

TRES PICASSISTAS EN EL CUERPO DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS

ALVARO MARTÍNEZ NOVILLO

Nos parece oportuno recordar, con ocasión del centenario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso, la obra de tres miembros del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, personalidades, por otra parte, destacadas de la cultura española, quienes desde tiempo temprano descubrieron y valoraron la fuerte personalidad del artista malagueño y defendieron su obra dentro de un ambiente generalmente hostil a las experiencias artísticas de vanguardia. Ellos son José Moreno Villa, Juan Larrea y Enrique Lafuente Ferrari.

No quiere ello decir que hayan sido los únicos que dentro de este cuerpo de la Administración apreciaran en su momento la obra picasiana, lo cual sería difícil si no imposible de establecer hoy en día, sino que de su admiración por el maestro malagueño ejercieron magisterio y dejaron constancia pública y escrita.

A cada uno de ellos corresponde un cometido específico y unas circunstancias concretas en dar a conocer y tratar detenidamente la vida y obra de este artista. Moreno Villa inicia su divulgación muy pronto, en torno a los años veinte, y en un medio sumamente caracterizado, la Residencia de Estudiantes. Juan Larrea trata al artista en el momento más crítico y comprometido de su vida y creación, en París con el telón de fondo de la guerra española, en la génesis de «Guernica», y dejó importante testimonio de ello. A Lafuente Ferrari le cupo la tarea desde su actividad docente dentro y fuera de España, sus investigaciones y sus escritos de valorar, sin falsos gestos, la obra del artista y defender sus raíces españolas en los más cerrados momentos de incompreensión y censura de la posguerra de nuestro país.

José Moreno Villa (Málaga, 1887-Méjico, 1955), paisano y casi contemporáneo de Picasso, tuvo, sin embargo, unos destinos muy diversos a éste. De familia acomodada e ilustre, abandona en Alemania los estudios de química, que le abocan al negocio paterno de exportación de vinos, y se orienta a los estudios literarios, históricos y artísticos. Durante veinte años vive su vida de soltero en la Residencia de Estudiantes, donde se convierte en indiscutible maestro de una generación tan caracterizada como la de Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel y otros

nombres ilustres de las diversas disciplinas académicas y del mundo de la investigación. Colaborador en el Centro de Estudios Históricos de don Manuel Gómez Moreno, a quien acompañó en numerosos viajes por Castilla y La Rioja, para quien dibujó del natural numerosas ilustraciones para su monumental obra sobre las iglesias mozárabes. Compañeros suyos en esta tarea fueron Ricardo Orueta, amigo personal, Director General de Bellas Artes en la primera andadura de la República y creador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid; Leopoldo Torres Balbás, Francisco José Sánchez Cantón y otros nombres ilustres.

Paralelamente, desde muy joven, se dedicó a la poesía, siendo acogida su obra con un gran respeto por los grandes del momento, especialmente por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Entre sus libros poéticos merecen destacarse: «Garba» (1913), «Luchas de pena y alegría» (1915), «Colección» (1924), «Jacinta la pelirroja» (1929), en prosa hay que destacar su sentida autobiografía «Vida en claro» (1944). De nuestra guerra civil, que le afectó profundamente, quedan unos poemas impresionantes, entre los cuales no me resisto a dejar de transcribir el titulado «Avión nocturno» por sus concomitancias e identidad con el tema guernicano en Picasso, dice así:

*Apodérate de la noche
pájaro de mala entraña
y apodérate de los cuerpos
indefensos bajo las sábanas.
Ven y hunde, destroza y quema:
salgan cunas por las ventanas
rueden ancianos impedidos
entre cascotes, hasta la calzada.
En la negrura de la noche
esconde tu proeza de infamia,
desarticula hogares tibios,
desmembra familias de un alma.
Toda la fuerza es tuya, tienes
un pueblo dormido y sin balas.
Engañate, que nadie te ve;
la noche sin luna te ampara.*

(Madrid, 23 de noviembre de 1936)

También, a partir de 1924, se dedicó a la pintura con una gran intensidad. Después de asistir brevemente a las clases libres de dibujo del natural de don Julio Moisés, a las que asistió también Dalí, comenzó por su cuenta a realizar experimentos cubistas, siguiendo no sólo a Picasso, sino también a Braque y a Gris, sugestionado por la sobria paleta de estos artistas que conocía por láminas. Llegó a presentar al público, durante una conferencia en el Museo del Prado, un «d'après» suyo, cubista, de «Tribunal de la Inquisición» de Goya, entre el respeto del público debido a su personalidad. Participó en las actividades de los Artistas Ibéricos y expuso, en 1932, en el Museo de Arte Moderno de Madrid una muestra importante de sus pinturas, dibujos y grabados, de los cuales



MERIENDA CAMPESTRE, 13 marzo, 1962.

ha quedado, entre otras obras, en las colecciones del museo una bella e inquietante composición surrealista, llamada «Con la piedra a cuestras» de 1931 (M.E.A.C. P. 578), cuyas reducidas dimensiones (55 × 46 cm.) no son obstáculo para que este cuadro sea, por su finura de color y acierto de dibujo, una pequeña obra maestra.

Ingresó en el Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos en 1921, siendo destinado al Instituto Jovellanos, donde nos cuenta así su trabajo: «Inicié con gran celo mi carrera de bibliotecario. Abrí la biblioteca del Instituto Jovellanos, dejé entrar a los estudiantes y les serví los libros... El trabajo más importante que hice allí fue, sin embargo, la catalogación de los dibujos. Los fotografié todos, pero sólo se reprodujeron unos cuantos en la edición hecha a expensas de la Diputación. Como todos se quemaron cuando la revolución del 36, mi libro tiene hoy un verdadero interés. En él se reproduce uno de los pocos y mejores dibujos del Greco» (1). En los ratos libres de esta estancia gijonesa tradujo la obra maestra de Wölfflin «Conceptos fundamentales en la historia del arte» que le había sido encargada por Ortega y Gasset. Al cabo de un año de trabajo, ciertamente productivo, consiguió el traslado a la biblioteca de la Facultad de Farmacia de Madrid y, con el advenimiento de la República fue trasladado a la Dirección del Archivo de Palacio.

(1) MORENO VILLA, José. *Vida en claro* (autobiografía). Méjico, 1976, p. 116.

A simple vista puede parecer el caso de Moreno Villa como el típico de literato o artista obligado por las circunstancias a ingresar en un cuerpo docente o no docente de la Administración, sin que esta nueva situación sea más que una obligación a cambio de la seguridad salarial. Pero no es este el caso de la metódica personalidad de Moreno Villa, quien en cada uno de sus destinos como archivero-bibliotecario realizó trabajos decisivos, tales como el señalado anteriormente o la ordenación del caótico estado en que se encontraba su último destino, descrito así según sus propias palabras: «La dirección del Archivo Real no fue para mí un puesto de mando, sino de trabajo gustoso. En algunas salas estaban amontonados los papeles como para ser barridos o quemados. Recuerdo haber hecho una fotografía de aquel atentado repugnante. Por allí andaré. Como las salas no tenían nombre ni numeración, me hice un plano de cada piso (eran tres), numeré no sólo las salas, sino los estantes y puse en los planos la indicación de lo que contenía cada recinto. Aquel plano podrá orientar a cualquiera de mis sucesores: ya no tendrá que recurrir a los mozos para saber hacia dónde cae tal reinado o tal materia. Es como una primera guía global» (2). Como otra prueba de la profesionalidad de Moreno Villa podemos citar cómo, posiblemente en los primeros días de la guerra, el Presidente Azaña le pidió que guardase sus cajas de papeles en el Archivo de palacio y él le contestó: «Lo que usted mande; pero ¿cómo sacarlos en su día?, yo no puedo ni dejo sacar papeles de ahí» (3).

A esta singular personalidad de la cultura española le correspondió, sin duda alguna, transmitir en muchos ambientes madrileños el conocimiento de los valores artísticos de Pablo Picasso. Muy conocida, pero a nuestro juicio insoslayable, es la anécdota que seguidamente transcribimos: «El Museo de Arte Moderno (de Madrid) me pidió una conferencia, y para hablar de algo de lo que tenía aquel desbarajustado y hasta grotesco albergue oficial de las Primeras Medallas, propuse como tema «Picasso y el escultor Julio Antonio». De éste había una sala con los llamados «bustos de la raza», del otro, no había nada. Pero llevé una colección de fotografías de las últimas obras de Picasso, y al hablar de lo triste que era tener que recurrir a tal expediente por no haber un solo cuadro de español tan ilustre en el Museo, pude oír que su director, don Mariano Benlliure, le decía por bajo al secretario, Enrique de Mesa: «Ni falta que hace» (4). Terrible y lapidario comentario que, por citar un ejemplo dispar, contraste con el testimonio contemporáneo, estamos en torno a los años veinte de nuestro siglo, de Ernest Herminway y la famosa coleccionista Gertrude Stein, recogido por el escritor, cuando ella le aconsejaba: «Cómprase trajes cómodos y que duren, y con el ahorrado en vestir podrá comprar cuadros». A lo que él replicaba: «Pero es que aunque no me compre otro traje en mi vida, nunca tendré dinero para comprar los Picasso que quisiera». Y ella sabiamente contestó: «No, claro. No está a su alcance. Usted tiene que comprar a pintores de su edad,

(2) *Id. op. cit.*, p. 174.

(3) *Id. op. cit.*, p. 176.

(4) *Id. op. cit.*, pp. 162-163.

a chicos de su quinta. Ya los conocerá. Se encontrarán por el barrio, siempre salen nuevos pintores serios y buenos» (5). Desde luego que un escritor pobre como Heminway después de la Gran Guerra en París no tenía dinero para adquirir picassos, es dudoso que no lo tuviera el Estado español, pero desde luego lo que no tenía ganas era de comprarlos, en esto lamentablemente Benlliure era portavoz de la mayoría. Realmente es lamentable ver cómo tantas veces la Administración no ha valorado justamente la labor de los espíritus más finos que la sirven ni ha escuchado detenidamente sus propuestas.



MATERNIDAD.

En la «Gaceta del Arte» de marzo de 1936, dedicada a Picasso con motivo de su exposición en ADLAN, Moreno Villa dice: «Lo más admirable en Picasso es su manantial, es decir, su fuerza nativa que no se para, no se detiene; que está en perpetua creación. Esto de no dormir sobre lo hecho o conseguido; esto de que lo hallado le sirve sólo para ir más allá, como le sirve la piedra o el ladrillo al albañil para levantar la pared de una casa; esto es lo que en definitiva conforta y alegra en la

(5) HERMINWAY, Ernest. *París era una fiesta*. Barcelona, 1981. Efectivamente, Herminway hizo caso a la Stein y compró, por ejemplo, la obra capital de Joan Miró «La masía», realizada en 1922-23. El escritor tuvo que ahorrar mucho con gran sacrificio y la mayor parte del dinero lo consiguió alquilándose como encajador de golpes en un club de boxeo para americanos en París.

Humanidad» (6). Después, en 1944, en el exilio mejicano, todavía le dedicaría un trabajo titulado «Claridades sobre Picasso», analizando sus poemas; que posee momentos tan líricos como esta personal interpretación del artista: «Picasso tiene alma de guitarra y cante jondo, alma de torero y de gitano, alegre y patética, sarcástica, burlona y audaz», o este otro «se ve que el temperamento de Picasso le pide *un hacer* a cada momento. El verbo es acción, recuérdese» (7).

De Juan Larrea (Bilbao, 1895; Córdoba, Argentina, 1980) ha escrito Vittorio Bodini: «Durante muchos años Juan Larrea fue una fábula. Nadie creía en su existencia. Como sus poesías salieron de los bolsillos de Gerardo Diego, quien las publicó entre 1927 y 1928 en su revista "Carmen", después de haberlas traducido (literalmente) —el original estaba en francés— se le consideraba un personaje imaginario, invención y proyección de Gerardo en otra dimensión poética» (8). Sin embargo, este personaje real, que cursó estudios en Deusto, Salamanca y Madrid, amigo y compañero de Gerardo Diego desde sus primeros pasos universitarios, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, y fue Jefe de la Sección de Ordenes Militares del Archivo Histórico Nacional, centro del que fue designado Secretario en 1921. Se inició en poesía en las revistas ultraístas. En 1924 pide la excedencia y marcha a París, entrando en contacto con Paul Eluard, Tzara, Peret, Aragón y el resto de los artífices del surrealismo. Con el gran poeta peruano César Vallejo funda en 1926 la revista *Favorables París Poema* que sólo tuvo dos números. Tuvo gran amistad con Vicente Huidobro, aunque, contrariamente a lo que se suele decir en los manuales, no participó del movimiento creacionista, permaneciendo como un surrealista integral. Hablando de su desconocimiento en nuestro país Bodini dice: «En España su nombre está casi olvidado. Puede que en este olvido intervenga también en mínima parte el inconfesado interés por abolir uno de los lazos más evidentes entre el surrealismo español y el francés» (9).

Viaja a Perú, por mediación de Vallejo, allí el conocimiento de la civilización incaica le produce un fuerte impacto, por lo que, vuelto a Madrid, promueve la «Asociación de Amigos de la Arqueología Americana», que propone en la creación de un Museo-Biblioteca de Indias en Madrid, que, aunque llega a ser creado oficialmente —sobre el papel— el 12 de octubre de 1937, a causa de la guerra no llega a convertirse en realidad.

Vuelto a París, antes de esa fecha, como Secretario de una Comisión de Relaciones Culturales, participa en la organización de los actos en apoyo de la causa republicana. Siguiendo instrucciones de José Gaos, Comisario para el pabellón español en la Exposición Internacional de 1937, entra en contacto con Picasso, primero para la ejecución y edición de los aguafuertes «Sueño y mentira de Franco» y, después, como el español más directamente encargado de seguir los trabajos del gran mural

(6). *Gaceta de Arte*. Tenerife, n.º 37, marzo de 1936, cit. por M. A. GAYA NUÑO.

(7) *Leyendo a...* El colegio de México, 1944, pp. 129-152, cit. por J. A. GAYA NUÑO.

(8) BODINI, Vittorio. *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona, 1971, p. 50.

(9) *Id. op. cit.*, p. 55.

que el artista había de realizar para el patio de dicho Pabellón, proyectado por los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert. La situación no estaba exenta de tensiones, ya que Picasso siempre trabajaba con entera libertad y no dejaba traspasar el umbral de su gran estudio de «Grands Augustins», sino a rarísimas personas. Y, por otro lado, entre los republicanos españoles existía una gran inquietud por la obra que pudiera realizar Picasso, ya que había un amplio abanico de opiniones desde quien consideraba al artista definitivamente desarraigado de España y totalmente ajeno a la tragedia fratricida, a quien le consideraba agobiado por la complejidad de sus problemas familiares, sin que faltase quien, después de tantos años en punta de los movimientos de vanguardia, pensase que Picasso estaba ya acabado artísticamente.

En esta situación de incertidumbre, Juan Larrea fue el hombre puente, ya que Picasso, posiblemente con la sola excepción de Jaume Sabartés, en aquel momento le consideró el español de su mayor confianza, por estar ambientado perfectamente en París, introducido en sus medios literarios y artísticos y, lo que es más importante, carecer de sectarismos y de las peligrosas teorías político-artísticas restrictivas de la libertad creativa tan en boga en aquellos tiempos. No quiere ello decir que hubiera una excesiva compenetración ni una cerrada camaradería, Picasso a la hora de pintar se convertía en una especie de lobo estepario y su personalidad no dejaba lugar a interferencias exteriores. Sin embargo, se puede afirmar que en aquel decisivo momento Larrea y el pintor se dieron mutua confianza y ello desde luego, no debe considerarse, totalmente ajeno al resultado final de el «Guernica»; de ello José Renau,



17, 18 mayo, 1971.

a la sazón Director General de Bellas Artes, da testimonio, recordando el ambiente que rodeaba al Pabellón Español de París en 1937: «En lo que llevaba de guerra, nunca había visto caso de mayor fervor, casi fanático, por la causa de la República española como el de Juan Larrea, y creo sinceramente que no lo ha habido: entre él y Guite, su mujer, ayudaban en todo y hacían por España todo lo que imaginarse pueda, y con una usura de tiempo y dinero increíbles... Hacía de "trait-d'union" entre nosotros y Picasso, que iba ya en el preludio de su gran obra...» (10). Interesante, aunque totalmente exagerado y erróneo, nos parece el testimonio de José María Uzelai sobre la colaboración entre Picasso y Larrea, aunque lo traemos aquí, ya que es, sin duda, el más encendido panegírico del poeta: «Como quiera que Picasso y yo éramos vecinos, pues ambos vivíamos en los muelles del Sena, al objeto de comprobar la marcha del cuadro solía visitarle a menudo, pudiendo observar directamente la influencia que sobre el pintor ejerció en todo momento Juan Larrea, cuya obsesión por lograr de Picasso un gran cuadro surrealista le hizo convertirse en el auténtico realizador de la obra, relegando al pintor a un mero ejecutor de sus ideas... Larrea le decía: «"Pon el toro aquí..." "y el caballo allá..." "no, traélo más aquí..."», el Guernica se hizo exactamente así» (11).

Luego la vida de ambos se separaría. Picasso permanecería en París, contra viento y marea, en los momentos difíciles, mientras que Larrea, que el 15 de abril de 1938 había enterrado a su amigo entrañable, César Vallejo, y un año después se convertía en exiliado, emprendió camino a América, en sus palabras: «Subí un día, como esos navegantes solitarios, a mi nave poética y después de la Guerra española, que cambió nuestros horizontes, me encontré navegando en el gran océano de la cultura» (12). Sin embargo, en 1947, publica en Nueva York su libro *The vision of Guernica*; el libro más poético, más polémico y, quizás, más sentido sobre la famosa obra de Picasso. El testimonio es inestimable y conociendo los antecedentes surrealistas del autor no puede, en modo alguno, extrañar el carácter subjetivo de la obra. Describiéndola el autor dice que «consta de dos partes diferenciadas. En la primera se analiza el sentido que, a mi juicio, Picasso atribuye a cada uno de los personajes del cuadro. Creo que en sus líneas generales mi exposición no tiene vuelta de hoja. La segunda parte es ya mucho más complicada y atrevida, y estoy seguro de que en todo lector, casi sin excepción, levantará reservas grandes cuando no totales. (¿No es acaso lógico que así sea?) Trata esta segunda parte de lo que el Guernica *dice* sin que su autor se lo haya propuesto, «a son insu». Claro que por el hecho de haber profesado el surrealismo Picasso carece de armas para negar que sus obras puedan ser vehículos de significaciones para él desconocidas» (13). Sin embargo,

(10) RENAU, Josep. *Arte en peligro*. Valencia, 1979, p. 22.

(11) UZELAI, José María. *Cincuenta años de nacionalismo vasco, 1928-1978*. Reproducido en el diario *Ya* de Madrid el 11 de septiembre de 1981.

(12) BODINI, *op. cit.*, p. 104.

(13) LARREA, Juan. *Guernica*. Madrid, 1977. Introducción de Santiago Amón. El texto corresponde a una carta del autor a Josep Lluís Sert, citada en el apéndice.



LA PALOMA, 9, enero, 1949.

Picasso, cansado por tanta inquisición sobre el significado del cuadro, calló siempre, y nunca dio el espaldarazo a las teorías de Larrea.

Recoge el libro pasajes testimoniales de gran emoción como este que describe los últimos toques de Picasso a la tela: «Ocurrió que una tarde, ya bien avanzado junio, fuimos en gran comisión a contemplar el cuadro prácticamente concluido. Formábamos frente a él una barrera de unas quince o quizás más personas conocidas, admirando la formidable obra maestra que a mí, personalmente, me sacudía en una especie de trance, con emociones abismales. Y he aquí, que en un instante en que, sobrecojidos, permanecíamos callados o comentábamos con cada vecino en voz muy queda, Picasso se destacó de la fila y acercándose al mural, arrancó los papeles que aún quedaban —creo recordar, aunque no pueda decir que esté del todo seguro, que había vuelto a colocarse el vestido rosado a cuadros sobre la mujer que en la extrema derecha se precipitaba en llamas—. Sólo persistían por último los pedacitos en papel rojo que, como agujijones, pretendían hacer más expresiva, excitante y conmovedora la composición. Pero al poco repitió Picasso la maniobra. Se acercó otras dos veces al mural y arrancó esos papelillos, el último de los cuales fue el del cuello de la criatura, lo que dio lugar a que cuantos allí estábamos prorrumpiéramos en una espontánea salva de aplausos seguida de parabienes y congratulaciones calurosas. Así fue como el "Guernica" vio consumada públicamente su impresionante austeridad de monasterio del Escorial en espantoso desbarajuste» (14).

(14) *Id. op. cit.*

Enrique Lafuente Ferrari (Madrid, 1898) representa, dentro de esta trilogía de personalidades, la faceta más puramente universitaria e investigadora. En 1930, siendo profesor ayudante de Historia del Arte en la Universidad de Madrid, fue encargado de las cátedras de sus maestros don Elías Torno y don Manuel Gómez Moreno, cuando ambos ocuparon, respectivamente, la cartera de Instrucción Pública y la Dirección General de Bellas Artes. Dos años antes había preparado la exposición del centenario de Goya y realizado ya varias ediciones de catálogo del maestro aragonés, siendo desde entonces considerado internacionalmente como una autoridad en el tema goyesco.

Ingresó brillantemente en el Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, y uno de sus primeros trabajos en él fue la identificación de los grabados recuperados del gran robo en el que fueron sustraídos buen número de pruebas de Rembrandt, Durero y otros clásicos del género. Por este motivo se le encomendó la Dirección de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, con el encargo de investigar los riquísimos y casi desconocidos fondos de su colección y plantear la reorganización de dicho departamento. Ello fue el inicio de su especialización como experto en técnicas calcográficas y su conocimiento de las más importantes series y tiradas de las estampaciones de los famosos artistas. En 1942 logró la cátedra de Historia del Arte en la Escuela Superior (hoy Facultad) de Bellas Artes de San Fernando, donde hasta su jubilación ha enseñado a las sucesivas promociones de jóvenes artistas que allí estudiaban consiguiendo reputación de maestro indiscutible. En 1953 fue nombrado Director del Museo Nacional de Arte Moderno, que había él mismo reorganizado dos años antes. Ha pronunciado innumerables conferencias y dictado cursos monográficos en las más importantes universidades europeas y americanas.

Texto fundamental de la bibliografía de Lafuente Ferrari es la clásica «Breve historia de la pintura española», texto libre siempre agotado en sus numerosas ediciones cada vez más ampliado, cuyo modesto título esconde una obra definitiva sobre el arte más dilatadamente cultivado en nuestro país. El autor considera a la historia del Arte español «muy necesitada de vistas de conjunto, de síntesis y, sobre todo, de que la vayamos pensando entre todos, que hay ya labrados bastantes sillares, para que debamos intentar construir, poner en orden las ideas y los datos reunidos, para lograr, con los necesarios tanteos, con las hipótesis, y con las rectificaciones precisas, una idea clara de lo nuestro español, sin excluir lo de fuera, para los debidos paralelos» (15).

El tema de Picasso aparece en su obra crítica en fecha muy temprana, en 1936, con ocasión de la exposición en Madrid del artista malagueño organizada por A.D.L.A.N. (Amigos de las Artes Nuevas). En este texto hay algo que se percibe inmediatamente, su objetividad, que lo aleja del encendido panegírico sobre Picasso como de la detracción sistemática del artista, que fueron las apasionadas constantes de las críticas

(15) Cit. por E. TORMO en contestación al discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de E. L. F. el 15 de enero de 1951.



P. Picasso

LA BAÑISTA QUE SE ZAMBULLE, diciembre, 1932.

a esta exposición madrileña. En las primeras líneas del texto en que explica que «cualquiera que sea la posición personal que un "observador" de nuestros días adopte ante la pintura moderna hay que reconocer que la más elemental curiosidad por los problemas de nuestro tiempo, debía ya habernos deparado el conocimiento con Picasso. Picasso es, además, un español, como Juan Gris y como tantos otros de lo que actuando en lo que va de siglo en el medio cosmopolita de París, han producido una conmoción universal en el mundo de la pintura» (16).

Después de estudiar la condición de español del artista comparándolo a ejemplos históricos de pintores españoles fuera de España, como el caso de José Ribera, pasa a comentar el fenómeno del cubismo, del cual dice: «Mas, cualquiera que sea el juicio definitivo que sobre este movimiento se forme, no cabe negar que el cubismo planteaba problemas pictóricos. Volumen, forma, tercera dimensión..., las eternas cosas que han rejuvenecido la pintura después de todos los períodos de amaneramiento». Posteriormente analiza la influencia innegable del éxito en la obra del malagueño, cuando «Picasso atrae a los jóvenes artistas de todo el mundo» y comenta «el picassismo. Fenómeno en el que entran, como positivos ingredientes, el talento de un pintor lleno de inquietudes, de apetencia de horizontes nuevos, que son muchas veces espejismos; el proselitismo de los «snobs» y aún el negocio de los marchantes. Y Picasso, siempre renovándose, siempre asombrando, pasando de sus obras llenas de pureza de línea, de concepción reposada y monumental, a los arabescos de un capricho que desemboca en lo decorativo, o a las deformaciones absurdas de la forma utilizada como sustentáculo de una exaltación colorista tremenda» (18).

En el monumental estudio sobre «Los toros en las Artes Plásticas» publicado en 1947 dentro de la enciclopedia taurina dirigida por José María de Cossío, donde se estudia definitivamente la tauromaquia de Goya, completada con la obra artística sobre este tema de artistas españoles y extranjeros, terminando con la de Zuloaga, Solana y el propio Picasso. Señala allí como «en algún caso el tema de los toros ha servido a Picasso para engarzar en el no sólo sus preocupaciones de volumen, sino ese cierto sentimiento trágico que existe en su arte y que estalla en su obra en ocasiones de modo realmente notable» (19).

Después de analizar su actividad en los dibujos taurinos «de figuras sólo definidas por su puro contorno, de una sencillez y pureza que nos hacen recordar los casos griegos» y en los numerosos grabados de idéntica temática, termina Lafuente su estudio señalando que «de Goya a Picasso va siglo y medio de pintura, y en este lapso se cumple el más atrevido y sorprendente proceso de la historia de este arte» (20).

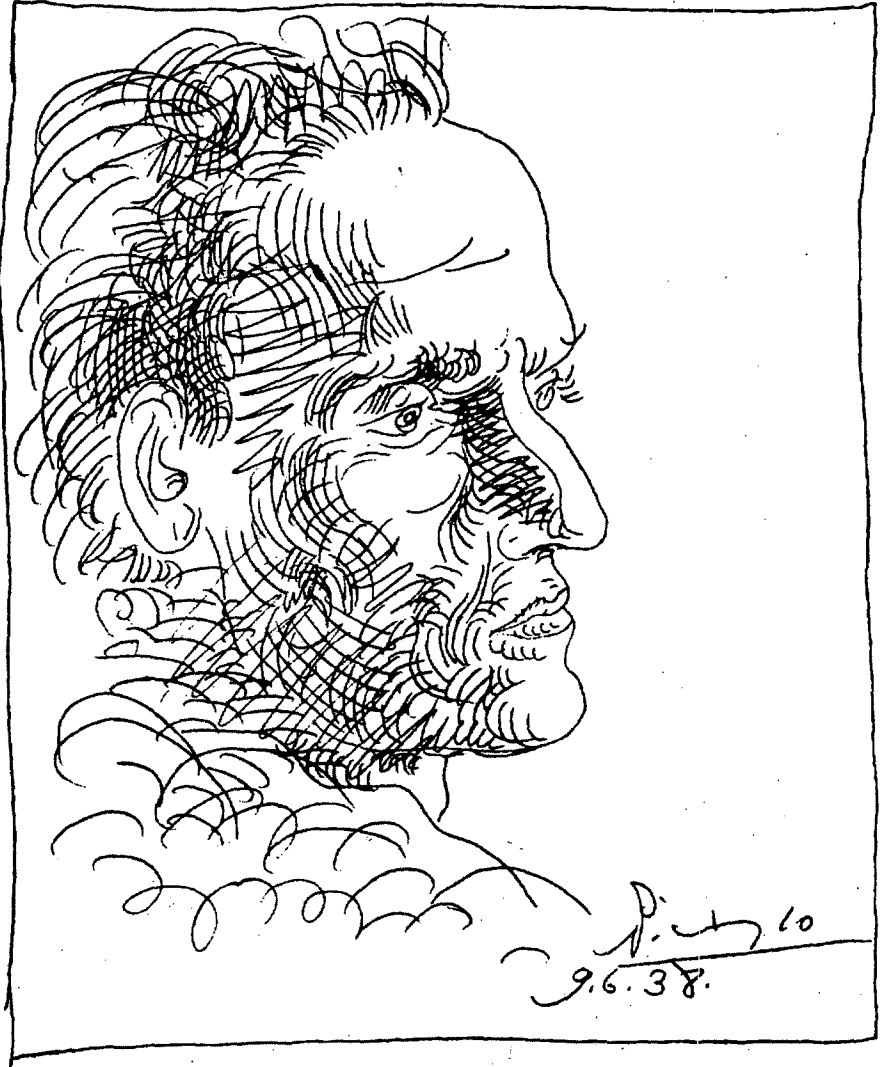
(16) LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Arte de hoy*. Madrid, 1936, p. 55.

(17) *Id. op. cit.*, p. 57.

(18) *Id. op. cit.*, p. 58.

(19) *Id. Los toros en las artes plásticas*. Madrid, 1947, p. 1001, rep. de *Los Toros*, de JOSÉ MARÍA DE COSSÍO.

(20) *Id. op. cit.*, p. 1003.



RETRATO DE HOMBRE II (César Vallejo), 9 junio, 1938.

En 1956 aparece en la revista «Clavileño» un importante artículo denominado «Picasso o sesenta años de arte contemporáneo» sobre la exposición jubilar organizada en París en 1955. Aquí Lafuente da un minucioso repaso a las obras expuestas concluyendo «Apenas hace decir que, cualquiera que fuese la actitud del visitante de la exposición picassiana, el recorrido de las 150 pinturas de toda época y estilo dentro de la carrera del artista, dejaba impresión profunda, en todo el que no fuera, «a priori», negador sistemático por prejuicio de escuela o previa posición hostil. La exposición, a lo largo de una o dos horas de visita, ponía al contemplador sensible y no deformado por el partidismo, en contacto con un mundo mágico y no deformado por el partidismo, en contacto con un mundo mágico extraño, maravilloso, alucinante a ratos, armonioso en otros, cautivador siempre a lo largo de la escala que va de la sonrisa hasta el horror. Admirado u odiado —da lo mismo—, ¿de qué otro pintor podría hoy decirse algo semejante?» (21).

Al comienzo de este trabajo señalé cómo a Lafuente Ferrari le ha correspondido la valoración de la figura de Picasso en momentos duros de España y esto no es para retórica, tal como nos lo manifiesta el párrafo del artículo antes citado relativo al «Guernica» en la muestra de París, en el cual se refiere al cuadro sin citar su nombre, sorteando los arrecifes de la censura: «Después, las pinturas de guerra culminadas en el gran panel que exhibía el Museo Moderno de Nueva York, donde está depositado, y que fue enviado a París para la exposición del 55, en la que constituía una de las más fuertes piezas. Picasso se hace ahora pintor del espanto y del dolor y su alucinada visión paroxística, en la contrastada interpretación en blanco y negro, viene a ser como la profecía de un mundo en trance de catástrofe» (22).

En 1960 en *Cuadernos de Son Armadans* aparece un importante artículo titulado «Picasso, al trasluz de Málaga», fundamental, a nuestro juicio, para situar al pintor en sus primeros pasos y momentos decisivos de su formación, que formalmente no habían sido estudiados con suficiente detenimiento por los especialistas extranjeros. Dice Lafuente: «En los recuerdos de la infancia, las precisiones se evaporan; lo que no olvidamos de nuestras impresiones son esta difusa emoción ambiental y las calidades de la luz que nos ha prendido y exaltado. Por eso, paseando por Málaga, pienso con frecuencia en Pablo Picaso, que aquí nació y aquí vivió sus primeros años. Es probable que Picasso recuerde con dificultad la topografía, los rostros y los paisajes de su ciudad natal, pero pienso que en esta luz y esta exaltación se engendró su impulso de pintor. En Andalucía nacieron y se educaron algunos de los más grandes pintores españoles, pero ¿qué hay de la Andalucía física, visual, luminosa, en la obra creada por ellos? Nada. No puedo, sin embargo, pensar que esta luz y esta atmósfera, sin duda, como un impulso, como una inspiración trascendente, aunque no se reflejaran literalmente en sus pinturas» (23).

(21) Recogido E. L. E. *De Trajano a Picasso*. Barcelona, 1962, pág. 421.

(22) *Id. op. cit.*, p. 420.

(23) *Id. op. cit.*, p. 427.

En 1974 parece en la REVISTA DE OCCIDENTE un número extraordinario dedicado, como homenaje póstumo, a Picasso. Lafuente Ferrari fue el encargado de dirigirlo y volvió a hacer hincapié en las raíces españolas del artista, especialmente con la publicación del capítulo IX del LIBRO DE RECUERDOS FAMILIARES DE RICARDO Y RUIZ BLASCO sobrino del artista. Lafuente realizó para esta publicación un magistral trabajo PARA UNA REVISIÓN DE PICASSO. LA PERSONALIDAD Y LOS AÑOS DE FORMACIÓN que es, sin lugar a dudas, un libro completo en el cual contrariamente a lo que ocurre en la bibliografía picassiana predomina totalmente el texto sobre las láminas. Estudia en él el período de su vida hasta 1908, de manera científica y contundente, admirativa pero al mismo tiempo crítica, sin caer en lugares comunes ya que según el autor: «La diversidad de aspectos de este multiforme y desconcertante Proteo es tal, que será difícil abarcarlos todos en una explicación última y coherente. ¿Se ha dicho todo sobre Picasso? Creo que mucho de lo que se ha escrito es simplemente adulatorio, apoteósico, gratuito o repetitivo; aún queda mucho por decir. Y, probablemente, las palabras definitivas. Las que acaso necesiten un largo tiempo para depurarse, un tiempo más allá del lapso de nuestras vidas y del rumor perturbador que ha seguido a su muerte» (24).

Con estas palabras, sobrias, pero no exentas de cierto patetismo, cerramos este homenaje a Picasso y a tres contemporáneos suyos, cuya obra en relación con el artista malagueño no ha sido aquí estudiada de modo exhaustivo, sino, tan sólo desvelada ligeramente.

(24) E. L. F. en *Revista de Occidente* n.ºs 135 y 136. Madrid, junio-julio 1974, p. 242.