



JULIAN CASTEDO MOYA

arias

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



EN Paco Arias tiene la pintura de nuestros días uno de sus valores más firmes. Nacido en 1911, ya en 1936 obtiene una recompensa en el Concurso Nacional de aquel año. Si los premios no son lo más importante en la vida de un artista, no deben, sin embargo, silenciarse cuando la legitimidad los determina, como es el caso de Francisco Arias, Pre-

arias

JULIAN CASTEDO MOYA

*Escritor,
Abogado,
Técnico de Administración Civil
del Estado.*



**DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL**

arias



● SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia. 1974.

Imprime: Raycar, S. A. - Matilde Hernández, 27 - Madrid

Depósito legal: M. 37.537.—1974

I. S. B. N.: 84-369-0365-X

Impreso en España

LA VIDA

Nace Paco Arias un día de mayo del año 1911. Nace en Madrid, en el número 15 de la calle Fernández y González, enclavada en un barrio de solera que ha sido, y es hoy, bien teatral: en la vecindad de teatros que ahora se llaman Español, Comedia, Reina Victoria, por no citar otros algo más distantes; y cerca de lugares donde tuvieron vivienda Lope de Vega, Cervantes y lo más del mundo cómico, que habitaba alrededor de la calle de Cantarranas.

Fue el señor Fernández y González, de quien hay la general costumbre de omitir el nombre cristiano, un escritor del siglo XIX, hoy olvidadísimo, y que alcanzó gran éxito en el género de novela por entregas, padre de nuestros seriales radiofónicos.

Como es elemental, no fue necesario que la calle en que naciera Arias esperara el advenimiento del señor Fernández para ser una de

las más castizas y conocidas de Madrid, y se llamaba, antes de mudar de nombre, calle de la Visitación. Debido a que, por años, unas monjas habían vivido allí, habitando unos caserones, sin jerarquía de convento, bajo la tal advocación religiosa, hasta que cierto día, y a expensas de doña Margarita de Austria, aparecieron unas gajeras y se llevaron a las dichas señoras para hospedarlas mejor en un convento de la calle de Santa Isabel.

En esta calle de la Visitación vivieron, trabajaron, amaron, sufrieron y murieron muchas gentes, pero no estará de más añadir que en ella moró la delicada y romántica presencia de Gustavo Adolfo Bécquer.

Francisco Arias nace en el seno de una destacadísima familia artesana que, sin exageración, rige el mejor taller de encuadernación de la Corte y cuyo trabajo no cede al de los tradicionales Sancha, Ibarra, etc. El jefe de la familia es don Victorio Arias, el abuelo de Paco. Don Victorio era un tipo clásico de artesano madrileño, con grandes bigotes, blusa y visera, del que Paco, todavía jovencito, pintó un admirable y amoroso retrato, que yo contemplo largamente, y con mucho placer, cada vez que visito su estudio. El retrato de don Victorio, en efecto, ilustra más que cualquier estudio sobre cuál fue el ambiente familiar que rodeó la vida del niño Paco Arias. Niño que vino al mundo asfixiado y que, dado por muerto por los correspondientes galenos, fue recuperado, para gozo de la pintura y de todos los que le conocemos, por doña Francisca Langa, su abuela materna, que con femenina tenacidad y aplicando el boca a boca, «avant la lettre», sacó

adelante al muchachuelo, que parecía condenado a pasar de largo por la vida.

El bautizo es poco después, en la iglesia de San Sebastián, de cuyas prendas madrileñas, artísticas y literarias, es excusado el hablar.

Decía que el retrato de don Victorio, artesano de blusa y bigotes y primer encuadernador de la Corte, cuya figura despide honradez y reciedurnbre, es la mejor guía para entender la infancia de Arias. Así es; nuestro pintor ha mamado materialmente el regodeo y la satisfacción artesanal ante la obra bien hecha. No de otro modo concibe todo buen artesano su trabajo. Don Victorio, sin ponerse otros moños que su viserilla y su blusa, sabía que era, pura y simplemente, el mejor encuadernador de Madrid y que su trabajo se apreciaba y albergaba en todas las casas, empezando por la del Rey. Qué importante me parece este aspecto para comprender al Paco Arias hombre y al Paco Arias artista. Y más aún, cuando todo esto queda reforzado con una frase suya, pronunciada hace años en una entrevista: «Detesto la pirotecnia en la pintura y en la vida, la elimino a sabiendas.» He aquí lo que bien podría ser el brevísimo y jugoso código vital de este madrileño rarísimo, pues que lo es de varias generaciones, y que contrasta con este Madrid de nuestros días, tan «pirotécnico» por tantos conceptos y tan poco madrileño. Si me atreviera, yo elevaría una instancia, con su correspondiente póliza, solicitando de las autoridades municipales que se obligara a Paco Arias a circular por las calles con un letrero que pusiese: «Madrilenus authenticus» —o alguna otra expresión macarrónica a lo Linneo— para que de algún modo todavía se pu-

Carlos Vergel y Enrique Martínez Cubells, entre otros. Era por el año 24, y el muchachete Arias ya se sublevaba un tanto ante los academicismos del profesorado, y le gustaba pasarse lo más del tiempo en el Museo de Reproducciones Artísticas, donde copiaba y trabajaba con más gusto. Esto como futuro artista, porque como miembro del clan Arias aprendía el oficio de encuadernador, bajo la dirección de su padre y de su abuelo, y repartía luego, como cualquier otro aprendiz, los libros ya encuadernados por los domicilios madrileños, lo que, para siempre, le dio un conocimiento inapreciable de las calles y de las gentes de su ciudad natal.

Mientras tanto, hora es que lo digamos, el mundo en el que Arias vive ha cambiado lo suyo. Arias ha nacido en el siglo XX, en 1911, pero en un momento que bien pudiera ser considerado como el último repecho del XIX. Porque ahora, en 1924, cuando sólo tiene trece años, muchas cosas han sucedido en tan poco tiempo: en 1914 estalla la Primera Guerra Mundial, los Imperios Centrales, que aún se aferraban a un concepto del mundo emparentado con el «ancien régime», prolongador inútil de la Santa Alianza, se hunden. Como se hunde la monarquía del zar de todas las Rusias después de la Revolución de Octubre.

Tras la guerra, que se ha extendido macabramente hasta casi toda Europa, se firman una madeja de paces: Versalles, Saint-Germain en Laye, Trianon, Sèvres... «Paz para unos años», dice Foch, ante los textos y ante la postura de los Estados Unidos de América, que, después de su primera salida a Europa, se repliegan a su hogar

diera contemplar un clásico ejemplar de esta especie, el madrileño, que, como las ballenas, se extingue sin remedio. Porque Paco Arias de quien de verdad está cerca no es del Madrid de las cafeterías, los supermercados, los socavones, las calles sin árboles, llenas de coches humeantes, la especulación, la antipatía, los «american buildings», los horteras y los «pavernus» de todo tipo. De quien Paco anda más cerca es del mamut madrileño, cuando aún no estaba enjaulado en el parque zoológico, y acogido a las clases pasivas de fieras jubiladas, y se paseaba a su aire por lo que hoy son urbanizaciones, cuyas parcelas puede usted pagar en reducidos y cómodos plazos... Y del oso matritense que aún no había cometido el imperdonable error de ponerse de pie ante un madroño, adoptando una pose que la historia y el tópico convertirían en imprescindible. Y del Madrid que, siendo amo del mundo, andaba de ropilla, tan ricamente, y se inventaba el mejor teatro de Europa. Y de la ciudad tierna y disparatada que amó don Paco «el de los toros», amén de pintar su mejor crónica... Del Madrid que acaso muere definitivamente, en Buenos Aires, con Ramón. De esta ciudad que un día fue... y que añoraban con nostalgia Ernest Hemingway y John Dos Passos, porque en sus calles, casi niños, criados con copos de maíz y sanos principios luteranos, habían descubierto maravillados otra manera de ver la vida, alejada de las ideas de Spencer y Taylor, edificadoras de un mundo que prescribía moral victoriana para los pudientes y producción en cadena para los demás.

No puede afirmarse que Paco Arias fuera un niño de carácter seráfico. Muy por el contrario,

tan inquieto era que el verdugón, la magulladura, el destrozo de ropas parece ser que constituían el pan nuestro de cada día y como fruto de hacer novillos con admirable constancia en compañía de otros amiguetes. Resultado: que le sacan de su primera escuela y le apuntan en otra, calle de las Huertas, llamada «Nuestra Señora de los Angeles», cuyo beatífico nombre camuflaba las ideas pedagógicas —desgraciadamente generales hasta hace muy pocos años— de un amargado profesor, llamado don Rubén, cuya avinagrada especialidad consistía en introducir a sus pupilos, como reprimenda, en el cuarto de «El Esqueleto». «El Esqueleto» era, ni más ni menos, el cadáver de un pobre albañil muerto en accidente laboral al caerse de la iglesia de Santa Cruz y que don Rubén había comprado, al no presentarse nadie a reclamarlo, y metido luego en una especie de vitrina. Estaba claro que don Rubén tenía más que ver con Allan Poe que con la señora Montessori.

Con todo, de esa escuela llamada Nuestra Señora de los Angeles sacó Arias algo muy importante: su primer profesor de dibujo, un hombre bondadoso, llamado don Roberto Rodríguez Pintado. Arias le recuerda como: «inteligente, gran maestro, con dotes humanas y humildes...». El fue quien llevó al pequeño Paco al Centro de Hijos de Madrid para que siguiera clases de dibujo. Porque, sin duda, había comprendido, el bueno de don Roberto, que sus saberes le venían estrechos al discípulo. De allí, y con aliento paterno, pues del arte vive la familia, pasa Arias a la Escuela de Artes y Oficios, en la calle del Marqués de Cubas, donde ejercen Magisterio

de acuerdo a la doctrina de los «Padres», sostenida fanáticamente por el omnipotente senador Lodge, y que hace inútil la política de Wilson, condenado a morir en el empeño de dotar al mundo con una instancia superior universalmente respetada: la Sociedad de Naciones, ente que sin el concurso americano nacía irremisiblemente débil.

En Alemania se arbitra la República de Weimar, y en Italia aparece el fascismo, impulsado por el rencor de una victoria que, dicen, no ha rendido sus frutos. Alsacia y Lorena vuelven a Francia, cuyos héroes son, en estos momentos, Pétain y Clemenceau, y en donde la aventura del «Art moderne» continúa, después de haber comenzado «cuando un puñado de españoles subieron las callejuelas de Montmartre», según la conocida frase de Gertrude Stein.

Pero ¿qué ha ocurrido en España en estos años intensos? Pues que se ha llegado también al final de un ciclo histórico: el estructurado por el Pacto Doctrinario, fruto de la sagaz mente de don Antonio Cánovas del Castillo. Estos son los principales acontecimientos: pérdida de las últimas colonias, Semana Trágica, Huelga Revolucionaria de 1917, Juntas de Defensa, Desastres Africanos y Primo de Rivera al poder...

Primo de Rivera aprovechará durante los primeros años de su administración de una ola de bienestar, cuyo origen es internacional: España no ha entrado en la guerra y, por ello, ha gozado de una situación comercial privilegiada, al convertirse en proveedor de todo el mundo. Por lo demás, su neutralidad le dará prestigio interna-

cional suficiente como para ocupar, de modo casi permanente, un puesto en el Consejo de Seguridad de la Sociedad de Naciones...; empero, no debe olvidarse que, cuando llegue el momento de la caída sobre la Dictadura, se amontonarán, además de sus propias contradicciones internas, el latigazo de otra ola exterior no menos potente: la crisis del 29, fruto legítimo de los enormes fallos, en sus planteamientos económicos, de la Paz de Versalles.

Entretanto, nuestro buen Paco Arias —cómo reconforta hallar el tamaño humano de las cosas— ha logrado ingresar, falseando la edad, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde encuentra amigos que lo han de ser para siempre, como Zabaleta, Morales, los hermanos Conejo y los Mallo: Maruja y Cristino, con el que Arias compartirá durante muchos años un estudio en la calle de la Verónica; los profesores son: Manuel Menéndez, Rafael Domenech, Marín Magallón, José Garnelo, Moreno Carbonero y Cecilio Pla. Arias recuerda que don Cecilio obligaba a los alumnos a pintar sin emplear el color blanco.

De aquellos años tengo ante mí varios documentos. Dice uno de ellos: «Exposición de Arte Pro-Cuba», Inauguración 4-XII-26. Aparecen, a la cabecera del catálogo, los escudos de la Monarquía y de la República de Cuba. Fue ésta la primera Exposición, aunque colectiva, de Francisco Arias.

La invitación viene de don Juan de la Cierva, Ministro de Instrucción Pública; de don Fernando Alvarez de Sotomayor, Director General de Be-

llas Artes, y de don Mariano Benlliure, Director del Museo Nacional de Pinturas, y está acompañada de un sabroso texto que firman los alumnos. Dice así:

«Atentos siempre al sentimiento de raza, y secundando el generoso rasgo altruista con que el Gobierno de Su Majestad el Rey y la Nación Española han mostrado su afecto a la amada República de Cuba en sus momentos de aflicción, no podían dejar de sumarse a tan noble movimiento los que al templo y cátedra del Arte acuden para ensanchar con su voluntad y trabajo la gloria de la raza hispano-americana.

Con tal finalidad, estos alumnos de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando quieren ofrecer, con la modestia de sus obras, un óbolo más a esa recaudación nacional con la venta de las obras catalogadas en beneficio de nuestros hermanos que sufren al otro lado de los mares.»

Sigue luego una lista de distinguidas señoras y señoritas, que dan a este beneficio cubano cierto aire de «fiesta de la banderita», y viene después la relación de las obras. La de Paco Arias figuraba con el número 73 del catálogo, y se estimaba en 10 pesetas.

También hay fotos, obsérvese que ninguna foto gana, o comienza a ganar, categoría antes de ponerse algo amarillenta. Personalmente prefiero las del período que media entre las dos grandes guerras. Entonces la gente se fotografiaba mucho y bien: sobre todo en grupos. Con motivo de una excursión a Navalcarnero, de un homenaje, de un «meeting» político, junto al amigo que había vuelto de Cuba, con un gran «studebaker» y chófer de los que gastaban polainas.

etcétera... Ahora nos fotografiamos poco y de mala gana, es época ésta de fotos oficiales o de películas familiares, con motivo de la boda de la niña, la inauguración del chalecito o el viaje veraniego a Rumania, con visita a Drácula incluida. Entonces, sin embargo, la gente tenía idea de lo importante que era fotografiarse, sobre todo en grupo, y claro, salían guapísimos. Tanto, que hoy las fábricas de modas y el cine están haciendo una fortuna resucitando aquellos trajes, masculinos y femeninos, y aquellos talantes. Arias aparece en muchas fotos, con sus compañeros, en viajes y visitas artísticas, guiados por la facha venerable de los profesores de la que entonces era llamada Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado.

Eran los años en que compartía su primer estudio con el mayor de los hermanos Conejo. Estaba en una casa de la calle del Almendro, cerca de la vieja Nunciatura, por lo tanto, en la proximidad de la puerta de Moros y de la casamentera calle de la Pasa. Arias me ha hablado siempre con cariño de aquel tiempo. El padre de los Conejo, compañeros de fatigas artísticas, era un honrado panadero con tahona en la calle de Santiago, cercana a Palacio, y estaba muy ufano de la vocación de sus inquietos retoños. Un su colega era el padre del gran Alberto Sánchez. El señor Sánchez, con un premio ganado en la lotería, se había comprado una panadería en Toledo, pero con la mala suerte de que bajo el horno surgiera un hermoso manantial, por lo que era insuficiente toda la leña, que debe usarse en el infierno, para obtener la temperatura que el pan

requería. Total: la ruina, la emigración a Madrid y el trabajar por cuenta ajena.

Al señor Sánchez y al señor Conejo les gustaba presumir de hijos. Decía el segundo que sus hijos eran grandes pintores, y contestaba el primero que sí, pero que el suyo hacía estatuas con migas de pan. Lo cual era ciertísimo. Pan fue el primero y simbólico material que usó el gran Alberto Sánchez; Arias se emocionaba al recordar su cara de cangrejo bondadoso... y me cuenta de un tal Henry Moore, tímido galés, que no perdía detalle de las tremendas y revolucionarias ideas del genial toledano, en las tertulias del café del Hotel Nacional.

Ya en las postrimerías de la década de los 20, Arias, que cursó con becas todos sus estudios, se ve elegido para una de las dos bolsas, que concede la Casa del Maestro de Toledo. El hecho es interesante: de una parte, permite a nuestro artista enfrentarse con una de las ciudades más pictóricas y más pintadas del mundo: Toledo; de otra, no debió ser cosa poco importante, para Paco, el que sus propios compañeros fueran los que le designaran merecedor de tal ayuda. Lástima que tan democráticos sistemas estén hoy en desuso.

A Toledo va, junto a Miguel Delgado y Daniel Conejo, también pensionados, y fruto de esa estancia son cuadros como: «Virgen del Valle», «Agua del Tajo», «Santo Domingo el Real», «El Corralillo», «Puente de San Martín»...

El año siguiente, 1931, el de la República, Arias gana la Pensión de El Pualar, allí pinta «El Cristo» y «El Patio de Matalobos», después

trabaja en Tossa de Mar y en Betanzos. Cuando termina la beca, expone los resultados con sus compañeros Agustín Blanco Varas, Francisco Gil García, Enrique Gil Guerra y Rafael Ortega Heredia, en el Salón de Exposiciones del Museo de Arte Moderno. De los cuadros de estos jóvenes se ocupó la prensa, concretamente Vegue y Goldoni, en «La Voz»; Manuel Abril, en «Blanco y Negro», y Andrés Sadko, en «La Nación».

En 1932, Arias intenta, con veintiún años, su primera experiencia en la Nacional. A la prueba se presentan 316 cuadros, 26 esculturas, 78 obras de artes aplicadas y una maqueta arquitectónica. Arias, con una obra llamada «Nacimiento», se ve hospedado en la sala duodécima, junto a Hipólito Hidalgo de Caviedes, Fernando Quero, Luis Prado, etc. Su intento, como es lógico, no tiene gran éxito, salvo alguna mención aislada en la prensa, y, así, su obra «Nacimiento» pasa inadvertida.

Tras este intento, cumple «la mili» en Marruecos, de la que Paco, igual que todos los que hemos pasado por similar experiencia, guarda fotos moderadamente exóticas —con arquitectura árabe al fondo— que pueden, o no, incluir el correspondiente moro, que certifica lo africano de la situación.

Sin embargo, no está ya tan lejano el momento en que Arias, con sólo veinticinco años, dé la auténtica campanada. El hecho ocurre en 1936: cuando se ha presentado al concurso Nacional. El jurado, en esa ocasión, está compuesto por Timoteo Pérez Rubio, José López Rey, Angel Vegue y Goldoni, Fernández Valbuena, Benjamín

Palencia y Enrique Estévez, y reparten los premios así: el primero a Aurelio Arteta, el segundo a Ramón Gaya y tres accésits a Gregorio Prieto, José Frau y Francisco Arias, respectivamente...., habiendo quedado descartados, al final, nombres tan ilustres como Ramón de Zubiaurre y Daniel Vázquez Díaz.

El cuadro de nuestro artista era un paisaje y, en «El Debate», dice F. Jiménez Placer que lo encuentra lleno de gozoso acento juvenil —observación que no asusta por su agudeza—, y en «Ya», Lafuente Ferrari señala «la alegría cósmica del lienzo de Arias». Esto lo escribía el gran crítico y profesor el día 3 de julio de 1936..., es decir, cuando la guerra estaba a la vuelta de la esquina.

Cuando menos, el bélico suceso de 1936 a 1939, significó, para todos los españoles de una cierta edad, un hecho desconocido —desde la última carlistada no había habido guerra dentro de la península— y que debió de poner en duda sus más sólidos cimientos mentales. Pienso que, durante aquellos tres años de interrupción absoluta, no serían pocos los que se interrogarían sobre la lógica, o la coherencia, interna de sus vocaciones de artistas, médicos, profesores, ingenieros, artesanos..., llegando acaso a soluciones de abandono, y muriendo así en las trincheras Dios sabe cuántas vocaciones que pudieron ser fecundas...

No fue éste, por fortuna, el caso de Arias. Sin embargo, aquel muchacho de veinticinco años, ganador de un premio en el concurso Nacional tendrá que aguardar hasta 1946 para

celebrar su primera Exposición individual en la Galería Buchholz. Tiene entonces treinta y cinco años..., dos antes, en 1944 concurre a la Exposición Española de Pintura y Escultura, celebrada en Salamanca, donde su cuadro «Señorita torea» obtiene el segundo Premio del Certamen. También había presentado, a esta muestra, otros tres óleos: «Puente de Toledo», «Torero» y «San Isidro».

Cuando expone en Buchholz, Enrique Azcoaga hará las veces de introductor, y escribirá:

«Francisco Arias pertenece al grupo de pintores españoles preocupados por conseguir una pintura normal, directa, inteligible, con recursos plásticos, consecuentes con la depuración llevada a cabo por los «Ismos». Francisco Arias cree que un lienzo no es un escenario, pero a la hora de entenderlo como una mágica superficie plana donde el color se agrupa particularmente, trata de presentárnoslo como un mundo donde los valores viven y se armonizan, evidenciando los caudales vivos y sirviéndonos para que caminemos en su contemplación hacia la plenitud. Este mundo se nutre fundamentalmente de un clima popular, carnavalesco, circense, dignificado por el entendimiento del particular lirismo del artista... Con el ademán naturalísimo que desplegaron los plásticos de todas las edades. Y pretendiendo que la vida circense, carnavalesca y popular que elige, encarne al expresarse su calidad viva, inteligente y sensible —su personalidad concreta— sin las que no tendría valor alguno su plástica calidad.»

Aunque más adelante tratemos de enjuiciar y situar la pintura de Arias, justo será desde aquí alabar la clarividencia y sensibilidad de las líneas anteriores —escritas por Azcoaga hace casi treinta años— y tan rectamente dirigidas al meollo del ideario artístico de nuestro pintor.

De aquella exposición, ya tan lejana, en la que Paco presentó hasta 49 cuadros, queda el recuerdo de algunos de ellos que, en época tan apartada de auténticas inquietudes intelectuales, merecieron, sin embargo, muy justos piropos; he aquí los títulos: «Los curritos», «Regreso del campo», «Señoritas toreras», «En el circo», «Enmascarada» —que sirvió para el cartel de la muestra—, «Vista de Madrid», «Saliendo del Manzanares»...

Como un honor, para Arias, no me resisto a citar lo que escribía, al concluir su crítica, determinado cronista de aquella irrepetible época, en la que el planeta conocía la más catastrófica de las postguerras: «La Exposición ha sido muy comentada, y sinceramente, creemos que Arias puede llegar a presentar producciones menos sobrias y con algunas líneas más elegantes y humanizadas».

Esta exposición del año 46, cuando Arias cuenta treinta y cinco, consigue que el artista obtenga un triunfo definitivo (pero un triunfo acaso algo callado, como es todo lo de Paco), que se traduce en que al pintor madrileño se le señale desde entonces un lugar indiscutible, entre los más interesantes de la pintura española de la postguerra, y, dentro de ella, en esa secta de los que han querido sacar, de la experiencia de los «ismos», la clave por dónde seguir el camino de una pintura de genuina escuela española.

Podemos decir que en ese año de 1946 concluyen también los de vida retirada del artista —que no los de trabajos y agobios— y comien-

zan los de vida pública, por así calificar los años y años en que Arias presenta sus trabajos, dentro y fuera del país (a veces en ocasiones memorables, como cuando, al alimón, lo hiciera con ese gigante de la pintura, llamado Pancho Cossío, en Lisboa), cosechando recompensas que, si no son lo fundamental en una obra de artista, no deben ser silenciadas cuando han llegado por el sendero del merecimiento legítimo. Y así, en 1952 obtiene el Premio Nacional de Pintura y, en 1964, la Medalla de Oro de la Nacional. A este último acontecimiento se refiere Faraldo («Ya», 12 de junio de 1964) cuando escribe:

«Precisando: es una decisión oportuna la que atribuye primera medalla de pintura a Francisco Arias. Si le faltaba algo para ella, sería la ofuscación de jurados precedentes; si le sobra algo para ella, es su legitimidad de pintor. Me alegra, hasta donde puede alegrar lo que sólo es justicia.»

Hoy, cuando los medios de comunicación social se ocupan del arte como nunca, llevándole al entorno familiar de millones de gentes, ajenas hasta ahora a su realidad, y cuando el dinero, medida insoslayable en las sociedades de economía abierta, afluye tan abundantemente, a los pagos artísticos, que los más agoreros predicen otra época terrible de vacas flacas, Paco Arias sigue haciendo su vida de siempre, y casi con los amigos de siempre; si no fuera por las inevitables altas y bajas que la vida va produciendo en el escalafón de los que más íntimamente nos rodean.

Su estudio está hoy en lo alto de un edificio

de la calle de Ríos Rosas. Es un lugar clarísimo y limpio. Así son los estudios de Arias, siempre ordenados, sin roña ni cochambre. No hay muchos cuadros colgados en las paredes; sólo los cabales: «La Madre» —retrato memorable al que el futuro tiene que reservar, inexorablemente, plaza destacadísima en el lugar que deba continuar la tradición del Prado—, «El del Padre», «El Abuelo», personaje de un Madrid que no volverá, algún que otro paisaje, en el que Castilla es esencialmente plata, oro, ceniza, ocre, nieve... siempre sentimiento matizado y distante de lo tópico. Suelen también verse en las paredes del taller una o dos de sus mujeres, de esas bellísimas hembras, nietas necesarias de las féminas de Goya y que, tantas veces, nos han obligado a volver la cabeza, cuando su presencia nos ha sorprendido en plena calle... y nada más, como no sea, instalada en el caballete (siempre hubo algo en el caballete de Arias, durante los últimos cincuenta años), la obra que requiere la atención, el amor y el trabajo de nuestro artista: ¿un paisaje?, ¿un bodegón?, ¿un retrato?, ¿una marina? (que también las hay), ¿un torito?, ¿una perdiz? Hoy la obra de Arias se basa en la interpretación tensa y siempre sobria de un mundo que, a pesar de todo, es cada vez más mágico; poblado de exquisitas porcelanas, de peces rojos y plateados, de toros que decoran con su negrura la nieve inmaculada de las alturas seranas.

En su estudio permanece el pintor, muchas horas cada día, todos los días del año. El resto

las dedica a la familia y, en buena parte, a la amistad de su tertulia del Café Gijón, donde frecuenta a sus colegas y a sus amigos escritores.

Tal es, y tal ha sido, a grandes zancadas, la vida de nuestro Paco Arias, gozosa y afortunadamente inacabada.

LA OBRA

Trazar una aproximación a la obra de Paco Arias tiene para mí, que me cuento entre sus amigos, la feliz circunstancia de que tal intento no pueda, ni mucho menos, llegar a una conclusión definitiva. Estas líneas podrían empezar en el día en que Arias comienza a pintar, pero no podrán, de ningún modo, y afortunadamente, agotar el tema, que cada día se llena con nuevas páginas y capítulos en el estudio de la calle de Ríos Rosas.

En ciertos casos puede hablarse de vida o de proyectos truncados —ya por el desánimo, la desgana o la muerte prematura— de tal o cual artista, que por las razones apuntadas deja su obra como un misterio apenas entreabierto. No ocurre así con Arias. Su vocación ha sido, y es, de las que se pueden llamar gozosas; lo que en un mundo tan absurdo y complicado, como en el que vivimos, es nacer «de pie», como tan gráficamente dice nuestro saber popular.

A partir de esa vocación, precisa y precoz, ha ido Arias acumulando con tesón sabio los muchos años de trabajo perseverante que se requieren para realizar cualquier empresa de importancia.

Se sostiene que son tres las condiciones necesarias para obtener resultados óptimos en cualquier actividad. Vocación, que con el tiempo se transforma en afición, o gusto, por lo que se hace. Dotes personales, mentales o físicas, convenientes al trabajo que se realiza. Y dedicación. Las más importantes son la primera: Vocación o gusto, y la última: dedicación. Incluso sin grandes dotes personales se han cumplido —lo demuestra la historia— difíciles e interesantes empresas. Por lo dicho, fácil es imaginar lo que sucede cuando los tres requisitos se juntan, y en cantidades generosas. Esta cita de las tres cualidades se da, muy claramente, en el hombre artista que es Paco Arias, cuya obra desde hace más de cincuenta años va evolucionando pausadamente, como los vinos ilustres, y sacando las conclusiones que ella misma se plantea.

Cuando contemplo su trabajo, pienso que Arias, sin proponérselo, es un clásico de cuerpo entero; conviene aclarar, cuanto antes, que no pienso en lo que de envarado y rígido tiene el vocablo clásico, que en su vertiente académica evoca rápidamente la idea de una severa etiqueta, fiel esclava de una especie de inalterable protocolo artístico que concluye fatalmente en el acartonamiento. No, no me refiero a ese concepto de lo clásico que sólo a trancas y barrancas, y con la pistola en el pecho, se decide a admitir, con cincuenta o cien años de retraso,

lo que fue un día fresco y joven. No es éste el clasicismo de Arias; el suyo consiste en ser pintor, simplemente, como hasta hoy lo han sido durante toda la historia muchos miles de hombres. Y creo que lo que digo puede observarse desde diferentes puntos de vista.

El primero sería de índole personal y encierra, a su vez, una serie de aspectos. De entrada, Arias entiende su trabajo a la manera de los clásicos: como una tarea de cada día, ni más ni menos importante que las demás que se realizan en el grupo social. No es aventurado pensar que tal debió ser el criterio, pongamos por ejemplo, de Diego Velázquez, sobre cuya vida, pacífica y laboriosa, ha escrito tan acertadamente don José Ortega. Así, pues, con su obra Arias no ha intentado ni intenta hacerse multimillonario, retratarse con políticos o bellas del cine, predicar el cambio convulsivo de las estructuras sociales, convertirse en asiduo de la televisión u otros medios de comunicación social..., etc., etc.; lo único que Arias pretende cada día es pintar mejor. Por ello, ni su vida ni sus hechos son desaforados. La vida y el trabajo de nuestro pintor es asimilable a la de un tranquilo y eficiente profesor cuyo tiempo se repartiera entre una fecunda labor intelectual y la frecuentación de su familia y sus amigos. Nada en el aspecto externo de Arias se relaciona con la idea tópica que generalmente se tiene sobre la apariencia y las maneras de los artistas. Tan sólo hay un detalle, incluso capaz de escapar a un observador superficial, que podría conducir al descubrimiento de la dedicación de nuestro artista: la vivacidad y agudeza de su mirada. Paco, que tiene un físico de

los que de entrada producen una sensación de confianza, tiene también algo de pájaro mitológico, con esos ojos inquietos y penetrantes que sin descanso van de un lado para otro y se posan en cosas y personas, sacando inventario de todo: formas, colores, luces, sombras...; espionando cómo son los objetos y los seres vivos, ya quietos o en movimiento, y los variados aspectos que pueden adoptar sus anatomías. Pero he aquí que no es un alocado pájaro viajero, de los que van arbitrariamente de un lado para otro sin comprender nunca la razón última de su revoloteo. Arias, como gran número de los buenos pintores que en el mundo han sido, es un ser muy sedentario —circunstancia que puede decepcionar al individuo alejado de los lugares donde tiene sede la creación artística de cualquier clase, y que quizás piensa, convencido por biografías poco rigurosas, que la creación artística es como hermana gemela de una vida plena de sucesos pintorescos y fuera de lo común—; no hay nada de eso. Pues si de cerca se mira la vida de los primeros espadas de la pintura observaremos que se han dedicado, casi sin excepción, a lo suyo, que era pintar. Lo otro, lo pintoresco, les servía de tema, o podía ser la vida cotidiana de otras personas cuya existencia estafalaria puede, o no, coincidir con una vocación artística.

¿Es posible que todavía haya gente que crea que un hombre puede ser capaz de pintar mil o dos mil cuadros —muchos de ellos de primera calidad— en los ratos libres? ¿No será más cierto pensar que los que tales resultados alcanzan

han dedicado casi todas las horas de su vida a ese empeño?

Pues bien: de esos que conciben su llamada artística como algo que llena, de modo absoluto, una existencia es Francisco Arias, pintor de cuerpo entero.

Por su formación es asimismo Arias un clásico que vive en nuestros días. Conoce a la perfección su oficio: el de pintar, hecho que no podrían negar ni los más contumaces negadores. Aprenderlo le llevó muchos años. No hubo apresuramiento: cuando celebra su primera exposición (cierto es que mucho antes había ya ganado un Premio de tamaño nacional) anda por los treinta y cinco años; y sí que hubo excelentes profesores en eso de enseñar el oficio —con sus infinitos secretos— y visita diaria al Museo del Prado, el lugar en que tantos grandes pintores extranjeros, ya talludos, han experimentado la sacudida de sus más secretas entretelas.

Sobre este tema del oficio se ha derramado también mucha literatura insensata. Haciendo la apología desmedida del autodidacta que, en tarrabos, toma el pincel y se lía a producir genialidades. Por supuesto que hace muchísimos años Santillana del Mar tuvo un vecino genial que aprendió por su cuenta —¿o había ya alguna escuela?—, pero tampoco es menos verdad que los genios históricos de la pintura han levantado su obra sobre muy sólidos cimientos, hundidos en cuanto de bueno o erróneo se había producido anteriormente: conociéndolo todo y llegando a la necesaria síntesis. Sinceramente, no soy de los que creen que un auténtico talento

se agoste en la monotonía de las aulas, ni que sólo las primerísimas figuras puedan transmitir conocimientos útiles. Los genios se dan sólo muy de tarde en tarde, y las más de las veces lo que hay es individuos magníficamente dotados que —si además tienen la suerte de aprender pacientemente lo que será su trabajo y a enfrentarse con sus problemas— con tiempo y lealtad irán produciendo una obra llena de interés. De otra parte, pienso que este país tiene una deuda impagable con hombres como Carlos de Haes, Pla o Moreno Carbonero —otros muchos podrían ser citados aquí— por haber sido maestros valiosísimos, sin ser primeros espadas, durante los primeros años de artistas, que, ellos sí, habrían de convertirse en gente de primerísima fila.

Así, pues, yo veo el clasicismo de Arias, desde el punto de vista de su formación, como algo enteramente válido y basado en el trabajo, en el aprender larga y pacientemente con buenos maestros y en haber tenido la enorme suerte, ¡gran fortuna la suya!, de crecer, como hombre y como artista, intramuros de esa gran casa de la pintura que se llama el Museo del Prado.

¿Y la herencia? Pues bien: no me parece osado opinar que Arias, en su obra toda, asume conscientemente el legado celtibérico. Es más, me atrevería a apuntar que es uno de los escasos ejemplares de la raza pictórica española autóctona que aún subsisten. En principio, esta afirmación no condiciona un juicio de valor favorable o desfavorable. Pues cada artista, llegado el momento, puede con toda legitimidad ir ajustando su ideario personal y espigar aquellos conceptos

que le resulten más convincentes por afines a su modo de ver la vida.

Ahora bien: lo que sí es exacto es que gran número de artistas españoles, sobre todo ya entrado el siglo XX, se enrolan en los ismos europeos —siendo en muchos casos cabecera de fila— y dejan en el aire la continuidad de legado pictórico español que en el siglo XIX había estado en manos de Goya, Lucas, Alenza... y después en hombres como Beruete, Riancho, etcétera. No quiero, ni de lejos, decir que Picasso, y sobre todo Juan Gris —o los pintores de la llamada Escuela de París—, no sean artistas españoles. Nada de eso; lo que digo es que estos pintores cumplieron una misión de alcance europeo o mundial, acaso de más envergadura, sacando las consecuencias a esa revolución plástica llamada impresionismo —que si bien puede tener raíz y antecedente en el Velázquez de sus días romanos o en los últimos tiempos de Goya— se desarrolla totalmente fuera de España. Lo que les llevó a un modo de pintar un tanto alejado de lo que, bueno o malo, se hacía en casa bajo la capitanía de maestros como Daniel Vázquez Díaz, acaso el gran sacrificado en esta empresa de unir lo de dentro con lo de fuera, o José Gutiérrez Solana, indiscutible pontífice del celtiberismo más hirsuto, con venas geniales y teratológicas para que no falte de nada.

En estos momentos que estamos describiendo, el aprendizaje de idearios extranjeros —muchas veces enteramente válidos— requería la inexorable estancia parisina o romana. Andando el tiempo, para bien o para mal, ya no será así, porque el vapuleo obsesivo de los medios de

comunicación social producirán una auténtica invasión de formas, colores e imágenes que tienden a uniformizar el hacer de miles y miles de artistas, sin que importe demasiado el que vivan en países separados por muchos miles de kilómetros. No era otra la sensación que producía la Bienal de Venecia de 1972, que —con la excepción del arte soviético, anclado en Dios sabe qué calendas, y de la personalidad, a la vez primitiva y refinada de los escandinavos— repetía hasta la fatiga las mismas imágenes, los mismos temas y las mismas técnicas.

Ahora bien: lo que se intenta aclarar es que junto a este arte mundial —absolutamente válido— cada pueblo tiene, o debe tener, una visión enteramente suya al encarar y producir el fenómeno artístico, en coherencia con su pasado y con su modo de entender la vida: reflejado en su artesanía, paisaje, folklore, clima y aspecto físico de los hombres y mujeres que habitan sus tierras. Aquí es cuando cabe decir que la pintura de Francisco Arias es una pintura que recoge la herencia española. Sus paisajes cenicientos —trabajados con temple y sin incorporación de arenas u otros materiales—, intencionadamente sometidos a la menor estridencia cromática posible, son la representación de esa tierra bella y sin fortuna que es Castilla. Sus bodegones, frecuentemente compuestos con la sobriedad de un teorema geométrico, se pueblan con los objetos que hemos frecuentado desde la niñez más tierna. Lo mismo que sus mujeres: hermosas, simples, humanísimas, carentes de la peineta del engolamiento al que es tan propicio el arte cuando no es auténtico... Arias, como



Mujer, óleo
120 x 80



Bodegón del jarrón, óleo
81 × 65



Paloma, óleo
61 x 50



Desnudo, óleo
100 × 81

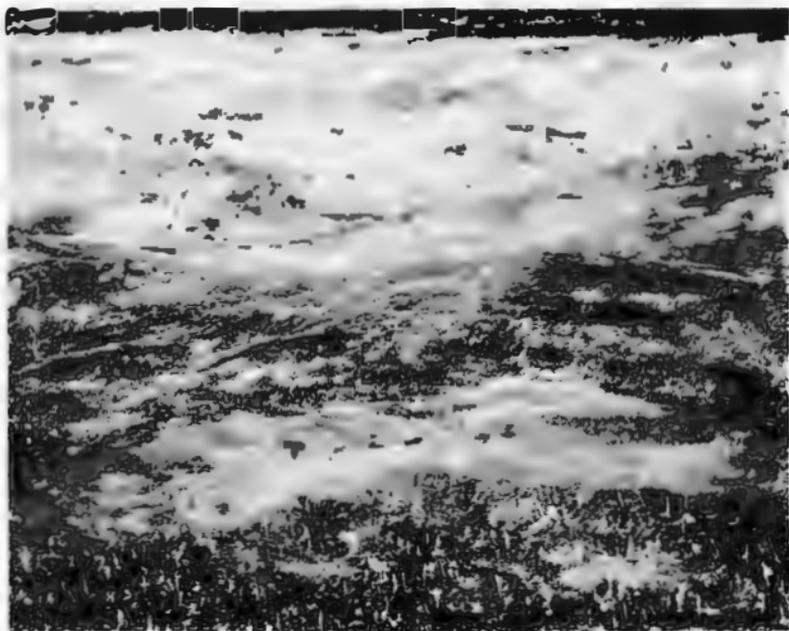
Florero, óleo
100 × 81





Bodegón la pecera, óleo
65 × 54

Paisaje en ocras, óleo
100 × 81





Paisaje, óleo
100 × 81

Bodegón, óleo
81 × 65



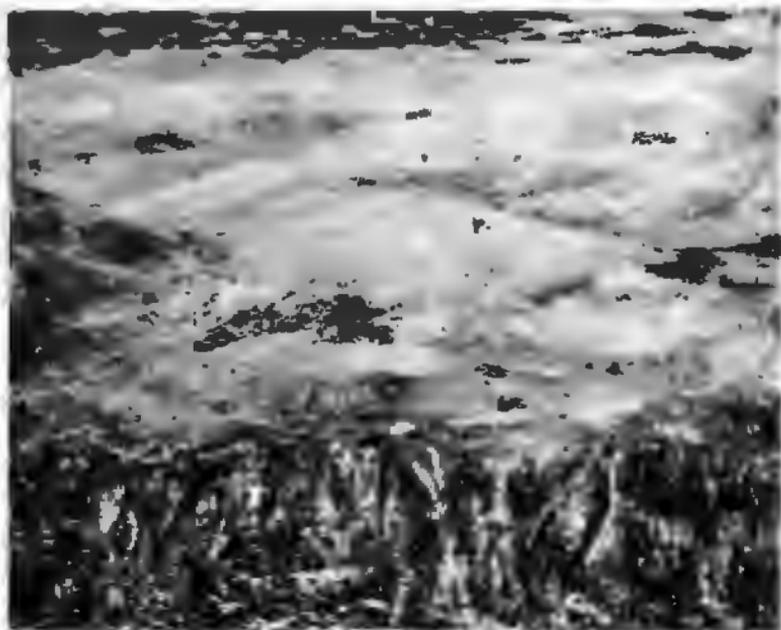


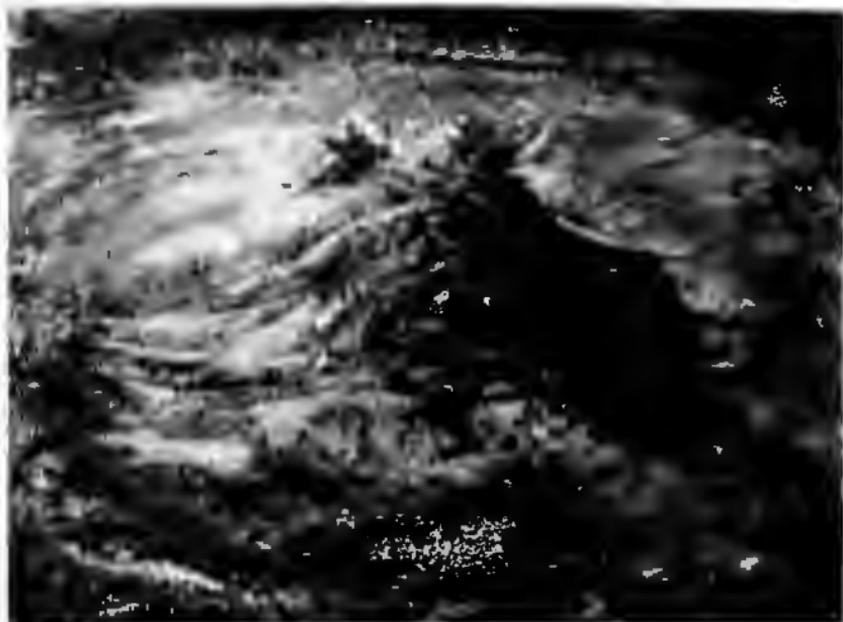
Bodegón-cerámicas, óleo
81 x 65



Paisaje, óleo
100 × 81

Las perdices, óleo
100 × 81





Pelea de gallos, óleo
81 × 65

Cerámicas, óleo. Propiedad particular
140 × 100

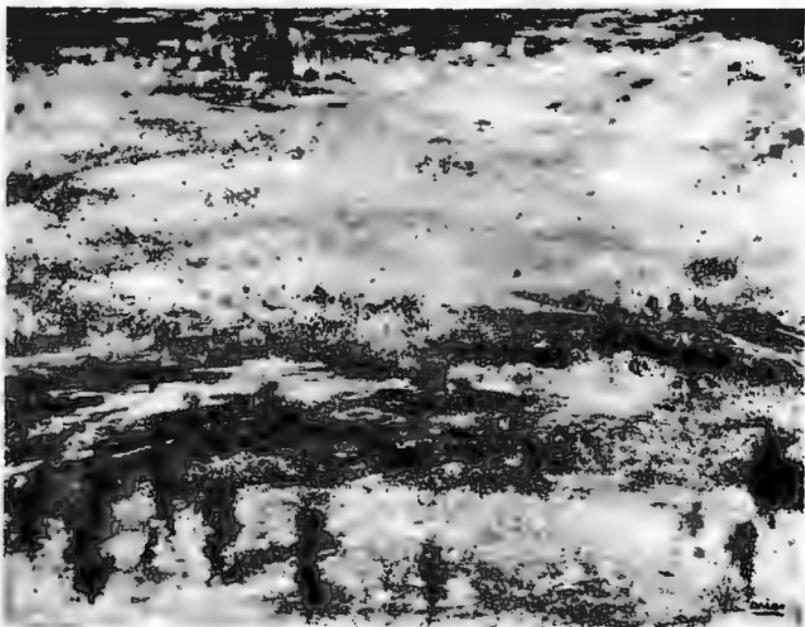


Paisaje, óleo
81 x 60





Bodegón, óleo
92 x 73



Paisaje y pueblo al fondo, óleo
92 × 73

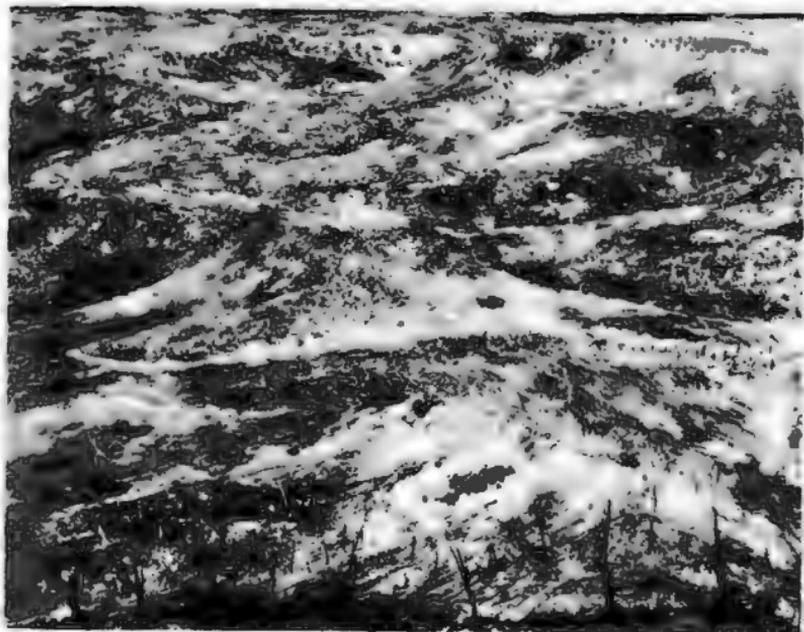
Bodegón de cristal, óleo
81 × 65





Paisaje, óleo
100 × 81

Paisaje de sierra, óleo
100 × 81





Toro de lidia, óleo
55 x 46

muchos de los grandes pintores españoles, es gran despreciador de la anécdota, de lo adjetivo. En cierta ocasión admiré en su estudio una hermosa marina en la que se representaba el puerto de Santander. Pues bien: pese a la belleza de aquel lugar, la anécdota había quedado tan simplificada que el puerto montañés sólo podía ser identificado por los que conocieran los clásicos pilotes de madera de la popular machina santanderina, desde donde pescaban panchos los golfillos.

—Sólo me interesaba el color del mar al atardecer... —me dijo, simplemente, Paco.

(Cuando cabría opinar que lo más fácil y agradecido habría sido retratar los edificios, los barcos y la arboleda del hermoso puerto cantábrico.)

—Lo que me importaba era el color del mar al atardecer... como una lámina inmensa, gris, verduzca, amarillenta...

Llegados aquí, cuando ha quedado ya apuntado un pretendido clasicismo, entendido de manera precisa: como la postura vital y estética que, creo, encarna Arias con toda propiedad, debo aclarar que me abstendré en todo momento de enjuiciar su obra con el arma convencional del lenguaje que habitualmente se emplea para sopesar los hechos artísticos. Y ello por dos razones:

1) Porque, de una parte, se incluyen en otro lugar de este librito una buena gavilla de estos juicios, lo que hace inútil que yo insista con menos autoridad en las mismas escrituras.

2) Y porque, de otra, me viene de largo tiempo una personal ojeriza por alguno de esos textos, tan crípticos y tan reveladores de un problema no resuelto y que, acaso, no pueda solucionarse: el de encontrar un lenguaje llano capaz de transmitir el mensaje plástico. Entretanto, me resisto con todas mis fuerzas a escribir esa verborrea amanerada que tan mal deja al fenómeno artístico, pues que lo aísla de lo que, en rigor, deber ser su marco natural: la gente, ustedes, nosotros, todo el mundo.

Hace ya algunos años, cierto sector de la crítica, acaso como respuesta a otros fenómenos de escuela que se creaban dentro y fuera de España, tuvo la idea de agrupar a Paco Arias y a varios de sus colegas, todos del centro del país, en una pretendida Escuela de Madrid. Estos agrupamientos de nombres y figuras, sea en pintura, en literatura, en política, en ciencia, etc., suelen encerrar un anhelo de divulgación, cuando no el intento de construir grupos, necesariamente incoherentes, en que figuras menores se apoyan en el valor de las mayores. La Escuela de Madrid significó, en no poca medida, un fenómeno de simplificación, en el que, abstrayendo toda la riqueza de las peculiaridades de cada pintor, se pretendía acuñar una imagen fácilmente localizable dentro del panorama del arte español del siglo XX. Aunque el intento me parezca muy digno de respeto, no pienso que en España haya existido o exista otra escuela que la española, lo que no deja de ser algo perogruesco. Pueden detectarse, claro, modos regionales: vascos, catalanes e incluso asturianos, gallegos o montañeses, de enfocar el fenómeno, pero no creo

que del siglo XIX para acá se pueda hablar rigurosamente de diferentes escuelas españolas de pintura, y mucho menos de una escuela madrileña. Sinceramente, no soy capaz de descubrir conexiones internas e indiscutibles entre los artistas que pretendidamente la integran. Lo mismo que creo muy opinable el hablar de un 98 español —aunque la empresa haya tenido tanto éxito— cuajado de nombres disimilares, o de un 27, etc. El que estas acuñaciones sean muy útiles para entenderse no encubren lo endeble de su enjundia, y el que unos señores pintaran en Madrid por los mismos años no autoriza a abrir una escuela. No ocurría lo mismo en Barcelona, donde el grupo Dau al Set por lo menos congregaba nombres coherentes en torno a una revista que era elemento de unión ideológica entre ciertos jóvenes que deseaban obtener una evolución estética en una muy precisa dirección, plenamente compartida por todos ellos.

El profesor Enrique Tierno Galván ha analizado magistralmente este tipo de fenómenos, hoy tan frecuentes, y que se autodefinen por su carácter tópico. Tierno ha clasificado cuatro tipos: lugares comunes, o sea opiniones admitidas sobre una materia, y de las que se forman juicios y se adoptan posturas. Frases hechas u opiniones cargadas de convencimiento y manifestadas por frases consagradas. Slogans o frases acuñadas que expresan la importancia de un sentimiento común y clichés u opiniones cristalizadas —con relación a ciertos temas— y que encierran pretensiones de originalidad...; se puede pensar que esta manía generacional participa, en algu-

na manera, de los caracteres de las cuatro figuras enunciadas por Tierno Galván.

En el caso de la Escuela de Madrid, lo que pudo haber fue una postura colectiva de continuidad, de seguir pintando de acuerdo a lo que de mejor había producido aquella parte de la pintura española de dentro del solar del país; pues, por circunstancias que todos conocen, no sólo la pintura, sino buena parte de la cultura española, es un fenómeno que tiene lugar fuera de nuestras fronteras naturales. Creo que este afán de continuidad de los artistas «madrileños», Arias entre ellos, es un loable intento. Por lo que a Francisco Arias respecta, tal empresa ha sido acompañada de una postura de no rechazo ante los nuevos aires estéticos y de incorporación frecuente de cuanto positivo, a su juicio, tenían aquéllos. Postura similar a la que en su momento mantuvo ese gran pintor español que se llamó Daniel Vázquez Díaz. De otro modo no podía actuar Arias, que si en sus años jóvenes no había jugado la baza fácil del academicismo oficial, a lo Benedito o a lo Sotomayor, no iba, ya más seguro de sus presupuestos estéticos, a entregarse en cuerpo y alma a planteamientos y corrientes artísticas que habrían supuesto un sorprendente y discutible viraje en la orientación de su obra. No, Francisco Arias no ha sido un Saulo de Tarso; no se ha visto, como otros (para bien o mal..., allá ellos), deslumbrado tras la caída del caballo por una buena nueva artística y empujado por tal hecho a cambiar su hacer de tantos años y a variar de rumbo en 180°. No ha sido así, porque él, vamos a repetirlo, es un pintor a lo clásico que va produciendo pausadamen-

te una obra, de acuerdo a una formación y a una personalidad. Una obra que va evolucionando en función de cuanto nos rodea, pero dentro de sí misma y que en Arias se viste siempre de los grandes colores: amarillo, negro, verde, rosa y azul; de una técnica que se ha ido haciendo más y más sabia; de un dibujo que, para su plena eficacia, no necesita sino de la insinuación; y de una enorme humanidad que empapa y condiciona cuanto trata. Con estos mimbres, ¿qué utilidad puede tener el clasificar a un pintor?

Hoy prolifera por el mundo una extraña especie que, si existió siempre, ahora, gracias a los medios de comunicación social, es más poderosa que nunca. Esta especie es la de los «modistas» del arte en todas sus facetas. En buena parte, su trabajo consiste en decir qué debe llevarse en arte, es decir, qué debemos leer, o ver —cine, pintura, escultura—, o escuchar para estar «in» esta temporada..., como si el verdadero arte tuviera algo que ver con ese concepto cuadrículado y decididamente empobrecedor. En arte creo que casi todo se reduce a dos criterios: bueno o malo. Y ello con independencia de que el autor sea un joven enrolado en la más rigurosa vanguardia o un artista que va produciendo su obra con arreglo a una coherencia y una honestidad largamente practicadas. Estos «modistas» provocan el desconcierto de los que están menos seguros de sus opiniones y llevan a la práctica uno de los principios angulares de la economía y la «cultura de drugstore» (decididamente inhumana y repugnante): el que todas las cosas se hacen viejas y caducas cuando apenas han transcurrido unas horas o unos días y es menes-

ter reponerlas comprando otras. No de otro modo pueden explicarse esos bandazos espectaculares, esos fulgurantes descubrimientos y súbitas desapariciones... que tan extraños parecen en un mundo, el del arte y la cultura, que debe estar regido por cánones y medidas estrictamente humanos. El arte no cambia como cambian las minifaldas, las camisas, el color de las corbatas o el papel de las paredes. No es un producto industrial, hecho en serie, sino el trabajo meditado de un hombre en su soledad, en contacto con sus miedos, sus esperanzas, sus fracasos y sus alegrías... Todo lo que no sea eso podrá ser algo bonito, o atractivo, o útil, pero nada más. Sin embargo, no conviene exagerar el factor soledad, que, si existe en el momento de la creación, es una soledad que se proyecta al encuentro de los demás hombres. A comunicarse con ellos. A transmitirles y compartir algo que el artista siente muy dentro: una gran alegría, una tristeza, la duda o algo que acaso ni el propio artista tiene todavía muy claro, pero que desea comunicar a los demás. Aquí es donde de nuevo nos encontramos con la pintura de Francisco Arias, que me parece llena de una enorme capacidad de comunicación. Se diferencia el hombre de otros animales justamente por su capacidad de comunicación. Aquéllos la tienen, pero es muy simple y rudimentaria. La nuestra es más completa, porque somos capaces de simbolizar, de representar todo mediante abstracciones. Con lo que nuestro comercio moral es el más intenso. Pues bien: creo que Arias posee una de las pinturas más comunicativas de cuantas he frecuentado. Y este rasgo de comunica-

ción, a través de las formas, las sombras y los colores, es algo que trasciende de la obra simplemente bien hecha o hermosa y es algo que sólo el trabajo de los grandes pintores posee.

No se trata de un aspecto meramente documental que, por ejemplo, existe tanto en Vicente López como en Francisco de Goya, y que refleja las mores de un tiempo, aunque la diferencia de calidad entre ambos pintores sea astronómica. De López, exacto cronista, se diría que, al fin y al cabo, pinta para vivir; de Goya que pinta porque, de otro modo, no podría seguir viviendo. En Goya lo más importante no es sólo la maestría constante o la inmensa copia de géneros y dificultades sometidos; lo trascendental es, sobre todo, esa visión desgarrada y tremenda del mundo contada por un hombre que lo ha vivido todo, que lo ha visto todo, que ha amado y sufrido como pocos y que, al final, lejos de su patria y de sus raíces, es todavía capaz de ofrecer ese cuadro delicioso de la joven lecherita bordelesa. Pues bien: mucho de este poder comunicador tiene la obra de nuestro Arias. No poco es lo que han visto o vivido los hombres de su tiempo, los nacidos cuando el siglo empezaba y el mundo aún se ordenaba en una estructura claramente decimonónica. Estos hombres han sabido de imperios coloniales y monarquías teocráticas y de su derrumbe. Han asistido al espectáculo de dos guerras universales y al nacimiento y desarrollo de los pueblos socialistas. En su carne han sufrido la experiencia de una guerra civil que llenó de muerte precipitada las filas de amigos y familiares, y desbarató tantos anhelos y proyectos.

La ciencia ha evolucionado los usos de su infancia y juventud a velocidad que no tiene precedente en la historia. Entretanto, su mundo, a tamaño individual, ha tenido que irse ajustando, a veces improvisadamente, a los requerimientos de un entorno francamente hostil. Los hombres españoles de la edad de Arias se criaron en una sociedad en la que todavía, e incluso en las ciudades, predominaban esas relaciones que la sociología llama primarias, es decir, basadas en el contacto personal, en la intensa relación con gente a la que se conoce y formando grupos de tamaño relativamente reducido. En las que el fenómeno de contacto con los demás transcurre, por lo general, pacíficamente arropado en valores como la amistad, el respeto, la consideración..., muy propios de esos grupos primarios, a su vez característicos y abundantes en la sociedad española de principios de siglo, cuando apenas había comenzado la marcha hacia modos de vida urbanos e industriales, basados en los grupos secundarios, generadores de relaciones revestidas de impersonalidad, desconocimiento del otro, contacto estrictamente profesional y casi siempre fugaz, etc. Nosotros, los más jóvenes, ya hemos nacido dentro de esta circunstancia que, buena o mala, parece imponer el progreso y el cambio social acelerado, pero ellos no, y creo ver en la pintura de Arias, en los ojos de sus mujeres —en el retrato angélico de la que fue su madre—, en los humildes objetos que protagonizan sus bodegones, en la inmensa y terrible soledad de sus paisajes, en los pueblecillos llenos de casas fantasmales y plazas desiertas, creo ver, digo, el eterno mensaje de tristeza

del hombre que, conociendo por experiencia cuán dura e inexplicable es nuestra vida, consiga contra todo, y a pesar de todo, hacer llegar hasta nosotros su franca palmada de aliento y solidaridad para animarnos a seguir viviendo.

JULIAN CASTEDO MOYA

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

(Antología de textos)

ENRIQUE AZCOAGA

Antes de que se pensara el cuadro, «como una superficie plana cubierta de colores agrupados con un cierto orden», los aparentes habían convenido que un lienzo fuese un escenario. La revolución que acaece en arte con los «ismos» no es consecuencia de la arbitrariedad ni un tributo a lo feo, como se ha escrito, sino la pretensión de acabar con una pintura, por ejemplo, llena de bambalinas, de telones, de efectos luminosos, de retórica, en fin. Al realismo escenográfico se opuso la magia. Un cuadro, en vez de suponer un espectáculo conseguido por un procedimiento cualquiera, debía de resultar una sugestión plástica pura, interesante por sí. Y mientras el arte realista escenográfico mostraba los resultados del artista a la busca del efecto, el arte mágico, el arte nuevo, ha pretendi-

do, desde el final del impresionismo a nuestros días, ser el espíritu, la síntesis, la quintaesencia de lo soñado o de lo real.

Sin embargo, Vicente Van Gogh había enunciado algo tan sencillo y tan claro como que «el arte es el hombre agregado a la naturaleza». En la lucha entre realistas y antirrealistas se había olvidado la pintura de la vida, y ésta, mentida unas veces por lo espectacular y escenográfico, o dada de lado otras por la pureza, fue siempre la raíz del arte cuando éste lo es de veras y necesita de su savia como sangre elemental. Pasado el proceso de depuración formal y expresivo que la pintura ha sufrido, para su dignificación y enriquecimiento, se dio en pensar que el problema no está en prescindir de la vida, por temor a lo espectacular, a lo escenográfico, sino en descifrar la misma valorando sus caudales en unidades artísticas, en las que no se construya con materiales pertenecientes a la época durante la que un lienzo y un escenario se confundían sin remisión.

Francisco Arias pertenece al grupo de pintores españoles preocupados por conseguir una pintura normal, directa, inteligible, con recursos plásticos consecuentes con la depuración llevada a cabo por los «ismos». Francisco Arias cree que un lienzo no es un escenario, pero a la hora de entenderlo como una mágica superficie plana donde el color se agrupa particularmente, trata de presentárnoslo como **un mundo** donde los valores viven y se armonizan, evidenciando los caudales vivos y sirviéndonos para que caminemos en su contemplación hacia la plenitud. Este mundo se nutre fundamentalmente de un clima

popular, carnavalesco, circense, dignificado por el entendimiento del particular lirismo del artista. Francisco Arias llama al espectador de sus cuadros a la comprensión de un clima en el que todo se enaltece por la melancólica, lírica y desgarrada entrega del pintor. En esta su primera muestra quiere ponernos en contacto con esa agregación que él ha efectuado de sus valores humanos, a unos determinados valores reales. Calladamente. Silenciosamente. Armonizando la acritud de sus materiales vivos con la ternura sensible y como dejada que envuelve en todo instante la obra de este pintor.

Francisco Arias llega a nuestra vida artística para todo lo contrario que para acreditar un virtuosismo escenográfico, o preocupado por hacer ver una magia expresiva, conseguida a base de abstractas depuraciones plásticas. Celebra su primera exposición en este tiempo, porque cree darnos una versión de los motivos elegidos a la altura del mismo, y nada más. Con el ademán naturalísimo que desplegaron los plásticos de todas las edades. Y pretendiendo que la vida circense, carnavalesca y popular que elige, encauce al expresarse su calidad viva, inteligente y sensible —su personalidad concreta— sin las que no tendría valor alguno su plástica calidad.

(Francisco Arias. Exposición en Galería Fuchholz. Madrid, 1946.)

DR. BLANCO SOLER

He aquí un pintor que es lo mismo que decir he aquí un modo personal de hacer pintura. En el panorama actual del arte español, tan lleno de venturas, Arias ha surgido para darnos ese

temblorcillo que lleva consigo toda sorpresa. Es posible que el primer asombrado de cuanto realiza sea el propio pintor; con ello demostrará también que su alma está dotada de esa rara región de las nostalgias, que tan necesaria es en los grandes artistas.

Madrileño de nacimiento, y ajeno a toda escuela, recuerdan sus lienzos a muchos y a ninguno. De «visu», nos dicen algunos de sus cuadros que en el espíritu de Arias hay complacencias de maestros conocidos, pero, si meditamos bien, nos conveceremos del sentido original del artista. Demasiadas sugerencias invalidan la imitación y el plagio. En algún momento parecen decirnos esas mujeres y esos deliciosos niños que hubo una escuela francesa donde Cezane fue ápice y bandera; en otros las máscaras y los monstruos añoran a don Francisco de Goya o traen a nuestra mente intenciones de Lucas o de Solana, pero siempre tiene lo pintado por Arias un sello tan personal y tan propio, que los matices dan aroma y poesía a cuanto ejecuta.

Desde don Francisco de Goya no hubo un verdadero pintor de niños... que prendiera en los trazos el alma infantil, verdadero teorema de promesas. Arias ha conseguido nuevamente el milagro. Sólo esto nos haría saludarle con entusiasmo. Y basta que estas líneas son presentación y no comentario. Para éste habrá tiempo y razones. Yo cumpla ahora, y muy gustoso, haciendo de padrino de su nueva exposición índice de una labor admirable, en marcha hacia nuevos y magníficos horizontes.

(El pintor Arias. Exposición en Biosca.
Mayo de 1947.)

JULIO MARURI

Yo creo que lo que le pasa a Francisco Arias es que tiene esa sed que sólo se calma con un jarro de refresco de balcón, la riquísima limonada en que Madrid se deshace y flota como un azucarillo que los madrileños beben sin cansarse: luz de poniente, luz de aurora y luz de tres y media de la tarde colgada de los tranvías que van camino de la Puerta de Alcalá entre las arias que canta el vientecillo, las sonatinas que el vientecillo entona en la hojarasca cuando recorre su Madrid y se recrea en las plazoletas y defleca mantones y despeina las fuentes, Recoletos arriba y abajo, con prisa, buscando, inquirendo, pues el espíritu madrileñísimo quiere saber, quiere enterarse de lo que pasa dentro de las ramas, en torno de las ramas, debajo de las ramas —**pipíos, chichiteos, parlapalabras** de polluelos, gorriones, caballeros y señoras—: todo lo que Madrid es, tarde y mañana; sobre todo por la mañana, cuando Arias coge de los pelos la luz recién despierta, y, madrileñísima, como el madrileñísimo viento de la Sierra que con ella viene de bracete, la sienta en una silla y la retrata. Pero en esto se terminó el quehacer, y la luz, el vientecillo y la veleta artística de Arias se marchan juntos a la Plaza de Oriente y se sientan a ver pasar la guardia mora del Generalísimo, hasta que dan las dos en todos los relojes, y Arias tiene que decirle a la luz que se marche, que la estarán esperando las mujeres en los balcones, asombradas de que, siendo tan tarde, no se haya presentado para sacar brillo a las baldosas, algerar las macetas y entrar en el gabinete interior; ignorando Arias que la luz ya no

querrá servir las en su vida, porque se ha empleado de modelo en su taller y prefiere lucirse, tal que la mismísima reina, precedida del vientecillo serrano que musita, caracolea y susurra, por donde quiera que vayan, lo que valen estos cuadros del pintor madrileño que ha sabido retratar a una señora de tantos perendengues como la que viene detrás de él, del vientecillo, y que no es otra, sino doña Iluminación de Madrid, como castizamente debiera titularse la tal señora que hoy se luce en nuestra sala.

(Catálogo de exposición en «Sala Proel», Santander, 2 de mayo de 1950.)

RAMON D. FARALDO

De esta especie de revisión impresionista que se viene produciendo entre algunos artistas madrileños, Arias se nos ha antojado siempre el más exigente, el más delicado. Su paleta, la más capaz, la más arrojada. Su comprensión del tema, la más musical.

No es, desde luego, floja empresa la de este grupo de pintores. Hacer arte vivo prescindiendo de los conceptos de la pintura «estructural», que parece haberse impuesto decisivamente sobre la atmosférica o ambiental de los artistas de fines de siglo, es realmente un asunto esforzado. Arias lo aborda con recursos trémulos, con elementos de seducción visual y sentimental, con un dibujo que podría peligrar en esta media luz mantenida de sus interiores, en la monotonía cenicienta de sus paisajes, pero que, en conclusión, pone las cosas en su sitio.

Las tenuidades, la envoltura luminosa de los seres, los velos y los halos de los íntimos atardeceres son la presa codiciada de esta pintura.

Una nota nostálgica domina. Una nostalgia que puede teñirse de ironía, de humor goyesco o solanesco, de patetismo de chico de arrabal. Esta pintura nos va contando, con más desamparo que deleite, el carnaval en los desmontes madrileños, los crepúsculos de las gentes humildes, el sabor agridulce de las verbenas, la melancolía de las alamedas urbanas. Pero puede también abordar refinadamente la entidad de una naturaleza muerta sin historia, o de una retrato cosmopolita. Entonces la paleta modula con una elegancia ligera, sorprende casi lo impalpable, nos hace visibles las más trémulas evasiones, el aleteo de un velo, el plumaje de un ave.

(Francisco Arias. Exposición Galería Velázquez. Agosto de 1950.)

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Vino viejo en odres nuevos, tradición rectamente engarabitada en nuestro siglo, colores de Goya festejando la frescura de la nueva pintura madrileña, temática eterna y reciente. Vigor, empuje y gracia. Blancos, ocre, rojos, verdes y azules pasmosos, todos en su sitio, pasta sabrosa y turgente de pintor repleto de oficio. Tierras, gentes y cosas vistas por un hombre sensible. Así se puede resumir la pintura de Francisco Arias.

Mi amigo Francisco Arias es madrileño. Aún más, es pintor de la sempiterna e inacabable escuela de Madrid. Tiene su estudio en lo alto de

un barrio contiguo al Museo del Prado, de donde le llegan, de un breve vuelo, la maestría y la gracia de sus seculares antecesores en la ciudad. Desde su estudio se ven tejados galdosianos. Cuando Madrid le queda pequeño, sale al campo pardo para traerse la retina llena de océanos de sembrado español, de sementera castellana. Alguna vez, los agracia con figurillas coloreadas. Acercándose a las figurillas, resultan ser sus muchachas goyescas, de ojos asustados. Otras veces pinta fósiles gigantes, emparentados con esa tierra española, esa tierra parda que conoce tan familiarmente. Y, otras veces, pinta los más estupendos bodegones de nuestro siglo, añadiendo a la suculencia de las cosas fingidas la suculencia cierta de su pintura aterciopelada. Todas las cosas de sus bodegones son apetecibles, porque lo que efectivamente nos trae apetito y golosina es su pintura.

Es un gran pintor, mi amigo Francisco Arias. Es uno de los buenos pintores de nuestro siglo. Pero no me creáis bajo palabra. Venid a su exposición y comprobadlo.

(Exposición en «Sala Sur». Santander. 1954.)

JOSE GARCIA NIETO

Siendo yo niño, paseaba un día bajo la lluvia leve, en una tarde clara, de luz cernida, con alguien a quien preocupaban verdaderamente las artes. De él recibí alguna lección inolvidable. De él aprendí aquella tarde a mirar el color, cuando el color parece que no existe.

—Mira —me dijo mi acompañante, preceptor de aquella ocasión—; es ahora, con esta luz, cuando se ve mejor el rojo de esas flores.

Eran unas fucsias, entre el césped verde de un paseo público. Después me acercó a la corteza de un árbol mojado y «me enseñó» a ver los ocres, los grises, los sienas, imprevistos, insospechados en la distancia.

Muchos años después, Henry Miller, nos diría que pudo enloquecer si no hubiera encontrado a tiempo la salvación de la pintura. Y nos hablaría de esa proximidad a las cosas, de esa amistad con las gracias del mundo que sólo se puede conseguir desde los ojos del pintor.

Darnos esa nueva visión, esa vecindad de la materia descubierta es tarea a la que están sujetos esos seres distintos y distantes, irreconciliables tantas veces entre ellos, que son los pintores, y, sobre todo, los pintores de hoy.

Quien haya seguido de cerca a este buscador del color, de la esencialidad de las formas y de la materia a través de su agudísima pupila cromática, que es Francisco Arias, podrá haber experimentado algo de eso que podría ser la lección indeclinable, preciosa y primera para comprender todo arte verdadero.

Porque en Arias hay algo más que una vocación de arte, algo más que un resultado ya feliz que es meta o metas sucesivas de su quehacer plástico; hay una comunicación auténtica de su gusto y de su espíritu con el trance a que la obra convoca. Se puede pintar regular o bien —también mal— y estar fuera de la pintura. Se puede

pintar —aquí hay que decir forzosamente que bien— y estar dentro de la pintura. No otra cosa que el resultado de esta inmersión es lo que da a algunos cuadros —a los de Francisco Arias, en este caso— ese temblor lírico que nos hace olvidarnos de tema, procedimiento, escuela, estilo, para dejarnos en el puro estado del sorprendido con una verdad. Y es aquí donde todas las artes se hacen una, y donde los valores particulares o específicos de cada expresión artística se confunden y elevan hasta una cifra que comprende todo y todo lo explica.

Si muchas veces hemos dicho que nada importa el tema cuando nos encontramos ante el mensaje de un gran poeta, nada importa aquí, tampoco, ante la verdad comunicable de un gran pintor, de un verdadero pintor. Y sabemos que estamos en un terreno hoy bien debatido, bien señalado de polémicas, bien enrarecido de exclusivismos. Pero es verdad que figura y abstracción, pesantez y levedad en la materia, corrección o deformación del dibujo, gama rica o estrecha en el color, importan poco si lo que tenemos ante los ojos nos conmueve y nos transporta, nos revela una verdad, nos identifica con algo que no conocíamos del mundo.

La trayectoria de Francisco Arias, en este alto de su actual exposición en Madrid, nos ha dejado esa claridad de sus logros indiscutibles. Aquí está la materia reducida a la sencillez de lo que es en sí un descubrimiento. Nada se ha puesto de accesorio en esa delgada verdad. Y por eso el espectador tiene la conciencia de no ser engañado, que es una de las maneras de entregarnos total y fielmente a aquellos que al-

guien nos propone. Todos los caminos del arte son un desvivirse de los hombres, de los artistas por llegar a esa proporción. Lo demás son aproximaciones, intentos o mixtificaciones en el peor de los casos. Lo que ocurre es que cuando la razón del mensaje es poderosa y verdadera, no importan ni las premisas balbucientes o equivocadas. La mágica realidad del arte se eleva sobre las formas y los procedimientos y nos lleva a esa zona de verdad donde todo se iguala y clarifica.

La poesía de esta pintura que hemos visto hoy, es algo que no tiene nada que ver con la literatura ni con todo eso que a veces se confunde y envilece los conceptos. Esta dimensión lírica de Francisco Arias es una medida de la belleza a la que ha llegado por una misteriosa y acaso sencillísima cercanía. Pero no son muchos los que poseen ese don de acercarse y acercarnos a la verdad.

(Francisco Arias o la lírica en la pintura.
-Patria-, Granada, 20-4-63.)

JOSE CAMON AZNAR

Digamos que esta tendencia idealizadora, pero a la vez con hueso de naturaleza, se halla maravillosamente ejemplificada en el primer premio concedido a Francisco Arias. Esa escenografía de vastos espacios extendidos hasta los horizontes y directamente inspirados en los campos de Castilla, ahora se han convertido en un campo de espíritu. Ya ha desaparecido hasta el color. Es un lienzo de una monocromía de acero, de un gris ceniza, que ya nos predispone para que

lo convirtamos en tema de conciencia. Y en este cuadro apenas hay asunto. Una especie de perspectiva idealizada de un gran anfiteatro. Una magna estructura circular de concéntricos anillos. Pero todo como ensoñado y magno, en una vastedad de gran astro muerto.

Aquí ha sabido Arias —y nuestra gran pintura— aunar las dos calidades por las cuales se desliza nuestro mejor momento pictórico. Por una abstracción que arranca de la naturaleza todo lo que no sea tema de puro curso intelectual y a la vez apoyarse en una realidad que permanece dura y sensible, pero trasmutada a formas ideales.

Nos atrevemos a designar este estadio estilístico como «**realismo trascendente**». Sin eludir el mundo que nos rodea. Más bien encontrando y revelando sus vetas dramáticas. Pero reduciéndolo —o magnificándolo— a sus apariencias más espirituales, más cercanas a las sugerencias de la conciencia. Pudiendo ser a la vez cifra del alma y síntesis conceptual de la realidad.

(«El Noticiero Universal», Zaragoza, 17 de junio de 1964.)

MANUEL GALLEGO MORELL

Francisco Arias ha conseguido, al fin, su Primera Medalla en la última Exposición Nacional de Bellas Artes. Buena ocasión para meditar, en breves líneas, esta obra de Arias, permanente, viva, encuadrada dentro del sistema eterno de la buena e importante pintura.

Francisco Arias nos dio en los últimos años una completa lección. Lección de vocación, ple-

na, amorosa y decidida por su oficio. Lección de técnica depurada y progresiva. Lección de sensibilidad. Intimismo de sensibilidad que encuentra en su pintura el mejor medio de manifestarse. En cada uno de los aspectos formales de su pintura encontramos las esenciales características —fundamentales lecciones— de técnica, vocación y sensibilidad. Y en su pincel, un haz de color. Color que domina las formas, que vibra sobre la materia. Y así, bodegones, retratos, paisajes, transparencias, adquieren, por vivos, fragilidad y brillo de cristal. Luz y color en una vibrante realidad que busca sensibilidad, ondulaciones rítmicas, cadencias de versos. El color en él es origen, fuerza y fin.

A base de todo ello y de esa precipitada elevación y claridad ha conseguido Arias la expresión de lo que pudiéramos llamar en pintura «palabra castellana», que en su «Teatro Romano de Mérida» —cuadro de la Primera Medalla— toma acentos profundos y sinceros de tierra extremeña. Palabra y acentos enraizados en un lenguaje de color, que tiene, independientemente de la vibrante transparencia, «ese trómol debusyano de la luz». Quizá lo fundamental de ese cuadro sea el clima y la razón espiritual.

La tierra extremeña, llena de historia, como su paisaje predilecto, lejano y desolador de Castilla, adquiere en Arias una nueva interpretación lírica, una poética geometría de versos. Todo en su paisaje es poesía, espíritu y drama geológico, que le obsesiona y bulle. Bajo las frías piedras extremeñas, como en la seca soledad castellana, hay una palpitación humana, llena de sentimiento y de sangre, una luz creadora, una mano cuida-

dora que las envuelve y humaniza. Estos paisajes de Arias, que le han proporcionado el triunfo, llevan como carga espiritual un sentido reposado o dinámico de humanidad. Humanas raíces y luz espiritual.

El triunfo de Francisco Arias es el triunfo de una pintura de profunda tradición española, llena de ansias de libertad. Es el triunfo de una pintura ascendente que es obra permanente, enraizada en nuestra hora actual. Es el triunfo de un pintor, hoy dueño absoluto de su arte.

(La pintura de Arias. Los domingos de «Arriba», 6 de septiembre de 1964.)

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

Francisco Arias se ha acreditado en primera línea de los pintores españoles de su promoción, tan rica en nombres y en obras. Después de aquel período inolvidable en que cultivó la figura humana con un encanto intrasferible, llegó al paisaje con un progresivo enriquecimiento del color y de la materia, con opulencia casi ardiente, que derivó a una sobriedad depurada. Si en ese camino pudo acercarse Arias a la rigidez técnica, en la actual exposición de Sur podemos comprobar, con la lógica satisfacción de quienes siempre le admiraron, que el riesgo de sequedad equilibrada resuélvese en puro logro de armonía, donde retoña para goce de la mirada la frescura clásica de tantos lienzos anteriores del pintor. Sus llanuras soñadas han perdido pasadas y arrolladoras tonalidades de sangre y de fuego, pero guardan intacto —o quizá más intenso— el soplo lírico que, por un momento, pareció

alejarse de la paleta expertísima. Colores aparentemente monótonos, como el gris o ingratos como el amarillo, cobran delicadísima multiplicidad de entonaciones, armoniosa fusión de calidades, sensación de un paisaje extrañamente real bajo la aparente libertad de imaginación, paisaje que tal vez veremos reproducirse, por obra y gracia de un efecto de luz, en cualquier tierra española, dócil a imitar al artista, con ese asombroso, inesperado y, sin embargo, verdadero mimetismo de la naturaleza ante la obra creada por el hombre.

Además de los paisjes, en que la pintura de Arias alcanza un refinado punto de madurez, encontramos en esta exposición las amadas siluetas femeninas en las que concentra, desde siempre, tanta gracia y tan fino desparpajo. Arias consigue que adivinemos el rostro de la representada de espaldas, por la expresividad de una nuca o de un hombro levemente reclinado; y nos muestra un desnudo delicioso, encantador de color y de líneas, profundamente vivo sin la menor crudeza —esta mujer merece de sobra el calificativo de «simpática»— y acompañado de una atmósfera donde el blanco retiene las mejores sutilezas del pintor, en alegre alianza de sensibilidad y de oficio. Por si era poco, se brinda a nuestra admiración un magistral «Cesto de flores», claro como él sólo, en sinfonía de rosas y de amarillos que componen un conjunto supremamente decorativo y exquisitamente sensible. Desde el encanto de las flores y de las figuras a la firmeza de los paisajes se extiende toda una personalidad del pintor que no reniega de ante-

riores facetas, y que depura incesantemente sus predilectos temas —llanuras y muchachas— con seguridad y con aspiración nunca fallida.

(Francisco Arias, en la Sala Sur. «Alerta», Santander, 7 de marzo de 1971.)

JUAN A. GAYA NUÑO

Inmediato en el escalafón cronológico que nos proponemos seguir queda Arias. El gran Francisco Arias (Madrid, 1911), casi menos madrileño por el hecho casual de haber nacido en la ciudad que por el de ser madrileño de vocación, igual que es pintor de cuerpo entero. Sánchez Camargo ha contado la vida de Arias, hijo de un ilustre encuadernador —la aristocracia de la artesanía—, creo que echando un poquito de teatro al asunto. No era necesario para acrecentar el interés vital de este pintor, ya Premio Nacional de Pintura en el lejano 1936, y que aun desde antes de esa fecha ha atravesado por largas y personalísimas etapas antes de llegar a la actual, que creemos decisiva. Sí, Arias ha practicado muchas suertes de buena pintura, dominando todas, y por eso tiene derecho a elegir y a variar. Hizo por largo tiempo una obra rica en figuras, con originales temas en que se planteaba a sí propio considerables dificultades, de las que, naturalmente, salía triunfante. Epocas, también, de algunos de los más espléndidos bodegones de nuestro tiempo, de los que recuerdo alguno incomparable, con una caja abierta de cigarros habanos, mercancía rara vez integrando las naturalezas inertes, pero que se recomendaba

por su color. Porque éste ha sido uno de los grandes dones de Arias. No son de olvidar la opulencia de color ni la vivacidad de gesto frecuentes en aquella importante etapa de los años cincuenta, de la que en otra ocasión he procurado resaltar «los verdes, los negros, los rosas y los azules (me olvidé de los amarillos, siempre tan diestros y tan oportunos en Arias); las muchachas de mirar entre asustado y goyesco; una cierta bravura de dicción que se apresuraba a reducir sus ráfagas de color infinitamente delicado». Y era verdad, porque tan pronto era capaz de usar el color en toda su densidad como casi nada más que sugerirlo como un pastelista del siglo XVIII. Si se es pintor por todo lo alto es para que la pintura no constituya exclusivamente una obligación, sino un placer. Esa etapa aludida ya daba, y con creces, todo un maestro, pero el maestro se vertió a una ocupación aparentemente mucho menos espectacular, la de dejar una constancia de mares, de campos labrados castellanos, vistos en toda su solemne y terrosa modestia, ensalzados quietamente por la entrega de Arias. Algo así como si un colorista vocacional se dedicase a hacer penitencia en un temario de mínimas posibilidades cromáticas. Más tarde, esta selección se complicó, por lo mismo que se hizo más severa y contenida. Justamente, a más años, mayores responsabilidades. El paisaje de Francisco Arias se fue haciendo más compacto, así como de masas más breves, tocado todo por un criterio de severidad absolutamente admirable, eliminados muchos goces de su vieja paleta goyesca. Pero aderezado todo ello por la magistral experiencia de Francisco Arias, el que, si prescindía de toda su prodigiosa coloración pro-

pia, no era sino para verter, en lugar de ella, otros colores, los de la experiencia, los de la plata y la ceniza, los grises inimitables que lucieron en su magna exposición de 1961. La cual exposición pareció como resumen extremadamente positivo de cuanto se esperaba de Arias. El color castigado, el dibujo dejado en la más pura esencialidad, el alarde de pintar un toro sintético que casi es de la misma casta que los bisontes de Altamira... Por entonces se aseguró que Arias se había pasado a la abstracción, pero no tenía que pasarse de un lugar a ningún otro, porque una buena pintura, si lo es de verdad, es siempre una abstracción. En todo caso, Francisco Arias, incluso ocultando cual oculta actualmente tantas de sus desbordantes dotes de la primera etapa, es uno de los grandes pintores de nuestro momento, y por sus inclinaciones últimas, absolutamente insertable en este recuento de los prolongadores —cada uno a su modo— del **fauvismo** ibérico. La verdad es que la catalogación es lo de menos. Yo he conocido muchos años y muchas etapas de Francisco Arias. Y podrían diferir en lo adjetivo, pero no en lo nominal, en su calidad de considerabilísimo pintor.

(La pintura española del siglo XX. Madrid, 1970.)

ESQUEMA DE SU EPOCA

1911

- Muere Nonell. Amundsen llega al Polo Sur.

1912

- Exposición de los Futuristas en la Galería Bernheim-Jeune de París. Muere Beruete.

1913

- Apollinaire publica: «Les peintres cubistes». Muere Regoyos.

1914

- I Guerra Mundial. Apertura del Canal de Panamá.

1915

- Manuel de Falla estrena «El Amor Brujo».

1916

- Nace, en Zurich, el «Dadaísmo». Mueren Boccioni y Rubén Darío.

1917

- Revolución Rusa. Mueren Rodin y Degas. Exposición sin éxito de Modigliani en la Galería Weill de París.

1918

- Termina la I Guerra Mundial. Muere Apollinaire.

1919

- Muere Renoir. Fundación de la Bauhaus.

1920

- Mueren Modigliani y Pérez Galdós.

1921

- Desastre de Annual. 1.ª Exposición de Miró, en París, en la Galería La Licorne.

1922

- En Italia el fascismo sube al poder. Benavente, Premio Nobel. Ortega: «España invertebrada».

1923

- Primo de Rivera, Dictador. Aparece la «Revista de Occidente». Muere Sorolla y nace Tapies.

1924

- Mueren Lenin e Iturrino. Publicación del «Manifiesto surrealista». García Lorca: «Romancero Gitano».

1925

- Alberti: «Marinero en tierra». Muere Pablo Iglesias.

1926

— Mueren Monet y Gaudí.

1927

— Muere Juan Gris.

1928

— Miró: «Interiores holandeses».

1929

— Ortega y Gasset: «La rebelión de las masas». Tratados de Letrán. Mueren Riancho y Bourdele.

1930

— Cae Primo de Rivera.

1931

— II República española.

1932

— Intento fracasado de Sanjurjo. Gerardo Diego: «Poesía española 1915 - 31». Muere María Blanchard.

1933

— Neruda: «Residencia en la tierra». Hitler canciller del Reich.

1934

— Mueren Ramón y Cajal y Gargallo.

1936

— Guerra española. Muerte de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca. Picasso expone en Madrid.

1937

— Picasso: «Guernica».

1938

— Jean Paul Sartre: «La náusea». Muere César Vallejo. Munich.

1939

— Muere Antonio Machado. Fin de la Guerra Española. Comienza la II Guerra Mundial.

1940

— Muere Klee.

1941

— Orson Wells: «Ciudadano Kane». En Madrid: «Salón de los Once».

1942

— Muere Julio González. Camus: «El extranjero». Pancho Cossío expone en la Galería Estío.

1943

— Sartre: «El ser y la nada».

1944

— Mueren Kandinski, Mondrian, Max Jacob, Marinetti y Munch. Dámaso Alonso: «Hijos de la ira».

1945

— Mueren Manolo y Solana. Fin de la II Guerra Mundial. Hiroshima. Nace la O. N. U.

1946

— Muere Falla.

1947

— Mueren Marquet y Bonnard.

1948

— «Dau al set».

1949

— Mueren Ensor, Orozco y Torres-García.

1950

— Segundo Congreso Internacional de Arte Contemporáneo en Altamira. Guerra de Corea.

1951

— Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. Muere Permeke.

1952

— Muere Eluard.

1953

— Mueren Dufy, Stalin y Picabia. Encuentro internacional de Arte Abstracto en Santander.

1954

— Mueren Matisse, Derain y D'Ors.

1955

— Mueren Einstein, Utrillo, Ortega y Leger.

1956

— J. R. Jiménez, Premio Nobel. Muere Baroja.

1957

— Mueren Bretich, Brancusi y Diego Rivera.

1958

— Muere Rouault.

1959

— Severo Ochoa, Premio Nobel.

1960

— Mueren Camus, Pasternak y Marañón.

1961

— Muere Hemingway.

1962

— Muere Yves Klein.

1963

— Mueren Braque, Cocteau y Ramón Gómez de la Serna.

1964

— Muere Archipenko.

1966

— Mueren Bretón, Arp y Lagar.

1967

— Muere Magritte.

1968

— Mayo en París. Muere Foujita.

1969

— Muere Vázquez Díaz.

1970

— El hombre llega a la luna. Mueren Bertrand, Russel y Pancho Cossío.

1971

— Neruda, Premio Nobel.

1972

— Muere Boreas.

1973

— Mueren Picasso, Neruda y Casals.

ESQUEMA DE SU VIDA

1911

- Nace en Madrid, en el mes de mayo. En una familia de reconocido prestigio en la artesanía de la encuadernación.

1918

- Asiste, en la calle de las Huertas, a la escuela llamada «Nuestra Señora de los Angeles», donde conoce a don Roberto Rodríguez Pintado, su primer maestro.

1924

- Sigue las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios

1926

- Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En ese mismo año celebra su primera muestra colectiva: «Exposición de arte pro-Cuba».

1927

- Trabaja, en la calle del Almendro, en su primer estudio que

comparte con el mayor de los hermanos Conejo. Amistad con Alberto Sánchez.

1930

- Obtiene la beca de la Casa del Maestro de Toledo.

1931

- Gana la Beca del Paular. Expone, colectivamente, en el Museo de Arte Moderno.

1932

- Concurre, por vez primera, a la Nacional. Servicio Militar en Marruecos.

1936

- Gana un accésit en el Concurso Nacional.

1946

- Expone en la Galería Buchholz, de Madrid. Es su primera exposición individual.

1947

- Expone en el Ateneo Madrileño y en la Galería Biosca.

1948

- Exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo.

1950

- Expone en Pittsburg y concurre a la Bienal de Venecia.

1951

- Pensionado por el Gobierno francés, se traslada a pintar a París. Expone en la Galería Velázquez, de Buenos Aires.

1952

- Gana el Premio Nacional de Pintura. Expone en la Sala Proel, de Santander.

1954

- Exposición en la Sala Sur, de Santander. Con Pancho Cossío expone en el Palacio Foz, de Lisboa. Participa en la Bienal de Sao Paulo.

1955

- Expone en Pittsburg.

1960

- Obtiene el Premio de la Fundación Juan March.

1961

- Expone en la Galería Estudio, de Bilbao.

1963

- Participa en la Bienal de Arte de Alejandría.

1964

- Gana el Pámpano de Oro, en el Concurso Nacional de Valdepeñas, así como la Medalla de Oro en la Nacional de aquel año.

1965

- Expone en el Ateneo de Santander.

1966

- Exposiciones en la Galería Libros, de Zaragoza, y en la Miqueldi, de Bilbao.

1967

- Gana el premio Internacional de Pintura Azorín, y el Primer Premio Internacional María Salvatella, Lérida. Expone en la Galería Kreisler, de Madrid.

1969

- Expone en la Galería Kreisler, de Nueva York.

1972

- Expone en la Galería Kreisler, de Madrid.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura Española del Medio Siglo*. Ediciones Omega, Barcelona, 1952.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La Pintura Española del Siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La Pintura*. Edic. Pegaso, Madrid, 1955.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Arte de hoy*.

BLANCO SOLER, Doctor: *De mis ratos de ocio*. Ediciones Bolaños y Aguilar, 1949.

D. FARALDO, RAMON: *El espectáculo de la pintura*. Ediciones Cigüeña, Madrid, 1953.

SANCHEZ CAMARGO, Manuel: *La Escuela de Madrid*.

LARCO, Jorge: *La Pintura Española Moderna y Contemporánea*. Ediciones Castilla, Madrid, 1964.

DORIVAL, Bernard: *Los Pintores Célebres Contemporáneos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

CAMPOY, A. M.: *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.

MORENO GALVAN, J. M.: *Introducción a la pintura Española actual*. Publicaciones españolas, Madrid, 1970.

AREAN, Carlos Antonio: *Veinte años de pintura española*. Editora Nacional, Madrid, 1961.

CAMON AZNAR, José: *Veinticinco años de arte español*. Publicaciones Españolas, Madrid, 1964.

CHAVARRI, Raúl: *La Pintura Española Actual*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.

Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos. Editorial Estiarte, Madrid, 1972.

INDICE DE LAMINAS

- Mujer, óleo (120 × 80)
Bodegón del jarrón, óleo (81 × 65)
Paloma, óleo (61 × 50)
Desnudo, óleo (100 × 81)
Florero, óleo (100 × 81)
Bodegón la pecera, óleo (65 × 54)
Paisaje en ocres, óleo (100 × 81)
Paisaje, óleo (100 × 81)
Bodegón, óleo (81 × 65)
Bodegón-cerámicas, óleo (81 × 65)
Paisaje, óleo (100 × 81)
Las perdices, óleo (100 × 81)
Pelea de gallos, óleo (81 × 65)
Cerámicas, óleo. Propiedad particular (140 × 100)
Paisaje, óleo (81 × 60)
Bodegón, óleo (92 × 73)
Paisaje y pueblo al fondo, óleo (92 × 73)
Bodegón de cristal, óleo (81 × 65)
Paisaje, óleo (100 × 81)
Paisaje de sierra, óleo (100 × 81)
Toro de lidia, óleo (55 × 46)

INDICE

La vida	7
La obra	25
El pintor ante la crítica	59
Esquema de su época	77
Esquema de su vida	85
Bibliografía fundamental	89

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
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. **Victorino Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel Garcia-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. **Pepí 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. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tapiés**, 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 Fuilaondo.
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 Giménez.
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 Cirlot.
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 Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando Delapuenta**, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarías González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, 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 Baretтини.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por L. López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Juan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino Moreno**, por José María Iglesias Rubio.
82. **José Vento**, por Fernando Mon.
83. **Camín**, por Miguel Logroño.
84. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amon.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.

En preparación:

Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna. •
Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González.

mio Nacional de Pintura (1952) y Medalla de Oro en la Nacional de 1964.

Pintor de clara y gozosa dedicación, Arias puede ser definido, con brevedad, como un típico continuador del hacer plástico español de todos los tiempos.

En él, como en todos los grandes artistas, se congregan, y con generosidad, la vocación, las facultades y la entrega sin reservas, sin ahorro de sacrificios, a lo que constituye la razón central de su vida: el arte. El arte, en Arias, equivale a pintar cada vez mejor y a ir sacando las consecuencias que su obra plantea; y así, día a día, año tras año, se ha ido formando una de las más interesantes y sólidas aportaciones plásticas con que nuestra sensibilidad puede entrar en comunicación.

SERIE PINTORES

