



RAFAEL FLOREZ

Eduardo Vicente

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Eduardo Vicente (Madrid, 1909-1968) viene a ser en la pintura española contemporánea el epigonismo enlazante en cuerpo y alma de la trasnochada plástica y literaria madrileña más evidentes, con el despertar social de la cultura española. Todo ello amalgamado dentro del estertor pos-impressionista. Tipos y escenarios urbanos, suburbanos —Madrid, París, Nueva York— y un ruralismo castellano también a punta de melancolía crítica, centran su personalidad de artista tan unida a su humano ser. Dibujo, acuarela y óleo nada desvinculado de su probidad admirativa por Monet, aportan una prontitud de diseño que singulariza su encanto. Y un estertoroso lirismo insobornable frente a las mutaciones temporales del Arte y sus veleidades.



Eduardo Vicente

RAFAEL FLOREZ

Escritor
Crítico de Arte



DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 420/6



Eduardo Vicente

0. 173881

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

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

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-2969 - 1975. I. S. B. N. 84 - 369 - 0453 - 2

Printed in Spain

EL PINTOR

Nació poeta y hombre, y la plástica —¡mujer, al fin!, y como ellas con él— hízole suya con sus garfios absorbentes de aferración plenaria. ¿Qué le iba a hacer el hombre nacido poeta y el poeta nacido muy hombre ante el venusino fulgor? ¿Fue víctima propiciatoria y placentera de ese garfear tan femenino? Ya veremos más adelante cómo sus trazos (sus imágenes en solitario o en composición) son rasgos líricos que un poeta apuntaría con su honda impresión, su influjo impresionista, su decantación neo-impresionista.

Nace, pues, Eduardo Vicente, el día 13 de octubre de 1909, en Madrid, cercano —sí, como se ha dicho en breves datos biográficos— a la Glorieta de Atocha (la Puerta de Atocha para él y sus monotipos), pero exactamente en la calle de Batalla del Salado, calle que va del paseo de Santa María de la Cabeza al paseo de

la Chopera. Allí está todavía uno de los principales cuarteles de la Guardia Civil, el que sustituyó al cuartelón de la plaza del Duque de Alba. Y allí estaba destinado de teniente don Toribio Vicente Ruiz, natural de Ciudad Rodrigo (Salamanca), nacido en diciembre de 1869 y casado con doña Sofía Pérez Alvarez, natural de Valladolid. Matrimonio con siete hijos al que le sobrevivieron cinco, la mayoría nacidos en distintas provincias, en distintas casa-cuarteles. Francisco, Sagrario, Esteban, María y Eduardo, son los nombres de todos. Don Toribio Vicente Ruiz cultivaba —buscando compatibilidad en su profesión de oficial de la Benemérita— una afición extraordinaria a la parcela del dibujo dentro del Arte, no perdiéndose exposiciones y certámenes. Seguía el estilo propio de la época desde el punto de vista generalizado, muy al uso, y cuyos modelos más difundidos lo dan cotidianamente aquellas revistas de información general que empezaron en España a dar pautas gráficas y artísticas como **Blanco y Negro**, y otras hasta culminar muy señeramente con **La Esfera**. Maestría de Regidor, Méndez Bringa, Ramos, Cecilio Plá, entre otros, y primeros peldaños de los Ruiz Picasso, Gris, Solana, Vázquez Díaz... De esta afición sempiterna de don Toribio Vicente Ruiz habría de impregnarse la niñez de Esteban (hoy pintor consagrado en los Estados Unidos, después de depuraciones estilísticas), y, ¡cómo no!, la niñez de Eduardo, más pequeño y cuya sensibilidad era apta a la atmósfera artística creada por el padre en el recinto del Cuartel de la Guardia Civil, de Batalla del Salado.

Poco duraría para Eduardo aquel recinto, pero no el ambiente creado por el padre, pues al ascender a capitán tuvieron que trasladarse a la calle de Fray Ceferino González (entre la calle de Embajadores y el Rastro) y al poco se instalaría toda la familia en el número 3 de la Ronda de Atocha (hoy paseo del General Primo de Rivera, casa aún existente y muy inmediata a la Glorieta de Atocha, morada definitiva del padre, incluso cuando jubilado de la Benemérita y como funcionario del Banco de España llegara al final de su larga vida, ya en los días de la postguerra).

De la mano de su padre, pues, recorrería Eduardo los museos madrileños, desde el del Prado hasta el de Reproducciones Artísticas (en el Casón del Buen Retiro, donde luego pasaría Eduardo tantas jornadas de oficio copiando del natural), siguiendo por el de Arte Moderno (en el paseo de Recoletos), el de Artillería (hoy del Ejército), el de Ciencias Naturales y las Exposiciones Nacionales que empezaron en los altos del final del paseo de la Castellana (entonces Altos del Hipódromo) y luego en el Palacio de Cristal del Retiro.

Va a un colegio de Primera Enseñanza, en la calle del León, haciendo novillos cada tres por cuatro, para poder correr y recorrer ese Madrid todavía pintoresco que alcanzó hasta más allá de su juventud, pero que en la infancia de Eduardo ya le atraía en férvida curiosidad indefinible por sus calles y callejones, observando a sus gentes y sus fachadas y sus comercios, aquel deambular todavía no acelerado por la irrupción masiva del motor de explosión y del ajetreo humano. Segunda

década del siglo XX en que Madrid está vi-
viendo sus coletazos finales de personalidad
propia, como canto de cisne, de un costum-
brismo galdosiano y arnichesco que pronto
—a la vuelta de la esquina de la Guerra Europea
que va a finalizar— será enterrado siguiendo
el cortejo fúnebre que conduce a don Benito
Pérez Galdós, pues la entrada de los años
veinte hará soplar aires de un cosmopolitismo
variopinto desde la frivolidad hasta las más
nuevas caladuras sociopolíticas y económicas,
sin olvidar el avance de las vanguardias
artísticas.

Ya adolescente, la retina de Eduardo Vicente
—cargada de tanta peculiaridad matritense—
todavía no le permite nada más que estudiar
el Bachillerato, ingresando en el Instituto de
San Isidro. Tiene que alcanzar el quinto año
para decidirse a abandonar los libros y poderse
matricular en la Escuela de Bellas Artes de
San Fernando. Ronda los quince años de edad
cuando inicia ese ideal de artista que es poder
tener un rincón como estudio, aunque fuese
modesto, pues no importa (y lo consigue en
la céntrica calle del Carmen), e incluso su com-
partimiento con otros embrionarios artistas
como su hermano Esteban, Juan Bonafé
(hijo del célebre actor cómico del mismo
nombre) y otros. El Casón del Buen Retiro
(entonces Museo de Reproducciones Artís-
ticas, donde entronca su amistad con Cris-
tino Mallo, el gran escultor de nuestros días)
es de continua frecuentación, ejercitándose
con el dibujo en una constancia que dice
mucho en su favor entusiástico ya irrefrenable,
aunque al padre le gustase otros derroteros

más prácticos como resolución vital cara a su futuro. Es el propio hermano Esteban el que tiene que convencer al padre para que le deje seguir en su vocación, pues resulta ser familiarmente el primero en percatarse de lo que apunta en su arte y destino el hermano pequeño.

En el año 1924 surge la posibilidad de conjuntar su destreza artística con una solución económica y de primera salida vocacional entrando de ayudante en el taller del escenógrafo Amorós, para pasar después al taller de Mignoni. De esta manera inicia nueva etapa de su vida de pintor y de hombre independizado. Cambia también de estudio al instalarse en un mejor local como fue el que ocupara Madrazo y luego Juan Gris en el paseo del Prado, edificio y estudio aún existente. El nuevo estudio es compartido también con su hermano Esteban, y en él se hace habitual la presencia de otros jóvenes artistas y escritores, como Francisco Bores y Pedro Flores —grandes triunfadores después de la llamada Escuela de París—, el profesor y poeta Pedro Salinas, el crítico Manuel Abril (uno de los pocos críticos que cree en los jóvenes valores y en los movimientos de vanguardia), y figuras ya descollantes como el mismo José Ortega y Gasset con muchos de sus colaboradores de su entonces novísima **Revista de Occidente**, Juan Ramón Jiménez y Zenobia, y demás intelectuales que luego ocuparían relevantes puestos políticos y culturales en la aparentemente lejana II República española.

De esas relaciones consolidadas sale el retrato que le hace Juan Ramón Jiménez

—una de las sutiles caricaturas líricas de **Espanoles de tres mundos**— y que transcribimos aquí, páginas adelante, en el estudio de su obra pictórica, retrato de Juan Ramón, realizado en 1930. Pero, antes, el Ateneo de Madrid inaugura —1928— una exposición de temas matritenses y paisajes de las riberas del río Jarama. El artista expositor —de veintiún años de edad— se llama Eduardo Vicente.

El conocimiento, trato y afinidades con el pintor inglés Christopher Hall, compartidor de la vida artística en el estudio del Paseo del Prado, le lleva a ponerse en camino con él por tierras de Levante al poco de clausurar la Exposición del Ateneo madrileño. La proclamación de la II República el día 14 de abril de 1931 y la nueva situación de los amigos y conocidos de mayor, menor o ningún relieve anterior, que pasan a ocupar cargos políticos y políticoculturales, hace que sea llamado para montar y dirigir el Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas, una de las grandes promociones educativas a mayor escala divulgativa nacida de la Institución Libre de Enseñanza. Con pleno entusiasmo se consagra a tal tarea y recorre pueblos y aldeas de Castilla, mostrando señeras copias y facsímiles del arte español, inculcando amor y cultura por las obras artísticas ignoradas para muchas gentes que acudían a la llamada itinerante de atención del Museo Ambulante.

De esta hermosa misión llegará a decir Eduardo Vicente: «Muchísimo más de lo que pude enseñar, fui yo quien aprendió en estos contactos con el pueblo entrañable». Tarea generosa y gozosa por doquier, admirado de

lo aprendido enseñando, al cumplir algunos años y ver la imposibilidad personal de trabajar en su pintura, de coger los pinceles y ponerse manos a su obra, pide el relevo y su reintegración a Madrid.

Una vez conseguida la sustitución de su benemérito cargo de jefe del Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas, reorganiza su vida de pintor. Ahora instálase con nuevo estudio en un alto de la plaza de la Opera (antes y después: de Isabel II), donde volcado de nuevo en sus tareas creativas le sorprende la guerra civil de 1936.

El ineludible compromiso de la guerra del 36 y sus convicciones progresistas le incorporan a las tareas de Propaganda del Ejército Republicano donde dibuja infinidad de tipos de aquella circunstancia histórica —milicianos y sus compañeras, esencia de muchos de los monotipos populares que luego veremos en sus estampas callejeras e individuales de la postguerra—, escenas del ardor bélico y otras ilustraciones como las que recoge el libro de entonces: **Acero de Madrid**, de José Herrera Petere. (Premio Nacional de Literatura 1938). En 1937 se instala en Valencia, capital ocasional de la República, viviendo en una casita de la Malvarrosa que un día de bombardeo es arrasada, sin que sean víctimas —por casualidad— ni él ni la familia. Y ya, en 1939, terminada la guerra el 1.º de abril, Eduardo Vicente queda entre las huestes de los que perdieron y no se fueron al exilio. Se cierne sobre él una laguna en su arte ya bastante cuajado. Tales vicisitudes le conducen a tener que descender de oficio y dedicarse anóni-



mamente a la pintura industrial, interviniendo como pintor de brocha gorda en el revoco del madrileño Cine Monumental, de la plaza de Antón Martín, y otros locales que conciertan los servicios de un contratista del que Eduardo Vicente es pronto jefe de grupo.

Gracias a la amistad con José María de Cossío, director literario de la Editorial Espasa-Calpe, reanuda trabajos apropiados a su relegado oficio artístico, sosteniendo así la moral vocacional. Hasta que llega el día clave de su vida. Lo definitivo que le tenía que ocurrir. No todo iba a ser desdicha. Surge el punto y aparte de su vida.

Algo que se podría definir como el «Lázaro, levántate y anda».

Llega a su vida Eugenio d'Ors. El que no se iba a ir por las ramas de la timoratez al uso y al abuso de la circunstancia. El alfaqueque del Arte más que crítico.

Ya todo va a ser distinto. Su vida y su obra van a tomar el rumbo merecido a su capacidad artística achantada en un paréntesis que para muchos ha sido en su vocación o profesión de anteguerra la losa sepulcral. Las vicisitudes políticas del país lo habían querido así. De ahí, en la vida de Eduardo Vicente que, pasados los años y muerto Eugenio d'Ors para poder ser agredido por los ignorantes y desagradecidos de siempre —por los mamelucos consuetudinarios y resentidos que organizan la leña a partir del árbol caído—, no consistiese en su presencia la menor mención agresiva a la personalidad de D'Ors, el intelectual que tuvo más virtudes que defectos, todo «un lujo de España», por la desgracia de la época que le

tocó vivir (tesis alfaquímica también, sostenida en la biografía-estudio que escribí en 1970 para la Colección de Grandes Escritores Contemporáneos).

En plena autarquía postguerrera y política de la vida española, es en el año 1941 cuando a Eduardo Vicente, pues, la ocasión se le brinda que ni pintada aunque Eugenio d'Ors se las pintaba solo para componer los mejores cuadros sociales desde el ángulo tan suyo de la Ciencia de la Cultura. El vibrante espíritu orsiano funda la Academia Breve de Crítica de Arte, concreta significación del más legítimo oasis, pleno de vegetación y de manantiales en los desiertos arenales de los años cuarenta.

El trastrueque, de juez a notario, del crítico de arte Manuel Sánchez-Camargo sirve en esta ocasión para dar constancia de la fundación orsiana con estas palabras: «Una noche, durante un lento caminar que le hace subir por la madrileña calle de Toledo, y detenerse en Puerta Cerrada, recita a su secretaria un largo poema dedicado a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en donde burla, burlando, se hace inteligente repaso de artistas, temas y situaciones, y que no trasladamos íntegro por si alguien pudiera equivocarse las ingenuas bromas irónicas con otro cariz que jamás tuvo d'Ors para nadie, ni aun para sus muchos enemigos, ya que la bondad, una inagotable bondad, que tenía que remontar, cada vez que se producía, niveles de superior inteligencia, era la característica más acusada que reunir varias para dar idea de una silueta o aproximada...». «Camina el maestro despacio,

viste elegante, como era habitual en él; regresa de una velada aristocrática, y tiene a su favor, una hora de solaz, antes de acudir a una Embajada para asistir a comida de gala... Se entretiene en recitar los versos a su secretaria, la buena, fiel y devota Nucella, que fue para D'Ors en épocas difíciles auténtico ángel tutelar... Ríe Nucella las alusiones a los pintores «gloriosos» que desfilan por los cuartetos... Y de pronto, don Eugenio interrumpe sus infantiles improvisaciones diciendo: «Hay que fundar una Academia de Arte». ¡Siendo académico de San Fernando!

Dicha afirmación ha sido pronunciada seriamente y antes de llegar a la calle del Sacramento el esquema está terminado, y antes de salir hacia la Embajada, en fiesta de turno, ya ha escrito Nucella en una cuartilla como si fuese el acta de fundación: «Academia Breve de Crítica de Arte. Anualmente celebrará una Exposición. Se compondrá de once miembros. La Exposición se titulará «Salón de los Once»; cada académico presentará a un artista. La Academia Breve hará también otra Exposición que recogerá las once mejores obras expuestas en la temporada y se titulará «Exposición Antológica»... Poco tiempo separa la idea de la realidad. Enrique Azcoaga, como idóneo y activo secretario, y Aurelio Biosca, como propietario dúctil de primerísima talla con la Galería de su apellido, cristalizan el ingenio orsiano con la puesta en marcha.

Es en el mismo 1941 cuando el propio Aurelio Biosca deja testimonio de la mano tendida por Eugenio d'Ors a Eduardo Vicente: «Un día me presentó al pintor Eduardo Vicente,

cuyo hermano, Esteban, conocí en Barcelona. Don Eugenio tenía un gran interés por su pintura y me rogó nuestra ayuda, cosa que hicimos y pude inaugurar su Exposición en el año 1941. El maestro no quiso nunca escribir la presentación de los artistas en los catálogos, aunque le gustase su obra y tuviera interés por ellos. Desde un principio vi un gran interés por don Eugenio en el movimiento artístico de Madrid, sobre todo por el arte moderno en aquella época, totalmente olvidado. Un día almorzamos juntos y coincidimos en que la Galería —Biosca— tenía que abrir sus puertas a todos los pintores jóvenes aprisionados por una serie de nombres que nadie podía o no quería discutir».

1941 y 1942, año de la Exposición en Biosca y respectivamente año de la concurrencia en el primer Salón de los Once (de la Academia Breve de Crítica de Arte), también en Biosca, marcan el hito de su resurgir para Eduardo Vicente. Es cuando se lanza a los cuatro vientos de la opinión pública la voz del propio Eugenio d'Ors en incontinente prueba reveladora, la fuerza moderna de su juicio colocando a Eduardo Vicente en la órbita necesaria y justiciera de su arte. Cuando dice el maestro y propulsor de cuanto en la plástica se ha hecho en la postguerra española, esas afirmaciones que sacan de lo incógnito a muchos nombres censados por Sánchez-Camargo en su **Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte** en homenaje a D'Ors y publicado y premiado en 1963. Afirmaciones categóricas que en el caso concreto de Eduardo Vicente se encuentran más adelante, dentro de esta

misma monografía, sobre la marcha enjuiciadora de la tarea pictórica que celebramos. (D'Ors lo incluiría en sus últimas ediciones de su libro **Mis Salones**, auténtico itinerario del Arte moderno en España.)

Cada vez más puesto y predispuesto a hacerse presente en el vaivén de exposiciones y certámenes, aparece en la Galería Mir, de Zaragoza, y en la Mateu, de Valencia, a la vez que obtiene una Tercera Medalla en la Nacional de Bellas Artes, todo en 1943. Al año siguiente, nueva comparecencia en el Salón de los Once, en segunda concelebración orsiana de su Academia Breve. Y culminación del mural de la Catedral de Orihuela, para el baptisterio, magnífico exponente de su capacidad artística en tierras murcianas. La iniciada asiduidad tertuliera al madrileño Café Gijón, es ahora acrecentada aglutinando unos amigos cafeteriles que serían columna vertebral de su humano vivir hasta el mismo trance de su muerte, y perennes en la memoria. Asiduidad que amplía también en otra tertulia de café: la del Café Lyon, en la calle de Alcalá, frente a Correos.

Durante los dos años siguientes van a ser tres las muestras renovadoras para las que será seleccionado, todas ellas en el Museo Nacional de Arte Moderno, del paseo de Recoletos: «Antológica de las Mejores Obras de Arte expuestas en Madrid, 1944-1946», «Autorretratos de Pintores Españoles Actuales», y Exposición de Floreros y Bodegones. Buenos Aires recibe, en 1947, su obra expositiva. Va encuadrada en la memorable Exposición de Arte Español, remitida oficialmente

desde España en circunstancias políticas muy delicadas en las relaciones exteriores, Exposición triunfalísima en la que disertó Ramón Gómez de la Serna ante el célebre cuadro de Solana: «La Tertulia del Café de Pombo».

América del Norte le aguarda al conseguir una beca Conde de Cartagena, pintando allí una serie que se va a hacer característica, como los tipos de los barrios neoyorkinos de Brooklin, Harlem, Broadway... Celebra en el mismo Nueva York una exposición en la Galería Hugo. Dicha serie de gentes neoyorkinas dará, a su regreso, ocasión múltiple para diversas muestras en España. Volverá a exponer en Nueva York, en segunda ocasión —en 1950—, en la Galería Painting-Library, e invitado a la Exposición Internacional del Instituto Carneggie, de Pittsburg (Estados Unidos). También concurre aquel mismo año de 1950 a las Exposiciones de Arte Español en Alejandría y El Cairo.

Tras la panorámica que acabamos de ver (y cuyo mayor detalle encontrará el lector en este libro, en las páginas esquemáticas de su vida) nos cercioramos de cómo camina su arrancada postguerra y definitiva, salvando los escollos de una época adversa que estuvo a punto de aniquilar su carrera artística. Cada vez más considerado, con detalles como el de ser nombrado en 1951 miembro del Jurado de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, e invitado a la Bienal de Venecia, añadiendo las muchas obras en numerosos museos y colecciones particulares, sigue avanzando hasta límites que le proporcionan ya una fama muy estimable, aunque, nobleza obliga decir que,

sus merecimientos son superiores a la aureola tímida, regateada, cicatera, con que ciertas opiniones influyentes entonces le marcan de antemano en su trayectoria plástica. Infatigable, a pesar de todo, se dedica a la decoración mural.

Cuando va a celebrar, en plenas fiestas patronales de Madrid —las fiestas de San Isidro— una Exposición en la Sala Quixote, de la madrileña plaza de España, bajo la dirección de su gran amigo Zarco, le sorprende la muerte, solitario en su estudio de la calle de García de Paredes. Es la noche del 9 de mayo de 1968. Acababa de dejarle su íntimo amigo y tertuliano Rafael Pérez Delgado después de haber cenado en el restaurante «La Trucha», en la calle de Manuel Fernández y González, y el último café en el Lyon con la habitualidad característica, y quedando citados para la mañana siguiente en organizada visita a Torde-sillas, visita de domingo entre asueto y trabajo, pues estaba haciendo una serie de pinturas sobre plazas características españolas y cuyos apuntes previos venían publicándose en el diario **ABC**, con textos de Miguel Pérez Ferrero. La expedición estaba compuesta por José María Otero, el doctor Francisco Piera, Rafael Pérez Delgado y el propio Eduardo Vicente, que no acudió a la cita ante la extrañeza un tanto equívoca de los demás.

Pasados varios días, estos amigos y otros más decidieron tomar cartas en el asunto de su búsqueda. Se presentía algo fatal cuando decidieron personarse todos y, acompañados del comisario de policía del distrito, se irrumpió en el estudio, encontrándole acurrucado como

dormido en un primer sueño —así hubo de ser el desenlace fatal— y sin síntomas de descomposición por los días transcurridos, aunque manifestándose el cuerpo corrupto nada más ser ligeramente movido. Pronto se corrió la noticia por Madrid. El forense ordenó el traslado al Instituto Anatómico Forense (de la calle de Santa Isabel, tan cercano a su barrio de Atocha).

A las tres y media de la tarde del día 15 de mayo de 1968, se verifica el sepelio desde el Instituto Anatómico Forense hasta el Cementerio del Este. Acompañan los restos mortales de Eduardo Vicente sus hijas Marisol y Silvia, su hermano Francisco y su hermano político José María Manrique. En la capilla ardiente hay tres grandes coronas: una de su esposa y sus hijas; otra de hermanos y sobrinos, y otra de los amigos, entre los que se encuentran: su inseparable Rafael Pérez Delgado, el editor Vicente González Giner, Emilio Gómez Orbaneja, Juan Lladó, Julián Marías, Fernando Chueca, Muñoz Rojas, Fulgencio Díez Pastor, el doctor Oliver Pascual, Julio Gómez de la Serna, Francisco Galicia, Antonio Espina, Miguel Pérez Ferrero, Ignacio Aldecoa, y Zarco, director de la Sala Quixote (donde está aún reciente su inesperada última exposición). Unos y otros tertulianos del Café Gijón, de Lhardy y del Café Lyon, entrañables lugares de asueto del gran pintor de Madrid.

A propósito de la mencionada última exposición, casi póstuma, puesto que no la vio inaugurar, se comentaba la obra completa de una exposición celebrada en Buenos Aires haría unos tres años y que esperaba ir a bus-

carla, gestión posterior de la que se encargará otro de sus grandes amigos, José María Otero León, diplomático, y en colaboración con un compañero suyo de la Embajada de España, en Buenos Aires.

Gerardo Diego, otro de los amigos entrañables, escribe pocas horas después del infortunado sueño que se llevara a Eduardo Vicente, una de sus más sentidas composiciones que titula: **Sin dejarnos ni señas ni adiós:**

*Se ha mudado Eduardo Vicente
sin dejarnos ni señas ni adiós.
Sus amigos quedamos temblando
como hojas que octubre arrugó.*

*Se ha quedado olvidada, yacente.
Era uno y ahora son dos:
ese rígido, extraño testigo
y ese vuelo invisible en el sol.*

*El trazaba, y aguaba, y pintaba
con levísimos toques de unción
acuarelas felices y tristes,
óleos tenues, fragantes de amor.*

*Arrabales, suburbios, madriles,
parroquianos de frasca punzó,
la muchacha que en cama de hierro
se desviste olorosa a jabón.*

*Y qué cortos ahora sus viajes
al París que del siempre hace hoy
o a vivir con los negros de Harlem
y a pintar sus tugurios de horror.*

*Su paleta evapora, decanta,
va a volar, a ser brisa el color.
El inventa su lila y su rosa,
su aura verde que marzo insinuó.*

*El esconde la línea que tiembla,
cimbreada, infalible de ardor,
tras la tierna apariencia indolente
de sus manchas movidas de son.*

*Se habrá ido por esas praderas
a cantar junto a King el pastor
(pero ¿cómo olvidó aquí su cuerpo?)
con sus pobres en la procesión.*

La dicotomía esencial, pues, de este estudio monográfico de Eduardo Vicente, ya está en marcha. Pasemos ahora a la segunda parte. No sin antes reseñar el gran homenaje póstumo que en el año 1972, rinde Aurelio Biosca en su Galería de la madrileña calle de Génova, el mismo (hombre y lugar) que, en 1941, atiende la honrada recomendación de Eugenio d'Ors para redimir a un artista que había perdido la guerra.



SU ARTE

De entrada, empecemos apuntando que su mensaje artístico está inserto subconscientemente en el pensamiento de Walter Benjamín y su deslizarse por los **Discursos interrumpidos** bajo el título de **Sombras breves**. Ya lo iremos constatando. Ahora, como más inmediato a nuestro orden y concierto, debemos seguir la urgencia implacable que corresponde, pues Eduardo Vicente es nada más ni nada menos que todo un animal urbano (igual que Picasso) y acabamos de ver cómo su vida se hizo. El artista-artista —exigible matizarlo así en operación rescate como antes hubo de hacerse con el café-café y habrá que hacer con el escritor-escritor —hace su propia vida y no acepta la vida hecha de antemano (programada, se diría ahora en lenguaje tontiloco, electrónico, aplicado un tanto misericordiosamente al hombre cibernético también). El artista-artista es el único

que todavía puede —ontológicamente y he ahí también su deontología— tener esa primacía de espíritu que tanto le dista de los otros artistas que bien pudiéramos llamar «artistas rebajados», pues nunca fue grato ni fácil la austeridad precisa para hacerse a la medida, a la propia imagen y semejanza que soñó al decidir proyectar su vocación descubierta. Debe hacerse a su medida el traje de la vida, sin aceptar la confección pululante para el uso y vestido de su espíritu (debe ser el que hace de su capa un sayo). En suma: el artista-artista no puede «vestirse en los grandes almacenes de la vida», como tantas otras gentes. Estaría perdido. Hubiese estado perdido siempre. Sería una pieza más, homologada y todo, con su escandallo correspondiente. Por ello, el otro, los otros, los «artistas rebajados» (los que lo hacen, que no son pocos dentro de la vida actual) así están de perdidos artística y humanamente después de su caótico piruetismo envilecedor y como caídos al foso de los leones. No olvidemos que con agudeza hacia la sensibilidad plasmadora se ha dicho que los artistas —los artistas-artistas, no los otros— son tristes superhombres.

Una vez expuesta la hechura de Eduardo Vicente, su hechura vital, hay que ir a definir, pues, su arte tras su entronque, apuntado al principio, con Walter Benjamín, el filósofo de nuestro siglo que nos da la dimensión necesaria de la melancolía conjugando pasiones y destino. Así, el arte de nuestro pintor, su arte, que hace inseparable el cuerpo y el alma del artista-artista en honda identificación, veremos cómo no cae nunca en disociaciones

que hagan ir por un lado el arte y la humanidad del creador por otro, sin paralelismos —cuestión de oficio y su deformación profesional— tan frecuentes en la alienación de la sociedad que nos ha tocado vivir, denuncia en la que hay que insistir las veces que sea preciso. Es erróneo, por tanto, lo que cierto ensayista pleno de exquisitez dice a este respecto hablando muy en concreto de Eduardo Vicente: «Nada tan absurdo como establecer paralelos entre el pintor y la obra, pretendiendo encontrar en ella una especie de retrato espiritual de aquél. El pintor puede ser un asesino, como Perugino, y pintar cuadros de vírgenes y santos de maravillosa dulzura, pues cuando el artista se coloca frente al caballete o el muro es un "enajenado", preocupado por la ardua tarea de conseguir que la línea y el color aparezcan en la tela de acuerdo con un propósito definido, ajeno a la confidencia». Este ilustre ensayista de nuestro país confunde al artista con un artesano, con un hombre de empedernido oficio nada menos, pero nada más. Al artista especulador o golfo en el ejercicio de su arte se le nota muy abultadamente y podríamos citar nombres y obras si no corriésemos el riesgo —nada más— que de extendernos. ¡Cuán lejos del hombre-artista que simbióticamente fue Eduardo Vicente!

Afirmemos rotundamente que en esta ocasión no se nos presenta esa ambivalencia de los peruginos de turno, ese transformismo (el asesino pintando dulces vírgenes y santos, contradictorios personajes al servicio artesanal de su oficio), y podemos ver fundidos —nunca confundidos— en su arte al hombre

y su obra. En su obra está todo él, lo que fue él, todo como fue él, su conducta humana ligada, fundida, a la pictórica. Así su dibujo, su composición, su color, sus monotipos, su ciudad y su campo. Su factura, en suma. Tal y como lo vamos a ver a continuación. Como Isidro Nonell, Eduardo Vicente fue mucho más sentimental que sarcástico. Y nada de «pintor literario» ni de anecdótico en lo que estas expresiones son manejadas siempre peyorativamente, en función de fácil salida para encastrar un mundo y su problemática que en este caso no sólo pertenece a los escritores y artistas del 98. Y su estilo pictórico, tan posterior al pleno fervor impresionista que si fue en el propio Nonell epicentro de su formación y vitalidad humana, en Eduardo Vicente le llega el lirismo trasnochado (término éste también dignificado) y su parentesco con la generación del 98 es de post-epígono —lo que familiarmente se entiende por nieto—, con esas luces de la medianoche avanzando en que hay espíritus desperdigados en la soledad urbana.

Considérese importante el decir que de haber nacido en Francia (o desenvuelto en el París que tantos marchamos ha dado a los españoles) hubiese sido un Dufy (un Raoul Dufy desgarrante, admirado «clochard» latente sobre lo que va, viene y está). Por nacer en España y quedarse, Eduardo Vicente fue para muchos un chamarilero plástico de los Madriles con credencial de pintor-poeta que salió a dar algunos paseos de ida y vuelta (pocos), largos paseos, incluso hasta el barrio de Harlem, pues París le resultaba también lejano.

Hay que perfilar la frase de Jean Cassou

cuando dice que «el pintor Gutiérrez-Solana y su amigo el escritor Ramón Gómez de la Serna, se han propuesto dar de Madrid, de España y del mundo cotidiano una imagen nueva, a la vez patética y burlesca». Se hace obligado añadir justiciera por actualizante que su gran epígono es, por derecho propio del corazón, Eduardo Vicente. (Aunque Jean Cassou insista con palabras como las siguientes: «A ese gran Madrid, tan pobre en iglesias y en monumentos, se han empeñado en descubrirle lirismo». Precisamente por eso.)

Antes de nada más quisiera dejar aquí el apunte de lo que mejor puede definir esquemáticamente en cabal esencia su arte. Es decir: que si Madrid —su Madrid y el mío, los Madriles— le correspondiese como es debido el homenaje de rotular una de sus vías, ésta debería ser el Paseo de los Melancólicos. ¿Paseo de Eduardo Vicente? Sí. No hay el porqué decir más. Sobran palabras. Aquí sí que debemos identificar el concepto de «por su obra lo reconoceremos». Estamos, pues, ante el pintor de melancolías. He ahí su punto personalísimo, su post-impresionismo.

(Si el Paseo de los Melancólicos recibió su nombre popular en principio por sus vecinos y luego fue refrendado oficialmente, doble coyuntura se nos presenta ahora. Honor y memoria a tal paraje triste y solitario del extraradio matritense en su tiempo, y no como propuso el crítico de Arte, Antonio Manuel Campoy, sobre las posibles Vistillas de Eduardo Vicente, o la plaza de Eduardo Vicente, a cambio del Campillo del Mundo Nuevo en el apéndice del Rastro.)

Al borde de entrar en materia extensible, por estudiantina, de su arte, hay un indicio primigenio, un atisbo que no debe echarse en olvido y que nos brindó a manera de retrato lírico aquella sensibilísima personalidad de nuestra poesía más eterna que fue Juan Ramón Jiménez. ¡Cuidado que se trata de un retrato lírico un tanto conocido y muy definidor, pero realizado en el año 1930! Merece, no obstante, su integridad transcriptoria, para no dejarlo en un fragmento que incomplete su visión del hombre y del artista a los veintiún años de edad, ya con el riguroso embrión de su arte a cuestas:

«Un olor pastoso, apretado, agudo, de lagar español, tierra de vino, pitillo de matalahuga; cierta rotunda sensación casi musical de pellejo violeta de mosto en verano manchego; colores de cara correspondientes, ojillos picantes que se encogen en pliegues horizontales, alguna media palabra resbalada en siseo oblicuo; las manos trabajadas, cargadas, pensantes. Y enfrente ¿un lienzo?, ¿una madera?, ¿un granito? Un caos entrado al estudio, para entenderse con él, por la vidriera.

»Ocres rudos, grises densos, unidos mar de la materia gruesa vencida. Un trozo de gran muslo crudo, un fragmento detenido de agua, la luz de la hora en un rincón de espejo, marañas sensuales, enigma. Todo, pronto, por el suelo, vuelto al instante contra el zócalo, naturaleza circundante en penitencia. ¿Un metro de naturaleza viva o muerta, dos, trece, veinte? Grande, inmenso, primero. Y Eduardo Vicente, obcecado, mudo, castigado eterno borra entonces lo ¿cuándo empezado? Vuelve,

repinta, tira, abandona. Pocos materiales le quedan en la mano, residuo pegajoso de los iris: un trapillo sólido, un palito líquido. Su cuarto de sonrisas, un susurro, una miradita. Se va. (Las instantáneas tiendas de campaña que el aire y la luz ponen a nuestro estar aquí y allá, convienen con todos y con él. El ve a los otros en su tienda de luz y aire, pero los otros no lo ven a él. Siempre anda fuera de su tienda, su fondo. No tiene ambiente general.)

»La ocupación principal de Eduardo Vicente parece que es venir a borrar, a dejar, repudiar, irse, venir a irse. ¿Qué brocha, qué tubo busca para la tela del profundo poniente, de la exaltante aurora? ¿Adónde? ¿Por qué vericuetos entre moles va, a qué tugurios sórdidos, cuevas deshabitadas, márgenes paradisíacas? ¿Foros de Dostoievski interior, primeros planos despejados de Fra Angélico? Es difícil saberlo, como es difícil la relación de su ser natural con la vida, por desproporción, en cada caso, absoluta.»

Y cuarenta y tres años después —incluso ido el artista— una pregunta final sobre su arte, y que alguien (hasta la llegada de esta monografía) se podía hacer: ¿Fue el suyo un arte costumbrista, como apoyatura aunque no fuese más?

A confesión de parte —la suya— dejó bien dicho el propio Eduardo Vicente (año 1950) al frente de una nota autobiográfica, difícilmente igualada por otro artista, en su libro **Tipos de la calle** y que debió prologar don Pío Baroja (ya vetusto, pero aún vital) o el propio Ramón Gómez de la Serna (que lo hubiera hecho con mucho gusto desde Buenos

Aires, pues Camilo José Cela todavía estaba preparando su «vocación matritense» desde **La colmena**, aparecida al año siguiente), pero que incomprendiblemente salió sin alguno de ellos: «Un cuadro, un dibujo, obligan a mantener domada a la interpretación libre tan cara a la imaginación del sujeto que mira. En otras artes, como la de la palabra, por ejemplo, es necesario vivificar lo que la letra recogió en su día. En este sentido y con estos impuestos, el costumbrismo, tan desdeñado hoy por el contagio mental y la pedantería snobista, gana un rango que, al fin y al cabo, le es propio. La costumbre es la forma de la vida en un momento del tiempo. La crónica plástica a que aspiro —tengo que declararlo paladinamente— será costumbrista, pero no pintoresca en su contenido intencional».

Ahí está, pues, el artista-artista (lo acabamos de leer y para los que conocen su obra como para los que va a ser un hallazgo) definido por su propia palabra, justificando genéricamente toda su propia plástica. La Escuela de Madrid, cuadrilla taurina de la plástica post-bélica, haría rotundo a su representante más entrañable, apadrinado por Eugenio d'Ors.

1) EL (SU) DIBUJO

«A ti, contorno de la gracia humana, recta, curva, bailable geometría, delirante en la luz, caligrafía que diluye la niebla más liviana.»

(RAFAEL ALBERTI, *A la Pintura.*)

El toque alado de un dibujante antes y por encima del poeta, como es el caso de Rafael



Señora de Biosca, madre.



Tipos de la calle (Vendedor ambulante).



**Tipos de la calle.
(Prostitución).**



**Tipos de la calle.
(Un puesto del Rastro).**



Paisaje.



La Bombilla.



**Tipos de la calle.
(El limpia).**

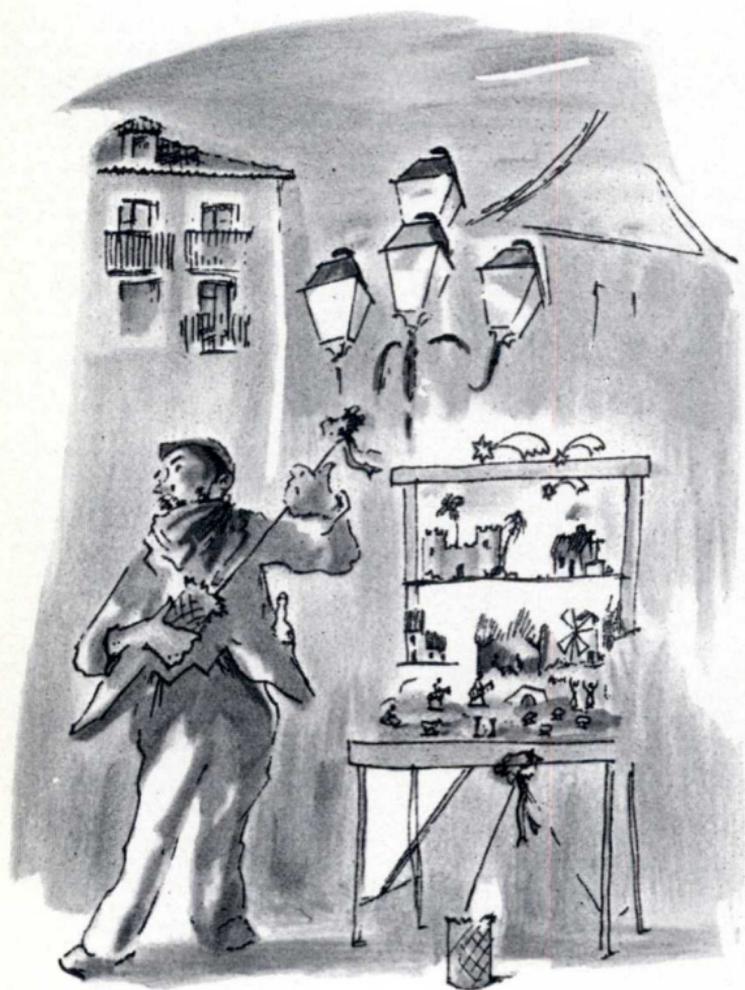


**Tipos de la calle.
(Novelas y cuentos).**



**Tipos de la calle.
(Mujeres de aire libre).**

Edmundo Vicente



**Tipos de la calle.
(Vendedor de zambombas).**

Edmundo Vicente



La Cabecera del Rastro.



Primer cartel de los Salones de los Once.



Tipos de ferial.



En el Rastro.

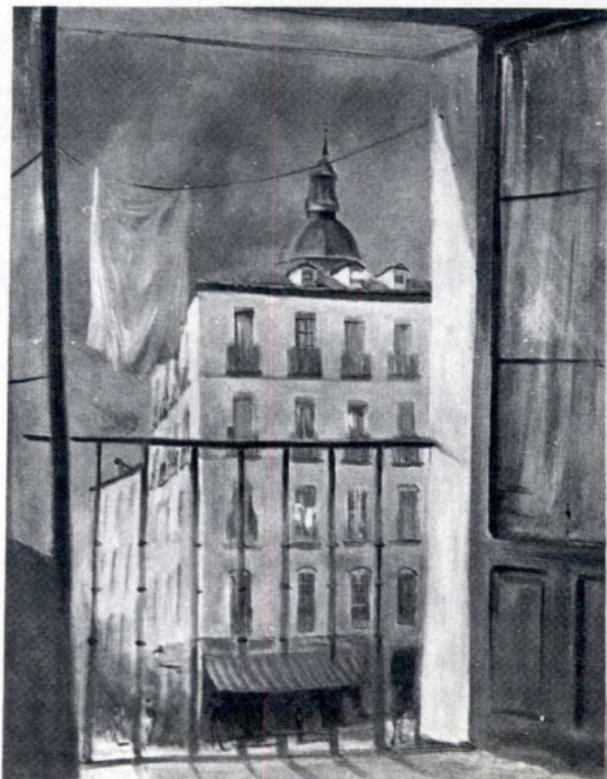
Cielo y perspectiva barriobajera.



Vecinas al balcón.



Desde el balcón.





Mujer desnudándose.

El Madrid de la Morería.



Cielo y tejados matritenses.



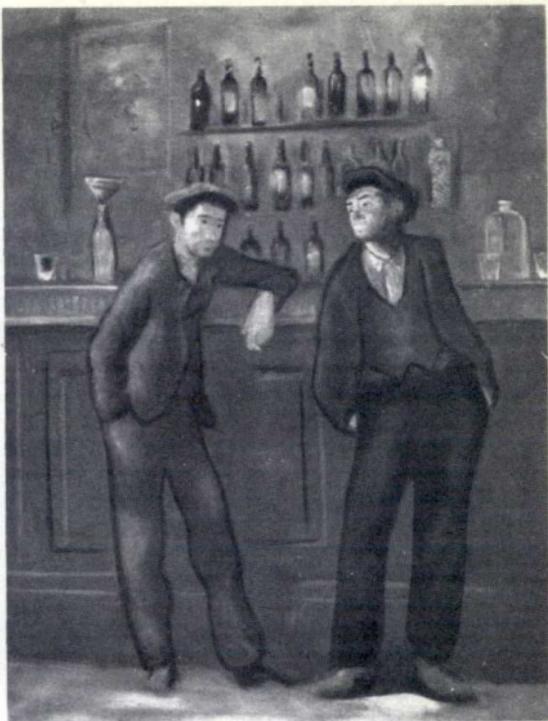
Casa de corredor.



El Viaducto.



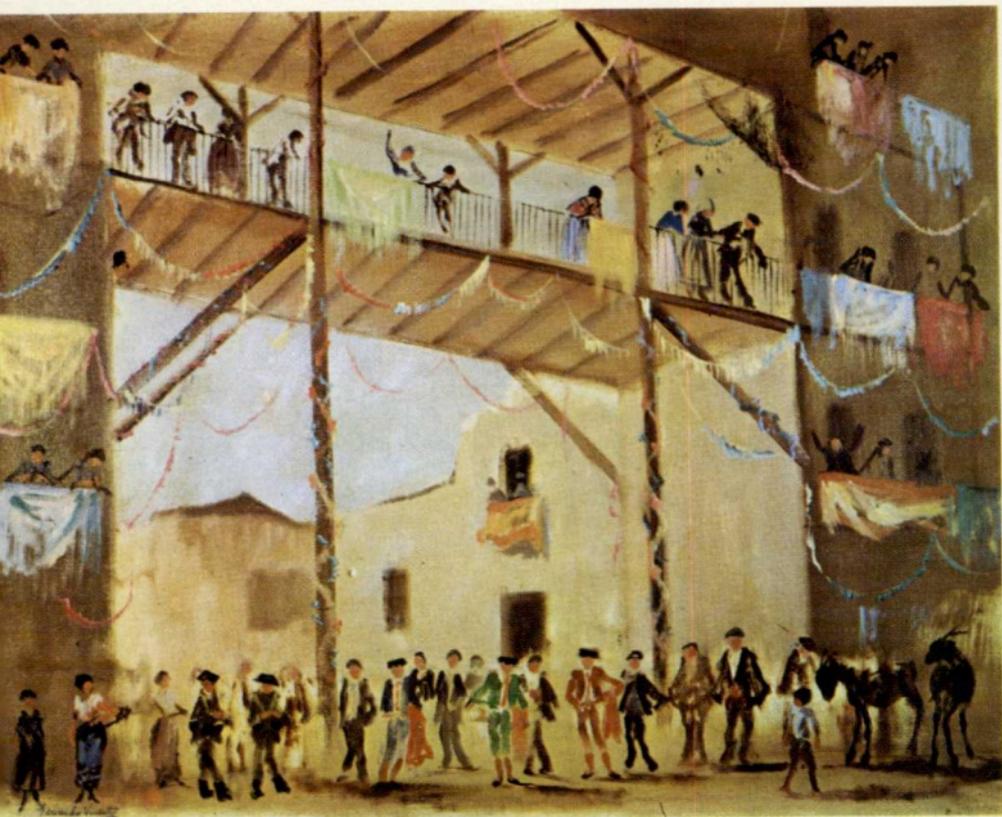
**Tipos de la calle.
(Gente de la
Puerta del Sol).**



Tipos de taberna.



Café de Madrid.



Fiestas de pueblo.

Alberti, nos da el pie (nos lo va a dar sucesivamente). Afirmaba Ingres que el dibujo es la probidad del Arte. ¿Esa bondad, esa rectitud de ánimo, esa hombría de bien que exige la palabra «probidad», reside y preside en el dibujo de Eduardo Vicente?

Naturalmente que sí. Razón sobrada para manejar la mejor óptica respecto a su obra. Y otra pregunta, procurando también que no sea capciosa: ¿Podríamos decir que es en él lo fundamental?

Maticemos proclamadamente que esa probidad del Arte que es el dibujo, ya ha sido denunciada al ser víctima continuada de la más compacta maniobra de ocultación. Asentemos con el rigor que merece al ocupar el epicentro del artista. La gran fuerza del dibujo evidente vertebraliza su obra toda dándonos las líneas suficientes para verlo todo mágicamente bocetado (lo que es maravilla propagada «a la francesa» en Dufy). Como si ya no hiciese falta más. («Es mejor dejarlo así», nos parece que se decía en una constante de no adulterar su mejor impronta.) Esta es la fuerte personalidad —también dibujada— de Eduardo Vicente. Precisamente esa. Al verle bajo el prisma de su poderosa lucidez lineal.

No deja de ser una manera ágil y señera de decir esa su mejor impronta, de la que hablamos como testimonio causal. Esas cuatro líneas, ese trazado esencial de tipos y ambientes sin necesidad de más, constituye el encanto que nos conduce a su lirismo. (Esa prontitud de diseño como Leonardo Alenza y que tan exactamente ha visto un crítico de la talla física y profesional de Juan Antonio

Gaya Nuño.) Y pinta de memoria, tras haber captado al instante y retenido en su memoria la visualidad de un conjunto o una figura marcadamente concreta.

¿Hay quien dé más? ¿Y por menos?

Bueno, esto de por menos, es un decir. («Andamio y sostén de la pintura», canta Alberti.) Claro es que no debe considerarse menor el rasgo —el trazo— que con apariencia fácil nos deja resuelto un dibujo, incluido en el mismo la composición callejera o el andurrial, o la visión campestre, y cualquiera de sus monotipos escogidos a discreción. Los dibujantes puros son filósofos y alquimistas de quintaesencias, aseveraba Baudelaire, tan crítico como poeta (o tan lo uno por lo tan lo otro.) Y al citar a Baudelaire sobreviene el retrotraer la factura de Eduardo Vicente a un esquema europeo, francés en concreto, de antepasados liderazgos: ¿Sentía horror por las ideas universales de la Academia, como Monet y globalmente todos los impresionistas? ¿Llegó a ligarse o desligarse del realismo de Courbet, pues Manet sí, creyendo como Emilio Zola que no podía pintarse ángeles ni ninfas porque nunca los había visto?

Actualicémosle al decir que como Raoul Dufy no se somete a las técnicas usuales mediante las cuales el dibujo precisa los contornos de la forma y encierra color, pues —en similitud nada desdeñable— se sirve igualmente del trazo para crear plásticamente el arabesco gráfico, sí: expresivo como ideograma, tal cual jeroglífico, pues resulta culminatorio ver y entender (digámoslo de esta otra manera): sus signos y figuras con que se

expresa cualquiera de sus notas del corazón, incluso a manera de pasatiempo.

Por paridad incontenible vendrían las propias palabras de José María Alfaro a Juan Esplandiú: «... A Eduardo Vicente —que se nos fue por un paisaje de acacias y farolas, en un atardecer de arrabal— le acontecía cosa muy semejante. Madrid significaba para ambos una fijación emocional, una conmovedora confesión sin lágrimas, aunque en no pocas ocasiones buscasen ser fieles narradores de la incidencia de un rayo de sol en la primavera».

Clara visión del punto neurálgico desde el que arranca su lirismo, ya que resulta todo un escritor que se expresa representando las palabras con dibujadas figuras, situaciones y paisajes (lo que en un jeroglífico son figuras o símbolos), caracteres plásticos sobre los que podemos leer el mejor mensaje a Doña Melancolía, balada, elegía, soneto, égloga inclusive, culminaciones que don Pío Baroja —en su novelística de la serie «La lucha por la vida» y postteriormente— escribió con su gramática parda (elogio sentimental de sus **Canciones del suburbio**). ¿Cabe mayor delicia identificatoria con don Pío Baroja que las aleluyas escritas por Juan Pérez Creus y dibujadas por Eduardo Vicente, para el número monográfico de la Revista **Índice**, en homenaje al gran novelista vasco, en enero de 1954, gracias a la amistad devota de Jorge Campos y Fernando Baeza?

(Hagamos hincapié —el capítulo nos lo brinda— sobre la idea esbozada por Gaya Nuño referente al dibujo en el museo y el

museo de dibujos, cuestión que siempre ha apasionado al autor de esta monografía hasta el extremo de tener en embrión la puesta en marcha del Museo del Prado de los Dibujantes. «Los espectadores están demasiado maleados —dice Gaya Nuño— por la adulación que el color ejerce sobre los sentidos. La mirada se ha maleducado por la sugestión cromática. El terminado de la obra que —sólo convencionalmente— llamamos definitiva suele resentirse —aun en los pintores menos académicos— de un inevitable academicismo que muchos espectadores creen milagrosa y súbitamente nacido con la propia idea inicial. La masa que estamos tratando de conformar perdería el casi religioso respeto por la corrección y el cuidadoso acabado si fuera informada mediante los dibujos preliminares de cómo el artista ha debido luchar contra sus tendencias de incorrección. Se vería de cuántísima libertad expresiva han tenido que prescindir todos los más grandes pintores y cuánto les ha costado su lucha para presentar una pintura —volvamos a llamarla definitiva— mucho menos personal y auténtica que la que soñaba. Pero por eso, es por lo que no se crean museos de dibujos, cuando el que pudiera montar la Biblioteca Nacional de Madrid no contaría menos de diez mil, espléndidamente instructivos. La verdad es que no parece desearse un aumento de las facultades perceptoras del espectador. Y no acabo de explicarme por qué especie de libertinaje se exhiben los dibujos de Goya en el Museo del Prado.»)

Ciñéndonos, para este instante posterior, en el retrato, en los retratos realizados por

Eduardo Vicente, centramos más aún la óptica verdadera para definirle. Hasta tal punto, que —al margen y antes del retrato cimero de don Pío Baroja— ya Eugenio d'Ors nos decía: «... Acaba de pintar un retrato de la señora de Biosca, madre, que es una maravilla, y que yo no me recaté en decir, y hasta gritar, que podía hombrearse con un retrato de Goya». Todo puede ser posible cuando el dibujo sobrepasa los límites del bien hacer.

Colofón sobre este inicial solo de cuerda monográfica puede ser el haber empleado diversos cauces para expresar su estilo. A eso vamos, libro adelante. Lástima que en estos casos no se pueda utilizar ni ante el buen entendedor las pocas palabras que bastan. Hay que insistir, pues, en que afortunadamente el estilo fue, en él, el hombre.

(Cerremos este apartado sobre el dibujo —aunque epicentrado en «su» dibujo— para rendir homenaje marcadamente representativo en los nombres de Sancha, Bartolozzi, Barradas, Ribas, Penagos, Ricardo Marín, Barbero, Baldrich, Máximo Ramos, Castelao, entroncando todos ellos con los dibujantes de humor, culminantes y unidos desde los Salones de Humoristas que fundara y propulsara en España el crítico José Francés, culminación que tuvo su mejor exponente en aquella célebre conmemoración de homenaje a Madrid, organizada por la Unión de Dibujantes Españoles en 1929, bajo la denominación de Salón de Dibujantes. ¿Por qué no se canalizan de una vez para siempre estas férvidas muestras y su Museo nacional?

2) LA (SU) COMPOSICION

«A ti, cimiento azul de la armonía...»

¿Cómo compone Eduardo Vicente? O más madrileñamente: ¿Cómo se las compone?

¡Y no le falla la memoria! (que equivale al decir bullicioso de los flamencos en el tablao cuando calientan sus motores de cante y baile sonando la clásica salida de comadre: «¡Y no tiene novio!»). Toda esa creación y recreación de la línea que acabamos de ver al hablar de su dibujo, queda armonizada por su conjunto al desembocar en la escena que nos presenta su obra compuesta. Sus cuadros de esencia. (D'Ors, culto zumbón, nos preguntaría del brazo de Goethe y desde sus andaduras por el Valle de Josafat: «¿Llega hasta la quinta, hasta la quintaesencia?») (Y en cine, año 1929, Ernesto Giménez Caballero realizó para el Cine-Club de **La Gaceta Literaria** el cortometraje **Esencia de Verbena**, antecedente de un Eduardo Vicente tras la cámara del Séptimo Arte.) Ya estamos perfilando las figuras y su entorno, sus ingredientes humanos y ambientales, paisajísticos. (René Clair no anda lejos.)

Sus cuadros, sus escenas, pues, están compuestos esencialmente como poemas, con sus combinaciones de palabras plásticas cuyos sonidos establecen ligazón o discordancia. Clara evidencia de lo que ya apuntamos al percatarnos del arabesco gráfico, expresivo como ideograma, tal cual jeroglífico al verter señeramente signos y figuras como notas del corazón. Nada de servilismo a la cotidiana realidad del perfecto fotógrafo. La sencillez

de su tono. Sin embargo, a más de un crítico (y no críticos también, coetáneos suyos) le parecían periclitaciones ambientales, herida de lucha por la que se duele valientemente en aquellas palabras autobiográficas con las que quiso abrir su libro recordado aquí (**Tipos de la calle**).

Suscita, sí, en la composición de sus cuadros y dibujos, ligereza, impresión de fluidez más allá del escueto dibujo, como si fuesen acuarelas venidas a más. Pero hay que advertir que quien se ensañe en esto con gesto de perdonavidas del Arte, es un atolondrado del cromatismo, como podría imputarle con su impulsivo carácter personal Gaya Nuño.

Al estudiarle junto a Solana —como lo hace Ricardo Gullón— no hay el porqué equidistarles dentro de la temática coincidente, ya que Solana («sin embargo») produce impresión de tragedia, de drama. Sin salir del tema pictórico, como Gullón quiere, no los equidista nada el que la composición solanesca esté cerrada sobre sí (las figuras «cuando hay varias, cerca unas de otras, y cuando solas, a menudo rodeadas de objetos sólidamente definidos que llenan la tela con agobiante presencia», añadiendo en pos de esa virtud de densidad material y figurativa, que «el aire está cargado y como viciado»), y en Eduardo Vicente la composición más que abrirse y el aire circular por todas partes, se produce —como en Paco Sancha, pero más escurridamente, como Esplandiú— una gracia doble (garbo, donaire, despejo, nimbado de nubes —más que de aires— de cadenciosas baladas plásticas). Es, en suma, una equidistancia de

andar por casa. No se puede decir lo mismo respecto a Utrillo, pues el tratamiento del París de éste no es el del Madrid de nuestro pintor, aunque nos subyugue la entrañabilidad de ambos.

Hay que enterarse mejor (y de una vez para siempre) que lo que en Solana hay de carga trágica, en Eduardo Vicente es recámara melancólica cargada de baladas sentimentales. Esa bruma que lo envuelve todo en su obra. Y que nos envuelve a nosotros también al penetrar de veras en ella, al compenetrarnos, lo cual puede que haya sido una imposibilidad sobre cada sensibilidad en cuantos han dicho y han escrito minimizando la raíz auténtica de Eduardo Vicente. Lírico animal urbano (como Picasso, ya dijimos desde el principio) ese bucolismo suyo destartado de «sus» campos (con nadie o sin nadie, o con ese alguien que lo es todo para el terruño) es un trasunto de «su» ciudad. Trasunto inevitable de su animalidad urbana, doméstica, pero más bien con traslado que como copia de esa su personalidad intransferible, solamente traslativa, para su proyección plástica en todos los grados de su prolífera tarea artística.

No hace a la cuestión su dimensionalidad usual limitada a unas medidas medias, cuando no pequeñas, que integran totalizadamente su obra. Todavía mayor encanto en la maravilla reducida (el Arte no se mide por medidas externas) de los tres elementos que componen un cuadro: color, dibujo y composición. Hay que insistir con Gaëtan Picon en que «es lo menos lo que revela siempre lo más».

Y siempre, siempre nos quedará con Eduar-

do Vicente ese regusto —naturalmente melancólico— que abre Azorín como una sombra para prologar las barojianas **Canciones del suburbio**: «Ha pasado ya todo, se ha disuelto ya todo, no volverá ya nada, no volveremos a vivir el pasado. Cuando se cierra el libro de Baroja, como cuando se lee a Villón y a Verlaine, ésa es la sensación que queda en el fondo de nuestra alma. ¿Y qué importará que el verso sea de un modo u otro? ¿Qué nos dará que la cadencia sea esta o la otra? Junto a tanta y tanta obra poética fruslera —que no dejan huella en nuestra sensibilidad—, las **Canciones** de Pío Baroja no son caras, porque han puesto en nosotros, en lo más íntimo de nuestro ser, un anhelo que nos inquieta y que no podemos definir; anhelo que es, a la par, acíbar y dulzura, esperanza y decepción, leticia y melancolía».

3) EL (SU) COLOR

«A ti, sonoro, puro, quieto, blando, incalculable al mar de la paleta, por quien la neta luz, la sombra neta en su trasmutación pasan soñando.»

Forma y color ¿se dislocan o se compenetran de verdad a lo largo y ancho de su obra? Desleídos sí sus colores, puesto que la sobriedad persistente es la que armoniza dicha obra. Siempre es el color tímido acompañante en él, revestimiento y no imperativo como desenfocadamente se ha aducido. La paleta se presta a subordinaciones matizantes. Cierto

es que la pintura de sus óleos tiene la gracia de la acuarela.

Debería concretarse de que es un tónico. Sus colores tonifican la estructura melancólica que ya es de por sí el dibujo, su alma (y su arma). Ya se veía el atardecer antes, su melancólico toque. Y hasta la contagia.

Y también es algún tono (o muchos o todos: sus pardos, sus verdes, sus grises, sus rosas...) melancolía plena concelebrando la grande (por pequeña que sea) realización del cuadro, bien óleo, bien acuarela. Llega a dominar, pues, que el color no se imponga a la forma. Esa transparencia que da para suavizar el tono, su veladura, en fin, que es ese vapor esa nube, esa sombra que le caracteriza triste, vaga, profunda, sosegada y permanente.

Gerardo Diego no se queda corto ni se pasa cuando lo ve así:

*Su paleta evapora, decanta,
va a volar, a ser brisa el color.
El inventa su lila y su rosa,
su aura verde que marzo insinuó.*

*El esconde la línea que tiembla,
cimbreada, infalible de ardor,
tras la tierna apariencia indolente
de sus manchas movidas de son.*

No hay el desmerecimiento de otros artistas cuando vemos sus dibujos antes o después de conocer su obra coloreada. También, como Dufy, el color no es nada en sí y no vale más que por su relación con la luz, expresando acentos que le son propios. Esas sus manchas

leves y tratadas como rasgos apuntados y sensibles, maestramente enjuiciadas por unos pocos.

Sus acuarelas dan la medida de su delicado y explícito toque. Su agilidad persistente y persuasiva. «Manchas leves y tratadas, son sus rasgos apuntados y sensibles», le saludó Lafuente Ferrari. Y es que la acuarela le permite salirse más con la suya respecto a la gracia «aguada», a la pintura pasada por agua, que es en él verdadero regodeo en sus horas incansables de quehacer nato. ¡Monocromas aguaintas en rendida bendición de su arte! ¡Agua bendita de su mejor expresión perpetuada en aguas madres!

Si hay un «gris Velázquez», o un «gris Cossío», como dice Eugenio Montes, ya hay también un «gris Eduardo Vicente». Y no menos: un «pardo».

4) LOS (SUS) MONOTIPOS

«A ti, bella expresión de lo distinto, complejidad, araña, laberinto, donde se mueve presa la figura.»

Hablemos de sus escorzos humanos en súbita gravitación sempiterna para él. De ese vecindario que ha sabido trajinarse plásticamente sin inventarse la estética desvencijada que nos ha legado, fiel a su memoria de que darse con las gentes en su retentiva imperturbable, en su óptica, como fueron los grandes saineteros (a pesar de ciertos estudiosos que agarbanzaban la cuestión escribiendo sin propiedad, que los saineteros se lo inventaban

todo y la gente era la que les copiaba sacando a la calle sus tipos, sus dichos, y no verdaderamente al envés). Del «homo humanus» de Cicerón, y del «homo romanus» de Catón, Eduardo Vicente aporta la última reminiscencia del «homo matritensus».

Como Nonell con sus acuarelas y «gouaches» de repatriados y cretinos, y su gitanería barcelonesa enlazara con la llamada Generación del 98, Eduardo Vicente entronca por la misma forma y procedimiento de tipos de la calle con Pío Baroja, Ciro Bayo, Andrés Carranque de Ríos, sin olvidar a Carlos Arniches. Y al «novenio poeta español», Francisco Vighi —el pombiano y ramoniano Paco Vighi—, autor de su primero, veterano y único libro titulado **Versos viejos** (Ediciones de la Revista de Occidente) con once páginas de Eduardo Vicente, y por las que el poeta discurre haciéndonos ver y sentir entre unos y otros elementos al trapero, así:

*Tú aprovechas lo residual
y atraviesas el lodazal
siempre tan puro y tan municipal,
haces útil lo inútil
y claro lo turbio.
¡Ingeniero industrial
del suburbio!
¡Trapero
arqueólogo
y geólogo
del estercolero!
Tu gancho, ¡cómo brilla
cuando avanzas sobre la Villa
en la media luz mañanera!*

*Y al desplegar el saco —tu bandera—
inicias la parodia
y haces cantar la palinodia
y la retórica guerrera.
Porque tú eres, trapero,
francotirador,
explorador
y guerrillero.*

.

Hay en Eduardo Vicente una continua lucha (desde su puesto de artista en la sociedad que le tocó vivir) de redención social. Por eso, dentro de la misma animalidad urbana que Mauricio Utrillo, la diferencia radica en que Utrillo ama los placeres solitarios del callejeo y plazueleo, y Eduardo Vicente tiene «capacidad de convocatoria» de monotipos. No es, pues, la anécdota por la anécdota. No. Sus tipos son como el apunte más sustancioso de unas populares vivencias que ponen el grito en el cielo de la calle (de la plaza, de la plazuela castizales, del andurrial).

Son esos monotipos cuya energía cinética ahí la vemos con su ángel propio, con su gracia infusa que nos encariña por muy del terreno de las vidas sombrías que nos lleve (Madrid-París-Nueva York, éste desde el barrio de Harlem, naturalmente). Gentes del pueblo de los Madriles, clochards, existencialistas, negros, campesinos, pastores, mujeres pueblerinas...

En su libro monográfico titulado **Tipos de la calle**, aquí referido, vemos antológicamente nuestro insistente biotipo del verdadero hombre de la calle, de actividad varia y siempre

representando el mismo rostro, la faz con barba de unos días, porque el afeitarse a diario no era obligación de su clase. Tal cual el trapero del Rastro, el tratante de ganados de baja estofa, el mozo de cuerda o «soguilla», el ocioso miserable, el vendedor ambulante (el de los pirulís, el barquillero, el cambista de novelas y tebeos, el mielero, el quesero, el limpiabotas), el hombre-anuncio de aquellos años tan distinto del hombre-objeto publicitario de los nuestros, y en gama diversa: la golfa de barrios bajos. Unos y otros, aquéllos y aquéllas, que hoy son pieza arqueológica para una historia socio-económica de nuestro país, pero que entonces era los seres humanos del regateado pan nuestro de cada día.

Por eso va más allá del costumbrismo cuando éste se entiende peyorativamente como vanalidad pintoresca y de elemental nostalgia. Va con su mensaje social a cuestras. Quiere ser el testimonio de su repulsa a lo miserable, pues él ha creído en un mundo mejor al enrolarse en ideales políticos progresistas (en su parte biográfica de este libro se ha visto claro al registrar el hecho) emanados, de entre otros hontanares, del nacimiento de la novela social española, época de su formación: 1928-1931. Parejo sentir con escritores, artistas y periodistas de su juventud (nutrida representación podría estar citada al mencionar a los escultores Barral y Alberto, entre otros, algunos pintores también jóvenes, y a la generación completa de la novela social de preguerra integrada señeramente por Sender, Arconadas, Arderius, Díaz Fernández y Carranque de Ríos, baluarte del precoz neorrealismo hispánico).

Atisbemos, pues, cómo es todo un canto plástico al hombre-víctima, al «pobre hombre» en que cae el hombre pobre (puesto que también hay «pobres hombres» en la plutocracia, en la mesocracia, en la aristocracia...). El artista-artista tiene la obligación de testimoniar su entorno, al margen de sus sueños, y ahí están en este caso concreto con su pasaporte visado por Eduardo Vicente. Los tipos de cada vuelta de la esquina, de aquellas esquinas que nos lo ofrecían así. Y había que fijar su imagen y semejanza. Eduardo Vicente no sólo no se arredró expuesto a ser tachado de artista de mal gusto, sino que se solidarizó y enarboló una bandera que iba a constituir su forma y su fondo.

Sin olvidarse de lo que ha venido después (la promiscuidad alternante, sus gentes, sus usos y vestidos, sus tabernáculos), el mundo «ye-yé».

Dentro de la superficialidad de enfoque con que ha sido visto nuestro pintor, su denuncia parece un desbarrar. Y ello nos ha llevado numerosas veces a provocar públicamente la siguiente pregunta: «¿Cuál es la catadura del prójimo, de ese prójimo que individualizamos de la composición o extraemos por singularidad de su galería prototípica?». Nuestra propia respuesta siempre ha sido ésta: Si Valle-Inclán esquematiza en tres modos de ver artísticamente el mundo —de rodillas, frente a frente, y en levitación desde arriba—, Eduardo Vicente arranca desde el ángulo ácremente social para demostrarnos con quién nos jugamos la conciencia, lejos de todo sentido paraclítico y de fácil costumbrismo.

Costumbrismo, sí, pero con recámara cargada y dedo para accionar el gatillo. Y el gatillo funcionó.

Hemos arrancado este estudio de sus monotipos partiendo de su gravitación sempiterna. En ella estamos, pues. Escorzos humanos de impecable factura sociológica. Increpación y lamento de sus baladas perdidas, barojianas (de los dos hermanos), anarquistas, baladas breves ya de los tipos de antaño, pero que alcanzan hasta más acá, hasta la postguerra española con su mundo espectacular y dramático de las necesidades más perentorias, fiel cronista plástico de esa triste fauna y flora tan latente para unos y con tanto afán de olvido para otros de los supervivientes de hoy día.

5) EL (SU) CAMPO

«A ti, sin fin, profundidad, conquista de la espaciada atmósfera en lo plano, por quien al fondo del balcón cercano...»

¿Queda campo para hablar de «su» campo? Para todo animal urbano (de antes, se entiende) el campo venía a ser, comúnmente, una peculiaridad del asueto, nada más. Significa bastante que la primera Exposición de Eduardo Vicente —aquella del año 1928, en la Sala del Ateneo de Madrid— esté nutrida en un cincuenta por ciento con paisajes de las riberas del Jarama. Trasunto (ya apuntamos al hablar de su composición) de su animalidad urbana, picassiana, pero en sentido trasladante. Insistimos en que estamos ante un lírico animal

urbano, y que ese bucolismo suyo destartado de «sus» campos es un trasunto de su ciudad. Trasunto inevitable de su animalidad urbana, pero más bien como traslado que como copia de esa su personalidad intransferible, su proyección plástica, pisando la rusticidad como lo hicieron siempre los paseantes callejeros.

Su capacidad de memoria (lo mismo que cuando hace lo urbano y sus andurriales y tipos) le lleva a pintar, a embeberse con esa rusticidad antes mencionada, tan marcada todavía entonces, de pueblos y aldeas y campos abiertos de Castilla. Es su salida de madrileño neto por más allá de ese andurrialismo de la ciudad (cuyos primores de lo vulgar tienen captados también a los hermanos Baroja, a Ramón Gómez de la Serna, a Ciro Bayo, a Eugenio Noel, a Solana, a Sancha, a Paco Vighi); esos paseos para estirar las piernas y que nos han llevado a conocer los pueblos de la provincia, esos pueblos aledaños que tantas veces nos parecieron lejanos en usos, costumbres, y por su cerrilidad rincónera.

Como buen madrileño, descubre, pues, el campo (como descubríamos entonces los madrileños el mar) en esas esporádicas andanzas. Hasta que al tener que montar y dirigir el Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas (no hay que cejar en la insistencia loable de estas tareas culturales de la II República española), recorre pueblos y aldeas llevando por esas tierras copias y facsímiles del arte español, lo que causa admiración y descubrimiento en las gentes del

pueblo. Y fueron tantas las sensaciones recibidas en dichas jornadas culturales que a su vez, embebido de tanto descubrimiento u autorreconociendo que desperdigaba su tiempo de pintar, solicita el relevo de jefe del Museo Ambulante, para plasmar lo que su retina y memoria pueden retener más, confesando que muchísimo más de lo que pudo enseñar a las gentes pueblerinas y aldeanas de Castilla, había aprendido él de ellas.

Sus paisajes de los alrededores de Madrid, de Castilla, nos recuerdan un Aureliano de Beruete pasado por agua (aquel Aureliano de Beruete, «pintor maravilloso de Castilla, silencioso en su arte» con que férvidamente le dedica Azorín su libro **Castilla**) que en Eduardo Vicente matizamos en uso de su técnica en que la pátina nebulosa de su tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, sostiene la impronta que no nos cansamos de repetir. («Torre y rastrojos», «Paisaje con burritos», «Invierno en Castilla», «Campesinos en la taberna»...)

Una muestra de cómo se ha cerciorado del campo (de cómo ve y hace «su» campo) sería aquella crítica de Eugenio d'Ors tras una muestra en uno de los Salones de los Once (aquella empresa catalizadora eminentemente orsiana que fue desde 1942 hasta 1953, bien especificada en la parte biográfica de este libro), crítica en la que se nos da la mejor idea gráfica y enjuiciadora para verlo todo con prontitud mental:

«Mucha atmósfera, mucho ámbito, la sombra de un carro a media profundidad, la sombra de un perro que sigue al carro, y la sombra de

un pueblecillo apenas insinuada en la lejanía. Es una obra adorable. Su encanto señala, así como también algunos retratos de mano del artista, el peligro que a éste amenaza de caer en una especie de espectralismo, a lo Carrére; el peligro de que todas estas evocaciones pierdan corporeidad al perder construcción y se evaporen en fantasmas, por no decir en ectoplasmas. Afortunadamente, existe contra tal riesgo el antídoto de una inventiva formal, que Vicente posee, y de que dan muestra feliz sus dibujos, en cuya improvisación es tan pródigo que el año pasado pudo así decorarse los «crismas» que mandó a sus amigos, los cuales no son pocos. Así, y a pesar de su habitual asunto melancólico, hay, implícito en lo de Vicente, un gozo, la alegría de la fluente creación: análoga a aquella que, entre líneas, hace alegres en Shakespeare hasta los pasajes más espantosos de sus tragedias.»

(Después de ello, ¿para qué hablar de obras como su pintura al temple **La ventana**, sobre la que podríamos disertar o haber disertado enfáticamente en el apartado del color en torno a los colores preparados con líquidos glutinosos y calientes, etc.?)

Pero no debemos ceñirnos a una opinión concreta, aunque suficiente como la opinión orsiana, para encontrarle sumamente definido, ya que otro impulsador en horas difíciles, para Eduardo Vicente, supo proclamarlo —en menos que canta un gallo— a los cuatro vientos de su gallear (se trata del crítico Enrique Azcoaga, lugarteniente orsiano en la Academia de Crítica de Arte y propulsor de

la Galería Biosca) cuyo cántico preciso aireó esto: «Cuando descifra la verdad de un paisaje sencillo, cuando por todo lo dicho este plástico "glorifica" la verdad del paisaje en cuestión, no puede contentarse con ornamentar en cierta manera una unidad plástica sin vigencia. Necesita hacer vivir a la verdad en el seno de su cuadro. Pero como de lo que se trata no es de una vida temporal, sino de una proyección de lo real en lo eterno, Eduardo Vicente trata de demostrarnos que esto no se consigue sino trasladando la verdad viva, que arrancamos de su lírica gloria, a la unidad plástica que nos interesa. Y que, para que esa verdad no se encuentre como desterrada en su propia significación objetiva, es preciso integrarla en un magno lirismo, en el que su grandeza encuentre como un sosiego eterno». (Complacencia madurada hoy y que hará sonreír, al cabo de los años y de sus vicisitudes posteriores, al propio Enrique Azcoaga con la idéntica perpetuación que le ha dejado el retrato del fotógrafo Muller.)

Efectivamente, otra vez la Naturaleza, pero más allá del descampado.

6) LA (SU) CIUDAD

«A ti, donaire alado, forma en vuelo,
raudo volumen que la luz reanima y en
el movible espacio, determinala paralela
sombra de su anhelo.»

Y por último, por serle cardinal, la ciudad, «su» ciudad. El Madrid de «sus pecados capi-

tales». Los Madriles, con su característica gama variopinta, indiscriminatoria y absorbente de todo lo foráneo.

La ciudad lo es todo para Eduardo Vicente. (Parafraseando, en trastoque, el título de una popular comedia: «La ciudad sí es para él».) Y su enfoque (puesto que hay muchas maneras de enfocar las ciudades, hasta desenfocándolas) está tan en posesión de un sensorialismo de desgarró lírico que nos envuelve en su atmósfera, en su mejor nebulosa, haciéndonos partícipes, integrándonos, degustadores de ese sensorio común que era Madrid cuando se «le» vivía (antes de la actual macroencefalia).

Si aplicamos el test psicológico lo ponemos a prueba favorable a nuestro juicio ya que queda sometido a prueba rigurosa, nada unívoca, con aquella parcela de la dedicatoria del gran crítico de Arte (tanto como poeta grande) Charles Baudelaire a Arséne Houssaye en sus **Pequeños poemas en prosa**: «... En la frecuentación de las ciudades enormes, en el cruce de sus relaciones innumerables, nace, sobre todo, este ideal obsesionador. ¿No tuvo usted acaso, querido amigo, tentaciones de traducir en una canción el grito estridente del vidriero, y de expresar en prosa lírica las desoladoras sugerencias que manda ese pregón hasta las guardillas, a través de las más altas nieblas de la calle?»

Sus balcones (de meditación múltiple), repetidos una y otra vez desde afuera y desde adentro (incluso con mujer desnudándose y con otras); el Café Literario (el Café Gijón y las terrazas) repetidamente original en la delicia

ilustradora del apostrofado libro de Marino Gómez-Santos **Crónica del Café Gijón**, con aquella casi veintena de dibujos y viñetas; la Feria de Libros de la Cuesta de Moyano; el clásico y desaparecido merendero de arrabal... Pinturas, acuarelas y dibujos enmarcados en la llamada «Escuela de Madrid». Y hagamos un punto y aparte para matizar su gracia más sublime. (Más aún que ver al Viaducto como elegía al madrileño Puente de los Suicidas.)

Rastro arriba, Rastro abajo (el Rastro de Ramón Gómez de la Serna y su supervivencia anterior al actual, pues éste de hoy es distinto y ya dijo últimamente Eduardo Zamacois que ahora está demasiado limpio y es inclusive un Rastro con iniciativas), entraña Madrid y Madrid entraña su Obra Completa. Podríamos decir que es el Rastro su culminante sinfonía espectral, con sus chamarilerías y sus chamarileros, sus interiores y sus exteriores. El compendio simbolizado de lo que D'Ors llamaba la Obra Bien Hecha. Sí, la Obra Bien Hecha que venimos remachando por dar la caladura sencillamente superior del hombre frente al ambiente que es denuncia perpetua desde sus propias baladas plásticas, y no regodeo.

Madrid, París, Nueva York, salen de su memoria óptica con la misma humanidad escudriñadora a través de su decantación epigonoimpresionista. Si dijo Gertrudis Stein que el Arte moderno surgió cuando unos pintores españoles subieron las pinas calles de Montmartre, afirmación exacta en su esencia, seguiría la racha con Eduardo Vicente a nivel de una modestia muy particular. Particularí-

sima. Sencillamente cuando el Arte se le hizo persona en fundida comunión con su espíritu de madrileño nato y neto. ¡Inolvidable entre las inolvidables aquella Exposición con motivo de la salida de sus **Litografías de Madrid**, donde Lafuente Ferrari dio su magnífica conferencia de clausura!

Hemos hablado, en rigurosa descubierta pictórica, de Alenza, de Ricardo Baroja, de Solana, de Paco Sancha, de Dufy, sin exagerar al asociarnos a la visión orsiana que le coloca a la altura de Goya en el retrato de la señora de Biosca. Y nos faltaba otro. Como Azorín decía de Ricardo Baroja, que le gustaba pintar los mismos sitios que Raffaelli, aquél de Madrid y éste de París.

Sólo baste añadir a manera epilodal la exégesis resumidora, por estudiada de la obra total (la *Obra Bien Hecha*) de Eduardo Vicente plasmando aquella incidencia entre Blasco Ibáñez y Pío Baroja, cuando el gran novelista vasco había publicado sus tres novelas madrileñas de la serie «La lucha por la vida» —**La busca, Aurora roja y Mala hierba**—. «Eso que usted ha hecho en las tres obras son estampas, pero hay que pintar el cuadro», a lo que respondió Baroja: «Es probable. Mas no todos los cuadros son buenos. Hay cuadros que son deplorables».



EL PINTOR ANTE LA CRITICA

La ocupación principal de Eduardo Vicente parece que es venir a borrar, a dejar, repudiar, irse, venir a irse. ¿Qué broche, qué tubo busca para la tela del profundo poniente, de la exaltante aurora? ¿Adónde? ¿Por qué vericuetos entre moles va, a qué tugurios sórdidos, cuevas deshabitadas, márgenes paradisiacas? ¿Foros de Dostoiewsky interior, primeros planos despejados de Fra Angélico? Es difícil saberlo, como es difícil la relación de su ser natural con la vida, por desproporción, en cada caso, absoluta.

JUAN RAMON JIMENEZ

(**El pintor Eduardo Vicente.** Madrid, 1928.)

Eduardo Vicente acaba de pintar un retrato de la señora Biosca, madre, que es una maravilla, y que yo no me recataré en decir, y hasta gritar, que podía hombrarse con un retrato de Goya. Ha compuesto —relativamente compuesto— unos paisajes a la acuarela, que son aún mayor ma-

ravilla, y otros al óleo, bellos como un paisaje a la acuarela y transparentes y económicos de expresión como éstos. Mucha atmósfera, mucho ámbito, la sombra de un carro a media profundidad, la sombra de un perro que sigue al carro, y la sombra de un pueblecillo apenas insinuado en la lejanía. Es una obra adorable. Así, y a pesar de su habitual asunto melancólico, hay, implícito en lo de Vicente, un gozo, la alegría de la fluente creación. Eduardo Vicente, triunfante de las dificultades para adquirir el don de sinopsis, ingresa, tras de este logrado esfuerzo de ahora, en la maestría.

EUGENIO D'ORS

(Mis Salones. Madrid, 1944.)

Nos encontramos en Eduardo Vicente con una de las más grandes figuras de la pintura española, tan fértil siempre en artistas geniales; nos atrevemos a decir que nunca ha sido captada la Naturaleza con tanta sensibilidad, con una tan temblorosa y entrañable emoción. La tierra ha perdido en los cuadros de Eduardo Vicente la brutal crudeza opaca, la obtusa pesadez inmaleable por el espíritu y ha quedado translúcida, sensitiva, apta para ser convertida en un «estado de alma». Y no es que Eduardo Vicente busque para sus cuadros motivos líricos, paisajes espectaculares, composiciones que por sí mismas evoquen trances poéticos. Por el contrario, Eduardo Vicente es fiel a su tierra, y los temas de sus obras no pueden ser más humildes y cotidianos: tristes afueras de gran ciudad, calveros con casuchas que agravan su desolación, solita-

rios paseos de arrabal. Pero todo lo sórdido se envaguece en su paleta, se sutiliza y desmaterializa poéticamente. De la magnitud de sus composiciones figuradas es una prueba la decoración mural que actualmente está pintando en la Catedral de Orihuela. De la belleza y firmeza de sus retratos hay en esta Exposición algunas muestras. Del retrato de la señora de Biosca ha dicho Eugenio d'Ors que es el mejor retrato pintado después de Goya. En estas figuras, Eduardo Vicente ha modelado los rasgos con todo verismo, pero, lo mismo que en sus paisajes, los ha penetrado de espíritu y evaporado de ellos todas las carnales calidades corruptibles. Otro aspecto de su arte nos revela los dibujos. Lúcidos instantáneos, en matices infinitamente delicados.

JOSE CAMON AZNAR

(Prólogo al Catálogo de la Exposición de Zaragoza, 1943.)

Eduardo Vicente nos lleva de nuevo a Velázquez —muy bien aprendida la pasión de Goya— para definirlo como el lírico mayor de la plástica española. Eduardo Vicente, cuando frente a cualquier naturaleza descubre toda la riqueza cósmica que la informa y la prestigia, traslada su conquista a un clima lírico, que es «orden», disciplina maravillosa, caricia redonda en la que cabe la verdad. Dentro del cual, y con el prestigio que la celda lírica tejida por el pintor como reserva de la unidad plástica supone, la verdad de las cosas aparentemente encarcelada alcanza su lírica, grandiosa, impresionante libertad expresiva. Puesto que ya

no es posible contentarse con ese espacio vacío que existe en la pintura «representativa», entre su fondo y su brocal lógico. Puesto que tampoco nos vale la pintura de «primer plano», iniciada históricamente por Cézanne, sino aquella que como la de Eduardo Vicente haga vivir, palpitar, existir una verdad cualquiera en un cosmos lírico calificado por el intimismo del plástico, como en toda su mejor obra puede ser.

ENRIQUE AZCOAGA

(Vértice. Madrid, 1944.)

No le demos más vueltas: integrar a los artistas que no estuvieron con nosotros es la tarea a proseguir. Y Eduardo Vicente no lo estuvo. Vayamos, pues, al rescate de los buenos. Es de los que se lo merecen. Llama él a ese lirismo desterrado por los ismos artísticos, y no precisamente para refulgir en la esplendidez de un color o en la conquista expresiva de una forma manida. Bien sabe Eduardo Vicente el quid de la cuestión humana con sentimiento evocador a manera de sombra, pero sin ensombrecimiento perverso.

Su rescate justiprecia el que su agua pasada sigue moviendo el molino de nuestras vidas, esas que, poéticamente se ha dicho —ha tiempo— que van a parar a la mar. Sus unidades plásticas nos devuelven una ternura difícil de lograr en tantos artistas que se las vienen dando de señeros y peor todavía: de Budas de la pintura de nuestro siglo, cuando en realidad no tienen derecho al pan artístico —y al otro— que se comen, ya que son unos

trajinantes de una sociedad que debe finiquitar. Eduardo Vicente es todo lo contrario.

SALVADOR VINIEGRA

(Atajada. Madrid, 1945.)

Eduardo Vicente es esencialmente un artista moderno. Se interesa más por el Arte del siglo pasado o del nuestro que por el Renacimiento o el primitivo. Verdad es que en España hay mayor escasez de bueno nuevo que de bueno viejo. Y antes que a Italia, ansía ir a París. Admira la probidad de un Monet, pintando el mismo motivo a todas las horas y luces del reloj y del calendario. Pero cree que no se debe desvirtuar la armonía del cuadro por la sujeción al natural. El artista tiene el derecho y el deber de construir con independencia y prescindir de las luces que no le interesan, por muy naturales que sean. La consecuencia de ese modo de pensar y de sentir, es que Eduardo Vicente pinta generalmente de memoria, aprovechando su aguda retentiva y su fresca imaginación. Tomará apuntes de escorzos humanos, siluetas de animales, pero a la hora de la realización en grande se abandonará a la inspiración pura. Y así, los paisajes, por ejemplo, tendrán la misma calidad virginal y espontánea que los de otro gran pintor de memoria a quien Eduardo admira mucho, el asturiano Evaristo Valle.

GERARDO DIEGO

(La Pintura de Eduardo Vicente.
Biblioteca Pereda. Santander, 1949.)

En una época de arte deshumanizado es Eduardo Vicente un artista humanísimo que canta la vida humilde y diaria con lenguaje propio. Le tutelan y amparan, desde lejos, como hermanos mayores, Baroja o Ciro Bayo, Solana y Evaristo Valle..., porque, como ellos, hace su cosecha en realidad de vidas anónimas y de las existencias sin historia.

Calles y plazuelas del mundo suburbano, junto a los solares del extrarradio, éticos jardincillos prendidos por un farol cabizbajo y soñoliento, mercadillos con puestos de dulcería popular o de modesta y polícroma buhonería, travesías polvorientas que bordean los pueblos de Castilla sobre un altozano, rodeados de tapias desconchadas junto a las que retozan unos asnillos famélicos y adorables.

Con su varita mágica, la pintura de Eduardo Vicente transforma la realidad más vulgar, insignificante por sí misma, en arte exquisito, en composición armoniosa envuelta en atmósfera en la que captamos suaves perlas de color, melancolía expresada en luz, matices refinados de lírica suavidad evocadora... Con sus manchas leves y frotadas, son sus rasgos apuntados y sensibles, Eduardo Vicente dice lo que quiere, y expresa y da vida a un mundo propio: una nada le basta, con sobriedad ejemplar, para regalar nuestros ojos y nuestro espíritu y dejar su obra viva, palpitante, cargada de humanidad y de lirismo no exento de una punta de humor.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

(Prólogo al Catálogo de la Exposición
Artistas Diplomados Internacionales,
Boston, 1951.)

Eduardo Vicente es un pintor para poetas, acaso nada hay en él de grueso, fuerte ni bravo. Todo en él, por contra, es etéreo, levísimo, sutil. La pintura de su óleo tiene apariencias de acuarela, y se pueden contar los hilos en la trama del lienzo. Los colores, verdes, grises y rosas, muy matizados; las gentes, claro está, no visten de colores chillones, sino los modestos colores menores de los pobres. Y el polvo es gris, y los burrillos son grises, y sólo el tinto de los vasos de vino es granate. Nada, que Eduardo Vicente es uno de los pocos pintores que tienen ángel, y gracia infusa, y una prontitud de diseño como Leonardo Alenza.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

(*La Pintura Española del Medio Siglo.*
Barcelona, 1952.)

Eduardo Vicente está legando a la posteridad una de las producciones más bellas, importantes y decisivas de la vida y los tipos de Madrid, en tal medida, que a través de sus lienzos, acuarelas y dibujos se puede reconstruir, sin temor a error, la existencia auténtica, sin trucos, del pueblo madrileño. El enfrentarse con la realidad, con los modos de pintar libérrimos, sin otro propósito que el resultado de la propia verdad, gracias al hondo sentido poético que llena el espíritu y los pinceles de este artista, hacen el milagro de la transformación.

MANUEL SANCHEZ CAMARGO

(*La Nueva Escuela de Madrid.*
Madrid, 1954.)

Eduardo Vicente es, por su narrativa, un epígono de la generación del 98. Todos sus asuntos se desarrollan en una ambientación muy especial —el Madrid suburbano, generalmente— nimbado por una niebla llena de poesía.

JOSE MARIA MORENO GALVAN
(Introducción a la **Pintura Española Actual.**
Madrid, 1960.)

ESQUEMA DE SU VIDA

1909

- Nace en Madrid, el día 13 de octubre, en el Cuartel de la Guardia Civil de la calle Batalla del Salado. Desde la infancia tiene dos inclinaciones: la Pintura y Madrid. Se inicia en el arte pictórico llevado de la mano de su padre, visitando frecuentemente los museos de la capital. Empedernido por el ambiente del barrio y sus cercanías recorre sus calles y plazas descubriendo tipos y ambientes que le absorben incluso a la hora de ir al colegio de Primera Enseñanza, de la calle del León, y luego siendo muchacho y estudiando en el Instituto de San Isidro, de la calle de Toledo, haciendo novillos frecuentemente a lo largo de su vida estudiantil que decide abandonar al llegar al quinto curso del Bachillerato. Ingresa en la Escuela de

Bellas Artes de San Fernando. Ya a los quince años de edad comparte con su hermano Esteban y con Juan Bonafé (hijo) su primer estudio artístico, en la calle del Carmen. Comparte también sus visitas de intenso trabajo sobre los modelos del Museo de Reproducciones Artísticas, entonces situado en el Casón del Buen Retiro. Traba amistad inseparable con Cristino Mallo.

1924

- Entra a trabajar como pintor ayudante en el taller del escenógrafo Amorós. Después pasa al de Mignoni. Por esta época, su hermano Esteban alquila el estudio que ocuparon Madrazo y Juan Gris, en el Paseo del Prado, frente al Museo de Pinturas. En dicho estudio se reúnen jóvenes artistas y escritores que en su mayoría van a ocupar señeros puestos en la vida intelectual del país, y acuden figuras que ya empiezan a destacar.

1928

- Primera Exposición en el Salón de Arte del Ateneo de Madrid. Ya en sus cuadros aborda los temas madrileños y paisajes de las riberas del Jarama. Posteriormente inicia una serie de viajes por Levante acompañado del pintor inglés Christopher Hall, fervoroso enamorado del paisaje y ambientes españoles.

1931

- Una vez proclamada la II República, es encargado de montar y dirigir el Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas. Con tan hermosa tarea recorre pueblos y aldeas de Castilla, llevando destacadas copias y facsímiles de lo más representativo del Arte español.

1936

- Habiendo pedido el relevo de su tarea pedagógica —pero diseminadora de su vocación creativa de la plástica— al frente del Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas, se reintegra a la vida artística de Madrid, instalándose en su nuevo estudio de la plaza de Isabel II (entonces de la Opera). Allí le sorprende el 18 de Julio, incorporando su arte y su talante a los servicios de propaganda del Ejército republicano. Vive en Madrid y en Valencia.

1939

- El final de la guerra civil y su secuela le afecta hasta el punto de que tiene que dedicarse a la pintura industrial al servicio de contratistas de obras.

1941

- La amistad con José María de Cossío, director literario de la Editorial Espasa-Calpe, le lleva a colaborar en dicha firma editora. Conoce a Eugenio d'Ors que le

presenta a Aurelio Biosca, propietario de la Galería Biosca —de la calle de Génova— y donde expone por primera vez, después de tantos años. Acababa de salvarse un pintor perdido.

1942

- Bajo el gran aprecio de Eugenio d'Ors, integra desde el primer momento el equipo de artistas renovadores creado por D'Ors y bajo el enunciado de Academia Breve de Crítica de Arte y sus respectivos Salones de los Once.

1943

- Expone en la Galería MIR, de Zaragoza. Y en Valencia, en la Galería Mateu. Con la importancia entonces, de las medallas nacionales de Arte, obtiene una tercera que va conformando su nuevo prestigio.

1944

- Con motivo de haber terminado la decoración mural para el baptisterio de la Catedral de Orihuela (Murcia), es invitado al Segundo Salón de los Once, bajo el magisterio orsiano. Asiduo del madrileño Café Gijón, cada vez se entronca más a la vida literaria de la postguerra, y forjándose por su carácter una serie de amigos que serán definitivos para todos los momentos de su vida posterior.

1946

- Culmina en tres exposiciones básicas de la categoría renovadora de su tiempo: Antológica de las Mejores Obras de Arte expuestas en Madrid (1944-1946), Autorretratos de Pintores Españoles Actuales y Exposición de Floreros y Bodegones, celebradas en el Museo Nacional de Arte Moderno.

1947

- Figura con obras en el envío que se hace como embajada artística a Buenos Aires, para celebrar la Exposición de Arte Español (entre otras, viaja «La Tertulia del Café de Pombo», de Solana, ante cuya obra habla Ramón Gómez de la Serna).

1948

- Concedida la beca Conde de Cartagena, realiza su viaje a los Estados Unidos, pintando allí una serie de obras basadas en tipos de los barrios neoyorkinos de Harlem, Brooklin, Broadway. Tipos blancos y negros que nutrirán luego diversas exposiciones a su regreso a España. Y expone, por vez primera, en Nueva York, en la Galería Hugo.

1949

- Expone en Barcelona, Galería Layetanas, y en Santander, en el Grupo Proel.

1950

- Por segunda vez expone en Nueva York, en la Galería Painting-Library, y es invitado a la Exposición Internacional del Instituto Carnegie, de Pittsburg (Estados Unidos). Y concurriendo también a las Exposiciones de Arte Español, en Alejandría y El Cairo.

1951

- Es nombrado miembro del Jurado de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, que se celebra en el madrileño Palacio de Bibliotecas y Museos, del paseo de Recoletos. Invitado a la Bienal de Venecia, concurre con muy importante muestra. En Madrid expone en el Instituto Internacional de Boston (de la calle de Miguel Angel, 8), y celebra en Granada otra Exposición invitado por la Casa de América.

1953

- Expone en Madrid en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, dentro del Museo Nacional de Arte Moderno.

1955

- En la Galería Mayer, de Madrid.

1958

- Dibujos y aguatinas en la madrileña Librería de Afrodísio Aguado (en la calle del Marqués de Cubas).

1963

- En diciembre, la Galería Quixote (de la plaza de España) organiza una Exposición de sus obras con motivo de la salida de sus **Litografías de Madrid**, disertando el cate-drático y crítico Enrique Lafuente Ferrari, a la sazón director del Museo Nacional de Arte Moderno, como conferencia de clau-sura.

1964

- Expone en Bilbao, invitado por el impor-tante Museo de la ciudad, y seguido expone en Santander, invitado por el Ateneo de la capital montañesa. En los salones del Ca-sino de Madrid, se celebra un banquete de homenaje que reúne a las personalidades más destacadas de la vida cultural es-pañola.

1965

- Pinta los murales del coro de la iglesia de Brihuega (Guadalajara) y termina las pin-turas de la sala rectoria del Banco Urquijo, de Madrid. Y en la Galería Quixote, y du-rante las fiestas de San Isidro, expone cien dibujos.

1966

- Pinta los murales del nuevo hotel «Gonzalo de Berceo», en Logroño, y expone en la Galería Libros, de Zaragoza.

1967

- Realiza en Madrid varias pinturas murales, siendo la más importante en la sede de «Vicente Lluch. Agente de Aduanas».

1968

- Última Exposición, coincidente con su repentina muerte, en la Galería Quixote, durante las fiestas de San Isidro. Muere el día 9 de mayo, sin que nadie se entere.

1974

- Fracasa la realización de instalar en el número 15 de la Puerta del Sol, la Galería «Eduardo Vicente».
- Exposición Antológica en la Galería Giotto (Paseo de la Castellana, 21), de Madrid.

BIBLIOGRAFIA

- AZCOAGA, Enrique: «El auténtico lirismo de Eduardo Vicente», Madrid, 1944.
- LARCO, Jorge: «La Pintura en España». Buenos Aires, 1947.
- DIEGO, Gerardo: «Eduardo Vicente, pintor». Madrid, 1948.
- D'ORS, Eugenio: «Mis Salones» (Itinerario del Arte Moderno en España). Madrid, 1949.
- JIMENEZ, Juan Ramón: «Españoles de Ambos Mundos». Buenos Aires, 1950.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: «La Pintura Española del Medio Siglo». Barcelona, 1952.
- SANCHEZ-CAMARGO, Manuel: «La Nueva Escuela de Madrid». Madrid, 1954.
- MORENO GALVAN, José María: «Introducción a la Pintura Española Actual». Madrid, 1960.

INDICE

	<u>Pág.</u>
EL PINTOR	7
SU ARTE	25
LÁMINAS	33
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	73
ESQUEMA DE SU VIDA	81
BIBLIOGRAFÍA	89

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Dominguez, 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/Dali, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudi, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tápies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo 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 Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

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

En preparación:

- 109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
 110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

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

Su obra respira anhelosa, con sonido ronco y a veces sibilante. Auténticas baladas sentimentales, no obstante desde su plástica Eduardo Vicente increpa, a la vez, testimonialmente, sacando fuerzas de flaquezas, un dolor sociológico que más de uno ha confundido con equívoco costumbrismo congraciante —los topiqueros de siempre—, sambenito que ya era hora que dejase de soportar.

Nuevamente, como antes el **Solana** de esta misma Colección de **ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS**, cumple ahora al mismo autor —Rafael Flórez—, al mismo escritor y crítico y autóctono hombre identificado a corazón abierto con los escenarios y tipos de Eduardo Vicente, tratar esta vida y obra del intitulado «Pintor de Madrid» abarcándolo así por primera vez y desde su adjetival «decantación epígono-impresionista».

SERIE PINTORES

