

líneas plácidas. Su profundidad no tiene ya aquella penetración de turbonada que parecía englutir con cierto patetismo dramático los elementos del cuadro. Sin abandonar del todo la raíz de su estilo, hay en él como un aquietamiento. Wistuba exhibe además la galanura y la gracia de una técnica poseída en grado superlativo.

Del grupo de las obras al óleo no parece justo decir lo mismo. Es cierto que en anteriores exposiciones y en el Salón Nacional el artista mostró algún cuadro pintado al aceite no exento de transparencia y livianura de gamas, de color limpio y grato. Aquí es distinto. La paleta se ha ensordecido, perdiendo limpidez. Los paisajes de Angelmó, números 4, 9 y 10, están ya por sus errores en el camino fácil y escasamente compensador que vaticinamos en anterior crónica. Vender una obra de arte, podría decirse al señor N. Yáñez S., no es pecado de lesa arte. Al contrario, hay que desearlo y estimularlo. Lo reprobable es conceder lo mínimo en la persecución de los valores estrictamente plásticos si con ello se consigue el éxito económico. No es este del todo el caso de Wistuba, pero está cerca de él.

<https://doi.org/10.29393/At359-191GOAR10191>

### “GOYA”

Debemos señalar especialmente en ésta nuestra sección el nacimiento en Madrid, de *Goya. Revista de arte*. La dirige el profesor y especialista en materias estéticas, José Camón Aznar. *Goya*, es publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, que como se sabe, mantiene un notabilísimo museo regentado por el señor Camón Aznar.

Nuestro interés hacia la revista se suscita en el hecho de ser ésta la primera manifestación de tal índole digna del arte español. Existen en la Península publicaciones dedicadas al arte, pero en general, parecen vivir a espaldas de una realidad que en otros países es tenida en cuenta y dignificada y exaltada cuando parece merecedora de ello. Trabajos de acuciosa erudición, útiles casi siempre, pero secos y excesivamente especializados, sin el aparato de ilustración que los haría

comprensivos y atractivos para el lector no del todo enterado; demasiada unilateralidad en la elección de los temas con el descuido y abandono de otros sectores necesitados de esclarecimientos y divulgación. Así han sido y siguen siendo muchas de las revistas españolas, sin que con ello sea posible negar los altos servicios prestados al arte desde ese especial punto de vista.

*Goya* es distinta. En armonía perfecta únense la presentación gráfica y la calidad de los textos. No faltan las láminas en color. Pero los especialistas saben muy bien que éstas son a veces menos necesarias que las ilustraciones en negro cuando responden a un mínimo de perfección técnica porque, si falta el cromatismo, están los *valores*, el juego luminoso y el buen acorde de las masas en la degradación del claroscuro.

El número 1.º se abre con un estudio realizado por José Camón Aznar de los *Dibujos de Goya del museo Lázaro*. Reúne el trabajo del ensayista aquellos aspectos que de manera más decisiva contribuyen a darnos la totalidad de un artista. Es decir, su psicología a través de la obra. Dígase lo que se quiera la serie de rasgos individuales, lo temperamental, lo psíquico, moldea y peculiariza el producto creado. Siempre me ha parecido que lo peor del arte popular no está en su anonimato, como en el hecho de ser ese anonimato no tanto nominal sino psíquico.

Antes de atribuirse la dinámica *Lucrecia* del Museo de Bellas Artes de Viña del Mar a Guido Reni se sabía que pertenecía a un ser con un determinado espíritu, con una psicología especial. El nombre era lo de menos. Por ilustre que sea un plato de cerámica de Manises siempre carecerá de ese hálito vital y dramático que tienen las obras escapadas del radio re restrictivo del folklore.

Excúseseme esta digresión y volvamos a tomar el hilo del comentario. Dice Camón Aznar con razón que el genio de Goya encuentra su expresión más *locuaz* y ajustada a sus inquietudes en el dibujo. Hemos subrayado *locuaz* por el acierto sutil de darnos la razón primordial de esa notación estética. Es decir, el trazo goyesco es sobre todo expresivo; o sea, lenguaje y por ello tanto más rico de materia

comunicativa cuanto más “hablador”, cuanto más diga. El carácter genérico del dibujo se presta a la expresión de los estados internos: “Su volcánica inspiración, la inestabilidad de su humor, sus reacciones tan inmediatas y frontales, hacían que buscara en el dibujo el camino más apto para la expansión de su espíritu”.

Otra observación de Camón Aznar señala la sistemática concepción en series que Goya hace de esas láminas. Parece que don Francisco se propuso realizar algo de gran aliento unitario. Tal vez quede por ver ahí un modo de ser filósofo. El pintor de Fuentetodos tenía sus propias ideas del mundo, su metafísica y no quería renunciar a sistematizarla en los conjuntos seriados.

El Museo Lázaro es particularmente rico en hojas firmadas por Goya. Camón Aznar las cataloga y presta así un servicio precioso a quienes trabajan en este dominio del arte español, al tiempo que contribuye a difundir aspectos poco conocidos del gran dibujante y grabador.

Entre los demás temas españoles de este primer número de la revista *Goya* destaca el artículo de Emilio Oroz Díaz, *Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán*, que se inscribe —como saben quienes siguen al profesor granadino— en la serie de trabajos apuntados hacia la pintura del siglo XVI y a las incitaciones estéticas del Barroco.

La tesis de Orozco Díaz gira en torno a la explicación de la antinomia “realismo-religiosidad”, que según él se da en Sánchez Cotán. La contradicción es sólo aparente, pues sucede que las formas reales encierran una implícita espiritualidad. Y aquí, en Cotán, lejos de apartarse se funden. Cuando Orozco dice que el sentimiento religioso acude a la obra del pintor de los *bodegones* como algo ajeno me parece debe entenderse que no se necesita buscar la religiosidad en lo iconográfico, que no es preciso pintar un asunto de naturaleza metafísica o con alusiones a un misticismo representativo. ¿Habría —me pregunto ante las reproducciones de los *bodegones* de Cotán— algo más hondamente penetrante en lo emotivo y espiritual que esas formas secas, ascéticas y limpiadas de todo lo percedero? Por ello

el *Bodegón del cardo rosa* (Museo de Strasburgo) no me parece que responde al espíritu cotanesco. Le falta geometrismo.

Una observación de Orozco la reputamos de aclaratoria de muchos puntos oscuros en los problemas del Barroco. "En su concepción del arte y en su actitud ante el mundo, Cotán pertenece, sobre todo, a lo medieval", dice el autor. Es decir, hay en él un Cristianismo auro-ral y puro, como se ve también en ciertas obras de Georges de La Tour (*La Nativité de Rennes L'Adoration des bergers*, Louvre, más elípticas, sin embargo), pintor que recibe el influjo del medievalismo persistente en Lorena. A mi modo de ver el Sánchez Cotán de los *bodegones* representa con el pintor de Lunéville el verdadero espíritu tinentino por darse en ellos lo que he llamado en otro lugar la verdadera eclosión del Barroco inmanente. Zurbarán les suele acompañar en el apuramiento antisensual, así como Valdés Leal, cuyo *Anacoreta* de la colección del conde de Olzinellas es un trasunto de la *Madeleine a la villeuse*, Louvre, y *Madeleine avec le miroir*, col. Fabius, ambas de Georges de La Tour.

No me parece a mí que las composiciones cabalmente religiosas de Sánchez Cotán, como, por ejemplo, *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, *La Virgen del anillo* (las dos en el Museo de Granada), posean la fuerza sobrenatural conseguida por medios exclusivamente plásticos de los *bodegones*. La diferencia es grande. Cotán roza en aquéllas un sentimentalismo ingenuo que deriva con frecuencia del tema.

Lo más valioso de su obra está en las naturalezas muertas y no deja de ser significativo a este respecto que la atención preferente y ejemplarizadora de E. O. D. se ha dirigido siempre a las telas de dicho género.

Los *bodegones* de Cotán evocan en el ensayista algunas pinturas pompeyanas, *L'été de Saint Michel* de Pierre Roy y las *natures mortes* de Cézanne (el testimonio del fragmento de *Descanso en la huida a Egipto* es aleccionador). Recuerda Orozco la aproximación establecida por Sterling con una obra de Siqueiros por su fuerza y monumentalidad. Me permito yo agregar otros nombres: Juan Gris, quien

realiza en el período 1920-25 unas telas tan desgajadas de materia y de sensualidad, tan ascéticas, como las de Cotán. Véase *Le raisin* de 1920. Existe inclusive un curioso paralelismo en la temática entre el madrileño y el cartujano de Granada. En el libro de Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Cris, su vida y su obra* se reproduce *La religieuse*, 1922 (pl. XXVII). Ella indica que, como Cotán, Gris aspiró a una expresión de lo sobrenatural. Otra aproximación se da con Alejandro Calder. Uno de los *móviles* del norteamericano recuerda en los objetos colgados la *Naturaleza muerta* de la colección del duque de Hernani, de Cotán.

### JOSE MORENO VILLA

José Moreno Villa ha fallecido en México. Su nombre está unido a la más seria hazaña de investigación estética intentada en España en los días inolvidables del Centro de Estudios Históricos. Allí trabajó y vivió en comunidad con Ricardo Orueta, Américo Castro, Sánchez Cantón, Giménez Fraud, Amado Alonso y otros muchos que por ahí andan. Moreno Villa nació en Málaga en 1887. Estudió en Alemania y formado para la filosofía y la investigación literaria derivó más tarde por diversos caminos.

Ha sido poeta, ensayista, historiador del arte, memorialista y traductor, además de pintor de notables méritos.

Su labor en el exilio puede calificarse de fecunda e importante. En poesía escribe *Puerta severa* (1941) y *La noche del verbo* (1942). En prosa, *Cornucopia de México* (1940), *Doce manos mexicanas* (1941), *Vida en claro* (autobiografía) (1944), *Leyendo a...* (1944), *Pobretería y locura* (1945) y *Lo que sabía mi loro* (1945). En estudios para la historia del arte, *Locos, enanos, negros y niños en la Corte de los Austrias* (1939), *La escultura colonial mexicana* (1941) y *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948). En territorio neutral hay que poner *Los autores como actores* (1951), por participar de diversas tendencias. En él se da lo biográfico, lo literario y lo artístico.

Como pintor, José Moreno Villa merece un lugar especial en la