

Antonio R. Romera

Crítica de arte

ENRIQUE DIEZ-CANEDO, CRITICO DE ARTE

Diez años han transcurrido desde el fallecimiento en México del escritor español Enrique Díez-Canedo. Cerró sus ojos en un exilio que no por cordial y en la tierra por él tan amada pudo apagar un eco sutil de añoranza. Exilio fecundo de actividades pensantes. El poeta, el ensayista, el conferenciante, el crítico, acallaba aquellas voces de nostalgia en una tarea sin vacación.

En México completó sus ideas sobre la literatura americana tan conocida por el crítico a través de los frecuentes viajes al Nuevo Mundo.

Allí publicó *El teatro y sus enemigos*, México, 1939; *La nueva poesía*, México, 1942; *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, 1944, y *Letras de América*, México, 1944. Desperdigados en numerosas publicaciones existen artículos y ensayos de diversa índole. Como homenaje a Díez-Canedo se prepara en la capital azteca la publicación de un volumen con los trabajos periódicos del maestro. La contribución más importante a esta selección se debe al P. Alfonso M. Escudero, que ha puesto a disposición de los editores el conjunto de su importante archivo.

Con motivo del décimo aniversario del fallecimiento del escritor se realizó un homenaje en la librería Fondo de Cultura de

México en Santiago. Dada la personalidad polifacética de Enrique Díez-Canedo algunas de sus actividades quedaron al margen del estudio que allí se hizo.

El autor de *Conversaciones literarias* ocultaba tras aquella apariencia suya de sencillez y de pulcra amabilidad, uno de los espíritus más curiosos de nuestra época. Era profesor de lengua francesa y sus traducciones de poetas galos por perfectas que fueran —modelos sin duda en el género— no constituyeron como pudiera creerse, el centro de su actividad intelectual.

Fué Díez-Canedo poeta de propia minerva. Escribió *Versos de las horas* (1906), en plena vigencia del modernismo. Pero en seguida, sin abandonar del todo el aire estilístico de la nueva escuela, evoluciona hacia un rigor formal más enterizo, menos muelle, menos delicuescente. Al mismo tiempo cultiva formas intimistas de una gracia delicada y sutil.

*La muerte lenta de la tarde fría
llena la estancia de melancolía.
Los leños encendidos de reflejos
salpican muebles y tapices viejos...*

Está muy presente el modernismo teñido ya de vagas resonancias noventaiochistas. El primer verso parece anunciar a Machado o está influido por él. A veces se advierten no pocas huellas de la temática rubeniana: "El ruiseñor y el fauno trinan en competencia".

En *La sombra del ensueño* (1910), ha evolucionado hacia una expresión más personal y más unida a su propio temperamento. En 1924 publica *Algunos versos* con finas notas costumbristas y desviaciones hacia el tono problemático planteado por la generación del 98. Posteriormente da a la stampa *Epigramas americanos*, pretexto para poner su estro al compás de los nuevos tiempos. Hay en ellos como una ampliación del hai-kai, un metaforismo sutil y juego de la greguería lírica.

El erudito y conocedor del mecanismo interior de la literatura española aparece en toda su plenitud interpretativa en *Garcilaso y Boscán: obras poéticas*, 1917. En esta edición realiza un trabajo crítico ajeno a los viejos moldes tan dados al dato escueto y desdeñosos del influjo de lo que la obra debe al espíritu del creador. Es un artista cuya sensibilidad vibra al unísono con la del poeta o del escritor estudiados. No en vano una de sus disertaciones más valiosas se centraba en el estudio de unos cuantos rostros insignes de escritores españoles a través de las interpretaciones logradas por los pintores de la patria del conferenciante. Díez-Canedo edita con introducción y notas en 1917 la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y *Prosistas modernos* (1922 y ediciones sucesivas).

Su labor más importante estuvo en el ejercicio cotidiano de la crítica. Ocupó puestos de importancia culminante en revistas españolas y en los diarios de su tiempo. Esa labor anda desperdigada. Pero en lo sucesivo constituirá un elemento de primordial interés en la historia crítica de la literatura española. Algunos de esos trabajos han sido recogidos en *Conversaciones literarias*, Madrid, 1921, que comprende una selección de artículos aparecidos entre 1915 y 1920.

Ejerció la crítica teatral. Su trabajo más importante sobre este tema y más vertebrado también está contenido en *El teatro y sus enemigos*, volumen formado por cuatro conferencias dictadas en La Casa de España en México, en 1939, con el título de *El cinematógrafo, El actor, El autor y Enemigos menores y aliados*. Una sola nota puede dar idea de su conclusión: "Un arte dramático no es grande sino cuando poeta, intérprete y espectadores ofician en él de consuno". No escasean las notas agudas y finamente observadas: "La cualidad del arte dramático, en lo que se refiere al actor, es cualidad delicada y exquisita, flor de un día, belleza efímera, no reproductible, que apenas se transforma en un apacible y vibrante recuerdo, como me ocurre a mí cuando pienso en el *Hamlet* de Zacconi o de Sarah Bernhardt, en la *Morte civile* de Novelli (ya ven que acepto el melodrama), en el *Edipo* de Mounet Sully, en *La*

Città morta de Eleonora Duse... Belleza, pues, pero belleza efímera es la que el comediante produce, como si volviera realidad aquel verso de Petrarca:

Cosa bella mortal passa e non dura.

Pasa y no dura lo bello que está destinado a la muerte”.

* * *

Ha sido olvidada su tarea como cultivador de los estudios sobre artes plásticas. Leemos en la introducción puesta al autor en *El concepto contemporáneo de España, antología de ensayos*, por Angel del Río y M. J. Benardete: “En el aspecto histórico quizá lo más señalado de su obra son sus estudios y conferencias sobre la pintura española y europea, otra de las formas artísticas que atrajeron la atención de su espíritu cultivado y curioso”.

Enrique Díez-Canedo fué profesor de historia del arte en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Tenía, pues, la exigencia de una labor continuada. Su trabajo fué admirable por la claridad de las ideas, por el cultivo de una doctrina ajena a todo convencionalismo. En una España absorta aún en la contemplación de los frutos de la rutina, sus lecciones fueron una revalorización de las mejores normas tradicionales.

Sus trabajos de crítica, historia y glosa de arte ocupan principalmente dos volúmenes. Uno de ellos comprende tres conferencias profesadas en el Aula Magna de la Universidad de Chile en el mes de noviembre de 1927: *La pintura española; los primitivos. La pintura española clásica y La pintura española desde los sucesores de Velázquez hasta Goya*. Aparecen en *Conferencias*, Santiago de Chile, 1928, en versión taquigráfica y con gravísimos errores de transcripción y erratas.

El otro volumen es el titulado *Los dioses en el Prado*. El autor

lo subtitula *Estudios sobre el asunto de mitología en el museo de Madrid. Confrontaciones literarias*. Fué editado en 1931.

Otro texto decisivo aparece en el citado libro de Angel del Río y Benardete. Se trata de un fragmento de la conferencia leída por el autor en el Instituto de las Españas, en Nueva York, julio de 1932; reproducido en parte en "Revista de las Indias", octubre 1939. Su título es *España en los umbrales del arte moderno*.

En publicaciones periódicas pueden hallarse otros estudios sobre artes plásticas, como la notable crónica publicada en "La Vanguardia", de Barcelona, en julio de 1938, con el título de *Bagaría en París*, con motivo de la exposición del caricaturista en la capital francesa.

De estos trabajos el más importante es, sin duda, el publicado en la antología de ensayos.

La tesis del conferenciante es, como indica el título, el impulso ejercido por España en el desarrollo del arte moderno.

Empieza en su trabajo por establecer el significado de la palabra moderno con relación al término arte. En suma Díez-Canedo concluye en una división dual de obras artísticas: unas que parecen cerrar con su propia perfección el paso a todo lo que supone innovar o ir más allá. Las otras, por el contrario, poseen una carga potencial de incitaciones y abren un camino, unas perspectivas, unas posibilidades que admiten ulteriores desarrollos.

A estas obras llama el escritor obras de arte moderno.

Señala al Greco, a Zurbarán y a Velázquez como los pintores que abren las puertas a las nuevas expresiones pictóricas. Elude al pronto a Goya. Pero aclara su exclusión. Aquéllos son los antecedentes inmediatos. El aragonés no es un antepasado sino el jefe mismo y, según las palabras del conferenciante, "el tronco de donde brotan las ramas cada vez más frondosas del arte moderno".

No se podrá prescindir, en una futura historia que quiera ver las razones de muchos movimientos y las fuentes de donde mana la inquietud creadora del siglo XX, de estas páginas de Enrique Díez-Canedo.

Su estudio va realizando una pesquisa minuciosa y atenta de todos los influjos ejercidos por la pintura española. Sobre todo los datos referidos a Goya son exhaustivos. No deja de señalar la inercia de España. Mientras Goya revoluciona el arte europeo a través de su acción sobre la sensibilidad de Manet y de los impresionistas, la patria del pintor se queda en los umbrales.

Las conferencias pronunciadas en la Universidad de Chile suponen un ensayo escueto, pero apretado e intenso de toda la pintura española.

Traza un panorama completo de las primeras manifestaciones de esa pintura, partiendo de los tiempos góticos, es decir, cuando la representación figurativa comienza a tener vida independiente en el cuadro, cuando se separa del conjunto arquitectónico. Estudia a Dalmau, Ferrer Bassa, Jacomart, etc. Su tesis sobre los pintores primitivos recuerda ciertas ideas expuestas por Worringer en su tesis doctoral. Ve Enrique Díez-Canedo las aparentes tosquedades y deformaciones de los primitivos, no como incapacidad expresiva ni como imposibilidad representativa, sino como fruto de un concepto estético diferente al que iba a primar posteriormente.

Dice: "¿Es que no sabían estos pintores la proporción de las figuras y de las cosas? No puedo creerlo; es más, bien debido a que dichos pintores no se proponen hacer una cosa que finja la vida, no pretenden dar la sensación de vida, se proponen hacer la obra de pintores solamente, es decir, animar una tabla, un lienzo, con unas líneas, con unos colores; las líneas representan la figura humana, pero de ningún modo pretenden sugerir la ilusión de vida".

La observación es sagaz y deshace el criterio peyorativo basado en la idea según la cual el arte va evolucionando desde las expresiones imperfectas de los primeros tiempos hasta la madurez de las épocas de plenitud. Comparemos aquellas palabras con las del profesor alemán citado: "No se trata... de una falta de capacidad ni de una simplificación, sino de una intención estilística, realizada consecuentemente, con la capacidad necesaria para ello... (W. Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, México, 1953)

En la segunda conferencia advertimos mayor impulso interpretador.

Con respecto a la extremada estilización llevada por el Greco a sus figuras, señala su oposición a la peregrina idea del astigmatismo. Si el Greco viese las figuras alargadas vería también alargada su pintura. Hay una declaración expresa y escrita del pintor: "Los cuerpos celestes son como las llamas, que vistas a distancia se alargan". Su comparación con algunas estatuas de Policeto y Lisipo demuestra que las desproporciones a que llegó el candiota tienen antecedentes ilustres.

La doctrina estética mantenida en sus reflexiones por Díez-Canedo se aleja de todo aquello ajeno a los puros valores formales. El crítico da sin duda el prodominio al cuadro como objeto estético sin tener en cuenta su significado moral o el asunto que representa. "Yo me inclino siempre en estos cuadros —dice de los del Greco, pero lo aseverado sirve para los demás— a no buscar interpretaciones de segunda intención, sino a ver exclusivamente lo que salta a los ojos y entra por ellos, y a ver nada más que una intención estética en la manera de ponerse los elementos en juego por el pintor".

Estudia después a otros maestros. Alonso Sánchez Coello, Ribalta y Ribera. Al referirse al *Martirio de San Bartolomé*, del último, apunta una idea recogida posteriormente por otros críticos: "Lo que vemos aquí más que el martirio del santo es una maniobra marinera; parece que los marineros han sido los modelos predilectos de Ribera, a quienes ha pintado ejecutando una maniobra en la cubierta de un barco".

Al estudiar a Velázquez ve la creciente evolución desde los cuadros de género, tan sujetos a una temática vernacular de los primeros años decididamente naturalistas, hasta el impresionismo vago de las obras postreras. Llama el crítico a esta manera final ilusionismo. Ninguna forma está hecha y cuando se mira a distancia, lo que de cerca es informe cobra de inmediato y a la relación conveniente de espectador a cuadro, su forma y su volumen. *La Venus del espejo*, de la Galería Nacional, está en la serie, como un eslabón más

de la cadena de grandes desnudos, de la *Venus* del Giorgione, de la *Venus* del Ticiano, de la *Maja desnuda* de Goya y la *Olímpia* de Manet.

En la tercera disertación adelanta la idea de la eclosión del grupo de grandes pintores del seiscientos como resultado de un movimiento generacional decisivo. El grupo siguiente lo funde por las fechas de desaparición de sus componentes: Murillo (1682), Valdés Leal (1690), Carreño (1685), Claudio Coello (1693). La etapa posterior, tan menguada y estéril, la explica diciendo que lo que antes se ensanchó en exceso necesita recogerse para volver más tarde a su ritmo normal. El lapso dura la mitad de un siglo. Va desde la desaparición de Coello, hasta 1746, año del nacimiento de Goya.

Murillo y Valdés Leal señalan el máximo apogeo de la escuela sevillana. Esta escuela es con relación a la madrileña "lo que la escuela veneciana con respecto a la de Roma. Es decir, el triunfo del color; el color triunfa en Murillo como en ningún otro pintor de su tiempo".

Recalca el sentimiento religioso de Goya, que produce una sensación de misterio y no esa nota de sencilla religiosidad de otros pintores modernos. Sus retratos son una lección de psicología y, a veces una penetración profunda en el alma del pueblo.

Parece —y conviene retener la idea por su audacia interpretadora— que Goya hace con el color lo que luego realiza Cézanne en la pintura francesa. Goya quiere rehacer a Velázquez, pero no imitándolo, "sino tomándolo otra vez del natural, luchando con los modelos naturales de la misma manera que luchaba el sevillano".

En *Los dioses en el Prado* estudia Enrique Díez-Canedo un conjunto de obras de la pinacoteca madrileña tomándolas por el elemento más externo. Y ello le permite desenvolver una serie de consideraciones histórico-literarias. Es decir, por el asunto.

En el prólogo de esta obra está contenida la teoría estética del crítico de arte que fué el autor de *Epigramas americanos*. En estas páginas vuelve a insistir en el valor formal del cuadro. El tema es una circunstancia adjetiva. Y según dice el pintor cautiva y emo-

ciona a través de los elementos morfológicos: líneas, colores, masas y ritmos.

“No vale comparar un tema con otro. Todos son igualmente buenos para el que es digno de tratarlos. De todos puede nacer ese imponderable prodigio, esa flor de gracia que es la plenitud de la obra de arte, su seguro de inmortalidad”.

Las reflexiones artísticas de Enrique Díez-Canedo son un trozo de la historia del arte que alcanzarán con el correr del tiempo toda su plenitud y valor. Ellas contienen aquella exactitud y minuciosidad de oficio que al decir de Eugenio d'Ors eran habituales a la métrica y a la crítica del maestro español.