



LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

M BLANCHARD

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



María Gutiérrez Blanchard, nacida en Santander y muerta en París, es la pintora española que mayor crédito ha conseguido en nuestro siglo, al precio de una interminable cadena de decepciones y de vicisitudes. Nada favorecida en su físico, hubo de sufrir el calvario humilde y desgarrador de los seres condenados a no conocer el amor, hallando en el ejercicio del Arte su redención, así como el íntimo e incommensurable deleite de engendrar belleza. Belleza más de una vez destilada de la fealdad o de la vulgaridad, para las cuales tenía la pintora una atención donde fundíanse el cariño y la ironía. María Gutiérrez Blanchard pintó niños, mujeres oscuras, pobres personajes de la calle, ungiéndoles siempre de una mixtura inconfundible de compasión y de acidez.

La pintora, tan valiente en su obra como apocada en su existencia, coincidió con las grandes aventuras estéticas del siglo, y tomó parte en ellas animosamente. Su cuerpo débil rebo-saba, cuando sus dedos empuñaban el pincel, de energía apasionada; y María Blanchard, en el difícil y exigente dédalo de París, fue maestra del cubismo, alma gemela de Pablo Picasso y de Juan Gris, aportando a



M BLANCHARD

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE



DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 344/6



M BLANCHARD

0 177939

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1975

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-2965 - 1975. I. S. B. N. 84 - 369 - 0451 - 6

Printed in Spain

SU VIDA

María Gutiérrez Blanchard nació en Santander, el 11 de marzo de 1881. Sus padres don Enrique Gutiérrez Cueto y doña Concha Blanchard Santisteban habitaban el piso segundo del número 14 de la tranquila calle de Santa Lucía, en el cogollo del barrio burgués y «aseñorado» por excelencia, el barrio unido también a la memoria de Pancho Cossío. Don Enrique Gutiérrez Cueto, secretario de la Junta de Obras del Puerto, pertenecía a un linaje muy abundante en amigos del arte y de las letras, pródigo en personalidades rotundas, capaces de dejar huella en el papel o en la vida, por fueros del verso o de la anécdota. Don Enrique era hijo de don Cástor Gutiérrez de la Torre, que en 1857 había fundado el periódico «La Abeja Montañesa», cuyo crítico teatral fue don José María de Pereda. Siguiendo la gallarda tradición, don Enrique fundó en 1886 «El

Atlántico», de feliz recuerdo en las letras montañosas, que contó entre sus colaboradores a José María de Pereda, Amós de Escalante, Enrique Menéndez Pelayo, Angel de los Ríos y Eusebio Sierra. Sin duda, las hojas creadas por don Cástor y don Enrique fueron, entre los innumerables periódicos y periodiquillos decimonónicos, quienes procuraron mantener en sus páginas una dirección, nunca desmentida, de rigor literario.

Los familiares de don Enrique se caracterizaron por análogas aficiones: su hermana doña Anita cultivó la música como cantante y como pianista de dotes no escasas, y otros hermanos, el jurista don Domingo y el marino don Fernando, fueron entusiastas colaboradores de «El Atlántico». Don Fernando componía estrofas satíricas, muy saladas y ocurentes según dicen, pero tan punzantes, que nadie ha osado su colección y publicación.

La esposa de don Enrique, doña Concha Blanchard, era, según testimonio de su sobrina Josefina de la Maza, dama no muy inteligente y un tanto fría en sus afectos, pero de gallarda presencia, muy aficionada a la lectura y dotada de una magnífica memoria que le permitía recitar, con impecable acento, largos trozos de los escritores clásicos franceses. Su padre, don Lorenzo Blanchard, francés de nacimiento y polaco de sangre por su madre María Karvoski, se afincó en Santander como dueño de un comercio de camisería y lencería, muy acreditado en su tiempo, regentado después de su muerte por su viuda doña Eustaquia Santisteban.

Poco tiempo antes del nacimiento de María, su madre sufrió un penoso accidente, así referido por la condesa del Campo de Alange, exquisita y concienzuda biógrafa de la pintora: «Una señora sube a un coche tirado por un tronco de briosos caballos; en este momento, los animales, prontos para arrancar, hacen un brusco movimiento de impaciencia. La señora resbala y cae sin lograr subir al estribo; está próxima a ser madre: una criatura queda marcada antes de su nacimiento por un sello de tragedia». Se atribuye a este percance la deformidad de la niña cuya milagrosa virtud de artista se entenebreció con ese dolor de inferioridad física que también fue corona de espinas para Leopardi o para Toulouse-Lautrec.

La joroba marcaría con indelebles surcos de llanto o de humillación muchas horas de María Blanchard quien, tal vez por no asociar su desdicha al nombre de su madre, aseguraba, según refiere Juan José Cobo Barquera, excelente biógrafo de la pintora, que «fue motivada tal deformación por una caída desde los brazos de su niñera», añadiendo que «sea como fuere, no puede ser desechada la hipótesis de la herencia por vía materna, suposición que confirman otros miembros de esta familia tocados más o menos de tal enfermedad».

En el curso de la existencia de María, el uso de las gafas, tan temido por muchas mujeres coquetas, hubo de agregarse a la amargura de la muchachita deforme, tan colmada, en cambio, de inteligencia y de sentimiento. Dotada, además, de algunas bellas cualida-

des físicas: una voz «bella, aguda y grata», como nos dice Cobo Barquera; «unos ojos negros, de mirada profunda e inteligente, una boca grande, una expresión simpática, un rostro interesante y atractivo hundido entre sus hombros», como la describe la condesa del Campo de Alange; «una cabellera fabulosa, del color de la miel, y unas manos aristocráticas», como recuerda Josefina de la Maza. Solamente conozco dos retratos suyos: el dibujo, pleno de vivacidad, de su gran amigo César Abín, y la sanguina de su cordial y experto biógrafo Juan José Cobo Barquera; los rasgos, un poco caricaturescos, del primero, permiten adivinar en la pintora una vitalidad infantil, candorosa y acerada a la vez, llena de simpatía; el retrato de Cobo, más ajustado a una dura realidad, pone de relieve la ensimismada melancolía, no exenta de amarga dureza, que más de una vez reinó en el rostro —no hermoso, pero extrañamente atractivo— de María Blanchard.

La infancia de ésta transcurrió en el ambiente, deliciosamente cálido, de los antiguos clanes burgueses, con sus veraneos campestres y sus ininterrumpidos intercambios de visitas infantiles. La abuela paterna, doña Concha Cueto, residía en una hermosa finca de Comillas, la villa pescadora e hidalga, embellecida por el mar y prestigiada por el núcleo aristocrático que, en torno al palacio de los marqueses filántropos, erigió majestuosas residencias estivales. La vida familiar de los Gutiérrez Cueto desarrollábase allí de acuerdo con el ritual bonachón que se creería perpetuo e inmutable: meriendas espléndidas,

horas de playa bien aprovechadas por los niños, infatigables turnos de visitas, algún momento de fingidos éxtasis a la vera del piano, y ese desconocimiento absoluto del hastío y de la soledad —endriagos de nuestro tiempo— que fue, junto a tantos defectos, la más positiva cifra de aquel ambiente plácido y reidor, hoy tan crudamente denostado. No creo, sin embargo, que la dulce niña jorobada encontrase allí una cosecha de alienadoras satisfacciones; la crueldad suele ser compañera bien avenida de la inocencia, y aunque las niñas no se ensañan con los defectos físicos con la crueldad de los varones, es muy probable que María padeciese, de boca de alguna primita, una de esas cuchilladas de la malicia precoz, dolorosa como un arma. Y más de una vez buscaría refugio en los brazos, abiertos siempre, de alguna antigua criada, dispuesta a cubrir de besos a la pobre señorita y a restablecer el dominio de la justicia y del deber en la indómita grey infantil.

Si la tara que pesaba sobre María le impedía muchos juegos y muchas satisfacciones, proporcionábale por otra parte, en horas de forzosa quietud o de mal contenido llanto, el atisbo de inéditos goces estimulados por la sangre paterna, enamorada de los placeres del espíritu. «Cuca», como la llamaban sus padres y sus amigos de Comillas, dibujaba y leía con afán, con esa entrega absoluta de quien ve clara y abierta la senda de una vocación. Su padre, enamorado del Arte, pintor y escritor, acogió como una bendición del cielo —y tenía razón— el rayo de luz que se cernía sobre la niña a quien juzgó dispuesta a la desventura.

Leamos en Cobo Barquera la puntual descripción de la satisfacción paternal:

«Hallábase con frecuencia María entregada fruitivamente a la lectura y más emborronando papeles con ingenuos dibujos sobre cuyo arabesco balbuciente, don Enrique Gutiérrez Cueto, pintor aficionado como sabemos, vio la trascendencia de una gracia primitiva y temperamental. Complacido por aquellos cambios y aquellas nuevas actividades a que se entregaba su hija, al ver aquel intuitivo culto a la belleza —que sería, en adelante, irreprimible afán— el noble señor esperaba así ilusionado y transido de paternal ternura, que su hija se viese consolada así en la tristeza que la espantosa joroba tenía que proporcionarla, al saberse privada —ella, tan femenina— de la satisfacción impar para las demás mujeres de aspecto normal: el amor y la maternidad.»

Josefina de la Maza nos cuenta que don Enrique Gutiérrez Cueto «fue mostrándole a su hija los álbumes más hermosos de Europa. Puso en sus manos de niña, el pincel, el tiento y la paleta; después la acarició el pelo liso, dorado, suavísimo: Debes ser pintora. Serás, si quieres, una gran pintora. Dios te auxiliará».

En los años de la adolescencia se afirmó la vocación de María. El rasgo y el color surgían con mayor firmeza de sus manos; sus tentativas infantiles no se reducían a esa misteriosa primavera que permite a tantos niños crear pequeños prodigios de color y de gracia plástica, mil veces admirados en los certámenes escolares, y casi nunca cuajados en una posterior y plena dedicación artística.

Y don Enrique no vaciló en enviar a su hija a Madrid, sin reparo en sacrificios afectivos, o en remilgos familiares ante la aventura: en 1902, inició María sus estudios de Pintura en la capital de España, y fue su tío, don Domingo Blanchard, que disfrutaba de buena posición en Bilbao, quien se encargó de costearlos.

Probablemente, María fue acogida en Madrid con las acostumbradas dosis de aprecio y de escepticismo con que los maestros reciben a las muchachas pintoras, a veces tan brillantes de cualidades como faltas de perseverancia. Bien sabemos que el amor y el matrimonio producen un rápido eclipse de las vocaciones superficiales. Podemos creer, sin embargo, a la vista de la creación de María Blanchard, que, aunque su físico desdichado no la confinara en la soledad, su llamarada interna hubiera permanecido viva y creciente ante cualquier oro de compensación. María cursó sus estudios de Pintura con maestros entonces bien apreciados, poseedores de altos galardones académicos: Manuel Bedito, Fernando Alvarez de Sotomayor y Emilio Sala. Por lo que respecta a relumbrón de nombre y perfecto conocimiento del oficio, no cayó María en malas manos; e incluso pudo percibir destellos de difíciles horizontes en los consejos de Emilio Sala, cuyos pinceles se estremecían a menudo con escalofríos e inquietudes a los que permanecían bien ajenos otros aparatosos acaparadores de los grandes precios y de los ricos clientes. Siendo discípula de Sala, pintó ya María algunos cuadros que mostraron una fuerza insólita, una patética energía, muy raras, no sólo en la



pintura femenina, sino en la general corriente del momento.

Don Enrique Gutiérrez Cueto murió en 1904, cuando intentaba aliviar, bajo el aire fresco de Bárcena de Pie de Concha, una tenaz dolencia que no permitía ilusiones a sus familiares. Como en muchos hogares burgueses, la muerte del padre creaba un grave conflicto económico, que seguramente planteó una interrogación angustiosa a la vocación de María. Pero el generoso tío Domingo se mantuvo plenamente dispuesto a prestar apoyo, y la madre de la joven pintora, calculando que Madrid era punto más adecuado para los estudios de sus hijos, prefirió trasladarse a la capital, alquilando un piso en el número 7 de la calle de Castelló.

María continuó estudiando y pintando con entusiasmo, tal vez acrecentado al verse de nuevo rodeada por el afecto familiar. Con arreglo a la exigente tradición burguesa, la viuda de Gutiérrez Cueto y sus hijos permanecían fieles al veraneo montañés, si bien ya no trascurrían sus estíos en la aristocrática Comillas, sino en Cabezón de la Sal, residencia de otros miembros de la familia. Entre estos se encontraban el viejo marino don Fernando, provisto de tesoros de ingenio, y una prima de María, Matilde de la Torre, llamada a figurar en la literatura y en la política española; mujer de refinada inteligencia y de voz dulcísima, fea, rubia, esbelta, elegante en su atavío, miope como María y no exenta de cierta semejanza física con ésta en el agudo perfil de su rostro. Las veladas hogareñas eran gratas en la casona de Cabezón, amenizadas

por la música, por los comentarios de lecturas, o por los deseados «buenos golpes» de don Fernando.

María encontraba allí dulces intermedios de reposo a los sufrimientos de que ya tenía larga experiencia. Imaginemos su vida de mujercita sola y contrahecha en medio de la soez brutalidad del Madrid castizo, puesta de relieve por Valera y por la Pardo Bazán, y grotescamente idealizada por los saineteros. Con delicada intuición escribe la condesa del Campo de Alange: «A la edad en que brotan con fuerza las ilusiones, la frágil y sensible muchacha es motivo de burla. Los chicos de la calle, esa incipiente masa de ensayo de revolución va detrás de ella, la acosan, la insultan e imitan despiadadamente su defecto. Algunas mujeres hacen a su paso, ostensiblemente, el signo de la cruz sobre su pecho, para que Dios las libre de la mala suerte (¡cruel acto de piedad!). Sin volver siquiera la vista María percibe la ofensa; las fibras de su cuerpo son como antenas que recogen a su paso la onda de desprecio o de terror.»

La pobrecita María, sin embargo, conoció pronto recompensas y halagos en su carrera artística. Concurrió en 1968 a la Exposición Nacional de Bellas Artes con un lienzo titulado «Los primeros pasos», al que fue concedida el 13 de mayo una tercera medalla, galardón modesto, si se quiere, pero muy apreciable para una artista incipiente. El Estado no adquirió el cuadro, que algún tiempo después se encontraba en un café madrileño, perdiéndose más tarde su rastro. En la misma Exposición se concedió una segunda medalla a

otro pintor montañés, Lino Casimiro Iborra, excelentemente dotado, a juzgar por las obras que se conservan en el Ateneo santanderino; y otra tercera medalla fue otorgada a Joaquín González Ibaseta, igualmente nacido en la Montaña.

Animada por el éxito —que no dudamos fuera merecido, aunque la pintora, modestamente, lo achacase a recomendaciones—, soñó María con la eterna aventura: el viaje a París, ilusión, entonces y hoy, de todos los artistas jóvenes, ambiciosos del carisma que la Ciudad Luz otorgaba. Se supone que fue Emilio Sala quien acució aquel deseo, pues, entre los maestros de María, fue quien apreció el asombroso brío, capaz de todas las revelaciones, que se encerraba en aquel cuerpo de triste figura y de inmenso corazón. María solicitó de la Diputación de Santander, en escrito firmado el 22 de septiembre de 1908, una pensión anual de 1.500 pesetas, para «trasladarse a París en busca del ambiente y los elementos propicios a sus anhelos». Asimismo pidió ayuda, en los mismos términos, al Ayuntamiento de Santander.

La Diputación santanderina concedió sin obstáculo alguno la pensión solicitada, y el Ayuntamiento otorgó a la artista una pensión de 1.000 pesetas anuales durante tres años, no sin discusión, pues algunos concejales se opusieron, quizá porque considerasen que una actividad tan mezquina como el arte pictórico no merecía la atención ni el dispendio de la Corporación. Con el refuerzo económico y con el impulso —mucho mayor— de su ánimo marchó a París María Blanchard, a la busca

de un triunfo que, andando el tiempo, no le sería escamoteado en medio de las innúmeras estaciones de una permanente vía de amargura.

En 1909, París encontrábase en pleno apogeo de esa época que se ha llamado bella, porque supuso para uno's cuantos privilegiados un oasis de frivolidad y despreocupación, engalanado con un mobiliario y una vestimenta tan costosos como feos. Presidían el cotarro unas damas de esplendentes títulos, a quienes sus fieles cronistas —Pringué, Germain o Fouquiéres— emperifollaban con atributos de diosas, definiéndoles con tan coruscantes adjetivos que hoy ya no logramos averiguar cómo fueron, en realidad, aquellas ninfas y aquellas musas. Como los puntos flacos de la «belle époque» estaban bien cubiertos —o nadie se preocupaba de descubrirlos— no se ha descascarillado la aureola de oro y de estaño que circunda aquellas horas felices, «tiempo de la sonrisa y de los sombreros de grandes plumas», como decía una de las ninfas aludidas, la infanta Eulalia de España. A ese París sobrecargado de falsas seducciones fue a parar María Blanchard.

Escribe su fiel amiga póstuma, la condesa del Campo de Alange: «Como lo fue Madrid, París también es cruel con ella. No le siguen los chicos por la calle, pero a su paso la gente aparta la vista con un gesto de repulsión o de desagradable sorpresa que hiere su sensibilidad profundamente.

»Yo te veo, mi pequeña María Blanchard, más pequeña que nunca, entre el bullicio y la grandeza de París desconocido todavía para

ti. Tu pobreza, más pobre en medio del lujo descarado de la "avant guerre"; tu deformidad más cruel al cruzarte por la calle con tantas mujeres bonitas y pimpantes...»

Pero también estaba en París lo que María buscaba, lo que Madrid no podía aún ofrecerle. Además de los Museos, explorados con ávidos ojos, la pintora contempló la ebullición grandiosa que por entonces, a temperatura de mil grados, experimentaba el arte. En tal punto, sí que se puede hablar de «bella época»: se rompían definitivamente las cadenas que sacudió briosamente el impresionismo, y los colores rutilaban tan ferozmente sobre el lienzo que eran equiparados a aullidos de las fieras. Cada día, un nuevo manifiesto de muchas o pocas firmas proclamaba una nueva libertad. Al margen de la suntuosidad decadente de los bailes persas o de los despilfarros de Poiret surgían los filos agudizados de las vanguardias artísticas, dispuestas a rasgar y a destripar en busca de juveniles cánones de belleza. Sonaban, en los ambientes bohemios, nombres que equivalían a fogonazos: Cocteau, Max Jacob, Picasso, Matisse, Valery Larbaud, Apollinaire. De Italia llegaría pronto la cabalgata de Marinetti, piafando sobre los policromados tapices extendidos por D'Annunzio.

No sabemos hasta que grado participó María Blanchard de aquellas fiebres durante su primera estancia en París. Sí podemos creer que toda innovación era agua fresca para su sed, espuela para su caminata. Como había de acompañar sus deleites estéticos con la prosaica búsqueda del pan cotidiano, dedicóse a la actividad docente, ya ejercida

por ella en España, tanto durante los meses de estudio en Madrid como en las supuestas vacaciones de Cabezón de la Sal. Se había alojado en un colegio de niñas —único lugar decoroso para una señorita, según la óptica de la época— y daba lecciones de dibujo a las alumnas. El ambiente sórdido de los colegios, que también hirió a otras grandes mujeres, produjo algunas llagas incurables en la finísima epidermis espiritual de María; no nos cuesta imaginar desaires de las profesoras ni crueldad de las alumnas: extranjera, tímida, buena y contrahecha, ofrecía María Blanchard buen blanco a todos los tiros de la cobardía y de la mala uva. Es bien significativa la referencia de la Condesa: «Más adelante, ella, tan generosa, cuando no sabiendo guardar lo que ganaba lo repartía entre los necesitados, nunca quiso dar nada a ese pobre colegio, en el que tanto debió sufrir y para el que guardará siempre un extraño rencor.»

Durante los años anteriores a la primera guerra mundial, María va y viene entre París y España, al compás de las pensiones que se le concedían. Sus pinceles no le proporcionaban aún medios de sustento, a pesar de haber alcanzado la firmeza que acreditan los cuadros que donó al Ayuntamiento y a la Diputación de Santander, hoy celosamente conservados como muestras casi únicas de su obra en su ciudad natal. Pero había encontrado la amistad y la protección de un artista muy diversamente estimado, el pintor catalán Hermen Anglada Camarasa, considerado sucesivamente como incomparable hechicero del color y como malabarista de relampagueos

superficiales, hasta ser situado hoy en el altísimo puesto que le corresponde, como dominador de las más singulares y arrebatadoras armonías cromáticas. Aunque hallamos muy pocos puntos de contacto entre la refulgencia abrumadora de Anglada y la mágica sencillez de María, es muy probable la existencia de un lazo invisible entre la libertad desenfadada que Anglada predicó y la originalidad, alejada de cualquier tópico, de la futura creación de la pintora.

No obstante, cierto influjo de Anglada pudo rastrearse en el cuadro «Ninfas encadenando a Sileno», que María envió a la madrileña Exposición Nacional de Bellas Artes en 1910, siéndole concedido el 25 de octubre una segunda medalla. Habitaba por entonces la pintora en la parisina calle de Vaugirard, trabajando en sus lienzos y en sus lecciones. Desde allí, rogó una nueva pensión de las autoridades de Santander, avalando su petición un elogioso y campanudo certificado de Anglada Camarasa. Hallándose pendiente de la concesión de los apoyos solicitados, regresó temporalmente a España para visitar en Granada a su hermana, profesora de la Escuela Normal granadina, a quien acompañaba su madre por aquel entonces.

El Ayuntamiento santanderino concedió, de mala gana, una última pensión en tanto que la Diputación Provincial renovaba su auxilio económico durante dos años. En este favorable acuerdo influyó muy probablemente don Enrique Menéndez Pelayo, que guardaba cariñosa admiración hacia el padre de María y cordialísimo recuerdo de sus tiempos de colaborador

de «El Atlántico». Una recomendación de don Enrique no podía ser desoída en Santander, por el doble prestigio de su apellido glorioso y de su caballerosidad intachable, que le cosechó —por caso no frecuente— inquebrantables afectos.

Cuando, una vez otorgadas las pensiones, retornó a París la pintora, halló un nuevo maestro, el pintor Van Dongen, llamado a la máxima notoriedad en la era de «los años locos» que sucedió a la «bella época», saltando sobre el inmenso charco de sangre de la contienda mundial. Tampoco hallamos grandes semejanzas entre la opulenta pintura de Van Dongen —que, a la larga, ha demostrado ser mucho más que un espectacular retratista de «vedettes»— y la humilde serenidad del mundo femenino e infantil que María trasfiguraba con sus pinceles. Pero a Van Dongen le sobraban perspicacia y sensibilidad para medir pronto la exquisita dimensión espiritual de los lienzos de la muchacha anónima y triste.

Aunque no dispongamos de informaciones ni de anécdotas, nos es permitido suponer que María Blanchard participó en aquel «frenesí de aurora» que electrizaba a ciertos medios parisienses, ya sugestionados por la vitalidad mágica de Picasso, o sonrientes ante las buenaventuras y las payasadas malignas y angelicales de Max Jacob. Entre los amigos incondicionales de María hallamos a Jacques Lipchitz, el escultor eslavo que tan alta significación alcanzó en las horas combativas del cubismo. Como huella delicada de esta amistad se conserva una simpática epístola, sal-

picada de graciosos fallos ortográficos, que el escultor dirigió a la pintora, residente a la sazón en España, el 10 de mayo de 1915.

«Sí, señorita María, llevo dos semanas en París, y estoy encantado. En París es bonito hasta no hacer nada, pero yo trabajo y mucho. No sé qué especie de fuerza impulsa a trabajar, ¿será el espíritu de contradicción? París está muy tranquilo, más tranquilo que nunca, y bello y admirable. Puedo preguntar ¿es esta tranquilidad lo que dispone bien para trabajar? Sobre todo de noche, y hasta el atardecer hace muy bueno, porque no hay luz. Eso hace que los edificios sean más grandes, más impresionantes, en una palabra, París es admirable, y ya quisiera ver a usted aquí.

»Estuve con Picasso. Está haciendo una cosa admirable. No es verdad que haya cambiado su manera de pintar, es siempre lo mismo, estudios aún más profundizados. Ha hecho un dibujo, un retrato de su amigo, un dibujo naturalista, de ahí todo el ruido de que no hace ya cubismo.

»Adiós, señorita. La próxima vez le escribiré más largo. Salude de mi parte a Juan, a Gricha y sobre todo escíbame. Si no, yo no le escribiré más. Cordial apretón de manos.»

Al sobrevenir la guerra, que paralizó momentáneamente el movimiento artístico —sin desvirtuarlo ni destruirlo— María Blanchard, cuyas pensiones habíanse agotado, volvió a Madrid. Su madre doña Concha vivía en la calle de Goya, exactamente enfrente del número 77, donde tenía su morada la novelista Concha Espina, ya justamente famosa, casada con un primo del padre de María. Entre ambas señoras

existía una entrañable relación, y María pasaba grandes ratos en compañía de la novelista y de su hija Josefina, que conserva imborrable memoria de las frecuentes visitas: «Sus dedos ahilados de hada, tan frágiles y tan sabios, nos acariciaban el pelo, con ternura sin igual. Con la cabeza inclinada entre sus hombros deformes, me miraba lenta, dulce, a través de sus gafas de miope: —A esta niña, mamá, no la puedo resistir de tan bonita...— y volvía a acariciarme tierna...»

Un buen día, se presentó la pintora en casa de la novelista, a quien había regalado su cuadro «Ninfas encadenando a Sileno», premiado en la Exposición Nacional de 1910, y tampoco adquirido por el Estado. Cuenta Josefina de la Maza que María dijo a doña Concha «con una voz delgada, siempre un poco angustiosa, pero muy dulce: —Conchita, te he mandado ese mamotreto para que lo guardes en el sótano, si "por casualidad" tienes la llave. Si no, que se lo lleve el traperero».

—María, tengo la llave «sin casualidad». Pero el cuadro es hermoso y no iré al sótano; ni digas locuras de dárselo al traperero».

A Concha Espina, católica ferviente, le preocupaba la indecisión espiritual de María. La pintora, ateneada de dudas y curtidada de dolores, había renunciado a toda práctica religiosa, como su prima Matilde de la Torre, cuyo descreimiento también obsesionaba a la novelista. Deseosa de apaciguar aquellas almas, Concha Espina volcaba en ambas cariño y atención, dispuesta a escuchar confidencias y a restañar heridas. Era terminante su orden: «Para la señorita María estoy siempre, siem-

pre que venga... Para ella, ya lo sabes, no hay llaves ni pestillos.» Y en las largas conversaciones, no dejaba de recordar a María la ilusionada premonición de su padre: «Serás, si quieres, una gran pintora. Dios te auxiliará.» A lo que María contestaba, con un acento que encerró nostalgias y afanes: «Sí... ¡Pero si yo pudiese creer, creer del todo en Dios!»

Había de pasar mucho tiempo, y había de verter María muchas lágrimas, antes de obtener la convicción a que le instaba Concha Espina. A veces se agregaba a la pequeña reunión Matilde de la Torre, y no sabemos qué preciosos matices de comprensión y de sensibilidad adquiriría el diálogo entre aquellas tres mujeres excepcionales.

María no dejaba de pintar, cultivando amorosamente la audacia y el sentido de la libertad confirmados en París. Madrid, todavía al margen de las sacudidas europeas, no podía mirar con buenos ojos los cuadros que la artista colgaba en una pequeña galería de la calle del Carmen, y que los más benévolo calificaban de locuras. Pero algunos espíritus sutiles y avizores habían captado ya la mágica profundidad de aquel arte tan rotundamente sincero. Sincera, íntegra es la denominación que merece la pintura de María Blanchard. Y así pudo figurar con todos los honores en la Exposición de «Pintores íntegros» que proyectó y patrocinó el colosal revoltoso, pontífice de la Cripta de Pombo, Ramón Gómez de la Serna. El inagotable orfebre de greguerías calificó a la pintora de «brujesca y genial», y unió su nombre y su obra al brillante catálogo de la sensacional

Exposición, en la que tomaban parte el mejicanoazo Diego Rivera, Agustín Choco y Bagaría. En su «Automoribundia» refiere Ramón la procelosa velada inaugural:

«Me exigen que yo hable el día de la inauguración, pero yo exijo por mi parte que, para que el público no discuta mis palabras contrastándolas con el potente misterio de los cuadros, estos estén cubiertos durante la conferencia.»

Así se hace y la concurrencia escucha sin escándalo, encabezado el público de artistas y curiosos por don Ramón del Valle-Inclán, que bajaba los ojos mientras escuchaba.

Se quitan los paños que cubren los cuadros y las polémicas airadas comienzan, rogándole yo a Diego Rivera que no vuelva al salón, porque Diego quería usar contra los filisteos su gran bastón hecho con un tronco de árbol.

María Blanchard debió asistir a semejante belén, oscilando entre la irónica satisfacción del escándalo y el resquemor producido, en lo más fino de sus sentimientos, por cierta frase que, sin asomo de mala intención, le dedicó Ramón en el catálogo impreso: «María Gutiérrez no es femenina, sino varonilmente maligna.» Insulto involuntario a la delicadísima raíz femenil del dolorido sentir de la pintora.

Abundan en torno de la artista los jóvenes amigos, camaradas de inquietud y de rebeldía, auditores de anécdotas de París, sedientos de los buenos aires foráneos. Entre ellos se encontraba el jovencísimo y centelleante Federico García Lorca, que dedicó, años más tarde,

muy bellas palabras al recuerdo de María y al elogio de su dulzura fraternal.

«Aguantaba la risa que causaban sus primeras exposiciones... Aguantaba a sus amigos con capacidad de enfermera, al ruso que hablaba de coches de oro, o contaba esmeraldas sobre la nieve, al gigantón Diego Rivera... Aguantaba a los demás y permanecía sola, sin comunicación humana, tan sola que tuvo que buscar su patria invisible, donde corrieron sus heridas mezcladas con todo el mundo estilizado del dolor.»

Las finas antenas de García Lorca habían percibido la falta de recompensa de la bondad de la pintora, soportando a todos, sonriendo a todos, y, sin embargo, incomparablemente sola, porque la amistad no establece entre los seres humanos una ligazón que al amor pueda compararse. Y la pobre María, por su deformidad, estaba sentenciada a no despertar el amor.

La exposición citada se celebró en marzo de 1915, y cabe imaginar la poca gracia que hizo a los críticos, airados y escandalizados. Solamente José Francés tuvo palabras de estimación para la pintora que se arriesgó en semejante oleaje; y, por supuesto, no había que esperar la menor compensación económica. Los «snobs» de Madrid no se enteraban todavía de las luces que cabrilleaban más allá de los Pirineos. Y María, refugiada en su estudio de la calle de Goya, continuó depositando en el lienzo sus alternativas de ilusión y de amargura. En aquel tiempo pintó su «Comulgante» tan diestramente analizada por la condesa del Campo de Alange, y que años más

tarde proporcionaría a la pintora el primer laurel fresco de París.

Como María deseaba, tal vez empujada por su familia, eso que se llama una situación estable, se dedicó a hacer oposiciones para cátedras de dibujo; salió airoso de la competición, y fue destinada a la Escuela Normal de Salamanca, puesto en el que tampoco encontró reposo para sus nervios ni equilibrio para su espíritu. El ambiente de la ciudad castellana no le fue grato; el ejercicio de la enseñanza se veía una vez más entorpecido por su aspecto físico; y la presencia en Salamanca de don Miguel de Unamuno, apasionado y dogmático en su decir, no contribuyó a la paz interior tan deseada por la pintora.

Como escribe Cobo Barquera, «Unamuno, tal vez la parece un dómine pedante; María a él, una bárbara autodidacta sin orden ni concierto. Lo verdaderamente paradójico en ellos es que quien pasa por clásico es, en realidad, un romántico trasnochado, redimido por la ciencia, y ella, la pintora, un espíritu esencialmente clásico, pero bajo el influjo de un romanticismo diluido, subconsciente, llevado a las penúltimas consecuencias desde París».

El fin de la sangría europea torna más insistente la llamada de París. Nada podía ofrecer su patria a María Gutiérrez Blanchard; sonaron demasiados sarcasmos en torno a la Exposición madrileña, la tranquila frialdad de su madre no se molestaba en comprender ni en alentar la tremenda bondad de María, y su cátedra de dibujo no le proporcionaba otra satisfacción que una escasa estabilidad material. Tan pronto como callaron los clarines

guerreros, María se encaminó a París, de donde no había de volver.

Y llegó precisamente a París en un momento único. Hora de las grandes equivocaciones y de los grandes aciertos: comienzo de los «años locos» con la explosión dadaísta y con el definitivo reconocimiento de Picasso. Los alborotadores de Dadá serán pronto proclamadores del surrealismo: los que quisieron metamorfosear al mundo por medio de la revolución política, como Aragón; por los poderes taumatúrgicos del sueño, como Desnos; por el amor omnipotente, gloria y delicia de la pareja humana, como Eluard. Todas las viejas normas estallaron como pompas de jabón para ser sustituidas por otras, brillantísimas, que con el tiempo revelarán insospechadas afinidades con los dogmas muertos, aunque nunca identidad, pues el espléndido camino recorrido es irreversible. Ya explotó la caldera donde bullían los filtros mágicos en 1914, y el arte europeo vivía, zarandeado entre el cubismo y el expresionismo, sus más azarosas y fecundas experiencias.

Allí está María Blanchard. Pobrecita, débil, contrahecha, pero locamente enamorada de ese arte que es su único amante posible. Algo hay en su mirada miope y en su voz aguda que atrae a las grandes almas gemelas. Y contó entre sus mejores amigos a un Jacques Lipchitz, a un André Lhote, a un Juan Gris. ¡Maravillosa aventura la de Juan Gris, uno de los pocos buscadores de la perfección que pueden vanagloriarse de haberla vislumbrado! Quien convirtió al cubismo en esa abrumadora realidad, que también consiguió Picasso, sin-

tió hacia María un fraternal afecto, fundamentado en la admiración. Quedan algunas cartas, deliciosamente pintorescas, que la condesa del Campo de Alange incluyó acertadamente entre las ilustraciones de su libro. El cariño se transparenta en esa humorística ensalada de castellano y de francés con que el gran pintor redactaba sus misivas. Ved, una, fechada en Boulogne-sur-Seine:

«Miss Mary. Volez vous venir rue de la Mairie demain dimanche. Tu viendras l'après-midi pour diner en compagnie de Huidobro et d'un jeune poete español, paisano tuyo, Gerardo Diego, que quiere conocerte. Para simplificar, sino estás aquí antes de las 4 es que no vienes. Además quisiera enseñarte si es posible las telas que un artista de nuestro conocimiento ha encontrado tan mal que j'ai eu le cafard pendant plusieurs jours. Probablement done à dimanche et a toi. Juan Gris. Je crois que Josette te fera manger les haricots que tu as oublié l'autre jour.»

Otra carta, fechada el 19 de enero de 1921, felicitaba a la artista por su éxito en el Salón de los Independientes:

«Mi querida María: Estoy muy pero muy contento de lo que Lipchitz me dice a propósito de tus independants. Creeme que es para mi una noticia epatante. Quelle gueule qui doit faire Leonce! Escribeme detallles de todo eso pues ya sabes que me interesa mucho!

»Trabajo bastante y no estoy descontento aunque tengo en train unas marinas que no llego a reussir. Les natures mortes, par contre ne marchent pas mal

»Adiós, mi querida María. Mis felicitaciones calurosas y un abrazo de Juan Gris.»

María, ya estimada sinceramente por los más ardorosos vanguardistas, formó parte del grupo «L'Effort Moderne». Y arriesgó en unión de Juan Gris y de Jacques Lipchitz, un ensayo de convivencia amistosa en las soleadas tierras del mediodía de Francia —uno de tantos propósitos de comunidad artística y de penetración espiritual que la condición humana no permite llevar a buen término— y tampoco este ensayo, tan cordialmente emprendido, fructificó. María, fiel durante algún tiempo a las más puras direcciones del cubismo, conseguía lentamente un renombre en el difícil universo parisién. Cierta marchante adquirió todos sus cuadros cubistas, y el producto de la venta, que quizá se le antojó fabuloso, fue destinado a la instalación de un estudio en la calle Du Maine, que pronto, gracias al inefable descuido de la artista, se asemejó mucho al clásico bebedero de patos.

Los biógrafos de María —la condesa del Campo de Alange y Cobo Barquera— nos han contado el cotidiano martirio, ridículo y tristísimo, que hubo de sufrir la pintora en su pobre habitación, cuya única ventaja, consistía, al parecer, en la luz que la inundaba. En el edificio contiguo residía, en mala hora, una caterva de bohemios que se sentían felices acosando y estorbando a la pobre mujercita contrahecha; ésta no conseguía tampoco el amparo de las fuerzas del orden, generalmente escépticas ante reclamaciones que se atribuyen —a menudo con razón— a manías persecutorias o a entretenimientos de histé-

ricas ociosas. Alguno de los desafueros tuvo consecuencias fatales para la integridad de los cuadros, y más de una noche, la exhausta María, a quien el intencionado barullo contiguo impedía conciliar el sueño, tenía que buscar refugio, nada cómodo ni acogedor, en un estudio inmediato. «Esta situación —añade la condesa— que parece insostenible, duró, sin embargo, años enteros.» Una prueba más, entre millones, de la exacerbación de los ensañamientos cobardes que, por desgracia, no llevan trazas de extinguirse.

Afortunadamente, esta larga odisea tenía el reverso de una estimación que comenzaba a afirmarse. André Lhote no perdía ocasión de ensalzar a su admirada amiga. Los marchantes ávidos se daban cuenta del posible tesoro encerrado en aquellos lienzos, compuestos sin acordarse para nada de un público o de un reclamo. Y la evolución de su arte atestigua una perfecta conciencia de medios, un meditado deseo de ascender a esperadas conquistas, sin rupturas violentas y sin caprichos. Como dice la Condesa en acertado síntesis: «La estructura geométrica rige sus composiciones hasta mucho después de haber abandonado el cubismo puro, pero aún en las que están sometidas a reglas domina más el deseo de expresión que la obsesión del volumen y de la línea. Su vehemente temperamento rompe los diques del cubismo para desbordarse de ternura, y es entonces cuando su arte alcanza su verdadero sentido.»

En el Salón de Otoño de 1920, se exhibió «La comulgante», que María pintó en Madrid, recogiendo tal vez funestas reminiscencias.

El cuadro atrajo la atención de los críticos y de los compradores: hubo quien ofreció a la pintora un cheque en blanco, con la garbosa prodigalidad propia de los «años locos». Pero María prefirió aceptar la oferta del taimado y situadísimo Paul Rosenberg, quien prometió a la pintora un duradero mecenazgo, si bien no se mostró dispuesto a abonar una cantidad exorbitante por el cuadro aplaudido y deseado. María creyó conveniente sacrificar el lucro inmediato a la ventaja futura, y, como suele acontecer en situaciones análogas, tuvo ocasión de arrepentirse.

Las promesas de Rosenberg no cristalizaron en realidades fructíferas, y fue un grupo de fieles amigos quien proporcionó a la pintora un nuevo estudio alejado de diablos y de bestias, en la calle Boulard. Aunque es posible que el mobiliario no fuera lujoso, ni siquiera confortable —porque de tales nimiedades no se ocupaba María— al menos contaba con la luz que requerían sus pinceles y con la paz que necesitaba su espíritu. María había cumplido los cuarenta años, y los incessantes padecimientos físicos y morales presentaban a su organismo la temida e insoslayable factura. Pero el impulso creador estaba intacto, y se manifestó triunfalmente en los últimos y fecundos años de su vida.

En 1923, invitada por el grupo «Ceux de Demain» —conmovedor rótulo optimista— expuso en Bruselas 23 lienzos, redactando André Lhote la presentación del catálogo. El crítico del diario «La Libre Belgique» saludó a estos cuadros como expresión «del genio femenino de nuestra época»; los críticos y



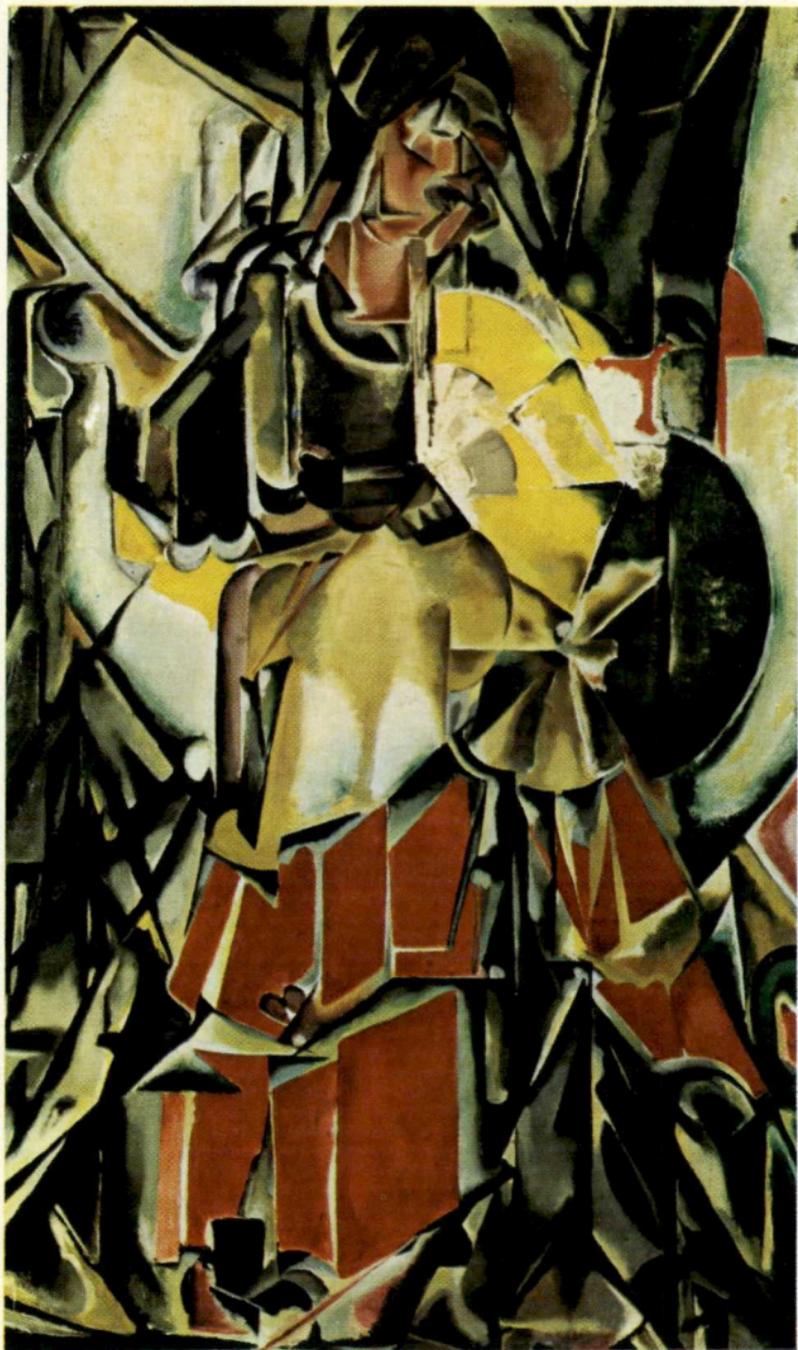
**"Mujer con guitarra", 1917.
100 x 72,5 cms.
Oleo con barniz sobre lienzo.**



"Bodegón"
63 x 81 cms.
Oleo sobre lienzo.



"Camelot Du Roi"
Museo de Arte Contemporáneo. Madrid



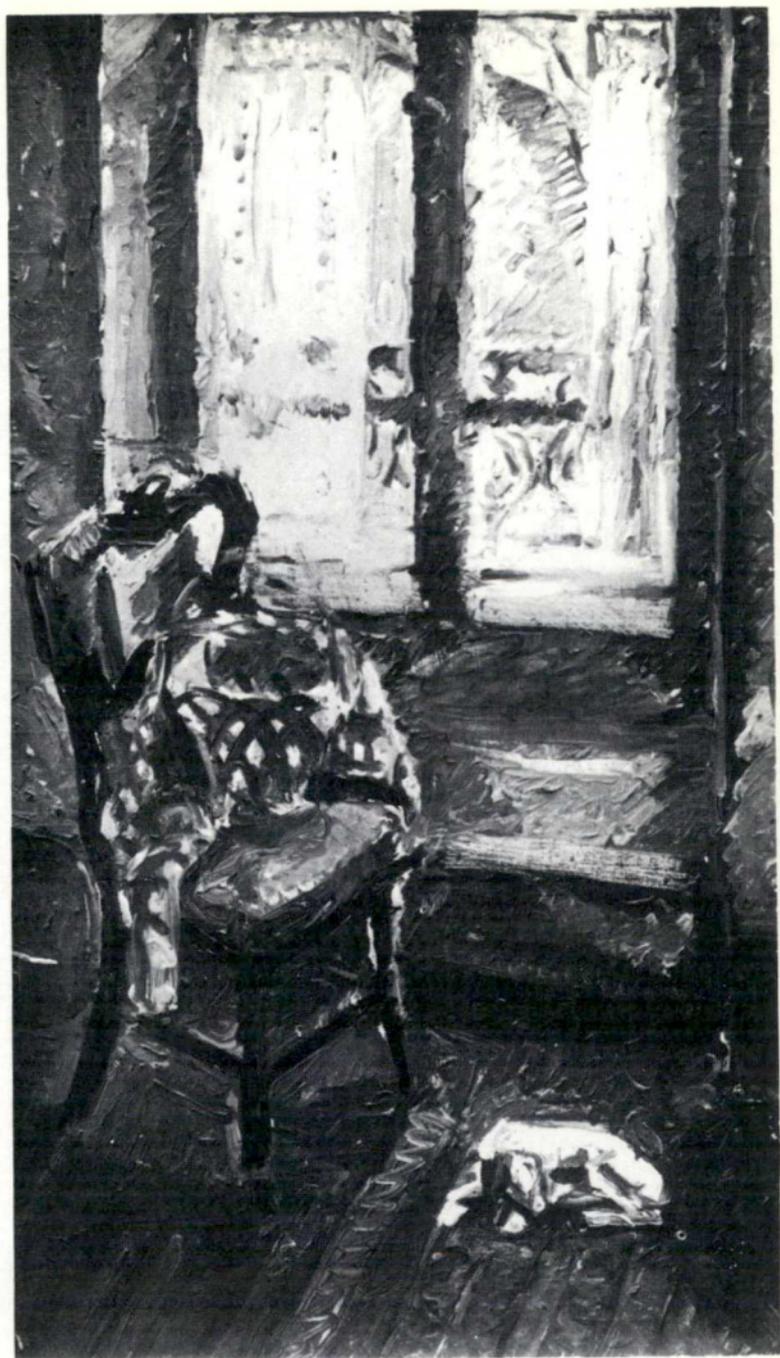
"Mujer con abanico"
161 x 97,5 cms.
Oleo sobre lienzo.



"Niños"
100 x 73,5 cms.
Pastel sobre papel.



"Bodegón"
Museo de Arte Contemporáneo. Madrid



"Interior"



"Bretona"
100 x 73 cms.
Pastel sobre papel.



"Naturaleza muerta"

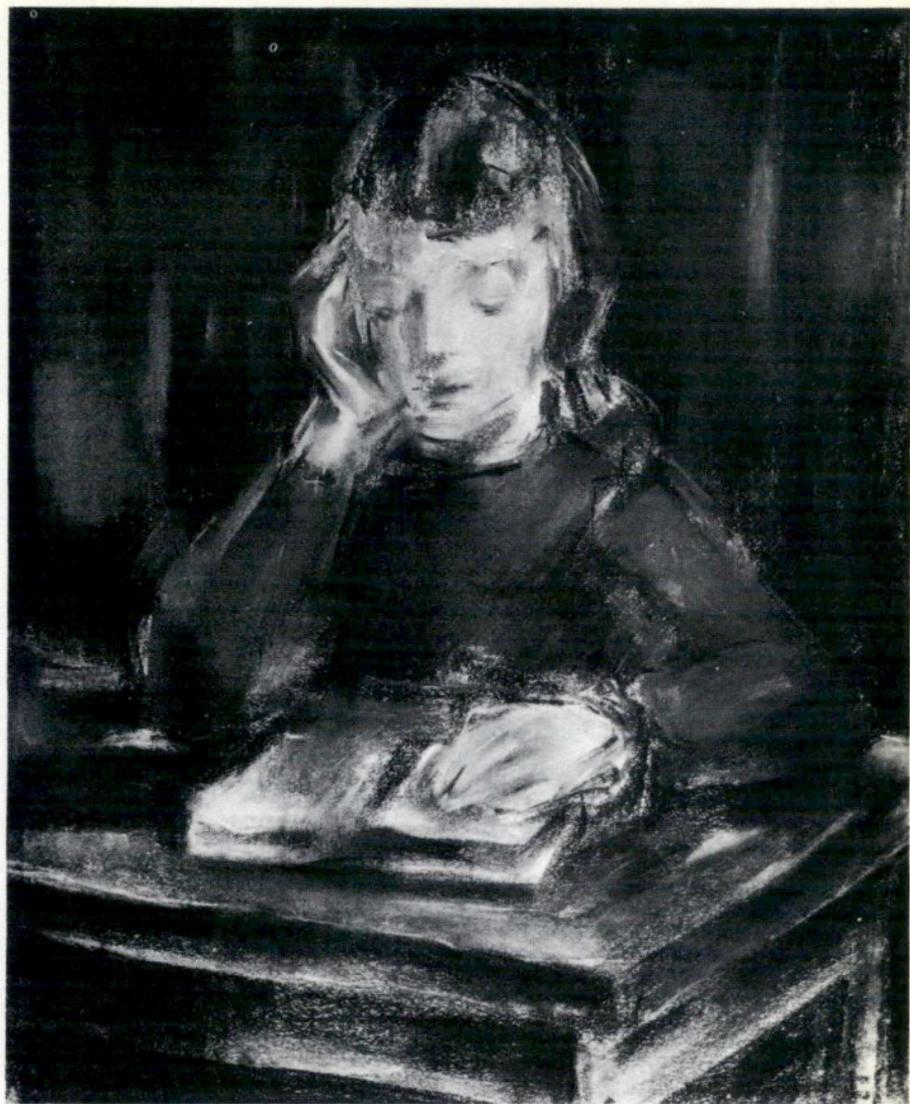
"La comida"
Museo de Arte Contemporáneo. Madrid →







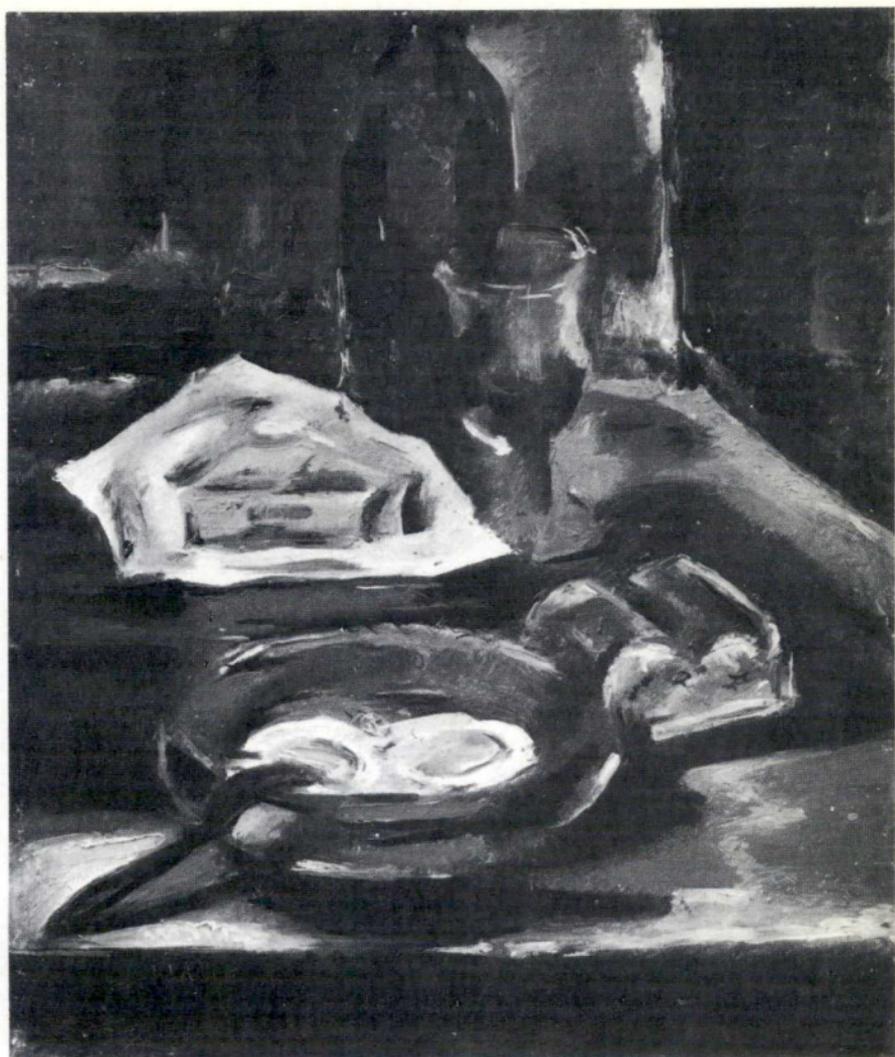
"La convaleciente"
100 x 73 cms.
Pastel sobre papel.



"Niña leyendo"



"Niña orante"
46 x 33 cms.
Oleo sobre lienzo.



"Bodegón de los huevos fritos"



"Mujer en intimidad"

los visitantes formaron unánime coro de elogios, y un nuevo contrato aseguró a la artista la tranquilidad económica de que nunca disfrutara, hasta aquella fecha.

Consignemos que María Blanchard, frente a los escarnios de los desconocidos, contó siempre con cálidas admiraciones y encendidos afectos de los hombres y mujeres más refinados o sensibles. Ya hemos citado a Concha Espina, a Matilde de la Torre, a Juan Gris, a Jacques Lipchitz, a André Lhote, a Ramón Gómez de la Serna, a Federico García Lorca, a Emilio Sala, a Hermen Anglada Camarasa. Picasso, Braque, Apollinaire y el desenfrenado e inteligentísimo Picabia —monstruo cosmopolita, Ramón internacional— comprendieron y amaron su trabajo. En los últimos años, cuando el nombre de la pintora había penetrado en el sacratísimo cajón de sastre de la Escuela de París, fue lógico que se multiplicasen los admiradores de alto rango, sin excluir las cabezas que ostentaban corona.

Todos los años visitaba el estudio de la calle Boulard el rey Gustavo V de Suecia, uno de los monarcas a quienes la Ciudad Luz consideraba ciudadanos suyos por la asiduidad de sus estancias. Gustavo V se había educado en el amor al arte, pues su padre Oscar II fue excelente poeta, y su hermano Eugenio uno de los mejores pintores escandinavos. No parece que la dulce y nada protocolaria María se amilanase mucho ante el regio porte y la desmesurada estatura del monarca, cuya arrogancia se convertía en sencillez cuando charlaba con la pintora.

El poeta Jules Supervielle intimó también con María: unía a su prodigioso lenguaje francés una delicada distinción de raíz hispánica. En su casa conoció Eugenio d'Ors a la artista, cuando esta respiraba ya el aire adorable y artificial de los salones y de las cenas solemnes. Hay quien dice que para ella, demasiado consciente de su deformidad, era una prueba dolorosa la obligada exhibición de la misma al levantarse de la mesa, por lo que retrasaba cuanto podía ese ademán, esperando, con cualquier pretexto, que los demás invitados se levantasen y saliesen del comedor... La pintora disimulaba —o recalcaba sin querer— su turbación con una risa que tenía inflexiones de llanto.

En París encontró María lo que tan necesario suele ser a una fémina sin esposo y sin familia: la amistad firme de otra mujer. El afecto de Concha Espina había proporcionado a la pintora, en momentos difíciles, dulces remansos de intimidad; otra fémina superior, Isabelle Rivière, fue compañera abnegada y consejera discreta durante los años de lenta agonía. Isabelle había conocido de cerca a dos hombres que dejaron huella en las letras francesas y en la nostalgia de los amigos: su hermano Alain Fournier, el autor del «Gran Meaulnes», y su esposo Jacques Rivière, animador de la Nouvelle Revue Française, protagonista de un intenso drama espiritual, el combate entre la duda y la fe, que también conoció su cuñado. Los dos escritores murieron jóvenes, e Isabelle se consagró a la custodia de su recuerdo y a la composición de novelas tan estimables como «El

ramo de rosas rojas» y de meditaciones religiosas tan intensas y profundas como «El Vía Crucis del Pecador». Después de la muerte de María, dedicó a ésta un efusivo comentario de su vida y de su obra, que no me ha sido posible consultar.

Isabelle Rivière contemplaría con gozo la evolución interior que coincidió con la enfermedad de María. Esta, como ya hemos dicho, había perdido la seguridad de su fe, y llevada por sus ansias generosas adoptó extremismos políticos, que para ella, como para muchos otros, se abismaron en decepciones. Su alma estaba alimentada por esa sorda desesperación de los inermes ante la vida, sobre los cuales el destino no se cansa de golpear. Las humillaciones que padeció le impulsarían con frecuencia a mirar con rencor al Cielo; las humillaciones que veía padecer a los demás excitaban con santa cólera su sentido de la justicia. Por eso fue rebelde en el ámbito religioso y en el político. E, inesperadamente, su ira se trocó en fe y en confianza ardientes cuando la desdicha, su vieja compañera, le atenazó tras breves días de reposada euforia.

Había triunfado como artista; disponía de un alojamiento sosegado y seguro; tenía amigos que aliviaban las brumas de su madurez solitaria. Pero, como todo el que carece de sentido práctico, la buena de María se sintió capacitada para crear un negocio productivo, añadiendo a su estudio un piso que destinaba a pensión familiar de fructuoso rendimiento; empresa que fracasó como era de esperar. Convirtió así en fuente de preocupaciones el pacífico disfrute del local que sus amigos le

proporcionaron. Y la fiebre que comenzó a apoderarse de su débil cuerpo era síntoma de una enfermedad prestigiada por muchos ilustres dolientes, pero de diagnóstico mortal en aquel tiempo: la tuberculosis.

La cadena de desdichas se interrumpió por un retorno a la fe que sorprendió a todos e irritó a muchos. Bien conocemos todos la reacción de los «espíritus fuertes» ante las manifestaciones de religiosidad: un desprecio altanero o una ironía mordiente son las armas preferidas. Y no escaseaban los «espíritus fuertes» en los ambientes artísticos parisinos, que ya habían asistido con asombro a la conversión de Max Jacob, cuyo padrino de bautismo fue Pablo Picasso. El desconcierto producido por la nueva actitud de María derivó a un nuevo aluvión de burlas y de desplantes: no faltó quien la llamase cruelmente «chinche de sacristía». Es posible que el ardor con que María recuperaba la perdida fe se tradujese en algún movimiento fácil de ridiculizar, pero en todo caso la tremenda sinceridad de su sentimiento merecía un respeto que ciertos hombres no están dispuestos a conceder.

La muerte de su generoso amigo Frank Flausch, a cuya iniciativa se debió el contrato con sus benefactores belgas, la sumió de nuevo en una difícil coyuntura económica. Al lado de María permanecían Isabelle Rivière, el padre dominico a quien confiara la dirección de su alma, y su hermana Carmen, a quien ofreciera asilo, cuando, al quedar viuda, viéronse ella y sus hijos en penosa situación. La exaltación de la fe recobrada acarreó también el anhelo de una profesión monástica,

de la que su confesor supo disuadirla: «¿Y eso para qué?», dijo suavemente cuando María le declaraba su decisión de renunciar para siempre al arte. Sacrificio heroico e inútil, pues nadie puede dudar de que el culto a la belleza sea uno de los medios de servir a Dios, ensalzando así su obra y prodigando al prójimo el infinito caudal de alegrías que el arte proporciona... Así pensaba, sin duda, el confesor de María, al disuadirla de su propósito.

Se conserva una carta del padre dominico, que éste dirigió a María en 1927, tratando de corregir con fino espíritu psicológico sus inquietudes y encauzar con prudencia su generosidad, como escribe la Condesa al reproducir en su libro dicha carta, cuyo texto traduzco:

«Querida señorita: le envío mis votos muy cordiales de buena y feliz celebración de fiestas, en estas Primeras Vísperas de la Ascensión Gloriosísima y Dulcísima de la Bienaventurada Virgen María.

»Que nuestra Madre le obtenga en este día la gracia de amar con un amor lleno de sencillez, de confianza y de abandono a su Divino Hijo.

»Viva en paz; y confórmese cada día con mis instrucciones. Se resumen en una palabra, y esa palabra nos la han dicho esta mañana. "Arrojad todos nuestros pensamientos (todas vuestras preocupaciones, vuestros escrúpulos, vuestras inquietudes, vuestros falsos y vanos razonamientos, en el tumulto incesante de vuestros pretextos para no quedar en paz) en el señor de Dios; y El os abrirá su puerta, es decir cuidará de vosotros, os dará la libertad del alma y la serenidad del espíritu".

»Confíesese en pocas palabras, y no de las mil locuras, que pasan por su cabeza y que se multiplican cuando les presta usted una atención que no merecen, sino de las faltas precisas y netas que haya cometido después de su última confesión.

»Y comulgue.

»Trabaje y piense en el futuro. Cuando la situación material sea más estable, puede pensar en emplear una parte de sus beneficios en la reparación que su conciencia crea oportuna. Pero no debe usted comprometer su situación actual.

»Ruego por usted y no la abandono aunque esté fuera de París, durante unas semanas. Además Dios está más cerca de nosotros cuando estamos más solos... pero solos con El.

»Piense a menudo, y agradézcale, la gracia inmensa que ha recibido de Cristo Crucificado y de su Dulce Madre Inmaculada, poco antes de mi partida. La gratitud por las gracias de ayer prepara la alegría por las gracias de mañana. En fin, deje de discutir día y noche con María Blanchard... Pero hable a menudo al Señor. La bendigo paternalmente.»

La pintora, apasionada siempre, se entregó por completo al amor divino que la embargaba. Dice la condesa de Campo de Alange: «Es conmovedor el interés que pone María Blanchard en comprender la religión y practicarla; lecturas que la instruyen, sermones que toquen su corazón, ejercicios espirituales, que aviven su virtud. Nada escatimó esta pobre criatura para exaltar su fe. Su alma ardiente busca el trabajo en la conversión de los increí-

dulos. (¡Ella todavía tan frágil y tan llena de dudas!) Intenta enderezar las vidas. Vela a los enfermos y consuela a los desgraciados, y, sin darle importancia, como quien recibe más que hace un favor, socorre a los necesitados. Hasta brota en ella una nueva fiebre de trabajo y sueña en estos momentos, los primeros de ambición de su vida, con hacer una fortuna para dejársela a los huérfanos.»

¡Pobre María, pagando con la moneda de oro de su abnegación los salivazos que no le escatimó un mundo cruel! A los ultrajes provocados por su desdichado aspecto, se agregaban ahora los sarcasmos de quienes se empeñaban en denominar histerismos o imbecilidades a las más puras efusiones del espíritu, los senderos de la comunicación con Dios. Pero es posible que los nuevos insultos fortaleciesen su alma, ya encaminada en la senda de los mártires, preparada por el infinito calvario de su adolescencia de muchacha fea y ofendida. Pintaba la imagen de San Tarsicio, el portador de la Eucaristía, mártir también de la humana ferocidad. Y se sentía feliz acogiendo en su estudio a su hermana desvalida y a sus sobrinos, cuyas travesuras no se cansaba de perdonar, empleando sus enflaquecidas ganancias en proporcionar a los chavales profesores de idiomas, medios para moverse con desembarazo en la ciudad extraña donde se habían refugiado.

María pintaba y rezaba; sin hacer demasiado caso de la dolencia que invadía su gastado cuerpecillo, empleaba sus últimas fuerzas en el ejercicio del doble amor a Dios y al arte, los amados que nunca engañan. Pero el

sufrimiento físico imponía su dura ley, y la fiebre invencible era anuncio de su próxima muerte, ese fin que los tuberculosos se empeñan en soslayar con conmovedores optimismos. Sus biógrafos nos han contado en emotivas líneas las tristes horas de su enfermedad. Oigamos a Cobo Barquera, quien resume las noticias por él alcanzadas:

«Impulsada por la disnea... busca para hacer presión en su tórax ante la casi ineficacia de sus pulmones, las posturas más incómodas, los sitios menos confortables de su habitáculo. Como si ello fuese capaz de aliviar su fatiga, apóyase, tendida en un diván, sobre uno de sus codos, el cual, por la presión tremenda a que se ve sometido, llega a estar ensangrentado permanentemente.

»Pasa por momentos de desmoralización, de desasosiego en que por huir de su propio desaliento, da en hacer solitarios o en resolver pasatiempos. Todo inútil: los nervios no se calman. La inapetencia hace estragos en la naturaleza de María, quien a pesar de todo, gusta de la conversación si le parece interesante, aunque rendida por el sufrimiento, llega a quedarse dormida muchas veces ante sus interlocutores.»

Por suerte, María no estaba sola con sus penalidades. Además de la invisible y divina presencia que confortaba su pensamiento, turnábanse en torno suyo sus familiares, Isabelle Rivière y muchos artistas que no abdicaban su admiración y su ternura, no siendo rara la visita de jóvenes, ya prendados de una pintura que atraía miradas y asombros en las exposiciones. Como muchos altos

nombres del arte más nuevo —André Lhote, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Roger de la Presnaye— se sintieron honrados con la amistad de aquella mujercita, aparentemente tan desdeñada; y en muchas almas elegidas dejaban surcos los rostros inolvidables de aquellas buenas mujeres y de aquellos maravillosos niños que María engendró sobre el lienzo.

—No trato de vivir sino para pintar muchas flores— decía, ya próxima a la muerte, con una brizna de ilusión en los fatigados ojos.

¿Qué nuevo planeta de insondables armonías adivinaba la pintora en los vegetales, que nunca fueron acicate de su inspiración?

¿En qué jardines se disponía a discurrir su alma, ya iniciada en ese amor que es, para los pobres mortales, la única atalaya sobre el misterio?

María murió cristianamente, el 5 de abril de 1932. Fue enterrada, sin ostentación alguna, en el cementerio de Bagneux. La prensa parisina dio cuenta del doloroso acontecimiento, sin escatimar elogios:

«El sitio que ocupaba en el Arte contemporáneo era preponderante. Su arte poderoso, hecho de misticismo y de un amor apasionado por su profesión, quedará como uno de los más auténticos y de los más significativos de nuestra época.»

Así sea. Y así ha sido.

SU PINTURA

Todos los críticos sitúan a María Blanchard en el primer puesto de la pintura femenina española. Y en uno de los cimeros de la pintura femenina universal, ciertamente más rica en nombres que en legítimas glorias. Desde los días del Renacimiento son muchas las mujeres que han manejado los pinceles, con dedicación, con ilusión y con alegría, pero muy pocas las que pueden citarse con honor en los manuales de Historia del Arte. De bastantes pintoras que en su día obtuvieron fama, se conservan solamente algunas obras vagamente atribuidas y escasas referencias en los diccionarios especializados.

Una reciente y meritísima «Galería Universal de Pintoras», debida al buen gusto y a la erudición de la también pintora Carmen G. Pérez-Nau, nos proporciona un extensísimo catálogo de mujeres artistas, demostrán-

donos la asiduidad con que Eva ha ejercitado la pintura. Pero son muy pocas las pintoras incluidas en esta preciosa relación que conquistaron rango magistral. Y no vale argüir, una vez más, la desventaja social de la mujer, pues precisamente la condición femenina solía ser, en el terreno del arte, razón sobrada para alimentar ditirambos. La admiración sincera, o la consabida galantería, cubrían de alabanzas cualquier retrato mediocre o cualquier cuadro de lindas flores, prodigando a troche y moche los calificativos de «portento de su siglo», «asombro de la naturaleza», «gloria de su sexo» y otros, igualmente campanudos, adjudicados a fugaces tentativas que no han dejado muestra en museos ni en colecciones. Las engoladas Academias, por su parte, admitían en su seno, por aclamación, a distinguidas aficionadas —a menudo enjoyadas de un título nobiliario— cuyos méritos eran agigantados por la cortesía o por el enchufe. Y aquí y allá, la eterna misteriosa y exquisita sensibilidad femenina alcanzaba un triunfo legítimo, dejando ver, envueltas en gracia del color, la luminosidad de la ternura o la profundidad de la inspiración.

Raquel Ruysch, Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée Lebrun, Rosa Bonheur y Josefa Ayala, son quizá los únicos nombres femeninos de la pintura clásica que pueden enumerarse junto a los numerosos maestros masculinos. María Bashkirtsef, que murió demasiado pronto, no equiparó en la pintura —aunque haya dejado cuadros nerviosos y deliciosos— la patética fuerza expresiva de su «Diario»; delirio dionisiaco y fúnebre estremecimiento de una

magnífica adolescencia acechada por la muerte. Hemos de llegar a los últimos lustros del siglo XIX, para asistir a una gallarda expansión de los pinceles femeninos, presentes desde entonces en todas las revoluciones estéticas, en todos los movimientos aureolados de atrevimiento y de lozanía.

El impresionismo, con su energía combativa y con su feroz conquista de la luz, era cosa de hombres. Pero la luz contiene vislumbres y centelleos cuyo refinamiento puede ser bien captado por la mujer, perenne amante de las reverberaciones de la seda o de la piedra preciosa. No nos extrañe hallar, junto a los maestros impresionistas, algunas mujeres vinculadas a su credo, o a su sangre. La cuñada de Eduardo Manet, Berta Morissot, no fue más débil que sus amigos artistas en el ímpetu renovador: cuando, no hace mucho, vimos algunos lienzos de la dulce Berta en la magna compañía de Claudio Monet o de Renoir, constatamos que éstos no eclipsaban en absoluto a las espléndidas efigies femeninas que la pintora retrataba, atribuyendo opulencia de flores a la tela de sus vestidos y nácár de fruta a la tersura de sus carnaciones. Simplemente Berta Morissot era una mujercita bien educada, que no necesitaba proferir tacos plásticos —ni los otros— que tan admirablemente soltaban Renoir o Cézanne. Su brío y su valentía, que a la vista están hoy, se revestían de elegancia, conscientes de una superior compatibilidad.

Algo semejante pudiera decirse de otra vivaz animadora del impresionismo: la norteamericana Mary Cassatt, única mujer que

consiguió sacar de sus casillas al misógino Degas. Si Berta Morissot se complacía en acumular destellos sobre los tocados y en destilar astros sobre los lindos rostros, Mary Cassatt convertía en color su dulzura maternal, y se las ingeniaba para que los tiernísimos grupos de madres guapas y niños guapísimos fuesen algo más que una emotiva anécdota: mucho más, porque trasfiguraba el mimoso episodio en un soberbio fragmento de pintura. La madre y el niño eran ternura y eran vida, pero también proclamaban la plenitud plástica a que el impresionismo aspiraba. Aquí, sin hacer temblar a los burgueses: pintura de obra y gracia, lógicamente debida al trabajo y a la cualidad de una mujer. Lo que ocurrió también con las «maternidades» de María Blanchard, absortas de cariño y refinadas de técnica; mientras los pintores captaban la gloria del color en el esplendor de una atmósfera, las pintoras se hacen sus dueñas en unas manos de mujer o en un rostro de niña.

No hablemos mucho de ternura, en cambio, ante un cuadro de Susana Valadon, la madre de Mauricio Utrillo. ¡Vaya sino, y vaya suerte la de esta mujer, modelo antes que pintora, objeto antes que sujeto de una formidable aventura artística! La aventura de los grandes pintores para quienes posó, gracias a una belleza que nos afirman espléndida y que desmiente cierto crudísimo autorretrato. Susana Valadon, modelo con todas las agravantes del caso, aprendió color, más en los labios que en los pinceles de los artistas: y por eso, cuando quiso pintar —e hizo muy

bien— prestó a la carne humana su consistencia, y al rostro plebeyo su realidad. Magnífica autodidacta, dueña de un trazo singularmente firme, no buscó en sus modelos la belleza que los pintores amigos buscaron en ella: estaba totalmente curada de espantos y de eufemismos. Sus mujeres desnudas están lejos de la sensualidad renacentista, son simplemente carne mal moldeada y bien retratada. Esta mujer amó la verdad, sin ambajes, y no glorificó fealdades ni hermosuras; tal sentido de humanidad recia tiene parentesco con algunos lienzos maestros de María Blanchard, en que la visión sardónica se sobrepone a la ternura sin exageraciones solanescas.

Son pocas las mujeres que descuellan en la pintura o en la poesía: pero la fémina que escala ciertas cimas avizora desde ellas misterios y panoramas que al hombre no le es dado contemplar. Tales casos aislados emiten fogonazos de deslumbramiento: y no es el menor el originado por los pedernales de Seraphine Louis. Aquí sí que nos hallamos ante el artista inocente, que nada tiene que ver con la insoportable pretensión de los que se rotulan «naifs». Serafina, apenas conocida fuera de Francia, muerta en un manicomio en 1934, era una friegaplatos pueblerina, cuyo mundo componíase del humilde trabajo doméstico, de la oración ferviente y del ejercicio infatigable de los pinceles, movidos por la gracia de Dios más que por la enseñanza de pintor alguno. Su modestia, su entrega total a las dos luminarias de su penosa existencia —Dios y el arte— recuerda no poco la dulce abnegación de María Blanchard. Esta murió

sin conseguir aquel emocionante designio de consagrarse a pintar flores, y Serafina no pintó otra cosa. Pero esta diferencia fundamental de temas no empaña la semejanza entre ambos destinos, en apariencia trágicos. Y digo en apariencia, porque vislumbramos que, tras las humillaciones y las penalidades de ambas vidas apresadas por el sufrimiento, existieron las inefables satisfacciones de esa pura contemplación de la belleza a que se dedican las pupilas del alma. Serafina, encerrada en su aldea, perseguida por cicaterías y regaños, era capaz de crear, sin pausa y sin límite, los inmensos manojos de flores disparatadas, que hoy nos asombran, flores que surgían en el jardín de una imaginación alucinada —según se supone— por los fuegos y los oros de las vidrieras de la iglesia frecuentada por Serafina. Nos dicen también, que, como María Blanchard, la sirvienta ascética y desequilibrada no conoció el amor humano.

Serafina se encuentra hoy, sin que jamás se lo propusiera, incluida en las legislaciones de la vanguardia. Un poco más intencionadamente, militó en las propias filas María Laurencin: pintora, poeta, decoradora, lectora infatigable, amada de Apollinaire, loada por Ramón Gómez de la Serna. Supo moverse entre las iras pintadas de los «fauves» y entre los vozarrones de los surrealistas, siempre felina, discreta, coquetamente infantil; y supo amansar fieras con las breves cuerdas de su lira, pequeñas, pero impecables de sonido, como su pincel era impecable de coloración. Seguramente conoció a María Blanchard, pues ambas descollaron en el mismo ambiente de

dorada bohemia intelectual, que tendió el puente entre la «bella época» y los «años locos». María Laurencín desempeñó, junto a los agresivos desmelenamientos vanguardistas, el mismo papel moderador que atribuimos a Berta Morissot a la hora de la magna explosión impresionista. María Laurencín no vacilaba en salpicar de rosa y de azul el betún y el asfalto de la civilización mecánica, cantada a pleno pulmón por sus amigos los poetas, y paseó sobre los escenarios, en las paredes de los «vernissages» y en las páginas de los libros sus dulces marionetas, sin que su gentileza sonase a sacrificio ante la turbulencia de los frenesíes estéticos. La esbelta María parisién y la poco agraciada María santanderina perseguían, al fin y al cabo, idéntico «sueño de dulzura», pero este sueño se materializaba en la forma, etérea y exquisita, de María Laurencín, y en el fondo, trágico y trascendente, de María Blanchard.

María Laurencín se contuvo: sus innovaciones modulábase como una melodía, tenue, pero inolvidable (como casi todas las melodías tenues). Otras pintoras de su tiempo prefirieron orquestar grandes armonías de color, sin retroceder ante los grandes atrevimientos de la fantasía. Natalia Goncharova colmaba sus manos con las pedrerías de la herencia eslava, y las dejaba caer, en suntuosa catarata, sobre las planchas de los escenarios, habituados ya a la policromía del ballet. Pero se dio cuenta de que la fiesta de los colores no necesitaba siempre el soporte de una realidad presenciada, y que bastaba dejar sueltos a los invisibles fantasmas albergados por el

artista, para que éstos instaurasen sobre el lienzo un nuevo impacto de belleza que nada debía al mundo visible, lógico dueño y señor de la pintura. Por el camino de la decoración liberada de convencionalismo, se acercaba Natalia Goncharova a la aventura abstracta, exaltada por Sonia Delaunay y reglamentada por Sofía Traueber.

Estas dos grandes pintoras ingresaron decididamente en la vanguardia estética. La primera, porque así se lo exigían su fantasía exuberante y su insaciable sed de novedad; la segunda, porque su finura intelectual reclamaba la precisión de los experimentos y la alquimia de las técnicas. Ambas fueron esposas de pintores —Robert Delaunay y Hans Arp, respectivamente— y su personalidad no fue jamás eclipsada por la avasalladora de sus cónyuges, enmarañados en análogas peripecias espléndidas. Sonia emprendió todos los periplos plásticos, y se empeñó en demostrar —consiguiéndolo— que todos los fútiles accesorios de la moda pueden y deben adquirir semblantes de obras de arte; e inundó de alegría —la alegría del arco iris— los escenarios y los almacenes, bien necesitados de un poco de auténtica belleza en los tejidos y en los cacharros. Destiló en acuarelas abstractas los más sutiles y garbosos movimientos de la danza, y tal vez se convenció de que su pincel era una varita mágica destinada a metamorfosear cualquier objeto vulgarísimo en pieza de museo.

Sofía Traueber parecía más dada a la mecánica que a la hechicería. Sin que la sospecha de tal predilección encierre un concepto peyo-

rativo, pues la maquinaria pictórica requiere una atención minuciosa y una armonía de difícil alcance. Sofía, cuya muerte fue trágica, tenía la tranquila curiosidad de quien se siente seducido por todos los misterios; y gustaba de manejar colores y formas, como el sabio gusta de ensayar mezclas y fusiones en su laboratorio. Mientras Sonia Delaunay dispersaba su soberana imaginación, Sofía Traueber catalogaba la suya, prestaba vigor a las exquisitas modulaciones de sus trazos, y aportaba a la visión abstracta, tan celosamente amada por ella, su sentido de la regularidad y de la sutileza. No es un tópico la perenne observación que atribuye a la pintura femenina la medida basada en la delicadeza y en la contención —lo que por otra parte, no tiene nada de ofensivo para las pintoras— pues vemos cómo las artistas más excelentes de la fecunda era de la vanguardia aprovechan las conquistas de ésta para infundir a la creación una nota de clásica armonía. Armonía clásica que, por supuesto, no tiene nada de retrógrada, sino más bien de superiormente revolucionaria, ya que descubre la raíz más real y más regia de toda revolución: la destilación de las esencias del pasado para aspirar a la perfección del futuro.

A estos nombres privilegiados de la vanguardia pictórica europea ha de unirse el de María Blanchard. Su participación activa en la aventura cubista y su inquietud que nunca se apaciguaba le sitúan en la más firme línea innovadora. Pero su pintura contiene, como veremos, un sedimento trágico que atribuye a la artista un puesto aparte, independiente en

cierto modo. Factor que la pintora incluye en todas sus adhesiones al vértigo moderno, que para ella no era tal vértigo, sino camino hacia la perfección deseada; factor que no pretendía rechazar, porque, como muchos grandes desventurados, la artista reconocía los caudales de superación que le proporcionaba su propio sufrimiento, aunque a veces, demasiado acosada por éste, dijera, con amargura e ingenua seguridad: «No, no, más vale la belleza que el talento.» Afirmación que no puede extrañarnos en quien medía a diario el inmenso abismo que el mundo circundante creaba entre la belleza y la fealdad.

Este dramatismo, perceptible siempre, es atributo de la mujer excepcional que surgió radiantemente en el poco lucido panorama de la pintura femenina española. Nuestra tierra de fulgurantes pintores no había engendrado mujeres artistas. Es cierto que el documentado librito «Las pintoras españolas», de don José Parada Santín, publicado en 1903, contiene una copiosa relación de damas que cultivaron la pintura, sin que falten en la lista reinas, princesas, monjas y señoras de título; pero todas se encuentran en la situación a que más arriba referíame: los elogios de los contemporáneos contrastan con la parvedad de la obra conservada, cuando se conserva, y de la escasísima entidad de ésta. En la mayoría de los casos parece que la tentación pictórica fue esporádica, y que la vocación aplaudida se disipó demasiado pronto, tras un breve y cortés éxito mundano.

Hacia los finales del siglo XIX fue muy asidua la participación de las señoritas en los

certámenes españoles, y no era raro que les fuese otorgado algún galardón, casi siempre modesto. Pero ninguna pintora española decimonónica llegó a sobresalir, aunque la delicada perspicacia de Gaya Nuño descubre cualidades de primer orden en la pintora gaditana Victoria Martín del Campo, de quien desgraciadamente quedan muy pocos —si bien preciosos— lienzos. En su tierra de Santander contaba María Blanchard con reducidísimos antecedentes, pues, en el siglo XIX solamente se tiene noticia de una pintora montañesa, doña Clara de Trueba y Cossío, hermana de los iniciales paladines del romanticismo en la Montaña. Bien es verdad que las dos acuarelas de esta artista que guarda el Museo Municipal santanderino atrajeron la atención de Gaya Nuño, que elogió su manifiesta sensibilidad. Algunas familias santanderinas conservaron cuadritos románticos de doña Clara Trueba, realmente lindos, empapados de gracioso sabor de época y muy finos de color.

Contemporáneas de María Blanchard fueron doña María Merino de Hoyos, que pintó paisajes muy delicadamente entonados y no carentes de gracia poética, y Dolores de la Vega —a quien supongo montañesa—, también acreditada como paisajista y de la cual se conserva en el Ateneo de Santander un jardín un poco escenográfico, pero coloreado con riqueza y profundidad. Mucho más tarde, después de la muerte de María, la pintura femenina montañesa adquirió el auge que, por suerte, se ha percibido en toda España durante los últimos lustros.

Cuando murió la gran pintora santanderina,

en 1932, hacía ya algún tiempo que eran bien conocidas en nuestro país varias artistas de indudables cualidades, situadas en su época, que sustituían con el desenfado y con el ingenio colorista la vieja reputación de blandura dulzarrona, que se achacaba a la pintura femenina. Incluso pudieron celebrarse en Madrid, hacia 1930, exposiciones con participación exclusiva de mujeres. Adquirían crédito las firmas de Marisa Roeset, de Gisela Ephrussi, de Angeles López Roberts, de Luisa Pérez Herrero, de Lola Muñoz de la Riva, de Teresa Velázquez de Parga. Las cuajadas obras de Rosario de Velasco tenían centelleos de revelación. Maruja Mallo encarnaba el desenfado de la satisfacción creadora, y Angeles Santos daba un susto a los pacíficos visitantes de los certámenes con los delirios inocentes de su mundo desequilibrado.

Contra viento y marea, conquistaba admiraciones María Blanchard, ya apreciada en Europa, aunque casi olvidada en España y no digamos en Santander. Perteneció, ya en vida, a esa constelación de españoles universales donde se agitan los destellos de Pablo Picasso, de Joan Miró, de Juan Gris, de Antonio Tapies, y quizá de Salvador Dalí. Su fama es un título de gloria que su patria y su provincia no se han cuidado de reivindicar: todavía no se ha celebrado la exposición antológica que la gran pintora merece, todavía no se ha efectuado una catalogación de su obra. No ignoro las dificultades de una búsqueda detenida de los cuadros de María Blanchard, muy dispersos y posiblemente perdidos en buena proporción, pero no es imposible conseguir

una visión coherente, y abundante en muestras, de una tarea pictórica que, a través de los cuadros hoy conocidos, debe situarse sin titubear entre las más fuertes y vibrantes de nuestro siglo.

Estas líneas no pueden aspirar a proporcionar dicha visión de conjunto; mi examen ha de limitarse a los lienzos, no muy numerosos, pero ciertamente significativos, que me han sido accesibles. Y léanse estas páginas, más que como el estudio exhaustivo que nunca pretendieron ser, como un modesto homenaje a una mujer que sufrió mucho y que extrajo de su dolor una maravillosa tarea, forjada para que los demás gozásemos. Pues su obra pictórica, incluso incompletamente conocida, brinda una ininterrumpida serie de sorpresas y de emociones, permitiéndonos gozar con la maravilla del color y con el calibre de humanidad que la pintora otorga a sus personajes, niños y mujeres humildes, cuya realidad intensa nos conforta y nos hiere a la vez: porque es el testimonio de una ternura nunca negada y de un dolor nunca curado.

María Blanchard pertenece a una selectísima categoría femenil. Se ha dicho de ciertas mujeres hermosas que «después de muertas son la sonrisa de su siglo»: sonrisa de lujo, sonrisa sensual, sonrisa cuya seducción planea, invencible, a través de la historia. De otras mujeres, muy pocas, puede afirmarse que encarnan la más sutil, la más delicada palpitación de su tiempo y de su sexo: mujeres para quienes su propia alma es el instrumento de finos acordes, capaz de fijar inefables matices del dolor, de la pasión o de la innu-

merable luminosidad de la vida. Entre tales mujeres privilegiadas hallaríanse Colette, Katherine Mansfield, Delmira Agustini, Ana Akmatova... María se diferencia de aquellos gráciles e inmortales fantasmas en que no tuvo la ventura de experimentar la pasión amorosa que pobló aquellos sueños y aquella carne. Pero se acerca a ellas por ese latido que percibimos en todas sus pinceladas, por ese amor a la vida que consigue trascender todas las contingencias y encerrar para siempre, en el pomo de una obra de arte, la invisible esencia de las sensaciones y de los sentimientos, de los movimientos y de las visiones. Se ha dicho que son pocas las mujeres que nos transmiten, por la palabra o por el color, ecos del difícil y tentador misterio femenino, grácil o implacablemente hurtado a los ojos del hombre. María Blanchard, como aquellas hermanas suyas —hermanas en el goce o en el llanto— no rehusa confesar rasgos del inefable misterio, y sus cuadros, liberándose de la delicadeza convencional, nos entregan su fusión de reciedumbre y de dulzura. La mujer que ha sufrido mucho no se hace ilusiones: sabe que la vida está colmada de motivos de odio y de compasión. Pero el rencor puede templarse pensando que los enemigos también sufren, y la piedad, al pretender ser justa y efectiva, se aleja de toda sensiblería epidérmica. Esta doble moderación de la aversión y de la ternura encuentra a menudo un terreno de enlace: la ironía.

Ironía que es tantas veces compañera de la bondad de María Blanchard: sarcasmo penetrante, pero no hiriente, que se agudiza

por la espléndida calidad de la pintura que le sirve de fundamento. Estamos ante una gran pintora, y no basta, para juzgarle, el convencimiento de sus cualidades humanas: un cuadro se pinta con sentimiento, pero también con materia, y esta materia es con frecuencia excelsa en los cuadros de María. Un artista de tan agudos sentidos como Juan José Cobo Barquera, excelentísimo biógrafo de su paisana, y buen conocedor de un oficio que también domina, formula, con respecto a la obra de María Blanchard, reservas que no comparto, aun reconociendo siempre su madurez de criterio y su lealtad de posición. Creo, ante la obra de la pintora que he conseguido contemplar, que no existe la menor frustración en un arte tan directamente humano, y al mismo tiempo tan rico en plenitudes y originalidades de técnica.

La extraordinaria personalidad de la artista se advierte ya en las obras juveniles que están al alcance de nuestra mirada. En Santander pueden admirarse cuatro lienzos de la pintora, además de un estandarte guardado en la parroquia de Santa Lucía, encargo de adolescencia cuya atribución parece muy probable. Los cuatro lienzos aludidos son la «Gitana» que María regaló al Ayuntamiento como agradecimiento a la pensión concedida; la «Cabeza de gitana» y la «Aldeana bretona», donadas a la Diputación de Santander, seguramente con análogo motivo; y la «Mujer con mantilla», ejecutada bajo el magisterio de Emilio Sala, con que la pintora obsequió a su compañero de estudios y de avatares artísticos César Abín, a quien debemos, como ya dije, el

curiosísimo dibujo que retrata a María Blanchard con rasgos caricaturescos que, en realidad, añaden inexpresable encanto a la mujer ágilmente retratada.

Desde luego, no observamos en dichos cuadros ningún fermento revolucionario estético. Por sus temas y por su técnica se encuadran perfectamente en la pintura anecdótica tan grata —al menos en España— a la juventud del siglo: aquí están la gitana, la manola y la bretona de zarzuela, las hembras del cromo y del calendario. Pero si recordamos que estos lienzos, tan aparentemente tópicos, están pintados por una muchacha, por una «señorita», criada entre los remilgos y los acolchados de la época, no dejaremos de experimentar una sorpresa que roza con la incredulidad... Porque en aquellas miradas hay un dramatismo que nada tiene que ver con el jipío del tipismo, y porque aquel colorido tiene densidad y riqueza que pronto resultan evidentes bajo la engañosa austeridad.

La «Gitana» amablemente donada al Ayuntamiento, se guarda en el Museo Municipal santanderino, que se enorgullece de poseerla. Está firmada aún con el apellido Gutiérrez, y no acusa excesiva influencia de ningún maestro de la época, aunque la figura quede bien encuadrada en el costumbrismo en boga. El colorido es a la vez intenso y apagado, sin que el rojo de la falda ni el amarillo del pañuelo incurran en jacarandosos deslumbramientos propios del tema: el rostro, de muy bellas facciones, está impregnado de meditativa melancolía, y sus ojos tienen una casi heridora agudeza de expresión interpretada por medio

de delicadísimo manejo del pincel. Así como Isidro Nonell, el grande, eligió a las gitanas como maravillosos testimonios de color, sin cuidarse de la evitable pandereta, María Blanchard buscó en una mujer de la raza misteriosa y errante el reflejo de ese sufrimiento imprevisto y confuso que la pintora hallaba en todas las criaturas, espejos de su propio dolor.

Más notable aún, desde el punto de vista pictórico, es la «Cabeza de la gitana» propiedad de la Diputación. Realmente, es susceptible de asombro la ligereza y la gracia con que la pintora ha esparcido el centelleo del colorido sobre ese rostro y ese mantón de tan flexibles como exquisitas tonalidades. El rostro, por esta vez, no tiene ningún sedimento trágico, aunque su insinuada sonrisa se encuentra también exenta de sensualidad. De «dulce y sabrosa» se puede calificar la pincelada de este cuadro, ligera y profunda a la vez, en cuya seguridad no caben ingenuidades; similar sabiduría manifiesta el contraste entre la claridad del conjunto y la fuerte y vibrante morenez de las facciones: María Blanchard se sumergió, sin duda, en el puro goce de pintar. Goce que que no es equivalente de juego, pues bien se advierte que la pintora se deleita con la fruición de una alegría superior, bien exteriorizada en la jugosidad del pincel.

La figura de la aldeana bretona, que Cobo Barquera supone pintada en el estudio de Sotomayor, «tiene ya —según el propio crítico— ese aire que atrae y repele al mismo tiempo por su simpatía y su zumbona malignidad simultánea», es decir, la doble expresión que será cifra, en adelante, de muchos cua-

dros de María Blanchard. Claro está que no desdeñamos semejante dualidad en un cuadro concebido en los tiempos de la caracterización convencional y preceptiva. Todo semblante de gitana tenía que ser graciosamente sensual y floridamente provocativo: nada de eso tienen las facciones de las «calés» de María Blanchard. Todo rostro de aldeana había de ser plácidamente confortador como símbolo de las virtudes del sufrido pueblo. La «Bretona» pintada por María va mucho más lejos en su ensimismamiento cazarro: no se recrea en la bondad de la naturaleza, sino que rumia alguna preocupación de la cosecha o algún desaire de la vecina. El cuadro no posee la riqueza de seductores destellos cromáticos de la «Cabeza de gitana», pero su sobriedad de colores crea una sensación de absoluta armonía, con pinceladas que, de nuevo, se vanaglorian más de la solidez que de la delicadeza.

La «Cabeza de manola» no es, pictóricamente, un cuadro superior a los citados, pero les aventaja en conturbador dramatismo. Estamos acostumbrados a que la mantilla de encaje aureole rostros empapados de presumida satisfacción; es prenda de gallarda coquetería que ha de acompañar siempre al bullicio de la fiesta o a la exuberante exhibición de la hermosura. Esta manola de María Blanchard, por el contrario, tiene un ímpetu de anhelo casi angustioso al que no estábamos habituados; el negro encaje sombrea parte de las facciones con admirables veladuras, comparables quizá al prodigio de las mantillas goyescas; y la sombra contagia de oscuridad

la piel fragante de la cara, cuyos gruesos y maduros rasgos no sonríen. No sabemos por qué efusión de sufrimiento o de congoja asoma la lengua entre los labios carnosos; y semejante gesto nos induce un malestar solamente atenuado por esta maestría técnica, o incluso enjugado por la misteriosa atracción que brota de tan inédito ademán. María pintó este extraño retrato siendo discípula de Emilio Sala: he tenido ocasión de verle muy cerca de un boceto nervioso y profundo del propio maestro —una cabeza de bronco adolescente— y he creído percibir cierto parentesco entre ambas testas, que diríanse sacudidas por una tempestad interior, imposible de definir.

Por lo tanto, hemos comprobado en estos cuadros primerizos una madurez insólita. La muchacha enfermiza y contrahecha quedaba muy por encima de tantas damiselas contemporáneas que, con ilusión innegable y respetable, pintaban cuadritos de género y manojos de flores. Incluso el halo sombrío que unifica aquellos lienzos, absorbiendo su penetrante riqueza colorista, difiere notablemente de la charanga cromática que por entonces se prodigaba. Ignoro si María utilizó modelos vivos para sus figuras, pero compruebo que de todos los rostros extrajo una profundidad espiritual bien distante de la satisfacción costumbrista y acostumbrada. No ha de extrañarnos que, cuando María tomó contacto con las auras rebeldes de París, adoptase con entusiasmo una palpitación luchadora que ya presentía.

Impulso combativo que encontró su campo de acción en el cubismo. Como bien dice

José Camón Aznar, los sistemas de esquematización cubista fueron adaptados por María Blanchard a una figuración de la que no se desprendió nunca; la pintora era demasiado humana para convertir su arte en una búsqueda técnica, por fecunda que esta fuese. «Esa profunda seriedad —continúa diciendo Camón Aznar— que estiliza el mundo sin extirpar de él su palpitación humana y su intimismo... procede de la lección de Juan Gris.» El «Zurbarán del cubismo», capaz de elevar prosaicos objetos y escuetos volúmenes a cimas de belleza, fue, como sabemos, fiel amigo y orientador de María Blanchard (quizá ya sería demasiado imaginar, sugerir una relación entre ciertas miradas patéticas de las mujeres pintadas por María y algunos gestos dolorosamente ácidos de los arlequines de Juan Gris). Coincidían ambos pintores en templar su afán revolucionario mediante su concepto preciso e infalible de la armonía; pero la pintora santanderina no se hizo vieja en el cultivo del cubismo, como dice Cobo Barquera, quien añade: «Y no es ello sorprendente. Fogosa en la concepción; dada al sentimiento; presta a la pasión, a pesar de su sensibilidad clásica por naturaleza, no es temperamento idóneo para la rígida estética cubista, en que los mejores logros brotan con excesivo carácter de cosa mental —nunca cordial— aunque sea la gracia quien los salve.» Algo más que la «gracia» salva de intelectualismos a los lienzos de Juan Gris... Pero tornando a María y a su pintura, hallamos la convicción de que, si no permaneció mucho tiempo en la estricta ortodoxia cubista, hubo

de aplicar a sus formas, para siempre, criterios y volúmenes que deben mucho, o todo, a los programas de aquella convulsión estética.

Dice Carlos Areán que María fue «ganada por la tendencia de una manera sabiamente personal. María Blanchard no llegó a una total descomposición de la forma y se limitó más bien a tallarla en planos esquemáticos que prestaban a sus composiciones un gran rigor, pero también una fluidez no incompatible con una precisa captación de la realidad», añadiendo: «En su obra la ternura era tan grande como el orden de la estructura; pero a ambas se sobrepuso un deseo de espontaneidad que le permitía destruir sus propias reglamentaciones, siempre que ello fuese útil para la mayor claridad y sencillez de su elocución».

En el madrileño Museo de Arte Contemporáneo se admiran dos espléndidos lienzos cubistas: «La Guitarrista», de discutida atribución, pues se admite también como obra de Juan Gris, y «La Mujer con abanico», quizá la pintura más audaz y hermosa de María Blanchard. «La Guitarrista», sea de quien fuere, es una pieza maestra del cubismo, y si su aproximación a la ortodoxia de la tendencia sugiere, sin duda, la poderosa mano de Juan Gris, el encanto casi mágico que se desprende de la composición y la exquisitez de los contrastes permiten suponer una elaboración femenina, muy acorde en este caso con lo que sabemos del temperamento de María Blanchard. En cuanto a «La Mujer con abanico», esta maravilla de gracia y de lujo plástico requiere una detenida contemplación.

Ya comprobamos en los cuadros primerizos que la coloración sombría podía aliarse con la materia suntuosa; y sabemos también que la pobre María, que nunca conoció de veras el refinamiento, ni siquiera el bienestar, admiraba —de lejos— los atavíos y las galas, con la más conmovedora y beatífica ingenuidad. «J'aime tant la toilette» decía embelesada la mujercita fea a quien vestían los mismos demonios. Y vistió a su dama del abanico con las más espléndidas galas del color. No hay abigarramiento posible en esta conjunción de verdes, rojos, azules y amarillos, que se entrecruzan con soberano equilibrio, prestándose mutuo encaje para deslumbrar sin chillidos. Nunca se aliaron mejor la exigente disciplina del cubismo y un aparente desorden de signo romántico: «La Mujer con abanico» trae el recuerdo de las grandes vidrieras coloreadas, donde la libre violencia de la policromía se encuadra en la precisión de los contornos. La ostentación de colores, deliciosamente graduados por el empleo del blanco, se resume en una singular armonía, donde ninguna pincelada falta o sobra. Y esa silueta de mujer soñada no resulta artificial ni mecánica, porque la fastuosidad de colores con que se reviste préstale la cálida aureola que sobrecoje la mirada. Este aluvión de colores es la mejor expresión de la «gaya ciencia», la ciencia de la alegría —porque es ciencia de la belleza— paradójicamente manejada por quien tan privada se vio de satisfacciones humanas.

Contrastando con este nervioso y precioso alarde, los bodegones de María retornan a la sobriedad primigenia. Como los de Nonell,

no necesitan brillos de plata ni acumulaciones de frutos para engendrar una obra maestra. Son bodegones sencillos, un simple platito con guindas, o con peras, o el oro democrático de los huevos fritos. Este último cuadro, sobre todo, atribuye estupenda luminosidad a un conjunto de los más prosaicos accesorios, pero la casi total ausencia de trazo y el cabrilleo de la luz sobre los cristales de vasos y botellas —luz que, como Dios manda, se concentra en singulares bellezas de color— confieren al cuadro un esplendor cromático vecino de las grandes efusiones del impresionismo. Los pocos colores empleados se deslíen, o mejor dicho se encuentran en preciosas gradaciones de matices y en meditadas opulencias de materia. Los platos de guindas, o de frutas, tan humildes y tan simples, encierran similar encanto: hallamos en estas «naturalezas muertas», paradójicamente, una vitalidad que parece un oasis de tranquilo regocijo en la atormentada creación pictórica de María Blanchard.

La pintora no exterioriza aquel íntimo regocijo que, a fin de cuentas, no suele ser ajeno a ningún artista, cuando se enfrenta con la figura humana, protagonista de muchos de sus mejores cuadros. Aunque todos los personajes de María Blanchard, por su condición de niños o de mujeres cansadas y oscuras, podían aparecer unguados de la ternura acostumbrada, no es rara la presencia de cierta acritud, confinante a veces con la dureza. El penetrante análisis de la condesa del Campo de Alange nos ha dicho cosas no gratas, pero muy justas, a propósito de «La Comulgante».

Y no hemos de emplear, refiriéndonos a María, el peyorativo concepto de resentimiento: María no fundaba sus amarguras en imaginarias puñaladas, sino en agravios reales. Había tenido demasiadas ocasiones de medir la ferocidad que puede encerrarse en la inocencia, o la atroz cobardía en torno de los débiles, cuya tortura clama al Cielo. Pero la desconfianza acumulada en María no fue suficiente a anegar su bondad nativa y su instintiva misericordia, y por eso en sus rostros de niños y de mujeres alterna la acidez con la expresión del desamparo o de la ingenuidad, ante los cuales la pintora rinde sus armas, porque ella también fue cándida y porque también se vio abandonada y ofendida.

María Blanchard se sintió siempre atraída por el misterio dulce, pero turbador, de la infancia: no creía demasiado en la nitidez de la inocencia porque demasiadas ocasiones tuvo de comprobar los sustratos siniestros que aquélla encerraba. Buena prueba de su escepticismo es el desenfado orgulloso y mezquino de «La Comulgante»: la perspicacia de María adivinaba la prematura coquetería y la altanera presunción que, para muchas niñas, acompañaba lo que debió ser la hora más cándidamente pura de su existencia. Como bien apuntaba la condesa del Campo de Alange, hay algo de heridor en el precoz gesto desdeñoso de la niña envuelta en los albos ropajes de la santa ceremonia. Y tampoco es muy tranquilizador el gesto del niño de «El carro de helados», que se admira hoy en el Museo de Arte Moderno de París, junto a las obras maestras de las tendencias revolucionarias.

El niño, ya zangolotino, no aparece preocupado por requilorios exhibicionistas: yacen a sus pies los oropeles del triunfo colegial, admirado por muchos papás y seguramente menospreciado por no pocos compañeros; con el agoísta desprendimiento de la adolescencia, atribuye más placer a un dulce callejero que a los académicos laureles. Y no deja de infundir malestar la mirada anhelante y apremiante, que, desde la otra borda del carro de helados, dirige al «niño bueno» un rapaz mofletudo y boquiabierto. El profundo drama de los celos y de las desigualdades infantiles fue sencillamente expresado por María Blanchard, que, al mismo tiempo, lograba una singular conjunción de colores finamente ácidos y delicadamente fríos, raros por su equilibrio en el estruendoso frenesí contemporáneo.

La ingenuidad resulta más pronunciada y convincente en la figura del «Niño en la escalera», pintada en 1922, que perteneció a Paul Rosenberg. La expresión un poco intimidada e indecisa, pero destelladora de inteligencia, de esta criatura, nos permite apreciar la exquisita clarividencia de la pintora, capacitada para captar todo tipo de facetas, positivas o negativas, que ofrezcan los seres humanos y singularmente los niños, atentamente observados por María desde aquellos «primeros pasos» que merecieron un significativo honor en la Exposición Nacional a que concurren. Como ha ocurrido en muchas almas escépticas y dolientes, la acritud de visión no consigue disimular, o enturbiar, la cálida ternura que quisiéramos hallar en todos los seres o en todas las cosas de la Creación. El «Niño en la

escalera» es un prodigio de dulzura sin blandenguería posible, un acierto de observación que apenas se ve superado por el «Retrato de niña» que plácidamente se dispone a mordisquear una fruta, mirando a los pinceles con tranquilidad socarrona, muy propia de la criatura que ya se dispone a franquear el puente entre el paraíso infantil y el purgatorio de la adolescencia. Los gestos de estos niños, quedan fijados por un pincel excepcionalmente ágil, capacitado para apresar el gesto fugitivo y el ademán transitorio, con habilidad y sensibilidad que pudieran acercarse a la fulminante percepción del maestro Vermeer. María Blanchard no alcanzó la serena perfección de éste, ni la calidad diamantina de su luz, pero se le aproximó en el deseo de detener en el lienzo aquel rayo de la actitud que sólo una mirada extraordinariamente aguda puede perennizar.

La «Niña orante», hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, muestra hasta qué punto lograba elevar María la sonrosada gracia de sus protagonistas infantiles. Esta niña que balbucea una oración cuyas palabras casi percibimos no tiene nada en común con la presuntuosa egoistilla comulgante ni con el indiferente goloso que saboreaba su mantecado: María, por haberse asomado a muchos abismos, había elevado la mirada a inaccesibles alturas, y si no se hacía ilusiones respecto a la bondad de los hombres, tampoco lograba creer en una íntegra perversidad. Otra cosa hubiera significado la negación de su vida y de su obra. Y el rostro implorante de la niña que reza no se encuentra tachado por la menor hipocresía: pide a Dios,

con esa fe que conmueve las montañas o que moviliza el manantial de Lourdes, no sabemos qué gracia o qué beneficio, qué muñeca o qué apoyo en el temible examen del colegio. Nada más opuesto a la serena desfachatez de «La Comulgante», y nada mejor conseguido en cuanto a la suntuosa profundidad de la materia, nuevamente rica, dispuesta a demostrar que la Pintura en estado puro es la mejor aliada de la expresión en situación análoga. Como acontece casi siempre en los cuadros de María Blanchard, el cuerpo y el alma —el sentimiento y la técnica— se refuerzan mutuamente, ejerciendo con firmeza la eterna alianza entre la Poesía y la Pintura.

Hemos insistido en la presencia de la ironía en la obra de María Blanchard; ironía que se acerca al mordisco o al arañazo, o se detiene —en mayor número de ejemplos— ciñéndose a una benévola y burlona reconvención. ¡Qué inmensa gracia tiene ese rostro supiritifláutico del «Camelot du Roi!» Gracia que dulcifica la punta de la mala intención, subrayando los ojos pasmados y la boquita charlotesca de este muchacho a quien no podemos suponer héroe de hazaña, por muy grandes que sean sus idealismos y su fidelidad a pasadas y remotas flores de lis. Pero no olvidemos que estos seres de mediocre catadura son los bien dispuestos al combate cuando suena la hora de las decisiones extremas y cuando repican las campanas de la Historia. A la mesa de los hombrecillos anónimos, lanzados a la lucha y al sacrificio, débese el éxito de las grandes convulsiones: ignoro si María Blanchard intuía semejante perspectiva cuando

retrataba a su personajillo, pero comprobamos que su femenina guasa, tan peligrosa, se detuvo justamente bajo el umbral de la sátira, limitándose al fiel retrato que cada cual completaría según su prejuicio. En la propia figura, y sobre todo en el fondo del cuadro, persisten ramalazos del cubismo, aquí empleados para subrayar la austeridad del conjunto. La sensación de rigor técnico es, sin duda, uno de los factores que contribuyen a atenuar la posible burla tan delicadamente escamoteada.

Cuando María Blanchard deja de fijarse en los niños y en los adolescentes, halla similares aciertos de observación en el retrato, apasionado y sereno a la vez, de los adultos. El cuadro «La Comida», del Museo de Arte Contemporáneo, viene a señalar una cima de la habilidad técnica de María, con su pastosa contextura y con la coloración que sugiere el gesto, sin perfilar fotográficamente las facciones. Es uno de los lienzos de María que más se aproxima a la densidad impresionista, y que nos admira por la agudeza con que la pintora ha apuntado fragmentos de ademanes y relámpagos de gestos: los hombres y mujeres reunidos en este interior familiar son seres vivos, individualmente sorprendidos en un minuto de pacífica intimidad, pero también excelentes trozos de pintura; pintura que aquí tenía muy poco que ver con la precisión cubista, pues se acercaba mejor a la vaporosidad suntuosa del impresionismo, si bien imponiendo una supremacía del puro color sobre una efusión de la luz. No deja de resultar sabrosamente inquietante el desembarazo con que la pintora santanderina se

agita entre tendencias no siempre próximas, con el cuidado de no producir choques violentos ni estremecedoras rupturas.

Y llegamos al mejor momento del arte de María Blanchard: sus rostros femeninos vulgares o fatigados. La mayoría de las pintoras han centrado su atención en la imagen de mujeres, con prodigalidad de aciertos: el retrato y el desnudo han encontrado, en la mujer artista, un paladín tan sensible como eficaz. La retina aguda e infalible de María Blanchard retenía, en las calles de su barrio, facciones y ademanes que perpetuaba en el lienzo. No se preocupaba mucho de la beldad física ni de la elegante vestimenta (¡ella, que tan inocentemente amaba el atavío!) y en el sector medio de la humanidad hallaba modelos incomparables. Como los maestros holandeses, sabía que no era preciso retratar dechados de hermosura para crear imágenes perfectas sobre el lienzo; y su amargo conocimiento de los medios populares facultó a su pincel para reflejar, con fidelidad emotiva, gestos de cualquier hora y medidas de cualquier rostro. Cuando retrata o imagina a una dama de distinción superior —«La Marquesa» que posee la condesa del Campo del Alange— nos permitimos suponer que esta señora tan deliciosamente retratada se encuentra en el ámbito de una aristocrática decadencia; si se hallase en pleno triunfo mundano, no hubiera atraído la atención de María Blanchard. Y la pobre marquesa salió ganando, pues las transparencias y la delicia del pastel engalanan su figura con más generosidad que la perdida opulencia señorial.

El rostro de la marquesa —en quien algunos admiten rasgos de autorretrato— está impregnado de una felina dulzura, realzada por esa técnica espejante y aterciopelada que tan exquisitamente manejó María Blanchard. La técnica densa y suave a la vez, que prestaba calidad de sólida y brillante porcelana a los rostros tristes y a los ademanes fatigados de las anónimas heroínas de sus lienzos: «La Convaleciente», la muchacha extenuada de la bonaerense colección Crespo, las adolescentes que recuerdo haber visto, no hace muchos años, en casa de una hermana de María, en la madrileña calle de Castelló. María estaba, por desgracia suya, bien capacitada para medir toda la magnitud de las desdichas anónimas, esas desventuras cuyo infinito dolor pasa desapercibido, porque a los ojos ajenos parecen menudas y aún risibles: los sufrimientos cotidianos que en igual medida apreció otro espíritu misericordioso, Federico García Lorca, cuya admiración por María Blanchard conocemos. María había regresado muchas veces a casa con lágrimas en los ojos, zaherida por el enconado desprecio o por la rechifla plebeya; y tenía esa triste sabiduría del dolor cotidiano, de la pena sin gloria, del penoso atributo de las muchachas feas, de las viejecitas abandonadas, de las madres laceradas por la ingratitud. Y conoció también, demasiado, la opresión del dolor físico y la sensación de la impotencia ante la fuerza del destino. Pero una innata fortaleza, muy propia de ciertos cuerpos débiles, le impidió sucumbir en la desesperación, o emponzoñarse de un llanto transido de sensiblería.

Esas figuras de mujeres —a cuyo patetismo puede sumarse el cálido realismo del «Borracho», a quien no osamos condenar— están pintadas con una sabia energía, que excluye el menor toque blando. La herencia del cubismo se percibe fácilmente en las aceradas siluetas de la «Joven campesina» o de «El Almuerzo» pintado en 1922; los rostros de estas mujeres no son bellos ni feos, pero su vulgaridad queda iluminada por esa ráfaga interior que también encontramos en las gitanas de la primera época. Se dice que María Blanchard no trabajaba con modelos, pero es muy posible que aquellos rostros rudamente verídicos hubieran sido avistados en sus melancólicos peregrinajes callejeros, pues bien sabida es la aguda memoria visual de la pintora; y trasfiguraba tales facciones vistas o imaginadas con una sorprendente concreción de volúmenes, y con delicados contrastes de planos, sin duda aprendidos en las felices experiencias cubistas, tan depuradas por la ciencia y el instinto de María.

Como todos los grandes pintores realistas, la autora de «La Toilette» sabía convertir en belleza la mediocridad de sus personajes, sin dotarles tampoco de notas que dramatizasen innecesariamente su personalidad. María pintaba seres de todos los días, no héroes ni esperpentos. La mujer que se peina, tirando sin duelo de sus largos y nada sedosos cabellos, es, entre la obra que hemos llegado a conocer, el ejemplo más acabado de la conjunción de observación implacable y de humana comprensión que tanto honor hace a la pintura de María Blanchard. Esta mujercita

basta y fea es, por milagro del Arte, sorprendentemente hermosa, y con su solo gesto crea una atmósfera y un clima: nos parece ver el espejo empañado en que se mira y la desconchada pared del chiscón en que se mueve la poco agraciada moza. Su ordinariéz, nada grosera por cierto, se aproxima extrañamente a la plebeya opulencia de las «maternidades», tan saturadas, sin embargo, de ternura.

Ternura no exenta de esperanza, pues las genitoras representadas en estos cuadros son crudamente reales. La mujer hermosota que se dispone a brindar al niño adormilado su rotundo seno, o la madre nerviosa y estropeada del hermoso lienzo pintado en 1921, que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de París, carecen de rasgos sublimes; y el niño que la segunda tiene en sus brazos, tocado con un absurdo y voluminoso gorro, es tan grotesco como el figón bobalicón de «El carro de helados». Aquí el sentido de la realidad, tan agudizado en María, se sobrepuso a la afectiva nostalgia con que la pobre pintora contemplaría a las madres felices, sujetos de venturas que nunca podría conocer: el realismo, suavizado con cierta gracia en la primera «maternidad» citada, tórnase inflexible en el cuadro del Museo de Arte Moderno, aunque advirtamos en esa cruda observación sin paliativos más dolor que aversión. María no olvidaba los agravios de los niños ni descuidaba las penalidades silenciosas de las mujeres de hogar; por ello, esa madre marchita, cansada y malhumorada, torna a empaparse en la misteriosa belleza, extraída de las raíces

de la realidad, que nunca dejamos de percibir en la pintura de María Blanchard.

«La Convaleciente», el bellísimo cuadro del Museo madrileño, tiene el lirismo de un autorretrato espiritual; esta figurita de mujer adormilada y extenuada, cuyo triste sudor creemos percibir, viene a ser la mejor cifra de toda una época de la pintura de María Blanchard: insistente introspección del sufrimiento, revestida con las galas de una pintura a la vez dúctil y sólida, colmada de ese espejeo aterciopelado que mulle y resalta el colorido, sobre todo cuando la pintora emplea el pastel, deliciosa técnica que, en su mano, fue simultáneamente seductora y firme. Con esta premonición de la enfermedad y de la muerte llegaba al apogeo de su espiritual aventura la pobre mujer que expiró soñando con pintar flores, muchas flores. No pensemos en la belleza que no fue posible realizar; la que tenemos ante nuestros ojos basta para engendrar satisfacciones inolvidables.

Todos coinciden en que María Blanchard fue la gran pintora española de nuestro tiempo. La que puso su dolor al ritmo de su época, la mujer marcada por la mala suerte, y empeñada en la más azarosa de las empresas: la búsqueda de más libres y más bellas formas del Arte. Empresa en la que por cierto no fracasó, porque un artista de veras jamás conoce, ni en su alma ni en la memoria póstuma, la crueldad de la derrota. Y María, inmensamente desdichada e inmensamente animosa, fue artista por la gracia de Dios. Gracia que la alcanzó en la plenitud de sus penas, en el éxtasis de su creación y en la hora de su muerte.

LA PINTORA ANTE LA CRITICA

... Ningún otro Museo de España o de fuera puede enorgullecerse de una colección tan completa e interesante de obras de María Blanchard. Doce son los lienzos de la delicada pintora que nos sirven para conocer su compleja personalidad: «Niño leyendo», «Interior», «La Toilette», «Tres Bodegones», «Camelot du Roi», «Niña orante», «La Convalesciente», «La Comida», «Composición» y «Mujer con abanico». Unos de gran formato, otros simples bocetos, todos tienen un penetrante encanto y una rara sugestión. La huella del cubismo está explícita o implícita en su obra, pues aun en sus cuadros más realistas, María debe al cubismo su manera de componer, de organizar los planos y los ritmos de forma que acentúen el contorno de las formas. María Gutiérrez Blanchard, nacida en Santander, y muerta en París, hija de padre español y madre francesa de origen polaco, debe a un cruce

de culturas y sangres su polifacética personalidad: dramatismo español, decorativismo eslavo, equilibrio francés. Toda su pintura, incluso la más serena, respira una profunda melancolía, consecuencia, sin duda, de una vida triste y dolorosa. Es una gran pintora de niños, a cuyo mundo se acercó con sensibilidad verdaderamente maternal.

FERNANDO CHUECA GOITIA

«Guía del Museo Nacional de Arte Contemporáneo», 1962.

María Blanchard no podía igualar, como fémica, a su contemporáneo Picasso, pues le faltaba empuje creador, sin embargo, de lo cual es la gran pintora española del siglo. La gran pintora, aunque maldito el caso que le hicieron en su tierra. Del cubismo había recogido la esencialidad de los planos y los volúmenes para integrar así como una docena de obras maestras, entre ellas «El Borracho», «El Almuerzo», «La primera comunión» y «La Enferma», soberbios ejemplares de construcción rigurosa en que el realismo de raza es contenido por la geometría. Y deliciosos, casi sublimes, de un color más que femenino, porque la sufrida María casi acabó olvidando su condición de mujer, a la que nada grato debía.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

«La Pintura Española del medio siglo», 1952.

Ha llegado al grupo cubista mucho después que Juan Gris, y casi cuando el cubismo ha terminado sus días. No importa, porque tiene fe en este movimiento, y pinta obras plena-

mente cubistas y de singulares belleza y armonía. Pero era de esperar que no persistiera en el empeño, ya anecdótico. En consecuencia, se une al grupo de Rosenberg, el de «L'effort moderne», y se da a una factura muy propia, ya ampliamente figurativa, pero en la que no oculta ni por un solo momento cuantísimo ha debido al cubismo, después de la etapa en que se identificara casi con Anglada. Ahora, su pintura es pródiga en ritmos angulares y constructivos, que dan lugar, con rápidos cambios de luz, a obras muy características de la pintora santanderina («La Comuniante», «Niño en la escalera», «El Almuerzo», «El Camelot du Roi», «La Toilette», «El carrito de helados», «La Enferma», etcétera). Pintura indudablemente femenina, pero realizada por una mujer tenaz que se iba dejando un jirón de vida en cada cuadro. Esta pobre y magnífica María Blanchard, fea, jorobada, habituada a todas las torturas —es fama que ignoraba por completo cualquier sentido de la palabra comodidad— llegó al término de su calvario el 5 de abril de 1932, y fue enterrada en el cementerio de Bagneux.

Era la máxima de las pintoras españolas en el siglo XX.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO
«La Pintura Española del siglo XX», 1971.

Ya en otras ocasiones me ocupé de esta admirable y malograda pintora española. La seguí en sus pasos en el mundo del Arte de Madrid y de París desde que comenzamos juntos en el estudio del maestro Benedito, buscando la solución del mismo conflicto

frente al drama que hay en el Arte. Dotada de una rara y gran inteligencia, y de una exquisita y nerviosa sensibilidad moderna, esta pintora ejecutó obras tan excelentes como representativas de una época. Esta «Convaleciente», pintada al pastel, posee no sólo un noble concepto del Arte, sino también una delicada armonía de color que armoniza perfectamente con la sensible espiritualidad de la pobre y desventurada María Blanchard.

En la forma está logrado, lo que es tan difícil de encontrar en la pintura, no siendo un verdadero artista: la expresión de un dolor o tristeza que se revela en el modelo, en el cual el artista colabora como si fuese una autobiografía

FRANCISCO POMPEY

«Museo de Arte Moderno, Guía Gráfica y Espiritual», 1946.

Nacida en Santander, muerta en París. ¿Debe María Blanchard su arte atormentado y complejo a sus herencias aportadas por la influencia española de su padre, y de su madre medio francesa y medio polaca? Parece que estas tres nacionalidades explican en parte su pintura, donde se encuentra el sentido de lo trágico y de la grandeza española, una manera de imagen coloreada, de escritura esquemática que no deja de evocar el Arte popular eslavo, y, en fin, una presencia humana, una medida incluso en las deformaciones voluntarias, una contención propia en la emoción que creemos el atributo de su parte francesa. Todas estas reminiscencias involuntarias, así como las influencias exteriores adoptadas voluntariamente, no fueron otra

cosa que los medios para construir una personalidad que sigue siendo una de las más atrayentes del medio siglo. María Blanchard debe al cubismo su modo de componer un cuadro, de organizar los planos en un ritmo que acentúa el contorno de las formas. Pero tal rigor, por lejos que lleve su geometría, no llega a una expresión abstracta; tampoco esta afirmación de los volúmenes llega jamás a ser mecánica; la superficie se modela con una franqueza que nunca es brutal, los gestos de sus personajes permanecen impregnados de ternura y la expresión de la grandeza reside, tanto en la justa utilización de los elementos plásticos como en la expresión sentimental que se desprende del asunto. Pintora de niños, María Blanchard se inclinó con una solicitud plenamente maternal sobre sus rostros tan pronto preguntones como ansiosos, y no hay ninguna tela, o muy pocas, que, incluso cuando dan la sensación de una dicha tranquila y pacífica, no desprendan una melancolía tenaz cuyas razones se hallarán sin duda en la vida dolorosa que conoció la artista. Su propia paleta, limitada con frecuencia a tierras, azules sordos, verdes oliva, blancos apagados y negros, contribuye a reforzar esta impresión. Pequeña, jorobada, María Blanchard, a pesar de un destino hostil, supo no hundirse en un arte desesperado, pero su desgracia le proporcionó el sentimiento de la grandeza y de la tragedia cotidianas que, sin ella, estarían casi totalmente ausentes del Arte de su tiempo.

RAYMOND COGNAT

«Dictionnaire de la Peinture Moderne.»

María Blanchard, deforme, eliminada del banquete de la vida por no tener un cuerpo bello, se enamora apasionadamente de la belleza. Y la logra por el camino del Arte...

Una verdad incuestionable se abre paso siguiendo el curso de su obra: cuantas más privaciones pasa, más perfección alcanzan sus pinceles. No es sólo el desorden, la necesidad de dinero, el aislamiento, la vieja angustia de su vida condenada a no saber qué cosa puede ser el amor; es también la plenitud, la firmeza con que los pinceles responden, la seguridad de que está alcanzando la meta soñada. Y esta alegría que le nace del dolor trastorna aún más su vida... Cuando los críticos tratan de explicarse el sentido de su pintura, sacan a relucir la herencia como justificación digna de crédito, esa herencia española, por una parte, y medio francesa, medio polaca, por otra... No; María Blanchard encuentra la emoción en sí misma, en la amargura de su inutilidad como mujer, en una maternidad frustrada que los propios temas de sus cuadros ayudan a comprender.

.....

Ahora más que nunca verá a sus modelos como a hermanos que sufren por algo. El borracho, la niña en oración, la enferma, la que comulga tal vez sin comprender lo que hace... Por encima de la geometría, del modo de componer y del sentido de colocación de los planos que le ha quedado de su entrega primitiva al cubismo está la afirmación de los volúmenes, y está sobre todo la pasión crea-

dora y el sentido de humanidad que lleva en la punta de sus pinceles. En sus retratos ha de haber vida, anécdota, ternura, sufrimiento. Acaso por eso se haya dicho que sus retratos parecen personajes de Dostoiewski. Y es que en sus modelos acierta a ver no sólo el cuerpo, sino también el alma.

Ahora, más que nunca, también «pintando sus retratos de niños juega con los pinceles a la maternidad». ¡Con qué apasionada vehemencia llena sus telas de caras infantiles! Parece que —según van apareciendo al conjuro de sus pinceles— esta mujer se inclina sobre sus niños, hijos de espíritu, como si quisiera interrogarlos acerca de sus puerilidades. «Niño en la escalera», «Retrato de niña», «El niño de la gorra», «El niño del carrito de helado»... Hay una aparente serenidad exterior en estos símbolos de una maternidad frustrada, pero se adivina el llanto de María Blanchard cuando la línea, en principio dura, dramática, se ha suavizado al soplo de su ternura y el niño ha cobrado vitalidad sobre el lienzo; se adivina su tremenda angustia por tenerlos, allí, inmóviles, delante de los ojos, y no verlos echar a andar como si fuesen de carne y hueso.

Toda su pintura es un grito de liberación. Lo vulgar, lo cotidiano, adquiere en ella grandeza y se hace dramático en medio de los azules apagados, los verdes oliváceos, los blancos y los negros, que brotan de su paleta. No aparecen en su obra sus propios defectos físicos, pero sí encontramos posiciones singulares en las que el cuello se disimula y oculta como si tratase de escamotearlo. En

esto y en su propia inclinación a tomar como modelo niños, gentes desventuradas y humildes, seres débiles en una palabra, hay evidentemente una cierta complacencia narcisista. ¿No es significativo que «La Enferma», uno de sus últimos cuadros, nos traiga a la imaginación la anécdota inconfundible de una pobre mujer que languidece sin remedio sentada en un sillón junto a una ventana? La misma expresión del rostro, con los ojos entornados, de espaldas a la luz y las manos cruzadas sobre el vientre, ¿no expresan desaliento y resignación?

LEOPOLDO CORTEJOSO

«Tuberculosos célebres», 1958.

Nada más opuesto a su personalidad que los primeros maestros que eligió en la Ciudad Luz: Anglada y Van Dongen. Lo decorativo y lo elegante siempre estuvieron excluidos de sus lienzos y cartones.

.....

El cubismo había ganado sus primeras difíciles victorias y María se siente atraída por esta nueva expresión. Al proceder así emprende el primer paso decisivo hacia el encuentro de su auténtica personalidad. Ambiente y amigos emulan su ansia de crear. Entre las nuevas amistades, dos le son muy adictas: Juan Gris y el escultor Jacques Lipchitz. La calculada ordenación del compatriota se aviene perfectamente a sus propósitos de encontrar una básica armonía que atempere

su pasión, las ansias conturbadas de su espíritu. Toda su pintura rezumará la tristeza y los anhelos que poblaron sus sueños de mujer señalada por un destino cruel.

El vigor y la sensibilidad establecen una armoniosa coyunda, sin ceder el uno a la otra, actuando de polos opuestos que hacen brotar la chispa que alimenta el sagrado fuego. Con qué certitud, con qué fuerza supo expresar su callada protesta en obras plenas de ternura, no obstante. Talladas en cristal o en cuarzo parecen sus niñas; tronchadas por ancestrales herencias de pecado o mirando temerosas hacia un injusto e incierto porvenir.

La infancia, y más aún el niño en brazos de su madre —saudades de su feminidad fracasada—, fueron asuntos dilectos para su bondad humana y su talento de artista.

.....

Después del suceso inicial, comprende que el cubismo es una tendencia que no responde a su verdadero sentir, que es la expresión anímica, y bajo la influencia inteligente de André Lhote, gran esteta y maestro, y Roger de la Fresnaye, que dio a la disociación plástica su alma dolorosa, María constituye con ellos el núcleo importante del neo-cubismo expresionista.

Hasta el fin de sus días —su vida no fue larga por cierto— batalla encarnizadamente por purificar y ennoblecer cada vez más su personal manera de sentir el Arte; por subsistir, aunque sea en la forma más modesta,

para poder pintar y con su ángel que la quiere llevar a Dios, al que había renunciado.

Cuando se siente otra vez llamada por El, su contrición es tan poderosa que causa estupor en el círculo de sus afectos, y risa y menosprecio en los demás.

Con ese fuego interior que la consume, su arte se afina y espiritualiza ascensionalmente. Siempre había utilizado el pastel, cuando quería que sus obras fuesen más traslúcidas y talladas en aristas brillantes. Pero al final de su carrera se va encariñando progresivamente con esta técnica sedosa y aterciopelada, llegando a revelarse en ella como una de las mejores pastelistas modernas. A este procedimiento, tan usado por los impresionistas para hacer más desilvanadas sus virgulillas luminosas, la exquisita santanderina supo conferir mucho de ese rigor y esa solidez que ella deseaba, que fueron los puntales plásticos que compensaran la nostalgia y la tristeza que preside su obra elevada y sensible.

María Blanchard murió en el París que ella había elegido como escenario de sus luchas artísticas y espirituales, y en cuya escuela ocupa un puesto de honor.

JORGE LARCO

«La Pintura Española Moderna y Contemporánea.»

Su arte se va cristalizando. Es una preparación dolorosa. Cada vez que desgarrar o vence un deseo, entra en su espíritu una nueva visión melancólica: un niño con cara de pena, un borracho con nimbo de santo, o una madre que aprieta a su hijita contra su pecho como

si quisiera librarle del poder maléfico de alguna bruja invisible. Es un pueblo de almas que va invadiendo la suya y que más tarde, en la soledad del estudio, saldrán unas tras otras, para pasar al lienzo.

La estructura geométrica rige sus composiciones hasta mucho después de haber abandonado el cubismo puro, pero aun en las que están sometidas a reglas domina más el deseo de expresión que la obsesión del volumen y la línea. Su vehemente temperamento rompe los diques del cubismo para desbordarse de ternura, y es entonces cuando su arte alcanza su verdadero sentido.

En el Salón de Otoño de 1920, sorprende a la crítica con su interesante «Communiante»... Mucho se ha comentado sobre este extraño cuadro, primera expresión de su joven y apasionado talento. No creo, sin embargo, en contra de la opinión de muchos, que sea ésta su mejor obra. Otras salen de sus manos más perfectas y hasta más tiernamente concebidas, pero ésta es sin duda más María Blanchard que ninguna otra. Vertió sobre este lienzo, de un solo golpe, toda la amargura de su infancia y de su juventud oprimida. Es un magnífico grito de liberación, cuya estridencia suena como un eco todavía y nos pone en presencia de algo nuevo digno de atención...

María Blanchard, en «La Comunniente», nos dice tantas cosas como podría decirnos en muchas páginas escritas de un supuesto diario, y a poco sensible que se sea, ante el ambiente sorprendentemente extraño se siente la necesidad de ir descifrando las ideas en él contenidas. Dentro de un barroquismo

pomposamente ingenuo, nos cuenta María sus desengaños. Probablemente, su triste experiencia como profesora en el colegio de París sirve de tema a su composición.

—La rigidez de la figura (a mi modo de ver) no es otra cosa que la rigidez mental de unas criaturas con las que luchó y a las que no pudo transmitir su tierna sensibilidad. Es tal vez la crítica inconsciente de la crueldad que encierra a veces la inocencia, la censura a unos seres que, debiendo ser ángeles —según la idea aceptada—, tuvieron con ella una falta absoluta de caridad y amor.

Nos sorprende primeramente en este cuadro su color, un colorido sangriento, trágico. La posición de la figura está intencionadamente exenta de espiritualidad o recogimiento. La dureza de la posición de las manos nos da idea de ello. Coge el libro con la derecha, como si quisiera exhibir más bien que guardar los Evangelios. Con la izquierda el cirio ingenuo y adornado, de tal forma que más bien parece empuñar una espada. La extraña corona de flores (flor de azahar) parece arrojada sobre su manto con violencia. ¿Quiere demostrarnos el poco valor que tienen los signos convencionales si a éstos se les asfixia dentro de una atmósfera contraria? La inocencia y la pureza pueden resultar abominables si un sentimiento de ternura y de elevación espiritual no las envuelve.

.....

«El Borracho», por ejemplo, este personaje triste y soñador —como dice Lhote— que

procede del peregrino, del poeta y del obrero, tiene una formación espiritual muy parecida a la de «La Comuniante».

Aunque tan distintas en su técnica, el mecanismo ideológico de estas dos obras es muy semejante. El escepticismo y un fino sentimiento irónico lleva a María a jugar con el equívoco. En este cuadro nos enseña un hombre de fisonomía brutal, con su mano inmensa y ruda ávida de vino, mientras un barril de fondo nimba, por superposición, su rostro embrutecido. Para una inteligencia fina y un espíritu penetrante como el de María no hay nada absolutamente concreto. Sus personajes, como los de Dostoievski, tienen una complejidad humana y conmovedora. Por primera vez en lo plástico nos presenta María Blanchard la dualidad del alma humana.

Su sentimiento irónico, nunca exento de ternura, se revela también en «El Niño del helado». Un colegial, con su traje de domingo, viene probablemente del colegio. Acaban de otorgarle un premio honorífico que deja caer con indiferencia ante la tentación de un helado que se dispone a comer, no sin preocuparse antes de su corbata. En su mirada, inteligente y reflexiva, se adivina un prematuro escepticismo y un amor a lo positivo. ¿Para qué sirve una corona de laurel? ¿No es preferible saborear una golosina?

El pomposo carrito del helado al cual asoma la infancia misma golosa y atrevida, el fondo de la calle con su minucioso empedrado, la línea del horizonte, tan elevada, y los minúsculos árboles están impregnados de una fuerte

personalidad que recuerda en cierto modo a los primitivos.

María Blanchard trabaja siempre en el interior de su taller. Jamás al aire libre ni ante modelo. Frente a la tela en blanco busca en su memoria la forma y el color y extrae de su fina sensibilidad la expresión de sus criaturas.

Su memoria visual es sorprendente. En una ocasión dice al terminar uno de sus cuadros: «Es una viejecita que vi hace doce años»... Otra vez el modelo es un niño que cruza ante ella por la calle cuando va a misa, y esa visión que hiere su retina por cualquier motivo sensible queda grabada en ella con una fijeza de instantánea.

Tiene para sus criaturas una fisonomía propia. Los personajes de sus cuadros pertenecen todos a una misma raza. Nariz ancha; labios gruesos, tiernamente sensuales; ojos tristes, brillantes; cuello corto, con tendencia a suprimirlo totalmente valiéndose de una posición adecuada, como en «La Joven campesina», «La Toilette», «La Niña del collar», «La Comida» y tantos otros. Obedece así a la ley psicológica, tan conocida, que crea en el artista la tendencia a producir en sus obras sus propios defectos físicos.

No pretende, sin embargo, acercarnos a un tipo racial determinado ni aun menos regional. No tiene preferencia por un ambiente, por unas costumbres; no siente, como Gauguin, la influencia de Bretaña, ni de Tahití, ni de ningún otro lugar del mapa. Sólo marca una inclinación por los humildes, pero no intenta con ello darnos una lección social, pues su obra carece, por otra parte, de anecdotismo. María

Blanchard nos pinta pobres seres meditativos, bien sean hombres, mujeres o niños, envueltos muchos de ellos en una atmósfera de un ridículo melancólico próximo a la ternura.

A través de la dulce Escuela de París, su pintura conserva el carácter típicamente español de violencia y dramatismo.

Su dibujo es duro por ser demasiado fuerte. Su colorido, violento. No teme emplear el negro puro.

Hace brillar los objetos sin preocupación de la materia propia, y a veces la luz se descompone sobre ellos hasta llegar a producir el color en sus elementos primarios, azul, rojo, amarillo.

CONDESA DEL CAMPO DE ALANGE

«María Blanchard», 1964.

Del cubismo había regresado al arte figurativo, y hay en sus lienzos de esta época final una como reminiscencia eslava, sin duda por el atavismo que reclamaba sus fueros desde una bisabuela materna. Hace su obra, discutida hasta el final y reivindicada después de su muerte, con una profunda pasión universalista y transida de una ternura conmovedora. No hay en ella encuadre posible en tendencia alguna que permita vincularla a los sentimiento vernáculos.

JOSE SIMON CABARGA

«Pintores montañeses», 1956.

María Blanchard es, en primer lugar, un corazón, un gran corazón humano. No hay

el menor prejuicio en su obra, ni el menor cálculo, no quiere demostrar ni probar nada; estoy convencido de que no quiere ni enter necer; su arte es demasiado sencillo para eso, es decir, demasiado espontáneo, sin que el menor «anecdotismo» pueda alterarlo... Pinta simplemente lo que ve, con una sinceridad y una honradez que se aprecia hasta en sus deformaciones, por las que hace pasar a sus modelos en el transcurso del dibujo para aproximarlos a su verdad íntima... Es lo que hace la grandeza del arte de María Blanchard; se muestra como producto de una naturaleza muy sensible; sin embargo, temerosa de todo «pathos» y que tiene el pudor de su propia dignidad.

WAN WOESTYNE

1923.

María Blanchard es de las que comprenden la vanidad de un arte escuetamente tradicional... Mas si repudia el neoclasicismo, si adapta sus medios de expresión a su estilo, quiere beneficiarse de la aportación del pasado. Quiere decir que conoce perfectamente su oficio de pintor y de dibujante, y si evita hacer exhibición de sus conocimientos, los utiliza de una manera oportuna. La anatomía y la ciencia de la perspectiva no tienen secretos para esta artista, cuidadosa de realización.

WALDEMAR GEORGE

A propósito del retrato de Juan Gris, por Vázquez Díaz, evocaba el que esto escribe,

no hace mucho tiempo, la tentadora aventura de aquellos artistas nuestros de principio de siglo, que escapaban a París a crear su obra, huyendo del confinado y provinciano ambiente español de su época, con la vaga y temblorosa adivinación de una belleza nueva. La metrópoli del Arte absorbía, en el torbellino de su palpitación, aquellas aportaciones; heroicos e ilusionados, los pintorcillos recién llegados eran zarandeados por la hirviente ola de tendencias y ambiciones, de triunfos y fracasos. Era una dura prueba que sólo resistían los fuertes. En ella, los más, se levantaban y caían al azar de los golpes de fortuna, de los éxitos del grupo, del marchand llovido del cielo. Éxito aparte, sentían allí los artistas de este arte vivo, la embriaguez de la libertad, la de buscar, sin coacciones, los cauces para una personalidad anhelosa de cuajar en obra auténtica. Y, en todo caso, triunfantes o hundidos, aquellos pintores sintieron, casi siempre, el dulce placer deportivo de luchar en equipo; junto a ellos, compartiendo sus angustias y sus ilusiones, otros camaradas sostenían su esfuerzo y, entre privaciones y entusiasmos, soñaban con alumbrar, para sí mismos y para el mundo, una expresión inédita, un lenguaje plástico que encarnase el lirismo de su época.

Hay una positiva grandeza en ese esfuerzo hacia un arte nuevo de la llamada École de París; una grandeza épica y humana, a pesar de toda la escoria y la impureza que a ella pudo mezclarse. Para sentir su autenticidad, nada mejor que leer las páginas sencillas, cristalinas, llenas de intuición y humanidad

que la condesa de Campo Alange ha publicado sobre María Blanchard. Es un libro pulcro y entrañable; es un síntoma, también. Junto a tanta retorcida sutileza y a tanta petulancia vacía como se suele proferir en concepto de crítica de Arte, he aquí que una mujer sensible, que acaso —no lo sé— hace su primera salida de escritora, dice unas claras y sencillas palabras sobre el Arte moderno y nos introduce, con ellas, en la vida y la obra de María Blanchard. El libro y el ejemplo quedan, diáfanos y puros, como un dechado de lo que puede y debe ser la crítica y la biografía. Porque su valor reside, además, en que el ritmo de su prosa y la cadencia de sus capítulos son, precisamente, los que convienen a una vida como la de María —María Gutiérrez, en realidad— dolorosa y lúcida, heroica y pura.

María nace marcada por Dios, para su fin: su deformidad física, su cuerpo débil, su desamparo, sus ilusiones... Después, como en Juan Gris, como en otros, la inadaptación a un medio pobre y estrecho, la emigración, la penuria... Pero en el trepidante esfuerzo, como alivio en la lucha, el consuelo y la compañía de los camaradas...

Nos hace la merced la autora de este libro de publicar, incluso en reproducción fototípica, dos cartas de Juan Gris, que son de un valor inestimable. En su jerga de español y francés, mezcolanza tan representativa de aquel medio, en sus afables alusiones humorísticas, en la modesta referencia a sus ensayos de pintura que unos van mal y otros dan esperanza al artista, en su tono sencillo y

humano, descuidado y cordial, se transparenta lo que, en medio de la arbitrariedad y el capricho, tuvo de simpatía y de cordura aquella bohemia artística internacional, en la que hallaban refugio y comprensión almas predestinadas como la de María. Es decir, se comprueba, en estos textos, aquello que yo adivinaba ante el retrato de Juan Gris.

Pero la aventura de María rebasa lo normal, aun en aquel medio propicio a todas las sorpresas. Esta española, con unas gotas de sangre francesa y eslava —¡buen fermento!—, ha subido por la senda dolorosa de su existencia, con la ilusión de expresar su rica personalidad cohibida, en un arte original y expresivo, lleno de ternura y energía; la ascensión ha sido lenta y dura, pero le espera arriba, como recompensa insospechada, una corona merecida, que pone un dulce esplendor sobre su vida toda: un trance de piedad mística, de fe profunda, que santifica a nuestros ojos el esfuerzo y la miseria. María Blanchard, es decir, María Gutiérrez, esta española resentida con la vida, que fue con ella injusta, resentida acaso con su patria, que suele ser inclemente con sus mejores hijos, viene a cifrar en sí misma un símbolo bien español: redención por el sacrificio y la fe, ascética y mística de una vida de artista que renunció a todo, y hoy puede aparecerse a nuestros ojos como la santa española de l'École de París, como santa María Gutiérrez, intercesora y patrona del «art vivant».

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

«Heroísmo y sacrificio de María Blanchard».

El efecto de las pinturas de María Blanchard era el de una persecución rigurosa de lo objetivo. Con la destreza en menos, algo de la impassibilidad, casi exasperante por lo tranquila, de Velázquez, les daba sentido. Todo, pues, movía a conjeturar en quien tan fríamente reflejaba su mundo —en colores siempre fríos—, tanto si una sorda atonía los apagaba como si una ultranza a lo Epinal los recrudecía —cierta gravedad, entre rústica y mazacote, una piel dura, abrigando quizá los recovecos de una reserva. Lejos de ello, la que de pronto me pareció sentada —y demandando indefinidamente el levantarse— a la elegante mesa parisina de Jules Supervielle, era una criatura de inquietud tan vibrátilmente agitada, que producía la impresión de extraída de un medio, no sólo habitual, sino al mismo tiempo virtualmente necesario: la impresión de una mariposa en la mano, de un pez momentáneamente alejado del agua, de una rata que se acaba de apresar, de una entraña puesta al aire en una operación quirúrgica. Ante una pintura suya presentada, María Blanchard lanzaba un gemido. Ante su propia imagen reflejada en un espejo, una carcajada, que hacía daño oír. Pero nada de esto, que trabó en miserias de vivir, se reflejaba en su obra. Una vez aislada, una vez lejos de la pintura anterior y de la imagen en el espejo, cambiábase el subjetivo temblor en una casi mineral ataraxia. Si viviendo era como un caballo que hostigan las moscas, pintando era como un caballo de cartón.

Sería muy interesante de entroncar la pintura que María Blanchard se fue a producir

lejos de nosotros con la pintura que entre nosotros vino a producir el uruguayo Rafael Barradas; así, como la que sigue entre nosotros produciendo, con más firmeza cada día, José Solana, llegado hoy, en Madrid, a la consagración, y casi, casi, a la popularidad. La crueldad del destino, que, sobre estrechar su existencia en agonías, le cortó en el punto en que hubiera podido madurarse, ha vuelto imposible la comparación entre las respectivas producciones de estos tres realistas, dominados, no obstante, por una nota común. A medio camino entre Barradas y Toulouse-Lautrec, nuestra montañesa expatriada, sin llegar a decorativismo casi japonizante, a la caricatura preciosa de éste, se ha desviado ya de aquella calidad que diríamos alfarera, que ha mostrado Barradas en toda su producción. Tal vez, en los tiempos de París, se acercó —la anécdota de influencias posibles, o bien de originalidad aséptica, no importa— a los destrenzados cromáticos de Mela Mu-termilch, la polonesa. Entre las obras traídas al «Salón de los Once», alguna traicionaría algún momento en que la «neue Sachlichkeit» ha entrado en menor dosis. Inclusive hay una, propiedad de su biógrafa, la condesa del Campo Alange, que se parece un poco a la artista. Por la condesa del Campo Alange sabemos —ni el día del almuerzo en casa de Supervielle, ni después, pudimos averiguarlo— que María Blanchard había nacido en Santander, en 1881, y que murió en París en 1932.

EUGENIO D'ORS



A poco que se penetre en las pinturas de María Blanchard, aun en su época de estudiante, puede advertirse que hay algo en aquéllas, extrínseco a la plástica considerada en sí, que no es literatura, sino exponente de un íntimo sentimiento cuya consideración inquieta: aquel aire enigmático en las figuras representadas, que jamás dicen con claridad lo que de ellas emana con insinuaciones evidentes; si es burla o ternura lo que siente la pintora por ellas y, en algún caso, si su expresión proviene de una cierta malignidad intrascendente y contenida. La Diputación Provincial de Santander guarda dos cuadros de nuestra paisana en su colección; uno de ellos, el que representa a una aldeana bretona (?) de guardarropía, pintado posiblemente bajo la mirada de Sotomayor, tiene ya ese aire que atrae y repele al mismo tiempo por su simpatía y su zumbona malignidad simultáneas.

¿Era esto mismo el carácter de María Blanchard? Por disconformidad explicable y creciente, a medida que su permanencia en París es mayor, pasa María del magisterio de Anglada al de Van Dongen, como se ha dicho ya. Los empastes, las armonías de color, son más audaces en sus cuadros. Comienza a ser notada, a sonar de modo especial entre críticos y pintores. Se la reconoce un temperamento de excepcionales posibilidades plásticas, de modo casi unánime, entre las gentes «avanzadas» del oficio.

Su producción de esta su primera etapa parisina, desconocida en España casi en su totalidad, y acaso perdida en su mayor parte,

no es, de todos modos, pieza estimable en este proceso crítico. Podría serlo, en cierto sentido, como elemento de aclaración de obras posteriores para comprender mejor éstas, y nada más.

El regreso a Madrid en 1913, cuando María ya ha vivido, no oído, la inquietud artística del mundo, es para ella coyuntura alentadora, porque, batalladora siempre, piensa que es llegada la hora de alborotar un poco en medio de aquella convencional petrificación estética. De la parte de la gloria —o reprobación— que la posteridad guarde al movimiento artístico que se ha venido conociendo por el nombre de vanguardismo, cabrá siempre a la Montaña, como quiera que sea el fallo, la satisfacción —¿por qué no?— de haber sido uno de los primeros artistas que en España mostraron la nueva tendencia, hijo —hija, en este caso— suyo.

Con todo, el arte de María, trémulo de promesas, no está a la par con los propósitos mucho más ambiciosos de la artista; no acusa aquella sutil ingravidez de las realizaciones futuras, aún lejanas; no dejan atisbar la inequívoca fuerza que han de tener sus cuadros, al soltar el pesado lastre de los hallazgos no originales, más practicados por fórmula que por la expresión terminante de su alma suprasensible.

De la época en que pintó más influida por Cézanne que por Van Dongen, aunque sin otros elementos que le aclaren sino los cuadros mismos, por tanto con la dificultad de aseverar si antes o después de su «cubismo», existen dos cuadros de pequeñas dimensiones,

un estudio de frutas y un paisaje, en la colección de la hermana de María, doña Carmen Gutiérrez Blanchard, que constituyen un jalón interesantísimo en la evolución artística de nuestra pintora, más, claro es, por cómo dan idea del drama estético de esta mujer, que por su valor como obras de arte; del drama riguroso de esta artista bien dotada, con temperamento exuberante y que no acaba de dar con su verdadero idioma plástico. En el estudio y paisaje aludidos, hay, sí, verdadera morbilidad de la materia, pero poco espontánea; más oficio afectado que fusión del afán expresivo con el hallazgo del propio depurado modo de hacer, si bien están conseguidos y patentes el rico vibrar cromático deseado y aquel sentimiento distinguido —aquí no pudo aparecer la indecisa ironía, imposible por el tema— que hace siempre amable y espiritual cualquiera obra de María Blanchard.

Por no hacer enojosa la tarea ponderativa del alcance estético de su producción en los pormenores, sobre los que el detenimiento en cuanto a la busca de antecedentes está logrado tal vez, llegado es el momento de aclarar la causa —nunca con énfasis de seguridad definitiva— del que llega a ser arte exquisito de esta pintora sutil.

Si desde un punto de vista tópico, porque acaso no hay otro, el cubismo es considerado como un reactivo contra el impresionismo y sus consecuencias lógicas —plena luz, puntillismo, etc.—, más como reivindicación de la verdadera Pintura que como Arte en sí, pero que constituye una reacción exagerada porque aspira a una conquista ardua de la que

ha de quedar mucho menos de lo que pudo aparecer como conquistado; si el cubismo es, por último, como la resolución de un problema dentro de la evolución pictórica, pero huérfano de trascendencia estética —en general, su contemplación resulta aburrida, por lo menos—, aunque haya dejado muestras graciosas de su existencia, indudable es que María Blanchard, al formar en las filas cubistas, tuvo un atisbo como suyo penetrante, sobre todo si, como no se puede dudar, se adscribió a ellas por algo más que por seguir una moda que, como todas, faltalmente habría de ser efímera.

Sin embargo, no se hace María Blanchard vieja en el cultivo del cubismo. Y no es ello sorprendente. Fogosa en la concepción; dada al sentimiento; presta a la pasión, a pesar de su sensibilidad clásica por naturaleza, no es temperamento idóneo para la rígida estética cubista, en que los mejores logros brotan con excesivo carácter de cosa mental —nunca cordial—, aunque sea la gracia quien los salve. Pero la gracia, al menos como la entendemos los latinos, no es musa, no lo ha sido nunca, que guíe la mano de esta pintora en quien el esclavismo —por un fenómeno atávico— es cada día más notorio. ¡Qué tremenda colisión de sangre en las venas de María Blanchard!

Quien esto escribe ha tenido ocasión de contemplar, uno junto a otro, sendos cuadros cubistas de María Blanchard y de Juan Gris. Admirable en su línea el de éste, hace pensar que nuestra pintora, al abandonar el cubismo, da una prueba inconcusa de su talento excepcional. Como dicen los flamencos, cuando se tercia, no había nacido para ese cante.

Abandonado el cubismo, por momentos penetra, ¡al fin!, María Blanchard en su propia estética. Acaba de coronar, así, la ascensión a una cima radiante y altísima de laureles perpetuos —aquellos a que aludía cuando solicitaba ser pensionada—, tras un camino de dolor y de inquietud sin sosiego. Ahora vendrán, otra vez, los temas amados, los motivos predilectos, pero en versiones inconfundibles. El color, la materia, la composición, las formas, las líneas estarán presentes en el lienzo, pero supeditados, con rigor de anulación, a una sensibilidad expresiva, que, tras una larga etapa agónica, ha llegado a una síntesis casi inmaterial rara vez igualada por pintor alguno moderno. Más no es posible.

María puede ya descubrirnos su secreto tanto tiempo oculto. El es, en resumen, su vida torturada, sus afanes trascendentes, su ansia de perfección, su humanidad mínima, su espíritu máximo y ese culto a la belleza depurada, inaprehensible, vaporosa, esencial, que es como el término de la evasión de sí misma, de su fracaso como mujer, de todas sus implacables angosturas y del esplendor, sin ocaso, de su talento excepcional para el Arte.

(Esto no es —no podría serlo— retórica. Hay temas que recaban un cierto modo de ser expresados. La verdad —¿por qué no?— a veces necesita de la Literatura.)

Si el abandono del cubismo transforma el arte de María Blanchard de modo tan favorable, algo —y aun algo— deberá al cubismo. ¿Qué es, pues, lo que le debe?

Sus últimos cuadros lo proclaman con

gallardía tácita y segura, con suavidad penetrante y ceñida.

Deben ellos al cubismo el armonioso y sordo rigor de la gama. Es muy posible que para ojos no avezados a la atención resulten poco perceptibles estas ricas coloraciones infinitamente matizadas. Como los grandes maestros, María sabe que el color no es algarabía, sino dicción suave, sostenida, vibrante y grave, universal, en las dimensiones del lienzo. La riqueza no está en vocear, sino en calar hondo. Así Velázquez en su última superior maestría. Por ello en María, en sus cuadros, el colorido es clásico. Por ello destaca también más esta cualidad en sus pasteles, ya que el procedimiento contribuye por su docilidad a hacer más evidente la intención de la pintora. En alguno de ellos parece que la materia ha huido para que sólo pueda verse la vivencia lírica de la artista.

El orden terminante de los elementos que integran la composición, también es debido al cubismo. No es la gracia, el ritmo —aludido queda— lo que allí descuella. Es la lógica. La fuerte trabazón. La seguridad. La sustitución imposible. Ni más ni menos.

Por el cubismo puede María Blanchard dar forma simple y rotunda a las figuras humanas, a las cosas. Esas maternidades en que todo es naturaleza robusta, en que el subconsciente parece decir satisfecho: «A secreto agravio»... Y esos empastes que invitan al tacto, amplios, prolongados, preteridos más tarde tras nuevas conquistas.

Porque María Blanchard, maestra ya en su oficio, nos hace saber —es el momento de la

rectificación— que, a pesar de todo, sobre el lienzo, no bastan ni la gama, ni la composición, ni las formas rotundas, equilibradas, ni la depurada materia, ni otros valores meramente plásticos o especiales. Su corazón padece por más deseos y no tiene por qué escamotear cantidades de belleza a la suma total del cuadro. Retorna, pues, al Arte figurativo que aumenta la riqueza expresiva y la trascendencia humana de la Pintura. Ella, María, tiene necesidad de decir, pero de manera elocuente y concreta.

Lo que vio por el cubismo pudo verlo en los Museos. Se lo impidieron su formación romántica y la turbadora fuerza del ambiente en que después vivió.

La gracia que no hay en sus cuadros —gracia latina— sabemos que fue estorbada por la sangre eslava de la bisabuela Karwosky, cuya raza parecía reclamar cada día con mayor insistencia el reconocimiento de su fuero, imprimiendo más su carácter a cada nueva obra de María.

Y ya ante cualquiera de sus cuadros, propiamente suyos, de los que por desgracia en España se guarda una minoría, se puede contemplar el sigiloso y hondo drama plástico que en ellos desarrolló nuestra pintora.

A partir de su «Comuniante», en el que de manera más ostensible comienza a revelarse —y aun rebelarse— el elemento eslavo, hasta sus cuadros de niños, sus composiciones, sus figuras, en toda su numerosa obra, en fin, es posible apreciar, sin necesidad de una enojosa descripción al pormenor, las cualidades señeras que quedan glosadas con escasas

diferencias, ya que el Arte —no sólo el oficio— ha hecho que, dentro de la variedad, cada uno de sus cuadros en sí sea tan importante como cualquiera de los que realizó el mismo pincel.

En resumen: una sensibilidad extremada y sutil; un oficio trabajado y ducho; una ternura apasionada, enigmática y paradójicamente irónica por los temas. A falta de gracia atrayente, una gravedad inaccesible a la chabacanería o a la frivolidad.

JUAN JOSE COBO BARQUERA

«María Blanchard», 1951.

CRONOLOGIA

1881

- Nace en Santander, el 6 de marzo.

1902

- Estudia Pintura en Madrid, recibiendo lecciones de Benedito, Alvarez de Sotomayor y Emilio Sala.

1904

- Muere su padre, don Enrique Gutiérrez Cueto, y la familia se traslada a Madrid.

1908

- Tercera Medalla de la Exposición de Bellas Artes, por su cuadro «Los primeros pasos». Solicita y obtiene pensiones de la Diputación y del Ayuntamiento santanderinos para proseguir sus estudios en París. Parte a la capital de Francia.

1910

- Estudia con Hermen Anglada Camarasa, en París. Segunda

Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, por su cuadro «Ninfas encadenando a Sileno».

1911

- Estancia en Granada y nueva solicitud a las Corporaciones santanderinas, para continuar sus estudios en París.

1914

- Regresa a España y monta su estudio en la calle de Goya, de Madrid.

1915

- Exposición de «Pintores Integros», patrocinada por Ramón Gómez de la Serna.

1916

- Gana la Cátedra de Dibujo de la Escuela Normal de Maestras, de Salamanca.

1919

- Regresa a París.

1920

- Expone «La Comulgante» en el Salón de Otoño parisién.

1922

- Instala su estudio en la calle Boulard, de París.

1923

- Exposición en Bruselas, patrocinada por el grupo «Ceux de Demain».

1927

- Experimenta una conversión religiosa, que imprime hondísima huella en su ánimo y en su trabajo.

1932

- Muere el 6 de abril. Es enterrada en el cementerio de Bagneux.

BIBLIOGRAFIA BASICA

CAMPO DE ALANGE, Condesa del: «María Blanchard». Madrid, 1944.

COBO BARQUERA, Juan José: «María Blanchard» Santander, 1951.

CORTEJOSO, Leopoldo: «Tuberculosos célebres». Barcelona, 1958.

CHUECA GOITIA, Fernando: «Guía del Museo Nacional de Arte Contemporáneo». Madrid, 1962.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE MODERNE. Fernand Hazar, París.

D'ORS, Eugenio: «Mis Salones». Aguilar, Madrid, S. A.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: «La Pintura Española del Medio Siglo». Barcelona, 1952.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: «La Pintura Española del Siglo XX». Madrid, 1971.

GEORGE, Waldemar: «María Blanchard». Bruselas, 1927.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Arte de Hoy». Santander, 1955.

LARCO, Jorge: «La Pintura Española Moderna y Contemporánea». Madrid, 1965.

MAZA, Josefina de la: «Vida de mi madre Concha Espina». Madrid.

PEREZ NAU, Carmen G.: «Galería Universal de Pintoras». Madrid, 1964.

POMPEY, Francisco: «Museo de Arte Moderno. Guía Gráfica y Espiritual». Madrid, 1946.

RIVIERE, Isabelle: «María Blanchard». París, 1934.

SIMON CABARGA, José: «Pintores Montañeses». Santander, 1956.

SIX FEMMES PEINTRES. París.

I N D I C E

| | <u>Pág.</u> |
|--------------------------------------|-------------|
| SU VIDA | 7 |
| LÁMINAS. | 33 |
| SU PINTURA | 59 |
| LA PINTORA ANTE LA CRÍTICA | 93 |
| CRONOLOGÍA | 123 |
| BIBLIOGRAFÍA BÁSICA | 127 |

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudi, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Ciriot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
 58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
 59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.
 61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
 62/**Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
 64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
 65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
 67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
 68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
 69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
 71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
 72/**Joan Ponç**, por Corredor Matheos.
 73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
 74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
 75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
 76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
 77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
 78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
 79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
 81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
 82/**Vento**, por Fernando Mon.
 83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
 84/**Camin**, por Miguel Logroño.
 85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
 86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
 87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
 88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
 89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
 90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/**M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
 92/**Redondela**, por L. López Anglada.
 93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
 94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/**Raba**, por Arturo Villar.
 96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
 97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
 98/**Feyto**, por Carlos Areán.
 99/**Gofñi**, por Federico Muelas.
 100/**Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra**,
 por Vicente Aguilera Cerni.
 101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez Lahidalga.
 102/**Montsalvatge**, por Enrique Franco.
 103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Balldellou.
 104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
 105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
 106/**María Blanchard**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.

En preparación:

- 107/**Elvira Alfageme**, por Vicente Aguilera Cerni.
 108/**Eduardo Vicente**, por Rafael Flórez.
 109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
 110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía, sobre la vida y la obra de María
Gutiérrez Blanchard, ha sido impresa en los
Talleres de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.*

aquella fértil trayectoria una delicadeza revestida de brillantez. Delicadeza que nunca fue tenue y brillantez que nunca fue ruidosa, acritud que por todas partes dejaba apreciar desgarrones de ternura: por eso su pintura revolucionaria se origina siempre en un concepto más cordial que intelectual, dotando al cubismo de una gracia estremecida —y estremecedora— que solamente un alma concedora de muchos sufrimientos podía captar de tan decisivo modo.

La pintora santanderina, combatiente en París, murió iluminada de fe y deseosa de pintar flores. Sufrió demasiado, conoció algunos triunfos y muchas heridas, pero nunca desmayó en la anhelante búsqueda de la perfección, y en esa perdurable actitud, divinamente rebelde, que ha iluminado, durante todo el siglo a la pintura europea.

SERIE PINTORES

