

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS  
GRANADA

# DISCURSOS

PRONUNCIADOS POR LOS ACADEMICOS NUMERARIOS

EXCMO. SR. DON MARINO ANTEQUERA GARCIA  
ILMO. SR. DON MIGUEL RODRIGUEZ-ACOSTA  
Y  
EXCMO. SR. DON EMILIO OROZCO DIAZ

EN EL ACTO ACADEMICO PUBLICO Y EXTRAORDINARIO  
CELEBRADO COMO HOMENAJE AL PINTOR GRANADINO

## JOSE MARIA RODRIGUEZ-ACOSTA

QUE TUVO LUGAR EN EL SALON DE CABALLEROS VEINTICUATRO  
DEL PALACIO DE LA MADRAZA EL DIA 25 DE FEBRERO



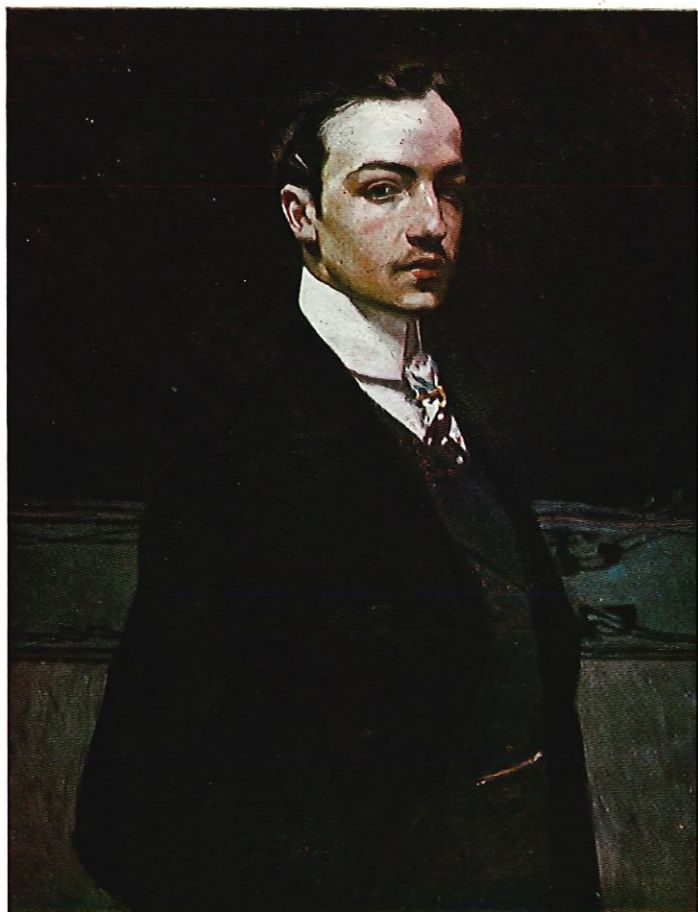
GRANADA

1980

Depósito Legal: GR. núm. 397 - 1980

---

GRAFICAS DEL SUR, S. A. - Boquerón, 6 - Granada, 1980





**Discurso**

del

**Excmo. Sr. Don MARINO ANTEQUERA GARCIA**



Cuando yo comenzaba mis primerísimos devaneos pictóricos en los principios de este siglo y en plena infancia, José María Rodríguez-Acosta era un nombre acompañado del de José María López Mezquita. Se hablaba de ellos a pesar de la juventud de ambos que no llegaba a los veinticinco años, con admiración como de los pintores supremos de Granada, pero no se conocía nada de la producción de ninguno de ellos. Llegaba hasta nosotros el eco de sus triunfos en Madrid y en el mundo, pero sus obras nos eran desconocidas en absoluto. Mezquita venía por aquí alguna que otra vez. Entre sus paisanos tenía muchos amigos que hasta se prestaban para servirle de modelos para cuadros como «Mis amigos», del Museo de Granada o para «La juerga» del de Bruselas. Aquí quedaba el maestro de ambos pintores, José Larrocha, domiciliado en un pequeño piso de la plaza de Bibarrambla, del que se ausentó una mañana, desolado por la falta de discípulos que eran la razón de su vivir y que ahora, como Gabriel Barrales o Alfonso García Queiruga se hacían aprendices del enemigo mortal de Larrocha, Rafael Latorre, y el viejo maestro marchó a la Argentina de donde jamás volvió. Los granadinos hemos olvidado a Larrocha que, a más de excelente maestro fue dibujante y pintor muy digno de aprecio.

De vez en cuando llegaban a Granada algunas reproducciones de cuadros de Mezquita. Enseguida de su triunfo nos vinieron algunas mezquinas reproducciones del primero de sus grandes cuadros, objeto del inicial entre sus triunfos; «Cuerda de Presos». Mientras tanto, entre nosotros, se sabía que Rodríguez-Acosta, era el digno compañero de Mezquita y que salía con éxito al extranjero. Nosotros los pintorcillos que trabajábamos con los colores alemanes de treinta céntimos el tubo, que el droguero Santaella nos vendía, comentábamos con envidia, que Rodríguez Acosta pintaba con azul de Ultramar auténtico, es decir, con lapislázuli pulverizado. Veíamos al pintor pasar en su Roadster por las calles de Granada, aislado de los peatones y oíamos que iba a construirse un carmen-estudio que sería una maravilla, pero la obra del pintor, la desconocíamos en absoluto los granadinos. Se decía entonces que la negada exhibición de la obra de Acosta se debía a que al contrario de Mezquita que tenía que exhibir para vender, con lo que satisfacía sus necesidades, él no tenía que buscar el favor del público para vender sus producciones. El aislamiento de este pintor era cuestión de temperamento, puesto que discurría por las calles granadinas aislado en su coche de la multitud itinerante y aún más, había de instalar su estudio con perfiles de castillo roquero en lo alto de una eminencia, lugar, como el carmen de Soto de Rojas, el poeta, «paraíso cerrado para muchos y jardín abierto para pocos».

Pero el aislamiento del artista no impidió la divulgación mundial de su obra ni aun el renombre de gran pintor que siempre tuvo entre nosotros y, en tanto llegaba hasta sus paisanos el eco de los triunfos conseguidos por Acosta fuera de su ciudad. A los veintiseis años lograba una mención honorífica en la Expo-



sición Nacional de Bellas Artes, dos años más tarde obtenía una medalla de plata en el mismo certamen y le había precedido una primera medalla en Barcelona y una segunda en la Exposición Internacional de Munich y en 1908 otra, esta vez de oro. En la de 1910 en Madrid una preciada condecoración, el 1912 consigue primera medalla en la Nacional de Madrid, medalla de honor en Amsterdam y primera en la de Artistas Franceses y otra primera en la Internacional de Munich de 1913. Pero en Granada no se conocía nada del pintor, fuera de su primerísima juventud en la que expuso un cuadro a los dieciocho años en el Centro Artístico granadino, otro premiado en las fiestas del Corpus en 1897 y finalmente un retrato en el año siguiente. Mucho antes que todo esto, el joven pintor había ingresado a los once años y al mismo tiempo, en el Instituto General y Técnico para hacerse bachiller y en el estudio de José Larrocha para aprender a pintar.

Llega en 1901 el período de ausencias de su ciudad de José María Rodríguez Acosta. Ya, el pintor, cuenta veintitrés años de edad y abre estudio en Madrid. Debió ser entonces cuando se hizo discípulo del mejor maestro que pudiera hallarse en España; de Emilio Sala. No se ha estudiado lo suficiente lo que la pintura española y más concretamente la granadina deben al autor del cuadro hoy en nuestro Museo Provincial: «La expulsión de los judíos de España». Cuando Acosta se hizo discípulo suyo no era aún el maestro catedrático de «Teoría y estética del color», en la Escuela Superior de San Fernando, pero la sabiduría teórica y práctica de Sala, que había de ser transmitida a su discípulo Cecilio Plá y Gallardo y de este a los pintores granadinos José María López Mezquita, Gabriel Morcillo Raya y Ramón Carazo y de ellos a la auténtica escuela granadina de pintura del presente siglo,

que comprende, aunque de segunda mano, a Francisco Soria Aedo, a José Carazo, a José Suárez, al malogrado Eduardo Cuesta y a tantos otros como han conservado nuestra castiza tradición pictórica, resultó fecunda.

En 1911, Acosta marcha a París, ciudad, entonces, plena de encantos y ajena al turbión de la guerra que tres años después caería sobre ella. El pintor granadino se encuentra entre aquella turbamulta de «fauves», «naifs» y cubistas. Como dijo el crítico Gustave Coquiote de aquel momento: «Nunca se ha presentado una época más desequilibrada y más divertida». Pero todo esto resbaló sobre Acosta que permaneció fiel a las enseñanzas recibidas de Larrocha y de Sala, tanto que en el año siguiente a su llegada a la capital francesa pintó dos de sus cuadros más conservadores y de técnica más tradicional y cuidada, los que llevan por título «En el santuario» y «En la celda».

Pero mientras tanto, los cuadros de Acosta y aun el pintor mismo permanecían herméticos para los granadinos en un aristocratismo ajeno a populacherías. El pintor, encerrado en su estudio al final de la calle de San Isidro, frente a la fundición de su perpetuamente callado y fiel amigo hasta la muerte del pintor, y aún después de la guarda y reserva del estudio del carmen, don José Pastor, continuaba laborando en cuadros que se exponían en la Bienal de Venecia, en Bélgica, en Holanda, en Francia y en Alemania.

Cuando el Centro Artístico de Granada celebró en 1948 una exposición de cuadros de José María Rodríguez Acosta, yo escribí en el diario «Ideal» lo siguiente: «La expectación era mucha por conocer estas obras. Hacía más de treinta años que no se había expuesto un cuadro de Rodríguez Acosta en Granada. En vida del pin-

tor, el acceso a su estudio era cosa reputada imposible. Cuando el príncipe Francisco Javier de Borbón y Parma visitó Granada, la numerosa comitiva que lo seguía se quedó a la puerta del taller del artista. En el hermético recinto sólo penetraron el príncipe y don Ramón Contreras Pérez de Herrasti. Como el pintor no tuvo nunca cuadros a la venta, cosa que perjudicó no poco a su renombre, sus últimas salidas de obras al público fueron las Nacionales en las que obtuvo numerosas y altas recompensas. Consecuencia de ello fue el pasar algunas de sus obras a los museos en los que las periódicas avalanchas de cuadros premiados en las Nacionales desplazan las adquisiciones anteriores que quedan olvidadas. Rodríguez Acosta era un recuerdo al que esta exposición da nuevo brillo. El banquero, que había ensombrecido al artista en vida, conspiraba contra su reputación después de muerto. El hombre de negocios sólo contaba con las tardes para pintar y mucha gente cree, con notoria injusticia, que a sus medios económicos debía su reputación. Su estudio, que se alza solitario y altivo en una cumbre —es obra más del opulento artista que de Anasagasti, Cendoya y Jiménez Lacal, que en él trabajaron, como el Escorial debe más a Felipe II que a Herrera y a Juan Bautista de Toledo—, y es un símbolo magnífico de este artista, demasiado poderoso por sus medios materiales y su sabiduría técnica. Ramón Casas y Santiago Rusiñol dieron un alocado ejemplo de bohemia dorada. Acosta se mantenía tan recatado como sus viejos estudios de la calle de San Isidro, la Cuesta de los Campos, el madrileño de la calle Valverde o el monumental de Torres Bermejas. Y aún su diferencia con Rusiñol es más patente si se considera que el catalán con el instrumento mediocre de su técnica, declamó poemas de añoranza que aún resuenan, y el granadino, con un medio de expresión tan selecto como los de Miguel Nieto, Benedito,

Sotomayor o López Mezquita, se encontró con que no tenía nada que decir sino sólo demostrar que estaba en posesión del más depurado oficio. Esta sabiduría la había elaborado lentamente. Discípulo de Larrocha y de Sala fue en realidad un autodidacto. Dueño de una cultura artística que sus viajes, el conocimiento de varios idiomas y el amor a los libros le habían proporcionado, aprendió de todos los maestros con los que pudo establecer contacto, aunque paradójicamente aprendió menos de los que admiraba. Del Rembrant de la Betsabé en el baño, del Louvre, o del autorretrato con Saskia, de Dresde, que elogiaba sin medida, apenas si se encuentran huellas en sus cuadros. En cambio, de los inconfesados maestros contemporáneos hallamos múltiples influencias. De Rusiñol en el sereno y evocador «Patio de los Arrayanes», del suizo Hodler, en la fría «Tentación de la Montaña». Este abrirse a influencias extrañas es lo que separa a Rodríguez Acosta de sus compañeros granadinos. Todos parten de idéntico punto. Los cuadros de juventud de López Mézquita, Morcillo y Acosta tienen evidentes contactos. El primero se ha limitado a perfeccionar su técnica primitiva. Morcillo ha fraccionado sus robustos y perfectos planos hasta lograr una factura perfecta y muy personal. Acosta la ha mantenido como base a la que añadir las mentadas influencias. Cuando sale libre a la superficie, el pintor consigue sus más cabales creaciones, como los magníficos retratos de don José Pastor o de doña María Berriz. Y en esto de los retratos, sí que se logran los más sazonados frutos de esta pintura virtuosa y esclava de la más completa expresión corporal de las cosas. ¡Qué verdad en las telas, los vidrios, las carnes y los reflejos de estos cuadros! ¡Qué gracia en la pincelada cargada de pasta en el cuadro «Andaluza»! ¡Qué fineza de grises a lo Ramón Casas de la época parisiense de un cuadro olvidado en la sala segunda

de esta exposición». Esto escribía yo hace muchos años en plena admiración por el raro virtuosismo del pintor, que le acompañó desde sus comienzos. Por algo el maestro Larrocha ponía como modelo a sus discípulos copias de Velázquez y de José María Rodríguez Acosta.

Caliente aún el cadáver del artista, en la noche del 19 de Marzo de 1941, escribía yo en el diario «Ideal» una necrología que comenzaba así: «José María Rodríguez Acosta, uno de los más destacados pintores españoles de la hora presente, ha dejado al morir un hueco difícil de llenar. No sólo por su valía en el aspecto puramente técnico de la pintura, sino como peritísimo en ese complejo y difícil campo de la erudición artística, sobre todo con la relacionada con el arte de última hora. Su criterio era buscado y consultado por los entendidos de todo el mundo.



# Discurso

del

Ilmo. Sr. Don MIGUEL RODRIGUEZ ACOSTA





En ocasión de celebrar los cien años del nacimiento del pintor José María Rodríguez-Acosta, la Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, le rinde su homenaje de admiración y respeto, dedicándole un lápida conmemorativa en la casa donde el artista vivió y murió.

La Academia, con este motivo, ha preparado el acto que estamos celebrando, en donde tras el cálido ofrecimiento de nuestro Presidente D. Marino Antequera, escucharemos las palabras del profesor D. Emilio Orozco Díaz, que tan profundamente y con tanto cariño ha analizado y estudiado la vida y la obra del pintor.

Aunque en su momento ya lo hice, cuando en la reunión de la Junta del día 26 del mes de Enero de 1978, esta Academia, presidida entonces por D. Emilio Orozco Díaz, propuso y se acordó unánimemente ofrecer la lápida y celebrar un acto académico, deseo ahora reiterar públicamente mi gratitud con la de mi familia por el honor que se le rinde al pintor y por el carácter de un homenaje tan cordial, infundido por

un auténtico espíritu de estimación y afecto hacia un miembro que fué de esta Institución.

Se me pidió por esta ilustre Corporación que interviniera, suponiendo que yo podía añadir algo que aportase al acto algunos aspectos de carácter personal del artista, recuerdos que pudiera conservar de los años de convivencia familiar con el Pintor. Empresa esta difícil y delicada a la que accedí, no obstante, por razones afectivas y de obligada correspondencia a la cordialidad y gesto de la Academia, aún consciente de mi limitación, tanto por la dificultad en expresarme como por lo escueto del campo que se me marcaba para hilvanar congruentemente unos recuerdos o dibujar los rasgos más destacados de su persona.

Aquéllos que conservo son entrañables casi todos, evocaciones desordenadas de la niñez y la adolescencia, en donde el cariño y la admiración por la persona y por el pintor se confunden y entrecruzan continuamente.

Como creo que es sabido, vivió siempre con mis padres en la casa de la Gran Vía , n.º 14 de esta ciudad. Allí, en estrecha y calidísima vida de familia, conviví con él mis primeros 14 años, hasta el 19 de Marzo de 1941, fecha tristísima en la que nos dejó para siempre a la edad de 63 años.

Le recuerdo vivamente, por lo que intentaré trazar en unas líneas un esquemático retrato: Su figura y aspecto era a la par imponente y atractiva. Físicamente era un hombre de gran estatura, corpulento en cierto modo; armonioso en el caminar, correcto y elegante en el vestir. Su cabeza era proporcionada, de facciones clásicas.

sicas, mediterráneas. De amplia frente, nariz fuerte, aguileña, boca sensual y bien dibujada. Todas sus facciones quedaban sin embargo como en segundo término y eran acompañamiento de sus ojos verde-oscuros, grandes, rasgados y oblicuos, bajo cejas importantes arqueadas y con carácter. Su mirada era serena y penetrante, un mucho soñadora, entre infantil y nostálgica; triste en suma. Lo importante en sus ojos era la transparencia de su ánimo, siempre alerta al mundo que le rodeaba.

Continuamente estaba interesado e ilusionado con las cosas grandes o pequeñas, con las ideas, con cualquier manifestación vital a su alrededor. Su capacidad de entusiasmo, su curiosidad universal diría que estaban a flor de piel. Y todo ello aún a pesar de esconderse detrás de un gran tímido, trascendía en su mirar a través de los distintos estados que su ánimo le proporcionaba.

A propósito de esta curiosidad intelectual por todo, recuerdo una frase suya: «Quiero vivir mucho» le oí decir algunas veces, «para conocer lo que el hombre moderno es capaz de conquistar». Basta con asomarse a su biblioteca para comprobar la multiplicidad de temas y materias que le atraían y estudiaba, tanto en el campo de las artes como en el de otras ciencias, humanísticas o de pura especulación científica.

Quisiera añadir a los breves rasgos del anterior esbozo de retrato, cuán importantes eran en él sus manos. Difícilmente puedo recordar haber visto unas manos tan extraordinariamente hermosas y expresivas. Varoniles, grandes en su complexión y carácter, proporcionadas y sensibles, contenidas en su movimiento,

acordes con lo refinado de su espíritu. Eran instrumento imprescindible de su temperamento sensual, inseparables en su gesto y en el natural fluir de su diálogo.

Me resulta difícil extraer recuerdos sin que tengan alguna relación personal conmigo, lo que hubiese deseado evitar, hablar de uno mismo; no obstante, aún a pesar de incurrir en ello, creo que no tengo otro camino que el trasladar como pueda esos retazos de vivencias por lo que de autenticidad tienen.

De él todo lo que en mí se reflejaba era fruto de una convivencia en un clima de intenso afecto y devoción sin límites por un hombre sustancialmente bueno y generoso atento por todos los problemas y circunstancias de la familia.

Es natural y hasta lógico, que viviendo continuamente al lado de un pintor, de un gran artista con una personalidad tan acusada además, la influencia y deseo de imitarle aparecieran en mí en los primeros años, —yo quería ser pintor, ¿se podía ser algo mejor?—. Desde muy pequeño dibujaba continuamente y esta tarea me ocupaba ensimismado largas horas de mi vida de niño. Tales dibujos, algunos dedicados a mi tío, que aún conservo, eran seguidamente de ejecutados mostrados a él, y motivo de comentarios y correcciones. Pasados algunos años, pintando más en serio, a veces del natural, le pedía consejo y su opinión a lo realizado. En tres ocasiones tuve el raro privilegio, allí nadie entraba, al Carmen de la Alhambra, de que me llevara a su propio estudio y me dejara libremente pintar. Jamás olvidaré la emoción de esos momentos, allí percibí por primera vez el olor de la pintura al óleo, impregnando mis sentidos con tal

fuerza, que desde entonces y para siempre me ha de acompañar tal evocación.

Allí, sobrecogido, en aquel gran ambiente, pude ver por primera vez algunos de sus cuadros más importantes: «Abril», «En el Santuario», «Con el Santo y la Limosna», «El Convento de la Concepción». También ví sobre el caballete la mancha muy avanzada del último de la serie de sus desnudos. Recuerdo la enorme impresión de aquel cuadro, expuesto hoy aquí, fulgurante en su impecable realismo, reclamando con su fuerza expresiva una atención exclusiva, invitando a bajar el tono de voz ante aquella presencia, y conduciendo el espíritu hacia una especie de contemplación casi mística del cuerpo desnudo de la mujer, exento en absoluto de toda connotación erótica. Síntesis, principio y fin del drama humano, e inmerso en su soledad universal. Es una obra a mi modo de ver importante, en donde el artista llegó lejos; de su contemplación podría decirse que nos eleva y hasta nos hace olvidar la lección de buena pintura que allí hay. Suele ocurrir con la verdadera obra de arte, en la que la técnica y la maestría en el hacer son un medio, mero instrumento y no fin del logro puramente estético.

Perplejo y casi incrédulo me maravillaba pensar que pudieran haberse pintado con colores y pinceles aquellos lienzos. Me atrajo especialmente, el espléndido y deslumbrante protagonismo del rojo fuego de la rosa, que era y es, centro del cuadro «Abril». Me sobrecogió el misticismo de uno de los personajes del «Santuario», al mismo tiempo que me hizo sonreír la burlesca expresión de escepticismo de otro de los modelos retratados en aquella escena.

Pero volvamos al hombre; a su talante y a su actitud en aquel momento. El gran artista, que era más que nada un ser sensible a los móviles afectivos, dejó correr las horas haciendo descansar sus pinceles, para gozar más, dedicándose a observar tiernamente las reacciones de un niño con los ojos brillantes, sumergido en aquel ambiente para él fantástico.

Es interesante y significativo saber que nunca puso sus manos en mi paleta, nunca cogió mis pinceles, al corregirme no me indicaba su modo de hacer, su arte o su técnica; me hablaba de *mi* cuadro, de *mis* colores, de *mis* formas, estimulándome sólo en mi camino. Esta gran lección de respeto en cuanto a la forma de enseñar y conducir de un gran maestro como él, se liga al momento en el que comencé a acudir a las clases de la Escuela de Artes y Oficios. Recuerdo que aunque pareciéndole bien y conveniente tal disciplina, él lo hizo en su momento, me previno contra los amaneramientos al uso en aquellos momentos, contra el adocenamiento escolástico. Aquella advertencia no la entendí bien del todo hasta adentrado en la Escuela unos meses; aunque mis recuerdos por otra parte son gratísimos y entrañables en cuanto a contactos humanos y amistades, no obstante la respuesta a aquellos sistemas pedagógicos tambalearon mis ilusiones de pintor. Allí me hicieron obsesionarme sólo con la corrección de lo visual, no existía otro objetivo estético: la copia fotográfica del modelo inmóvil, sin más. Recuerdo la frase de que para medir el grado de disciplina o sabe Dios si premisa inexcusable para acceder al «verdadero Arte», al único posible y admitido allí, del talento, del «auténtico» entre comillas, me preguntaban de cuando en cuando con estas palabras: «niño, borras mucho?» sí, D. Fulano, contestaba yo entre perplejo y disciplinado. Era la única respuesta posible que despertaba un grave gesto de

afectada aprobación que debía de interpretarse como que se estaba en el buen camino. «El soplo divino del arte» empezaba a sospechar yo que no podía fluir sólo de esa clase de tortura. Tan triste y reducido panorama era frustrante en las ilusionadas ansias de un adolescente. Evidentemente, después lo ví de otra manera, ahora entiendo aquella preocupación. Mi tío se alarmó y me habló con la altura de visión que le caracterizaba, con espíritu abierto y liberal, haciéndome ver la evolución inexcusable del arte. Le horrorizaba la mezquindad de fórmulas cerradas, la ignorancia frente a la universalidad en el arte, la cortedad de miras, la negación de un arte vital y cambiante, le horrorizaba sobre todo, la vulgaridad.

Pasando en dosorden a otro plano de evocaciones, de otra faceta de sus reacciones personales que yo viví y pude presenciar, quiero mencionar algo por lo que de curioso tiene. Fue acompañándole en un viaje y larga estancia en un pueblecito del Norte, Cestona concretamente. Me llevó allí en varias ocasiones al estudio y casa de Ignacio Zuloaga en Zumaya, con quien le unía una estrecha amistad. Yo estaba deslumbrado con la fuerza que emanaba de aquel pintor, aquel vasco imponente, de su vitalismo, de su personalidad arrolladora. Pude ver en aquellos días, su estudio, sus cuadros famosos ya entonces, y otras telas recientes pintadas que mostraba apasionado a mi tío, aún frescas y aceitosas.

Yo tímidamente en el transcurso de aquellas largas visitas deambulaba asombrado en aquel impresionante taller.

Zuloaga era cordial y atento dentro de su temperamento espontáneo y brusco. Un día, se interesó por mí

y me habló, recuerdo, entre otras muchas cosas, que con gesto dominador y vozarrón magnífico me dijo: «para ser pintor, hijo mío, —hay que trabajar doce horas al día como un albañil— no lo olvides».

Yo miré a mi tío esperando, como solía hacer, su aprobación o su juicio, él, con su fina ironía andaluza, apenas me esbozó una sonrisa mirándome, yo entendí que había que callar en aquel momento, pero que aquéllo tenía más fondo. Por la noche al quedarme a solas con él, comentó cosas muy hermosas a propósito del arte; aludiendo a la frase de Zuloaga dijo: «El trabajo es muy importante, pero no siempre por acumulación de horas en la tarea, el final es mejor; por encima de todo, ya lo dijo Leonardo, «La pintura es cosa mental». Fue aquella una gran lección, en la que pude contrastar dos maneras de enjuiciar un mismo problema, **El Arte**.

El observar juntos a aquellos dos grandes hombres, aquellos dos grandes artistas, fue una experiencia inolvidable. En el plano personal se palpaba el choque de dos formas de cultura, en todo caso, fecundo y estimulante, —el dinamismo a ultranza contra la reflexión— la sensualidad y la fuerza magnífica del Norte frente a la intuición, el refinamiento mediterráneo y la divina proporción.

De aquella temporada recuerdo otra historia que revela su sentido del humor al que antes hice alusión. Se había solicitado insistentemente una visita de Zuloaga y mi tío al estudio de un pintor vecino, muy amigo del primero, artista en aquella época injustamente poco estimado, sobre todo por los pintores en el candelero, los del arte «oficial». Cariñosa y condescendentemente se le clasificaba por muchos amigos



como un aficionado con los ojos puestos en las últimas locuras de París. En fin, aquel día llegó, y el personaje en cuestión, entusiasmado por la visita, febrilmente enseñaba lienzos y lienzos pintados con extraordinaria rapidez, telas en general de grandes dimensiones. En un momento dado sacó un cuadro enorme, que representaba un toro de lidia a tamaño natural con figuras y paisaje: todo color, todo vibración. En el momento de colocarlo en el caballete se volvió hacia sus visitantes esperando una reacción, la que se tradujo en un expresivo silencio por parte de los mismos, pero sin contener su propio entusiasmo le espetó a mi tío: —Acosta, ¿en cuánto tiempo cree usted que me he pintado este cuadro?,— no lo sé, contestó lacónico mi tío, —¡pues en seis horas sin descansar!

Sin que lo oyera el autor, naturalmente, mi tío le preguntó a Zuloaga en voz baja, —¿por qué habrá tardado tanto?—..... Y no era crueldad o falta de estima, sino irreprimible humor nada malicioso. Quien le conocía sabía de su bondad y de su enorme respeto por todo lo que se hiciera seriamente, de todo lo que supusiera un esfuerzo, un abrir un horizonte en el arte, aunque sólo fuese un modesto honrado intento de lograr algo nuevo.

Para lo que voy a relatar ahora, es necesario mencionar que mi tío padecía desde su juventud de trastornos hepáticos, que le obligaban a observar un régimen, lo que era conocido de sus amigos. Bien, la historia pertenece a una época más antigua, por lo tanto no presenciada por mí, pero sí la recuerdo muy bien, pues se la oí contar más de una vez.

Fué en ocasión de una visita a Granada de Santiago Rusignol, el gran paisajista catalán que trabajó

en los jardines de la Alhambra y el Generalife durante meses, realizando paisajes muy estimables y de gran belleza algunos. Mi tío, todo cordialidad para con artistas que venían a nuestra ciudad, a los que siempre atendía, invitó un día a Don Santiago a almorzar en casa, junto con otros amigos pintores y escultores de Granada; Rusignol, como se sabe, era un bohemio en su más integral dimensión: guasón, divertido y con una vitalidad y dinamismo envidiable. Ya en casa y en la sala de estar, parece que cuando se dijo de dirigirse todos al comedor pidió unos segundos de espera para recortarse con unas tijeras el borde negro de suciedad de los puños de la camisa. Tras esta original forma de aseo, se encaminaron todos al comedor. Esta habitación, tiene un óvalo en el techo pintado al óleo en 1902 por el pintor local José Larrocha, maestro de tantos pintores de aquella época. El techo representa un fragmento del cielo con niños y ángeles posados en nubes o volando, melenas rubias, carnes rosadas, sonrisas angelicales y dulzarronas, toda una gran tarta «Pompier» insoportable a la visión de personas con sensibilidad estética de los años del modernismo y posteriores. Hoy esas creaciones se contemplan con otros ojos más indulgentes y hasta con delectación por el encanto que entrañan propio de una época.

Bien, volviendo a la escena, Rusignol entró en el comedor y después de ser invitado a sentarse en la silla destinada a él, con su espíritu curioso y vivaz recorrió con su vista cuanto le rodeaba: un comedor 1900. Al fin del recorrido posó la vista al techo y entusiasmado por el descubrimiento dijo burlón tras su frondosa barba a mi tío: —Acosta, ya sé por qué está usted enfermo del hígado....

Dichosa época en la que el humor sano era mercancía habitual y la convivencia y la amistad se rea-

lizaban bajo unos parámetros de cordialidad y sencillez.

Traer al recuerdo la figura de un ser desaparecido es siempre muy difícil, más aún cuando se trata de un hombre de personalidad compleja, tan atractiva y rica. El hacer trascender en este momento algo vivo e importante del personaje a través de una vertiente limitada como es la de unos aislados recuerdos personales, me deja plenamente consciente de que poco o nada he aportado. Tal vez una pequeña luz en el recuerdo de aquéllos, ya pocos, vivos y presentes que le conocieron. Tal vez quienes interesados por su arte o por la obra de su mecenazgo puedan completar en algo su imagen.

Para terminar, quiero decir en dos palabras lo que siento y lo que sé de José María Rodríguez-Acosta: Fue un hombre integralmente bueno y generoso, inteligente y sensible, rebosante de virtudes humanas.

Su arte y su obra ahí están, es a la historia a quien le corresponde emitir su juicio. Para mí, él fue sencillamente, nada más y nada menos que *un hombre*, en toda la más noble dimensión que encierra esta palabra.



# Discurso

del

Excmo. Sr. Don EMILIO OROZCO DIAZ



MI RECUERDO DEL PINTOR JOSE MARIA...  
JOSE MARIA RODRIGUEZ-ACOSTA

En mis años juveniles en que simultaneaba los estudios de bachillerato y universitarios con la asistencia a las clases de la Escuela de Artes y Oficios y una poco intensa, pero continuada, labor pictórica, la figura de Rodríguez-Acosta se me ofrecía y atraía como la de una gran personalidad granadina oculta, cuya actividad en realidad ignoraba. Porque conocía varias de las obras con las que había triunfado en España y en el extranjero; pero a través de las reproducciones que habían aparecido y reaparecían en revistas. Así recuerdo haber visto entonces sus cuadros en la «Esfera» y en «The Studio» e incluso en algún cromo o almanaque. Los cinco cuadros que primero conocí por reproducciones cuyo recuerdo conservo, fueron «En el Santuario», «Gitanos del Sacro Monte», «La tentación de la montaña», «Con el Santo y la limosna» y «Abril». El primero me sugestionaba sobre todos, aunque me interesaba también el del *Santero* por la planta de la figura y vigor pictórico; y me atraía por su reposada y exultante plenitud de vida femenina el último; «La Tentación» me inquietaba y extrañaba. Pero, desgraciadamente me resultaban todos esos cuadros un mundo inasequible y oculto. Los imaginaba escondidos en la Casa de banca de la Gran Vía y sobre todo en el deslumbrante

Carmen cuyas blancas torres y oscuros cipreces había visto ir creciendo desde cuando jovencillo me subía a pie al Generalife y a la Alhambra —a leer y a veces a pintar— y al bajar me detenía a contemplar la puesta de Sol desde la Cruz de los Mártires; eran esos momentos de soledad y silencio en que don Manuel de Falla salía a dar su ritual paseo. El inmenso, luminoso e impenetrable carmen era para mí un mundo cerrado, misterioso y prohibido, que me excitaba la imaginación removiendo mis juveniles ilusiones de artista y de estudiante de letras, pensando en el escondido estudio del pintor, en sus obras de arte, las bellas modelos y el saborear y contemplar los atardeceres y noches de luna en sus jardines y terrazas con la frescura y reflejos de sus fuentes y estanques. Era un mundo vagamente entresonado, lleno de connotaciones espirituales, sensoriales y también, inquietamente, sensuales.

Cuando el pintor durante los últimos años de la guerra se recluyó a trabajar en su carmen, cada vez más entregado a la actividad pictórica de grandes desnudos, me llegaron vagas referencias y comentarios indirectos que ponderaban lo importante de esas obras que realizaba. El ambiente que entonces se respiraba en la ciudad, de encogimiento y de represión de todo lo que pudiera sonar a pagano o heterodoxo, hacía más sugestiva e inquietante la noticia de esa oculta pintura que en el tan deslumbrante y atrayente como misterioso y cerrado carmen se estaba creando.

Fue inmediatamente después de terminada nuestra guerra civil cuando tuve la suerte de conocer personalmente a don José María Rodríguez-Acosta. De vista ya le conocía —aunque era hombre que no se exhibía mucho— por las fotografías y por haberlo visto alguna vez entrar en la casa familiar de la Gran Vía;



pero en 1940 con motivo del Concurso de carteles anunciadores de las fiestas del Corpus, y poco después en una concesión de becas de pintura, también convocadas por el Ayuntamiento, tuve la suerte de coincidir con él en el jurado que nombró el entonces alcalde y amigo del pintor don Antonio Gallego Burín. Las deliberaciones del concurso fueron muy largas y aunque el pintor era hombre de pocas palabras, sin embargo hablando de pintura no era tan parco, entre otras cosas, porque, aunque fuese un modesto certamen local lo consideraba con la misma seriedad y atención que si estuviese juzgando el más importante concurso nacional; diríamos que procedía como pensando en voz alta, dando ocasión a que su saber y experiencia, ya condensada en su madurez, se expresara con serena y consciente seguridad. Pero el hecho de que las deliberaciones se alargasen fue precisamente por llegar a un punto de duda que planteaban las dos obras que por acuerdo de todos habían quedado seleccionadas, para de ellas elegir el cartel que había de ser premiado. Aunque yo participaba de la misma duda que don José María —y en parte algo análogo le sucedía a algún otro de los miembros del jurado— el conflicto y vacilación era en él más agudo; además él era plenamente consciente de que todos estábamos pendientes de sus razones y de que, dada nuestra vacilación, su última opinión había de ser decisiva. En un continuo razonar sobre los *pros* y *contras*, de cada uno de los dos carteles llegamos a pasar varias horas. Se trataba, por una parte, de un cartel, de un dibujante granadino, de concepción simple y plana, como de recorte, pero limpio de traza y ejecución y de anotación fina y apagada; el asunto era un heraldo a caballo; el otro cartel era de un conocido cartelista valenciano; su asunto era una gitana bailando con movimiento violento contorsionado; y la misma violencia y fuerza tenía su intensa co-

loración contrastada en tintas planas. Era éste claramente de más calidad pictórica como cartel, pero resultaba de tono más vulgar, casi ordinario, además de constituir un tema tópico de lo que se da como andaluz. Le sobraba a éste lo que al otro le faltaba, pues carecía de la finura y dignidad que exigen un cartel anunciador, no simplemente de una fiesta andaluza, sino de las fiestas del Corpus de Granada. Rodríguez-Acosta que siempre huyó del tópico del flamenquismo —y más contra la tendencia a darlo como representativo de lo andaluz granadino— no se convencía de que aquél pudiera ser el cartel para Granada, pero sentía el escrúpulo de que en el fondo fuera su decisión el dejarse llevar por el prejuicio de ver, en general, en lo valenciano la inclinación a lo basto y grosero. Al fin, se impuso, aunque vacilante, el criterio de elegir el cartel de menos calidad y oficio, pero de más finura; representativo de lo que entendíamos habían de significar las fiestas de Granada. El cartel valenciano, quedó para utilizarse en el cartel pequeño, de mano, donde su violencia dinámico-colorista, había de disminuirse al perder tamaño.

En las deliberaciones y fallo del concurso de beca-rios tuve la oportunidad de conocer aún mejor la actitud sabía, independiente y comprensiva de Rodríguez-Acosta. Era respetuoso ante el más modesto lienzo, si estaba hecho con esfuerzo y honradez. Comprendía lo que ello había representado para el joven concursante. Además, conocía bien el mundo de los artistas y sabía lo que era el amor propio y la susceptibilidad del pintor. Por eso evitaba el comentario que pudiera herir; porque —me decía con humor— «el pintor tiene más vanidad que una cupletista». No juzgaba desde el punto de vista de su propia concepción pictórica —como es instintivo y frecuente en el artista—, sino como el

auténtico crítico, que se sitúa fuera de su visión personal y no intenta que la obra se acomode a sus criterios, sino viéndola desde los propósitos y concepción del autor. Ante esa actitud nos explicamos por qué, cuando en algún año el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes se nombró por votación de los artistas, resultó Rodríguez-Acosta elegido con más votos que ningún otro pintor. Todos eran conscientes de que el granadino, aunque no fuera el mejor pintor del momento, sí era el más sabio, el más comprensivo y el más independiente. Y no me refiero a la independencia personal de quien, por su condición económico-social, no tenía que vivir de la pintura, sino a dicha actitud y capacidad para juzgar sin pasión y con independencia de estilo y tendencias, e incluso de su propia orientación pictórica. Ese saber de Rodríguez-Acosta lo comprendí más tarde estudiando sus lienzos, que demuestran que este gran discípulo de Sala asimiló, como ningún otro artista, el enorme saber pictórico que hay encerrado en la *Gramática del color* del maestro. Así podía analizar y comprender la obra de los jóvenes como nos demostró en sus juicios de aquella exposición para la beca del Ayuntamiento.

Tras esos dos encuentros no volví a ver al pintor; y, naturalmente, tampoco pude tener ocasión de contemplar directamente sus famosos lienzos de desnudos, y menos aún tener acceso a su carmen-estudio que, —como *jardín abierto para pocos*— continuó siendo para mí un *paraíso cerrado y misterioso*.

Inesperadamente la muerte se llevó a José María Rodríguez-Acosta en 1941, y así lo recatado y hermético de su personalidad y las obras para mí desconocidas, es decir sus últimas creaciones, permanecieron como una inquieta interrogante. Ello se fundía, con-

secuente­mente, con lo que representaba su grandioso y cerrado carmen-estudio de la Alhambra, que sólo podía contemplar desde fuera, y en el que entonces me pareció latía con más fuerza la vaga presencia del espíritu del pintor, como si el gran monumento de arquitectura y naturaleza se hubiese convertido a la vez en cerrado templo consagrado al arte y en solemne mausoleo del alma del artista.

Ese sentimiento de inquieta curiosidad por conocer todo lo que encerraba el carmen de la Alhambra pude por fin satisfacerlo en una visita de pequeño grupo que, precisamente, gestionó y presidió nuestra compañera Joaquina Eguaras. Era una luminosa y templada tarde granadina; así al penetrar en el interior nos sentimos envueltos por la penumbra, fresca y silencio del lugar escondido que instintivamente nos hizo frenar nuestras expresiones de goce y hablar en voz baja. El paso por los jardines al aire libre, nos permitió romper ese freno e ir exclamando, asombrados, ante las cambiantes y sorprendentes perspectivas que iban sacudiendo nuestra sensibilidad, con complejas sensaciones de belleza y sensorialidad, de naturaleza y arte. Nos sentimos llevados de un mundo clásico pagano mediterráneo a una concepción musulmana y oriental, pero todo aquello estaba enlazado con visiones estilizadoras de una arquitectura racionalista contemporánea, con resonancias del tradicional carmen granadino y con apariciones aisladas de obras auténticas cristianas, góticas, renacentistas y barrocas en contraste con originales o copias de paganas estatuas greco-romanas.

Cuando reingresamos al interior para visitarlo, volvió a sobrecogernos la inquieta emoción de ir al encuentro de la intimidad espiritual y estética del artista; y,

acallando el ruido de nuestros pasos sobre los brillantes mármoles, subimos por la escalera de caracol que conduce a la biblioteca y al estudio. Así, en esa actitud de contenida expectación, pasamos de pronto, de la gris y recogida escalera a la espaciosa biblioteca-museo tan llena de brillos y colores. Allí se desbordó nuestro asombro; las vitrinas iluminadas nos llamaban incitantes con figuras y objetos que atraían por su belleza o por su exotismo, hablándonos de los mundos, estilos y religiones más distintas; arte primitivo y prehistórico, negro, budista, árabe, egipcio, clásico, griego, y romano; y gótico, renacentista y barroco; para sentir y gozar de todo bajo el principio de lo bello como un culto al arte por el arte. Pero repuestos de esas hondas y contrastadas impresiones, y tras asomarnos a los pequeños gabinetes y salitas, donde el refinamiento estético e intelectual del espíritu del Modernismo se extremaba, en algún caso con sutil morbosidad sensual, creció en mí la impaciencia y expectación ante la inmediata visita al estudio, lo último y más reservado que nos quedaba por conocer y donde podría por fin contemplar sus obras últimas, en especial el gran desnudo que dejó sin terminar.

Nos guiaba en la visita, silencioso y hermético de gesto, como conservador de la casa, José Pastor, íntimo amigo del pintor desde la juventud, que había cuidado su estudio desde el primero que tuvo en la calle de San Isidro. Con verdadera veneración por el recuerdo del amigo nos acompañaba, vigilante, haciéndonos experimentar con más fuerza el sentimiento del vacío profundo que había dejado el artista creador de todo lo que estábamos contemplando. Sentíamos continuamente la presencia invisible del pintor, como si acabase de abandonar aquellos recintos. En verdad que había puesto su alma en la creación de todo aquello y que era

eso en el fondo lo que más nos conmovía. Esa muda e invisible presencia —precisamente por sentirse su ausencia— es algo que entonces experimenté hondamente y que todavía siento a veces —a pesar de frecuentarlo— cuando me quedo solo en aquella biblioteca; e incluso llega a oprimirme con esa fuerte personalidad ausente y me impulsa a buscar sus ventanales para encontrar la libertad, contemplando la inmensa, espaciosa y relajante visión de la Vega y de la Sierra.

La actitud vigilante y de devoción al recuerdo del amigo artista se extremó en nuestro guía al aproximarnos y entrar en el estudio; pero también en mí se reforzó e hizo más viva la imagen que en mi memoria conservaba del pintor. Allí, sobre todo, podía imaginarlo, más aproximada y concretamente, ante el caballete, junto a la mesa con la paleta aún con colores y respirando el mismo olor del óleo que él respiraría. Mi atención se fue hacia los pocos cuadros que había colgados y aún con más interés a los que nos fue mostrando el señor Pastor. Se fue satisfaciendo mi curiosidad, pero el desnudo último me impresionó mucho más de lo esperado; como no me había impresionado ningún otro desnudo de la pintura contemporánea. Y no precisamente por la connotación sensual, sino precisamente por todo lo contrario; por lo que tenía de gesto o expresión de lo íntimo espiritual. Era natural que la contemplación del lienzo nos mantuviera a todos en una actitud de concentración y silencio. Instintivamente fui a sentarme en un sillón que quedaba cerca del ventanal para contemplar con mayor reposo el inquietante lienzo; pero, al iniciar el movimiento, ya lo había percibido nuestro guía que con apresuramiento de palabras y gesto me impidió lo hiciera; era el sitio en que don José María, al dar término a una sesión de trabajo, se sentaba para contemplar

la labor realizada. Pastor, en su devota veneración al recuerdo del pintor, no quería que nadie ocupase el lugar del artista, ni aun para admirar su obra. Cuando salimos de aquellos recintos, de aquella mansión del arte, que tanto nos habían inquietado y excitado hacia mundos tan distintos y lejanos de la belleza del pensamiento y del espíritu, y siempre oprimidos por la presencia invisible de la personalidad del pintor cuyo vacío nos había ido subrayando su amigo Pastor, experimentamos una sensación de libertad al encontrarnos con el abierto paisaje luminoso en el momento en que se iniciaba la caída de la tarde. Pero quedó en mí presente, como obsesivo recuerdo de todo lo visto, la imagen de tanta fuerza plástica como intensidad expresiva, de aquel último desnudo pintado por Rodríguez-Acosta. La honda interrogante que entraña el lienzo, la ví como la interrogante que ante el arte y la vida nos dejó la recatada y hermética personalidad del pintor. Se me quedó presente la imagen de aquella bella joven, de movimiento y gesto caído, como si acabase de quedar dormida y hubiese dejado caer de su mano una blanca y fresca flor —verdadero símbolo de la vida que se abandona— todo ello envuelto por la sombra de la noche en la que se ha sumergido su sueño.

Desde entonces he pensado en el sentido de ese cuadro, no ya en relación con el artista, sino también en relación con la intimidad del hombre. Pensaba así en el pintor contemplando su cuadro, tras su última sesión de trabajo, sentado en aquel sillón en que yo intenté sentarme para mirar y reflexionar sobre su obra. Posiblemente fue para Rodríguez-Acosta la última imagen que se llevó de su carmen-estudio; el recuerdo de esa inquietante figura, símbolo de la noche de la vida, en la que él había de entrar muy poco tiempo después.

Desde aquel momento, aunque fui descubriendo gradualmente la importancia de los valores propiamente pictóricos de la obra de Rodríguez-Acosta, sin embargo ese desnudo último, como tardío y vigoroso resurgir de la tendencia simbolista a través de una concepción formal realista —aún con ecos de Hodler— me atrajo inquietante; pero, no sólo para guiarme hacia el mundo ideológico del pintor, sino para intentar aproximarme a su más honda intimidad espiritual. Y el más completo sentido simbolista comprendí se descubría mejor considerando este lienzo junto con los otros dos desnudos que realizó en fechas inmediatamente anteriores. Porque los tres representaban en su conjunto la más completa contradicción del tipo de desnudo que el artista había preferido en los años que preceden a nuestra guerra civil. Esa etapa anterior culmina y se ejemplifica en el *Desnudo de la mantilla* que presentó en la Bienal de Venecia de 1934. Ya el hecho de representar la figura desnuda, ataviada con rica mantilla blanca y finos zapatos negros, suponía subrayar el hecho de que está desnudada, pero sin prescindir del adorno femenino que contrasta y realza el atractivo sensual del joven cuerpo desnudo. Porque, además, el ambientar la figura en el ángulo de un rico interior de tono coquetón, contribuye ya de por sí a sugerir una expresividad erótica. A nuestro juicio actuó entonces sobre nuestro pintor la influencia de los desnudos de Zuloaga; tanto en el hecho de presentar la figura con alguna prenda de vestido o adorno que hace más llamativa y prosaica la desnudez, como en sugerir, además, con algunos elementos el ambiente realista interior del gabinete o alcoba femenina. Ahora bien, dado el distinto temperamento artístico de los dos pintores, el granadino evita lo violento, provocativo y vulgar —aunque expresado en el vasco con gran vigor pictórico— y busca una actitud y expresividad más frena-



da, colocando la figura, sentada, casi totalmente de espaldas, si bien volviendo los ojos para mirar al espectador con gesto de incitante llamada. Con razón, José Francés, aunque reconociendo en el lienzo un *noble decoro*, afirmaba que representa la *despedida de la erótica*, de Rodríguez-Acosta.

Los últimos desnudos del pintor representan la contradicción de dicha actitud y concepto, y asimismo se apartan de lo hecho por sus contemporáneos. Ellos suponen, sí, la exaltación de la belleza del cuerpo desnudo y de sus valores plásticos; pero, aunque pueda parecer que constituya esto una finalidad en sí misma, sin embargo se une íntimamente a esos valores pictóricos una concepción simbólica que convierte los cuerpos en gesto o medio para expresar el íntimo y angustioso pensar trascendente del artista. Esos tres lienzos, *Desnudo tendido*, *Desnudo del globo de cristal* y *Desnudo reclinado* —pintados los dos primeros en 1939 y el tercero entre 1940 y 1941— aunque de proporciones distintas constituyen, a mi juicio, un verdadero tríptico de sentido cíclico que podríamos designar con los títulos de *La Tarde*, *El Crepúsculo* y *La Noche*, visión alegórica de tres momentos sucesivos de la vida humana.

Aunque en general —y sobre todo en las épocas de clasicismo y academicismo— el artista al valorar el tema del desnudo busca destacar lo común y genérico de lo humano y no lo expresivo individual, sin embargo en Rodríguez-Acosta la figura queda totalmente sometida, no sólo a un rígido sentido compositivo y a un estilo, sino forzada a actuar simbólicamente como enérgico y profundo gesto expresivo del pensamiento e íntimo estado de alma del pintor. Por esto resulta que, paradójicamente, cuando Rodríguez-Acosta siente más

honda preocupación por la vida interior es cuando se entrega por entero a la pintura de la mujer desnuda. Exaltará, sí, y como pocos artistas, el cuerpo femenino en su belleza de plenitud y plasticismo; y despojando externamente la composición de toda anécdota y elementos de adorno ambientales. Lo que rodea es un espacio vacío, o, mejor diríamos, como una visión de total desnudo del paisaje en la que cuenta sólo el cielo como parte esencial expresiva.

El cuerpo del *desnudo tendido* no deja ver tras de sí la línea de horizonte, sino sólo el cielo con grandes nubes redondeadas, que no riman, sino que contrastan con las formas tersas de la figura, haciéndoles resaltar su horizontalidad y peso frente a lo aéreo y flúido de sus blancas y vaporosas masas iluminadas por una débil luz rosada de sol de la tarde. El sentimiento que nos sugiere ese fondo es una emoción de anchura espacial; pues, ese cielo de nubes, aunque para nuestra visión ha de quedar en el lienzo detrás —como fondo— es en realidad una parte del mismo cielo que contempla sobre sí la figura, con complicado, pero expresivo, gesto interrogante. Ha desaparecido totalmente, en su aspecto externo, el sentido compositivo de expresión desbordante de que antes gustó el artista; la mujer no sólo no nos busca con su mirada, sino que tampoco demuestra conciencia y complacencia de estar siendo contemplada; exhibe su desnudez, mirando e interrogando a las nubes que pasan por el cielo. Así de una manera indirecta —por repercusión del gesto de la bella figura— nos despierta la inquietud emocionada de sentir lo pequeño de lo humano, pese a su vigor y perfección, frente al misterio insondable del cielo indiferente que nos envuelve.

El otro desnudo —el del globo de cristal— de fecha inmediata a éste, descubre en su composición un sen-

tido simbolista de más hondo intelectualismo, tanto en su movimiento, igualmente complicado —cual actitud forzada de figura manierista colocada para lucir su belleza—, como en su concentrada expresión. La envuelve un oscuro cielo de crepúsculo con un horizonte que, entre nubes, refleja la triste y última luz de la tarde; un horizonte como contemplaría el pintor muchas veces desde su carmen en los encendidos atardeceres del otoño granadino. La composición se estructura con un importante elemento artificial: una gran esfera de cristal que nos sugiere una vez más el símbolo de nuestro planeta. La mujer arrodillada ante ella —cual si poco antes hubiera adorado al mundo—, está con el cuerpo como caído sobre sus piernas, y tiene apoyado su brazo sobre la esfera, en el que ha dejado caer su rostro; cerrando, pensativa, los ojos, mientras levanta el brazo izquierdo, como si intentara, con su mano, puesta en la cabeza, contener o apartar de sí su inquietante pensamiento. La expresión, se concentra e interioriza con un triste gesto pesimista ante lo impenetrable del misterio del mundo. Agena a todo lo que le rodea, y a su propia belleza, cierra los ojos como si sólo pensara en lo incierto y oscuro del destino humano, y en lo fugaz de su juventud y de su vida, cual si presintiera se ha de acabar pronto, como se está apagando la débil luz de la tarde.

Si ante el *Desnudo tendido*, más que en la aparente concepción del desnudo como *fin en sí mismo*, predominante en la época, pensamos —de acuerdo con la caracterización de Clark, en su agudo estudio sobre el desnudo en el arte— en una expresividad de éxtasis y exaltación vital, ahora ante el *Desnudo del globo de cristal* y, más aún, ante el último que dejó inacabado el artista, pensamos que la expresión que se impone en ellos es el sentimiento del *pathos*. Y, subrayemos que,

paradójicamente, se expresa ese conmovedor sentir a través de una figura en su plena juventud; de ahí que nos impresione con más emoción. Diríamos, aplicando a estos lienzos palabras del citado crítico —que contrasta ese género de desnudo con el tipo que, como *expresión de la energía, exalta el cuerpo victorioso*— que «existe igualmente un desnudo que expresa la derrota. El cuerpo admirable que parecía fuerte y sereno, es vencido por el dolor». Pero en ello no entendamos sólo el dolor físico del vencimiento corporal, la herida y la muerte, sino también el dolor moral, la honda tristeza y la angustia vital. Ello lo expresó a veces el desnudo clásico y muchas el cristiano; pero sobre todo alcanzó su más honda expresión en la obra de Miguel Angel, y dentro de élla podemos recordar su escultura de *La Noche* —en la Tumba de los Médicis—, precisamente la visión, consciente o inconscientemente recordada por Rodríguez-Acosta en su última obra; diríamos que con ella el pintor granadino cierra y extrema la expresión de ese sentido pesimista de vencimiento, de incertidumbre y angustia ante el misterio de la vida. Significativamente, si el primero de los desnudos se cubría de un cielo con rosadas nubes, aún iluminadas por el sol del atardecer, y el segundo se envolvía en la penumbra de la última luz de un sangriento crepúsculo, este desnudo póstumo está totalmente envuelto por la más negra oscuridad de la noche; unos puntos de luz en el horizonte —como las llamas de rastros ardiendo que vería en la Vega el pintor desde su carmen— nos despiertan la plena conciencia de la total sombra que nos cubre. De la inquietud interrogante del primero, pasamos, por el angustioso ensimismamiento del segundo, a esta visión de caída, hundimiento y desolación en las sombras de la noche y de la nada. La figura reclinada, apoya en alto su brazo derecho cuya mano pende inerte, mientras extiende el otro

brazo que queda caído, pesando, sobre el borde de una negra mesa. Sus piernas quedan también sin impulso de energía, medio dobladas. La cabeza se inclina y hunde en el hombro izquierdo, pesando, como ya entregada al sueño. Así, la mano extendida sobre la mesa, ha dejado abandonada una fresca y carnosa magnolia. No creo sea caprichosa suposición ver en esa flor blanca —una vez más— el símbolo de la fugacidad de la plenitud de la vida. Creemos, como dijimos en otra ocasión, que hay que ver en este desnudo un cierto paralelo de la encarnación de la figura de *La Noche*, como un eco de la genial obra de Miguel Angel. Pero hay algo que distancia enormemente una representación de otra, en cuanto a su íntimo sentido pesimista. Como glosó Miguel Angel en sus propios versos, la búsqueda del sueño para *no ver ni sentir*, es algo que el alma desea ante la condición de los hombres; *mientras el crimen y la venganza duran*. Su pesimismo alcanzaba no sólo a la falta de fe en el ser humano y en la vida, sino incluso al *para qué* de su propio arte; pero ello le llevaba, precisamente, a sentir más firme la fe en la existencia de la otra vida.

Este lienzo sin ultimar de Rodríguez-Acosta traduce en esos momentos finales de su existencia —cual si presintiera la muerte que le impidió terminarlo— una desolada actitud de desencanto de la vida humana, aunque él la amara apasionadamente y deseara *hacerla cada vez más bella*. La triste experiencia que en su espíritu de hombre liberal, humanitario, debieron producir los crímenes y violencias de la guerra, tuvo que reforzar aún más su propio y profundo pesimismo. Si había tenido ilusionada fe en la vida, en el progreso, en el saber, en la belleza y en el propio arte, sin embargo le faltaba, desde su entrada en la madurez la plena fe en la realidad trascendente; aunque sin perder nunca

la inquietud ante el misterio del más allá. Por eso al sentir se derrumbaba la firme construcción de todos los valores humanos, y al agudizarse su inquietud ante los misterios de la propia existencia —y del Universo que nos rodea— sus dudas de fe debieron crecer. Sólo cabía la búsqueda de la noche del sueño para no ver, ni sentir, ni pensar. La belleza de lo humano en su plenitud, como la de los goces del vivir —que simboliza junto con la mujer desnuda, esa flor caída— se exalta en su lienzo, pero con el valor de un gran gesto callado, expresivo de lo más íntimo del angustioso pensar del hombre y del pintor ante el misterio de la vida y ante el misterio de la muerte.

EMILIO OROZCO