nobleza física de sus miembros y de sus rasgos de adolescente, genialmente sorprendido en el momento de doler contra su cuerpo el choque terreno, Satán iba a ser el centro de las lentas o bruscas vueltas de las mujeres peligrosas o en peligro, de los hombres sometidos a los siete pecados.

En las tibias mañanas vernaes, diríase que está menos violento de actitud, menos sombrío; se le creyera un fauno embriagado del aroma de las rosas, a punto de desvanecerse ante la súbita revelación de unos senos femeninos. Suave claridad cercan los árboles de nueva fronda, y palia y oculta las lentas paseatas de los novios a lo largo de las avenidas.

Pero en las breves tardes de ópalo y nácares desleídos en la niebla, y cuando suenan secos sobre el suelo endurecido los cascos de los caballos y en la penumbra cálida de los coches las mujeres se arrebufan entre pieles, el *Ángel caído* tiene más que nunca el dramatismo rítmico de su forma y de su símbolo. El cielo se le niega con más frío y gris hermetismo. Brazos fantasmales, las ramas desnudas de los árboles, imploran al aire mudo. El agua se congela brillante u opaca entre las negras ondulaciones de las alimañas de bronce que reptan por el pedestal.

Y fué una tarde de estas, hace justamente un año—el 20 de diciembre de 1924—cuando murió el autor de la estatua a Luzbel, don Ricardo Bellver. No tenía la leonina fiereza de Carducci, el autor del *Himno a Satanás*; ni la combatiente ironía de Anatole France, que hizo cumplir pobres menesteres a Zita, Arcadio, Nectario e Instar en *La Rebelión de los Angeles*. Era un viejecito afable y retraído, sin embargo, del trato de las gentes. Detrás de los cristales demasiado gruesos de las gafas, sus pupilas de miope tenían una expresión de tímido asombro. Sus barbas blancas temblaban con el temblor semi-apagado de la voz. Cerca de medio siglo antes, durante el período de su pensión en Roma, había modelado al gallardísimo Luzbel. Tenía

entonces la pujanza viril, el brío codicioso de la gloria recién lograda. Su apóstrofe de bronce le enorgullecería viéndole erigido en el paseo de las cortesanas venales y las damas virtuosas.

Luego ya pensaría más en el otro ángel de las honestas vestiduras, de las alas intactas, de la cabellera ondulante y la serena actitud que había modelado, también él, para un panteón del Cementerio de San Isidro.

Fué la silueta de este ángel la que nos salió al encuentro entre dos cipreses, desde lo alto de la convexidad blanquecina de una cúpula, cuando un domingo invernal llevamos a enterrar a D. Ricardo Bellver.

La Exposición Internacional de Artes Decorativas sirve de legítimo pretexto a José Clará para fijar su actitud y su criterio en la época actual.

Si no aquel «style nouveau», aquellas inéditas audacias y aquellas excitadas sorpresas de una actualísima estética, que se revelara por los bellos oficios y las artes industriales con el esfuerzo improvisado y la fantasía libre exigida por la Convocatoria de este Certamen universal, se ha conseguido con la Exposición de París reunir—en torno a una amplísima, diversa y casi siempre afortunada manifestación de las industrias artísticas de Francia—una bastante cabal impresión de cómo en los principales países se producen las artes decorativas y se va, dentro de las normas tradicionales, aspirando a un estilo peculiar, característico, a tono con la época presente.

El Reglamento parecía fijar de un modo concreto el propósito contrario a ese tradicionalismo estético que, lejos de reprimirse y evitarse, debe precisamente ser estimulado cada día más.

El artículo 4.º advertía que sólo serían admitidas las obras de una «inspiración nueva y de una originalidad real»; que serían «rigurosamente rechazadas las copias, imitaciones y derivaciones de estilos antiguos o anteriores».

Se comprende hasta qué punto en cada nación la misma duda acometiera a las Comisiones organizadoras y a los Comités Ejecutivos y cómo esa errónea intransigencia había de ser olvidada cuando llegó el momento de realizar la idea inicial de Francia. Porque la expresión artística de una época no se produce de una manera explosiva y súbita, ni se suplen con extravagancias—en realidad consecuencia de otras recientes o ya envejecidas, es decir, cayendo de manera más temible en el peligro que precisamente se quería evitar—la lógica evo-

lución del tiempo y la natural coetaneidad del arte con las necesidades y costumbres de cada época.

Francia quería imponer a los futuros veinticinco años, al segundo cuarto de siglo, una fisonomía estética que borrara las de la segunda mitad del siglo XIX. Extinguir de un modo radical los estilos predominantes ayer y antes de ayer: el inglés, el alemán.

Pero se dió cuenta pronto ella misma, con esa inteligencia y sensibilidad que destacan a la gran nación, que el peor peligro sería para la propia Francia si persistía en el propósito inicial. Ni podía, ni debía en un año destruir la obra de siglos. Su empacho de teorías, que tanto ha desvirtuado a las artes plásticas puras, que ha traído para los pintores y escultores franceses de última hora una fatal y decadente desorientación, sino contagia demasiado a las producciones nacionales y contribuye a la oportuna renovación de modernidad y apenas rozó la entrañable esencia virtual de cada uno.

Así, pues, la Exposición de Artes Decorativas—salvo excepciones lamentables que no se pueden imputar a los artistas o industriales sometidos con exceso de fantasía al famoso artículo 4.º y por las que no se puede en ningún modo juzgar a los países equivocados en la «fidelidad reglamentaria»—fué lo que debió ser: un magnífico conjunto del arte universal, del arte europeo, mejor dicho, como aliado de la vida moderna.

Arte europeo con la exclusión de Alemania y porque las secciones china y japonesa aparecían desvirtuadas por el afán de cumplir un Reglamento que diríase les negaba el derecho a manifestar la eterna, la profunda, la riquísima tradicionalidad estética de su oriental belleza.

Y como no podía nacer artificialmente, ser provocado el alumbramiento del «nuevo estilo», los abortos se limitaban a algunas arbitrariedades lineales o cromáticas, a la intrascendencia arquitectónica de las puertas de entrada; a lo externo y transitorio, en fin, que cumplía su misión ferial de atraer al visitante; pero que no atañía el valor estético del contenido y que se olvidaba una vez dentro del recinto enorme de la Exposición.

No hay «arte viejo ni nuevo, sino bueno y malo», nos dice Clará refiriéndose concretamente a esta influencia bienhechora del arte aplicado.

La presencia en torno nuestro de objetos bellos da al espíritu emociones gratas e inspiradoras. El hogar se nos ofrece en los retornos

de la tarea habitual como una amada sonriente y feliz, en cuyo amor nuestra vida puede confiar tranquila, olvidada del mundo.

Ya en España empieza a concederse a esta cuestión de la estética del hogar y a las artes industriales toda la eficacia social que realmente tiene. No ya los afortunados o aquella parte de la mesocracia que tenga el instinto artístico más desarrollado, sino los mismos obreros manuales saben rodearse de comodidades sencillas, sobrias y poco a poco más embellecidas, que tienen el poder, como los antiguos talismanes de los cuentos feéricos, de difundir alegría en torno suyo.

Continúa, sin embargo, la endémica obsesión arcaizante del viejo mobiliario español. Nos pareció en principio muy bien el resurgimiento de los entusiasmos patrios por los estilos de ayer. Pero esta orientación, al caer en manos de los fabricantes de muebles y en los dueños de los talleres industriales, representa ya un incluserismo del gusto, una librea de la moda.

Bien estuvo que se sustituyeran los catálogos extranjeros para recorrer los museos, los almacenes de antigüedades, las visitas a los palacios mobiliarios y el viajar por los pueblos recónditos de Castilla y Andalucía. Pero hoy día las casas españolas, a fuerza de querer parecerlo tanto, han perdido aquel otro carácter personal destacable, que es como la prolongación de nosotros mismos a los objetos y cosas de nuestra pertenencia. No olvidemos los sillones de caderas y fraileros, los arcones y bancos con sus taraceas mudéjares, las sillas de madera tallada y tapizada con ricos brocateles, los braseros de hierro forjado con adornos aplicados en cobre, los vargueños ornamentados de marfil o de nácar; las mesas amplias, con su tablero de una pieza, sus pies tallados, su chambrazo de mascarones y sus fiadores con hojarasca de hierro; los damascos, guadameciles, terciopelos, mallas y bordados de popular traza; las cerámicas talavereñas, de Manises o de Alcora. Bien estaría, no obstante, prescindir un poco de ello, al menos en aquellos domicilios donde todo este españolismo es pegadizo producto de burda y pedantesca imitación de nuestros siglos XVI y XVII, para vivir más de acuerdo con la época presente.

Tal gregario y rutinario afán de cambiar el hogar en prendería o chamarilería ennegrece los pensamientos, avieja la vida y la despoja de las notas claras, los aspectos sonrientes, de la alegría de existir, en fin.

Y no responde, además, a la indudable pujanza de las artes decorativas, de aplicación, de los bellos oficios o cómo quiera llamarse a la colaboración de los artistas en el aspecto noble de la industria.

Pero ¡cuidado! No por huir de normas excesivamente tradicionalistas caigamos en el dilema de decidir empíricamente lo que es nuevo y lo que es viejo; lo que tiene frescura de recién nacido y lo que pueda parecer consecuencia de una debilidad arcaizante; sufrir la angustiosa duda de saber dónde empieza la novedad sin extravagancia estéril y dónde concluye la influencia clasicista por el solo gusto de renegar de unos principios sólidos.

Incluso tendremos que sortear el mayor peligro: el de aceptar o no el «arte de moda», aquel que todavía a las miradas de los snobs y de los pedantes puede parecer rebelde y renovador y que, sin embargo, es algo más triste, más ineficaz y más ridículo que lo antiguo sin belleza, lo viejo interesante y lo envejecido prematuramente. Es «lo que ya no se lleva», lo que perdió hasta el valor del escándalo o por lo menos de la sorpresa; lo que sus mismos creadores rechazan hoy con un gesto de empacho y de desdén, ansiosos de retornar a la normal visión de los seres y de las cosas.

Ese arte que pasó de moda, no abundaba en la Exposición Internacional de París, porque los alemanes no fueron invitados. Y los alemanes se han obstinado más que otros con la tozudez característica de su raza en no pasar de la crisis de fealdad que durante doce o quince años ha padecido el arte universal.

Por fortuna la misma Alemania comienza a pensar en un saludable retorno, en la búsqueda del tiempo perdido, como diría un lector de Marcel Proust. Sus exposiciones modernas no tienen ya aquel exclusivismo feroz que sólo consentía lo arbitrario, lo monstruoso y lo grotesco con sus absurdas pretensiones científicas y su afán de pretendidos hijos espúreos de un clasicismo remoto, por legitimarse.

Ya en la Exposición de *Arte Libre* y en *La Muerte y La Vida*, las obras que despiertan curiosidad y que atraen las miradas inteligentes, son las que manifiestan el ansia de equilibrio y de realidad, las que, aprovechando las «escapadas extravagantes» del postimpresionismo, del cubismo, del futurismo y del expresionismo, exaltan ese equilibrio e idealizan esa realidad. Incluso se atreven a sostener la «huracanada» violencia de la otra Exposición berlinesa, esculturas y cuadros que años anteriores ni siquiera habrían pasado de la puerta, empujados hacia la calle por el interior vendaval que producían artificialmente los despojadores de la atmósfera artística, demasiado enraizada de seudoclasicismo.

Pero donde el arte que pasó de moda tiene un pobre aspecto de vencido y donde ya le faltan defensores, es en los estudios de los ar-

tistas que lo adoptaron momentáneamente, esos artistas de falsa vanguardia a que aludía Clará y en los interiores de los *snobs* que lo creyeron eterno. Se amontonan contra las paredes los lienzos que exigían explicación verbal o se utiliza la superficie manchada con estridente cromatismo y zarabanda de líneas para pintar sobre ella un paisaje o una figura humana con la verdadera libertad de no someterse a las leyes transitorias de una competencia en el aparente extravío mental. Vemos al artista—que puede volver sin miedo a la solidez constructiva del dibujo y al sensible dominio del color—, al artista que hizo por lucro o por broma el arte simulado, sonreír cuando se le habla de estos lienzos vueltos contra la pared y de estas telas en que la «obra maestra» de ayer es, cuando más, una excelente preparación para extender sobre ella nuevas capas de pintura que hablarán en nombre de la belleza sin balbuceos de falso candor, guturales alaridos de salvaje, ni dolorosa afasia del caído en el insulso vicio de las drogas heroicas.

¿Y la casa del *snob*? Como su padre el que adoptó entusiasmado aquella irrupción del «Modern style» a principios de siglo, como su hermano—en España al menos—, que se zambulló en la guardarropía pseudoestética del «estilo español», el *snob* que adoptó la decoración, el mobiliario y las ideas de vanguardia, que irritó su sensibilidad subalterna con las chillonerías coloristas y martirizó su cuerpo con los asientos incómodos y se recreó con la contemplación de esculturas y pinturas que cuando no eran problemas de geometría lo eran de trigonometría, y cuando no representaban una bañista atacada de elefantiasis, saliendo por primera vez del *top* después de cincuenta o sesenta años de horror al agua y al corsé, era la «impresión interseccional» de una inmanencia «helicoide», este mísero *snob* comprende un poco tardíamente que ni siquiera hizo un negocio.

Porque tal vez el secreto del arte que pasó de moda es el haber sido lanzado por una turba de negociantes. Como los modistos se aprovechan de la vanidad femenina, los marchantes de cuadros pusieron de moda tendencias artísticas para explotar la vanidad de los enriquecidos y las indigestiones eruditas de los pedantes.

Pero mientras la mujer se somete a la moda sin pensar nunca que el sombrero o el traje o las infinitas naderías y cachivaches con que se adorna pueden ser enajenados el día de mañana con una considerable ventaja de adquisición, el comprador de los cuadros hórridos y de las estatuas de pesadilla calculaba de antemano la reventa. A la mujer elegante o con pretensiones de tal le parecen las mejores galas

aquellas de más precio. El coleccionista de obras de arte—antiguas, nuevas, viejas, envejecidas, modernas y venideras—lleva siempre dentro de sí un mercachifle más o menos desarrollado, y le parecen mejores aquellas obras que más barato le cuestan.

El modisto habla en nombre de lo fugaz, de lo transitorio, de lo que es bello y exquisito, precisamente porque no está al alcance de todas las mujeres y cuyo efímero reinado consentirá a la simiesca frivolidad femenina la ilusión de rejuvenecer sus encantos con la creación ya preparada cuando todavía es reciente la anterior.

El marchante de cuadros habla en nombre de lo que será eterno, de lo que vale porque nadie todavía supo descubrir su mérito, de lo que está a merced de las más modestas fortunas y cuya verdadera tasación consentirá a la codicia calculadora del coleccionista hacer un magnífico negocio cuando el pintor desconocido aún, la tendencia incomprendida todavía y los iconoclastismos de hoy sean el maestro célebre, la escuela de tarifa alta y el clasicismo respetado.

El modisto pone ante los ojos de las señoras viejas, gordas, deformes, los maniqués juveniles, esbeltos y de perfección venusina. El marchante de cuadros recuerda a los pescadores de gangas, a los descubridores de genios, los casos de tantos grandes artistas que padecieron de hambre y de incompreensión en sus comienzos y cuyas obras lograron a su muerte o su vejez precios fantásticos.

¡Ay! Inevitablemente recordamos la sutil interpretación que ante un olivo ateniense hace Juan Moreas de la Metamorfosis del pastor cambiado en árbol por las ninfas como castigo a sus procaces danzas y palabras.

«Yo me figuro aquel pastor—dice Moreas—como a uno de los necios que aman sólo las novedades. Viendo correr por el prado a las armoniosas bailarinas, decíase sin duda: «¿Para qué esas piruetas de otros tiempos? ¿Qué me importan estos vejestorios? Yo soy un pastor moderno». Entonces las ninfas lo convirtieron en olivo para que su alma grosera encerrada en aquel árbol sin par comprendiera al fin la belleza.»

Porque no faltan almas de pastores incultos cada vez que un artista amante de la tradición y de las normas clásicas ofrece su obra en estos tiempos...

Clásico y coetáneo es Clará. La sensibilidad actual anima en él cánones pretéritos. Las figuras de danzarinas, las estatuas de diosas, la sensualidad fragante o el casto candor de los desnudos que va José

Clará añadiendo a la escultura española, están concebidos y ejecutados ante la mujer de su tiempo, que conserva la eternidad rítmica transmitida por la mujer de los siglos arcaicos.

Juan Maragall, cantor de su raza y de su tierra, supo dar sonoridad bronceína y nobleza clásica de friso a este logrado empeño del estatuario. De él dijo en unas estrofas que al final de un comicio de retorno unieron líricamente a escritores y artistas:

«Pero en el pétreo limbo penetrando  
Él las fué, una por una, desvelando  
con sus manos fuertes y amorosas;  
y ellas, medio ensoñadas, esbozaron  
la sonrisa en que siempre se expresaron  
las criaturas al sentirse hermosas.  
Son hermanas de aquellas inmortales,  
hijas de la otra orilla, en nuestro mar,  
que no oyeron, entonces, las señales  
y perdieron la vez de despertar.  
Y hoy, a la voz de vuestro Evocador,  
se han erguido en la luz; y las renueva  
el severo equilibrio aquietador  
del genio antiguo, una ternura nueva.»

Todo Clará está en una sola de estas obras: su maestría técnica, su depurado intelectualismo, su «angustia reabierta» por el deseo de no desaprovechar en lo transitorio la posible permanencia.

Regazos de amable concavidad al descansar sobre las piernas dobladas y entre los brazos que buscan la cabeza inclinada sobre una fontana, un espejo y simplemente la tierra matriz de la carne viva; los miembros expresivos en su función animadora del torso; y el otorgamiento al cuerpo del lenguaje de las pasiones y de los sentimientos que se consideran sometidos nada más que al rostro «espejo del alma».

La vida, en fin, resuelta con unas cuantas líneas singulares que sintetizan belleza externa y emoción íntima: fórmula única del arte.

F I N



