COBALTO

Arte Antiguo y Moderno

NICOLAS POUSSIN: *Dibujo*

EDICIONES COBALTO
BARCELONA
1 9 4 7

2ième éd. I, p. 158) a écrit que le caractère artificiel du paysage du *Bapteme* de Patinir est une manifestation des tendances renaissancistes du peintre. Dans ce cas, presque tous les primitifs flamands appartiennent plus ou moins à la haute .Renaissance, car presque tous ont, dans quelques uns de leurs tableaux, introduit des paysages entièrement ou partiellement artificiels. Certes, la haute Renaissance a renforcé le gout de ces fantaisies que l'on a très bien comparées au gout des rocailles que les jardiniers installaient dans les maisons de campagne de nos grand-pères, mais le goût de ces choses exista au Nord des Alpes, longtemps avant la fin de l'art gothique, dont la dernière période, celle du XVième siècle, il est vrai, peut etre considérée comme une protorenaissance septentrionale, mais sans que cela change en rien les différences profondes entre l'art flamand de ce siècle et celui qui fleurit en Italie, à l'époque de Leonardo da Vinci.

Le paysage artificiel était un acquis international d'écolier d'origine byzantine, que nous retrouvons dans sa forme primitive non seulement dans les très anciennes miniatures et chez Giotto, mais aussi en Flandre, sur les volets du fameux retable que Melchior Broederlam, d'Ypres, fit, en 1399, pour l'abbaye de Champniol, et qui est à présent au musée de Dijon. Toute l'école pré-eyckienne suit le même procedé, qu'elle apprend dans les ateliers des miniaturistes. Que même les van Eyck n'y échappent pas, il suffit de regarder *Les saintes Femmes au Tombeau, Saint François recevant les Stigmates* et le volet des Pélerins de *l'Agneau mystique* pour s'en convaincre. Grâce aux études du comte Paul Durrieu et de Georges Hulin de Loo, nous savons que les van Eyck, comme presque tous les primitifs flamands, ont commencé leur carrière artistique comme enlumineurs. Ils furent au service de Guillaume de Bavière, duc de Hollande, et leur travail fut interrompu en 1417, par la mort du duc. On a dit et répété que dans les pages qu'ils illustrèrent, et qui furent détruites dans l'incendit de la Bibliothèque de Turin, en 1904, la peinture reconquit, por la première fois depuis l'antiquité, l'espace et la lumière.

Cela n'est pas tout à fait exact. En meme temps que les van Eyck, et selon toute apparence originaires de la même contrée, il y avait Pol de Limbourg et ses frères qui jusqu'à la mort du duc de Berry, en 1416, travaillèrent à l'illustration des *Très riches Heures de Chantilly*. Les frères de Limbourg furent les premiers à peindre un vrai paysage. Ce que les Siennois placèrent comme paysage en arrière des figures de leurs tableaux, n'était qu'un décor, qui, comme j'ai déjà dit, se rattache plutot aux vieilles formules byzantines qu'à l'observation de la nature. L'élément principal du vrai paysage, l'espace dans lequel vivent et se mouvent les figures, y fait défaut. La prééminence de l'home sur les choses qui l'environnent est totale; le paysage est une chose accessoire, un fond, dans lequel on peut mettre quelques arbres ou que l'on peut remplir par des dorures ou des quadricés. Un coup d'oeil scr les fresques de Giotto, à Padoue, nous explique mieux que toute dissertation, quelle était, au XIVième siècle, la conception des rapports entre les personnages et le décor, dans lequel ils se présentent.

En ce siècle, cette conception et son application giottesque etaient le bien commun des artistes europeens. Par l'intermédiaire des nombreux artistes flamands qui travaillérer en France, les influences italiennes pénétrèrent dans les ateliers de Bruges et de Gand. On y adopta ces paysages irréels, chargés de roches avides et de montagnes de pête de carton en forme de spirale.

Comment est sorti de ce cliché international le vrai paysage? C'est une véritable énigme, mais le fait est là: au début du XVième siècle, il apparait subitement. Les frères de Limbourg l'inventent, leur génie en découvre les lois et les applique. C'est ce qu'on a appelé "le miracle des paysages", et, en effet, c'est presque un miracle, cette conquete soudaine de l'espace, ce respect scrupuleux des accidents d'un terrain, cette observation réaliste des nuances atmosphériques et meme des changements d'une couleur locale. Toutes ces qualités des pages du calendrier des *Très riches Heures de Chantilly* placent les frères de Limbourg au même rang que les artistes grecs, qui au Vième siècle avant J. C., rompirent avec la vieille loi de la frontalité pour introduire de la vie et du mouvement dans leurs sculptures.

III

On aurait pu croire que cette révolution dut détruire le vieux cliché. Il n'en fut rien; très souvent les frères de Limbourg eux-mêmes s'en servent encore. Le cliché international subsiste; on le perfectionne; on l'adapte aux lois de la perspective et on l'enrichit de souvenirs de voyages dans les pays méridionaux. Désormais, dans la peinture et dans la miniature, deux tendances vivent paisiblement l'une à coté de l'autre; les memes peintres et enlumineurs emploient aujourd'iui un paysage naturel, emprunté directement à leur voisinage, et demain un paysage purement décoratif, formé de rochers, de mers et de monuments qu'ils n'ont jamais pu voir en Flandre. Leur choix entre la manière naturaliste et le procédé artificiel dépend généralment de l'action principale qu'ils doivent représenter. En arrière d'un Calvaire, d'une Pietà ou d'une autre scène de la passion de Christ, on dispose de préférence un paysage phantastique. Tout thème inspiré de la Bible et toute action qui se passe en Palestine sont placés dans un cadre qui doit rappeler la Terre Sante et qui correspond aux sentiments dramatiques qui animent les personnagts. C'est ainsi qu'on retrouve des paysages artificiels chez le maitre Mérode, van der Weyden et Bouts, aussi bien que chez van der Goes et Memlinc, et cela nous explique le paysage montagneux et les rochers bleus du triptyque de David qui nous occupe ici. Si je devais écrire une histoire du paysage dans la peinture flamande, je prendrais ces rochers comme point de départ, ou plutot comme poste d'observation. Ils me permettent de voir d'un coté l'évolution qui rattache les prédécesseurs des frères de Limbourg aux van Eyck et leur école, et, de l'autre coté, la continuation de cette école par Matsys et Patinir.

Je l'ai déjà dit, et je le répète en forme de conclusion: Matsys, Patinir et leurs disciples, profitant des progrès italiens ont perfectionné les paysages des primitifs. Il y a plus: certains de leurs paysages, par exemple celui de *La Fuite en Egypte*, de Patinir, au Prado, écrasent la figure humaine, comme, au XIVième et au début du XVième siècle, la figura humaine avait écrasé le paysage. Le sentiment équilibré des horizons et des distances que leurs

prédécesseurs avait conquis; la belle harmonie que David avait atteinte dans *Le Baptême du Christ,* ils n'ont pas su les conserver.

A coté de la perspective linéaire, les primitifs avaient aussi conquis la perspective aérienne. Les différent tons d'une même couleur selon le jeu de la lumière, la différence de luminosité d'un jour d'été et d'un jour r'hiver, l'effet des couleurs environnantes sur une couleur locale, le changement des couleurs et la diminution de la visibilité des objets en raison de leur éloignement, tout cela ils l'avaient bien observé et ils avaient taché de l'exprimer dans leurs tableaux. Très souvent, ce ne sont que des tatonnements soutenus par des moyens accessoires: des rangées de coulisses, des fleuves qui traversent le paysage, des oiseaux volant sous les nuages, des fenêtres qui encadrent un paysage, ou des pavements de carreaux qui contribuent à approfondir une chambre.

Quand David fixa sa résidence a Bruges, il put admirae les résultats extraordinaires que ses confrères tiraient de leurs procédés purement empiriques. Il se mit à rivaliser avec eux cela lui réussit, grace à son apprentissage en Hollande, où le problème de l'espace n'était pas inconnu. Il s'attacha aussi au problème de la lumière. Notre triptyque nous montre le grand progrès qu'il fit en quelques années. C'est encore une fois *L'Adoration des Mages,* de Bruxelles, qui sert de point de comparaison. Les effets de la lumière froide du tableu de Bruxelles sont partagés d'une façon assez arbitraire. Dans le triptyque, au contraire, le pénombre du crépuscule est soigneusement étudié. Les Mages sont arrivés à la tombée du jour; le visage mélancolique et pensif de la Vierge et l'Enfant sont en plein dans la douce lueur de derniers rayons de soleil, tandis que les Rois et les autres personnages se tiennent dans une ombre moelleuse et minucieusement graduée, qui n'efface pas leurs coutours ni les couleurs des objets, mais qui leur donne, en plus d'un aspect naturel, une douceur mystique et touchante. David applique ici délibérément la loi des contrastes de lumière, afin de mettre en relief les trois personnages du panneau central, qui sont les principaux acteurs de la scène.

Le progrès est considérable; la scène est débarassée de la masse informe et encombrante des serviteurs des Mages qui occupent l'arrière- fond du tableau de Bruxelles, et, en plus, la lumière est judicieusement partagée, de façon qu'elle renforce, d'une part, la composition, et, d'autre part, le caractère intime de cette visite royale au fils de Dieu.

Ce triptyque, qui contient la synthèse de tous les efforts d'un grand siècle, est une des oeuvres qui fait le plus d'honneur au dernier grand maître de l'école de Bruges.

DR. J. V. L. BRANS (DR. JUAN DE SALAZAR)

HIERONYMUS BOSCH: *San Jerónimo* (Academia de Bellas Artes, Venecia)

B. M. DE AGÜERO: *Paisaje* (Museo del Prado. Madrid)

LA ESTÉTICA DEL PAISAJE EN EL SEISCIENTOS ESPAÑOL

por F. JIMÉNEZ PLACER

EN el panorama del arte español no existe más tentador linaje de indagaciones, que aquellas que tienden a esclarecer y justificar culturalmente la estética autonomía, incuestionable, de la pintura y la escultura del siglo de oro. Ya es hora de dar por ultimados y rebasados los agrupamientos de escuelas y subescuelas según una caracterología estrictamente morfológica. La Historia del Arte en nuestros días, hastiada de la exclusivista y parcial sequedad de la "crítica de las formas", aprovecha el magnífico bagaje instrumental de la disección "superficial" de los estilos, pero orienta sus indagaciones hacia metas más ambiciosas. En arte, todo es, íntegramente, formas; pero alentadas por el soplo vivificador del espíritu. He aquí por qué, mantenida por lo general nuestra crítica de arte histórico en la zona epidérmica de las contrastaciones y discriminaciones puramente formales, es muy poco aún lo que sabemos "en profundidad" del sector más egregio de nuestro arte nacional: el "alto soto" de creaciones pictóricas y escultóricas, que en la órbita del arte europeo de la Contrarreforma, establece la singularidad y la jerarquía, y la autonomía y la coherencia, del que reiteradamente nos hemos atrevido a designar como *arte clásico español* por antonomasia.

Sin pretensiones de realizar este tipo de análisis total, exhaustivo, de meta y designio de *integración cultural*, que preconizamos, sí creemos que la acertada iniciativa de COBALTO de nutrir su primer número con estudios sobre el paisaje, nos depara ocasión de indagar — bien que superficialmente — sobre la ausencia y presencia de tal género en nustra gran pintura del XVII; "cruz" y "raya" del paisaje en la pintura hispánica, que ha de guiarnos hacia puntos neurálgicos de la estética del arte seiscentista español; hacia el reducto extremo de las motivaciones profundas, que concatenan la plástica a las restantes categorías espirituales de la cultura española. Porque es obvio que el género paisaje tiene muy escasa entidad, cuantitativa y cualitativamente, en la pintura clásica española. He aquí por qué no se cifra nuestro propósito en recontar estas escasas manifestaciones, con empeño de prestigiar el arte de los pocos especialistas del género que se cuentan en la pintura española del período áureo, astros de segunda o tercera fila, como Agüero, Collantes o Iriarte. Salvo que este recuento está más que realizado por los tratadistas modernos de la pintura española, nuestro punto de partida es reconocer, como un hecho incontrastable, la escasa entidad del género paisaje en nuestra gran pintura del XVII; hecho sobremanera notorio que induce a sospechar que su motivación obedezca a causas más profundas que no la sorprendente coincidencia temperamental de nuestros artistas, en su inmensa mayoría tan decididamente desafectos a un género a la sazón muy en boga en la pintura occidental. Empecemos, pues, por subrayar, que la ausencia del paisaje en nuestra pintura clásica nos obliga a estimarla como una craacterística de la escuela, no como predilección de los artistas, coincidente en su desgana. Y ello nos lleva a la indagación marginal de las causas profundas, en definitiva de las motivaciones culturales; indagación meramente apoyada sobre sugerencias, para las que bastan ejemplos patentes e indicaciones sinópticas. Interprétese, pues, este ensayo, no como una investigación exhaustiva sobre las modalidades del paisaje en la pintura española del siglo XVII, sino como un intento de revisión rauda de los tipos muy notorios, más con intención de subrayar las orientaciones cardinales de nuestra estética nacional que de analizar las escasas manifestaciones de un género, al que se ha concedido en justicia sólo la secundaria atención que merece; salvo la muy considerable que cabe otorgar, en el terreno especulativo de las significaciones, al acusado relieve de su *entidad negativa*.

1. — AUSENCIA DEL PAISAJE Y SU MOTIVACION ESPIRITUAL

Anotemos sinópticamente las más notorias características de la pintura de paisajes en el arte español del Seiscientos. Ante todo, la evidencia de que en manera alguna puede estimarse la predilección por tal género como indicio de una vocación nacional; por el contrario, lo indudable — de aquí la considerable dimensión *negativa* de este fenómeno — es la repulsión del arte áureo español,

como entidad cultural, a cultivar y profundizar en la pintura de paisajes; y ello no sólo por el muy modesto relieve artístico de los escasos pintores predominantemente paisajistas con que cuenta la pintura española, sino sobre todo por la indefectible subordinación y servidumbre en que se mantiene el paisaje en relación con las figuras, en obras en que la representación de "exteriores" obliga a ambientar con fondos paisistas. La significación *cultural* de esta "constante" de nuestra pintura nacional, se acredita por el hecho de que no es lícito atribuir a ineptitud — que pudiera razonarse con muy diversas explicaciones —, el desafecto de nuestros pintores hacia la pintura de paisajes. Bastaría el magnífico destello de uno de los paisajes de la "Villa Medicis", para acreditar a lo que hubiera podido llegar el genio de Velázquez en este género de pintura, si su eventual y fortuito cultivo de esta modalidad hubiera sido no coartado sino estimulado por la vocación estética nacional. Lo indudable, repetimos, es que en el género paisaje la pintura española no penetró hondamente. Pese a la capacidad plenamente demostrada de alguno de nuestros grandes maestros para este género de pintura — Velázquez y Murillo en primer término —, no pasaron en la interpretación del paisaje de aspectos intencionadamente superficiales: el paisaje como fondo, como ambiente concorde; nunca elevando a la dignidad de protagonista del cuadro la profundidad ilimitada del ámbito, ni estimulando con hábil gradación de términos esa proyección de la mirada hacia confines remotos, poetizados por una entrañable ilusión de lejanía. No cabe, por tanto, equiparar lo español a lo italiano, a lo francés, a lo flamenco y mucho menos a lo holandés contemporáneos.

La explicación "de conjunto" de este significativo vacío de nuestra gran escuela pictórica, es, sin embargo, bien sencilla: el sentido esencialmente religioso o numinoso de la pintura seiscentista española. No queremos aludir sólo al absorbente predominio de la temática religiosa — aunque ésta sea un síntoma bien significativo — sino al intenso y profundo *sentimiento* religioso, que desbordando el ingente sector de nuestra pintura de tema cristiano, refluye sobre los restantes géneros de la pintura nacional: el retrato, el costumbrismo, incluso la pintura de naturaleza muerta, que explícita o tácitamente propende a transmutarse en el género "vanitas" inmortalizado por Pereda. Ni la índole de nuestro ensayo ni su extensión medida, nos permiten razonar lo antedicho, que por lo demás nos parece incontrovertible. Admitamos, pues, como vigorosamente operante, esta radiación de espiritualidad vivificadora, que mediatiza el sesgo morfológico ascensional del barroco, decidiendo en definitiva el matiz privativo, autónomo, de nuestra plástica, frente al creciente del arte "romano" de la Contrarreforma. Aún en lo religioso, ante la aparatosa retórica vaticana, el arte español afirma su propensión al intimismo, su preferente dedicación a glosar la incidencia de la luz divina sobre las "hondas cisternas del alma". De aquí el sentido *icónico*, reverencial, con silencio y luz de santuario, del arte religioso español; de aquí también el sentido *dialogal* que erige como tema supremo la confrontación del Creador y la criatura. Este arte de imágenes más que de escenas, que aprieta el rostro extático de Francisco sobre el cuerpo de Cristo, que aureola con diafanidades de celeste purísimo la hierática personificación de la Inmaculada, que levanta un valladar de tinieblas tras el Crucificado para proyectar hacia adelante — hacia el devoto — la totalidad de la radiación emotiva; este arte, todo concentración emocional y aspiración unitiva, había necesariamente de autonomizar su sentido espiritual traducido en la forma, frente a los sesgos "evasivos" y multipolares del barroco. Por ello el paisaje "historial" seiscentista, que significa la fácil evasión hacia la lejanía y por ende la "rosa de los vientos" de la dispersión emocional en la pintura religiosa estrictamente naturalista, fué repudiado por la estética española del siglo XVII; no otro sentido tiene el tenebrismo de la etapa plenamente clásica — centrada en la mitad primera del siglo —, que la de ser un recurso admirable para evitar la connotación *natural* ambientadora, las rutas de evasión y de penetración hacia la lontananza, que nos apartan del tacto espiritual de la sangre de Cristo.

J. B. MARTINEZ DEL MAZO *La Calle de la Reina en Aranjuez*
(Museo del Prado. Madrid)

Con ello queda justificado el "recelo" con que se interpreta y dosifica el paisaje en la pintura hispánica. Obsérvese que el tan proclamado *naturalismo* español se detiene al borde de esa emotiva radiación de sobrenaturalidad que tan hondamente ennoblece la totalidad de los géneros preferentemente cultivados por nuestra pintura; incluso el paisaje, en su representa-

ción cuantitativa y cualitativamente modesta. El naturalismo español no sobrepasa *el hombre*: el ser humano vigorosamente individualizado, interpretado con ese sentido reverencial que nos hace ver en su entidad psicofísica de criatura revestida de carne perecedera, la partícula eterna de Dios vinculada a su sobrenatural destino; es esto lo que agudamente ha glosado Lafuente, al buscar la esencia de la pintura española en la "estética de la salvación del individuo". Pero el paisaje — supuesto el sentido alucinado y esencialista de la espiritualidad hispánica del siglo de Oro, enfebrecida por la continua previsión de las "postrimerías" —, el paisaje, decimos, no cabía que fuera comprendido en esta radiación transcendente de sobrenaturalidad; la demarcación entre lo célico y lo terrenal, entre lo que preferentemente participa de la belleza inmutable de Dios y lo que predominantemente se irisa con los mutables tornasoles de los atractivos del mundo, señalaba para la resaca del espíritu una línea sutil fronteriza, que dejaba del lado de Dios la dignidad imprescriptible del hombre, del ser concreto individual ennoblecido por la eternidad del alma y la previsión de su destino sobrenatural y del lado del mundo el encanto *impasible* y efímero de los espectáculos de la Naturaleza. Por ello, por razones prohibitivas del espíritu hispánico, gloriosamente abocado en el declive de nuestra decadencia a la consoladora alucinación colectiva del vivir "sub specie aeternitatis", no encontró entre nosotros cultivadores destacados ni el paisaje humanístico italiano y francés, ni el panteístico — realista holandés y flamenco — polarizadas sus afinidades y sus aún más hondas diferencias en el decorativismo pintoresquista de Rubens frente al "romanticismo" luminista de Rembrandt. Las premisas culturales justifican que no pudiera encontrar el paisaje entre nosotros, cultivadores de nota; pero además, sobre la significación incuestionable de esta *entidad negativa*, las modalidades que tal género reviste en la pintura española, testifican elocuentemente sobre los límites rotundos y las directrices precisas de la estética nacional.

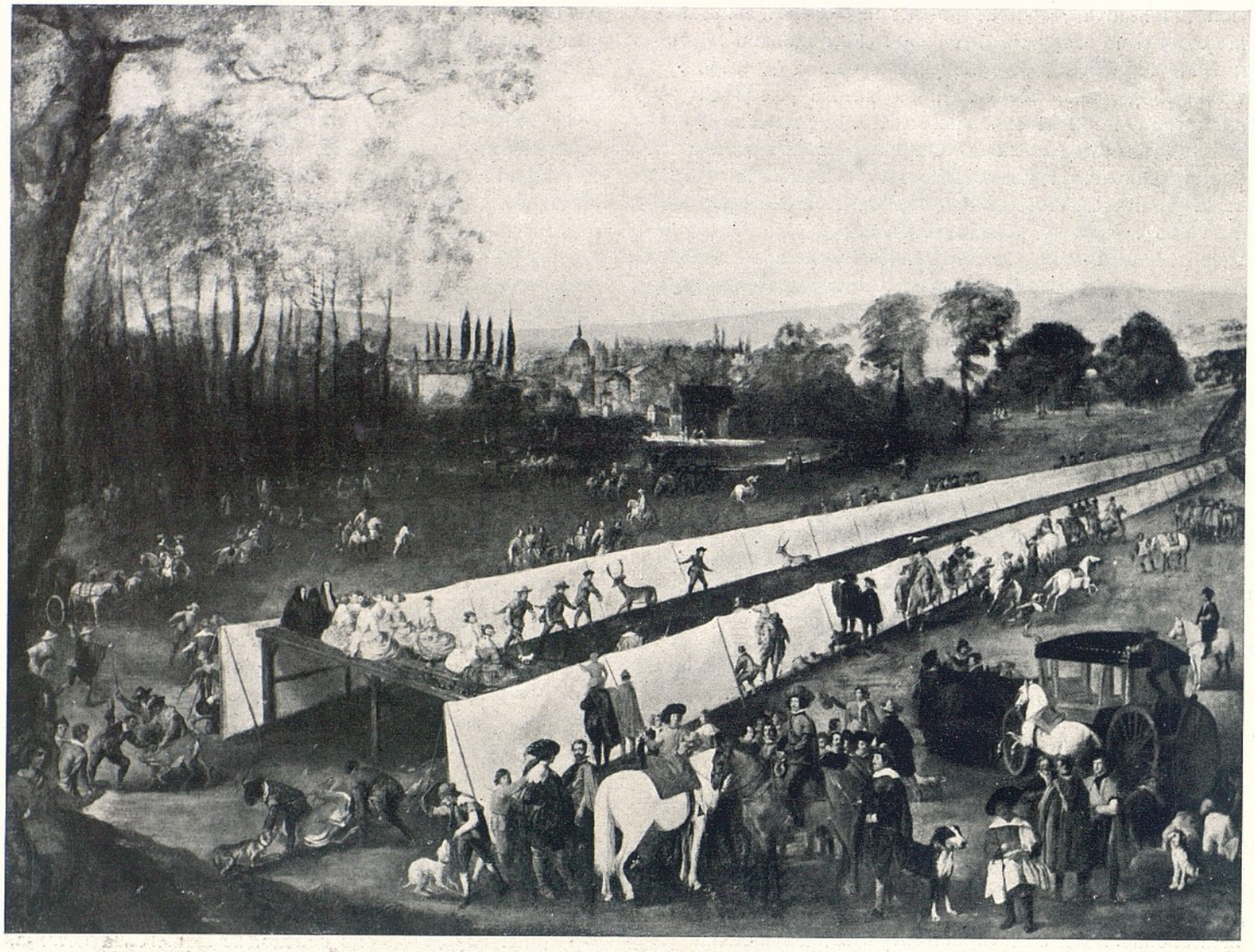
2. — EL PAISAJE AMBIENTAL "COMPLEMENTARIO"

Advirtamos que siendo el arte español predominantemente figurativo — y queda ya razonado que no cuantitativa, sino *cualitativamente* —, no cabe en nuestra pintura esa *disociación o equilibrio* entre paisaje y escena — en la pintura religiosa — o entre paisaje y figura — en el retrato — que es bien fácil comprobar por ejemplo en la pintura flamenca. Recuérdese que en uno de los más atrayentes lienzos de Rubens de tema religioso — o más puntualmente "sacro-profano" — en el Museo del Prado, "Acto de devoción de Rodolfo I de Habsbrgo" (pintado antes de 1636), el paisaje no sólo logra una vibración estética independiente no inferior a la de la escena que enmarca, sino que hemos de reconocer en él una de las creaciones magistrales de Jan Wildens. Pues bien, esto, habitual en lo flamenco, es totalmente inconcebible en la pintura religiosa española, en la que el paisaje aparece siempre con una modulación estética subordinada.

No menos significativo es que en el retrato ecuestre o de cacería — donde la anotación del panorama circundante es imprescindible — aparezca el paisaje con subordinación no menos notoria. Y ello se comprueba recordando que Velázquez — máximo retratista del arte universal cuya excelsitud en el paisaje queda testimoniada por el solo exquisito destello impresionista de uno de sus "recuerdos" de la Villa Medicis — intencionadamente subordina el paisaje al personaje utilizándolo como fondo contrastador, con formulación esencialmente decorativa, evitando el ilusionismo de la profundidad especial, que pudiera desimantar de concentración espiritual a la figura, incitando al espectador a transmigrar idealmente hacia el horizonte lejano. Esta exacta dosificación del paisaje en los retratos velazqueños "de exterior", constituye uno de los exponentes máximos de su genialidad: sin desbordar el imperativo estético de la formulación plana, *subordinada*, potencia la anotación del ambiente con la luz exacta y el acorde cromático preciso, que vívidamente suscitan el recuerdo del inspirador paisaje real. Sin embargo, reconociendo la excelsitud paisista de los fondos velazqueños es indudable que en el lienzo no alcanzan estética autonomía; idealmente suprimida la figura, queda al descubierto la invalidez del paisaje, su radical insuficiencia para integrar un cuadro, evidenciando su misión complementaria y subordinada respecto al artístico y espiritual protagonista. Podemos ensayar esta disociación hipotética con uno de los retratos ecuestres del gran maestro sevillano realzados por bellísimo paisaje: el del infante Baltasar Carlos, pintado para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, hoy joya del Museo del Prado. La subordinación del paisaje respecto de la figura es patente; pero aún más: la estructura morfológica del panorama serrano que enmarca la figura, está concebida en función del sesgo diagonal del insinuado movimiento, que de derecha a izquierda del espectador dinamiza el delicioso grupo; obsérvese cómo los lineamientos directrices del paisaje, sensiblemente paralelos, ascienden en movimiento oblicuo, de izquierda a derecha, cruzando y contrarrestando la escorzada corbeta de la jaca, y, en definitiva, componiendo magistralmente la representativa integralidad del retrato.

3. — MODALIDADES DEL PAISAJE RELIGIOSO

En relación con el signo de espiritualidad ferviente que autonomiza lo español en el panorama del arte de la Contrarreforma, están las modalidades más salientes que reviste el paisaje en nuestra pintura seiscentista de tema religioso. Ante todo, es indicio de la motivación espiritual que gradúa la dosificación del paisaje en el cuadro de tema cristiano, el que, siendo esencialmente estimada la anotación de la circundante naturaleza como incidencia de lo terrenal y profano en la sobrenatural escena, ha de ser lógicamente muy sinóptica y elemental la presentación del paisaje en la pintura "evangélica". El sentido icónico y reverencial del arte religioso español, ya aludido, había lógicamente de desestimar el paisaje, como elemento distractivo, tendiendo sistemáticamente a suprimirlo o a simplificarlo cuando había de enmarcar a los protagonistas máximos de la historia cristiana, Jesús y María en primer lugar. De puro evidente, no creemos necesario ejemplificar esta ley general de nuestra pintura religiosa, que, aunque admita excepciones, se cumple no por el prestigio de fórmulas de escuela, sino por un impulso entrañable de concentración espiritual, de reducir la polifonía del barro-



J. B. MARTINEZ DEL MAZO: *La cacería del Tabladillo en Aranjuez* (Museo del Prado. Madrid)

co a ese diálogo intemporal del Esposo y la amada que requiere la soledad y el silencio, que busca el ámbito supraterrenal bañado en luz sin hora, transfigurando los paisajes del mundo con los extrovertidos resplandores del alma.

He aquí por qué, el paisaje amanece en el arte español a través del sector semi-profano de nuestra pintura religiosa: el tema bíblico. La severa jerarquización de los temas — que pone de manifiesto la más rauda y superficial ojeada a nuestra iconografía religiosa del Seiscientos — autorizaba una mayor condescendencia respecto a la inclusión de "profanidades" en el extenso campo temático del Antiguo Testamento, abundosamente interpolado de episodios bélicos, políticos, amatorios..., que muchas veces sólo tienen de religioso el sentido de predestinación y sobrenaturalidad que les presta su integración en la "historia sagrada" por antonomasia. Como consecuencia de esta mayor amplitud de criterio autorizada por la índole sacro-profana del tema, podemos advertir que pintores de diferentes escuelas o grupos regionales, bien dotados para la pintura de paisajes, cultivan el género, equilibrando estéticamente escena y ámbito paisístico, en cuadros de asunto bíblico. Así, Antonio del Castillo, del foco cordobés, que mantiene la formulación tenebrista para su icónica versión del Calvario, se revela paisajista de relevantes dotes en la serie de lienzos con la historia de José, actualmente en el Museo del Prado; obsérvese que el equilibrio estético e incluso compositivo de escena y paisaje es evidente en "Los hermanos vendiendo a José". Así también el madrileño Francisco Collantes (159,-1656), se manifiesta paisajista más que estimable en obras como "La visión de Ezequiel", del Prado, "El sacrificio de Isaac" del marqués de Casa-Torres o "La zarza ardiendo" del Louvre. Igualmente Murillo, el gran sevillano — tan trivialmente denostado e incomprendido —, entreabre sus transfiguraciones célicas para dejarnos ver panoramas del mundo, en temas asimilables a los bíblicos cuales son las parábolas evangélicas; así vemos que el paisaje recaba sus fueros como ingrediente estético de alto rango en la integración del cuadro, en algunos de los más bellos lienzos de su sesie de "El hijo pródigo". —

Otra modalidad muy sugestiva que reviste el paisaje en la pintura española de tema religioso — y que también, indefectiblemente, deriva de premisas espirituales —, es el paisaje como marco y cobijo de escenas de la *leyenda áurea*. El fondo paisístico, ennoblecido, espiritualizado por el acontecer en su seno de escenas biográficas, puede sustituir dignamente el fondo monócromo o tenebrista; ya en

B. MURILLO: *Paisaje* (Museo del Prado. Madrid)

este caso el proceso de concentración, lógicamente menos tenso y apremiante cuando se trata de efigiar santos que cuando se intenta representar plásticamente a los egregios protagonistas de la historia cristiana, permite esta incidencia de lo narrativo englobado en el paisaje, que incluso es cohonestable con la versión iconizada, "imaginera", del santo. Así, Zurbarán, el austero Zurbarán, que paradigmatiza la pervivencia de un fragante primitivismo en cuanto significa de sentido reverencial y de auténtica y ferviente emoción cristiana, en algunas de sus más impresionantes representaciones de santos ha preferido el fondo paisístico poblado con escenas de su vida. Es esto lo que vemos en sus dos admirables lienzos del Museo de Sevilla, muy similares, el San Luis Beltrán y el Beato fray Enrique Suzón: los protagonistas — de insuperable valor expresivo y representativo —, enmarcados por un paisaje sinóptico, convencional, pero de gran efecto decorativo, en el que diminutas figuras interpretan los "triunfos" de los santos religiosos. Ya no le importa al pintor que la mirada del devoto, despegándose de la figura, peregrine hacia la iluminada lontananza, puesto que en su deambular ilusorio no serán bellezas *naturales* las que conmuevan su corazón; como descanso de la contemplación absorbente del místico y del asceta, el artista incita al espectador a penetrar en el paisaje, demorándose en las deleitosas viñetas que pictóricamente glosan las hazañas de los héroes de Cristo... He aquí cómo la intención de hacer coadyuvar al ambiente en la integralidad de la emoción religiosa, abre paso a este tipo de paisaje "historiado", no muy frecuente pero tampoco escaso en nuestra pintura cristiana. Otros ejemplos pudiéramos aducir similarmente representativos; obras estéticamente tan diferentes, e incluso cronológicamente muy distanciadas, como el tan veneciano San Sebastián de Oriente (1616) o el admirable "San Antonio Abad y San Pablo" de Velázquez — fragante de ingenua emoción narrativa como un primitivo — ofrecen similarmente aprovechado el paisaje para imantarlo de emoción religiosa con su constelación de viñetas hagiográficas. Con igual designio, Murillo, en uno de los excelsos medios puntos de Santa María la Blanca que glosan la fundación de la basílica romana de Santa María la Mayor — "El patricio y su esposa cuentan su sueño al Papa Liberio" —, aprovecha el fragmento admirable de la luminosa lejanía para "historiar" en él la solemne procesión fundacional y conmemorativa.

4. — EL PAISAJISMO "CORTESANO"

En el paisaje español del Seiscientos reviste una significación especial la modalidad que con plena justificación podemos calificar de *paisaje cortesano*. Efectivamente, así como Velázquez puede ser estimado pintor *cortesano* pero nunca pintor *madrileño*, así también, ligada más que con la ciudad y su escuela de pintores con el restringido y en cierto modo aislado foco artístico alentado por la Corte, surge una escuela de paisaje, no por limitada y molesta menos nítidamente caracterizada, que arrancando del gran Velázquez se prolonga en su continuador Mazo y en el discípulo de éste, Benito Manuel de Agüero. La total vinculación de esta modalidad del paisaje seiscientista español a la vitalidad de la Corte, se comprueba tanto en su efímera vida cuanto en el escaso número y la talla mediocre — salvo Velázquez — de sus cultivadores. Sin embargo, es indudable que aún en el propio Velázquez no tiene equiparación en cuanto a valor estético este sector de su obra, con lo que significan sus retratos o sus cuadros de interior, e incluso sus lienzos de tema religioso. Buena prueba de ello es la inestabilidad de las atribuciones en los paisajes "velazqueños"; recuérdese que Allende Salazar devolvió al maestro obras que le habían sido arrebatadas por Beruete, cual "La fuente de los tritones de Aranjuez" o "El arco de Tito en Roma"; pero ni aún la autoridad insuperada del malogrado crítico ha podido desvanecer las explicables dudas que tales atribuciones suscitan.

La razón estriba, a nuestro entender, en que aun admitiendo que puedan ser tales obras autógrafas del gran sevillano, es perceptible en ellas la coacción ejercida sobre su genio por las *premisas espirituales* del estilo paisístico cortesano. Nos es muy difícil en este caso expresar sinópticamente nuestra convicción, pero nos atrevemos a sugerir que si se comparan las "impresiones" de la "Villa Medicis" — paisajes "espontáneos" de Velázquez pintados durante su segunda estancia en Roma — con sus paisajes cortesanos — cacerías, sitios reales, recuerdos de la Antigüedad —, la diferencia de tonalidad estética salta a la vista. En los paisajes cortesanos, campea la severidad y la elegancia intensamente melancólica, que efluye de la corte de los últimos Austrias; se proscribe de la naturaleza cualquier insinuación de aspectos risueños o meramente plácidos; son paisajes "enlutados" por el palpitar hondo de nuestra irremediable decadencia, que levantan hacia un celeste desvaído e inerte la grave escenografía de sus os-

ANTONIO DEL CASTILLO: *Los hermanos vendiendo a José* (Museo del Prado. Madrid)

F. COLLANTES: *Visión de Ezequiel: La Resurrección de la Carne* (Museo del Prado, Madrid)

curas arboledas. Se percibe que aun siendo en apariencia predominante el ámbito sobre las figuras, lo decisivo es la subyugadora fluencia del espíritu, de ese imponderable ambiental que es "la Corte", con su pesada carga de penurias y desazones, de remordimientos, de previsión continua y angustiada de un próximo y final hundimiento... El paisaje — el paisaje pictórico por antonomasia — no ha de ser necesariamente alegre, pero sí exige consustancialización con la Naturaleza, mirada de amor no mediatizada por prejuicios *trascendentales* injertos en el alma individual o colectiva; y esto estaba vedado para la sensibilidad hispánica del siglo XVII. Nada tal vez más expresivo de nuestros ideales en la España seiscentista, que la incapacidad contemporánea para traducir el bullicio y la alegría mitológicas. En tanto, Rubens y su equipo de discípulos y continuadores, derrochando galas de colorido en mórbidos desnudos y en risueños y pintorescos paisajes, colmaban lienzos y lienzos — incluso para la Corte española — de la sensual vitalidad de los olímpicos, un Velázquez perpetraba la hazaña espiritual — de gran aliento poético, *aunque negativo* — de encarnar héroes y dioses en rufianes y ganapanes; como Benito Manuel de Agüero, el modesto pintor, que tímidamente buscaba pretextos mitológicos para sus vastos, sombríos y melancólicos paisajes.

Un dato precioso podemos aducir en confirmación de la calidad tenazmente ultrapaisística del paisaje cortesano español. Recuérdese que la Corte no sólo ambientalmente inspiraba y mediatizaba la escasa actividad paisajista de los pintores del rey, sino que concretamente la voluntad del monarca o de los príncipes, era la que daba ocasión a perpetuar plásticamente esas efemérides cortesanas que eran las aparatosas cacerías, e incluso a llevar al lienzo vistas de monumentos y jardines que en la intención de los egregios comitentes eran verdaderos retratos de los sitios reales. Baste notar que el más preclaro y admirable de los paisajes velazqueños, la "Vista de la ciudad de Zaragoza" — realizado en controvertida colaboración con Mazo — se pintó por iniciativa del príncipe Baltasar Car-

los, quien hubo de indicar el punto de vista. Igualmente la admirable "Fuente de los Tritones" — según inscripción que figura en el mismo lienzo — fué pintada "Por mandado de Su Mag".

En relación con la modalidad *cortesana* del paisaje y como testimonio inapreciable para valorar el desafecto *nacional* hacia tal género pictórico, hemos de aludir a los cuadros de temas militares, en los que la índole "campal" del asunto se prestaba, lícitamente, a dar gran importancia al ambiental panorama. Sin embargo, en lo español no es así. Aun en los más relevantes de los lienzos con temas de triunfos bélicos del reinado de Felipe IV que decoraron el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro — sin excluir "La rendición de Breda", de Velázquez —, aún en los más relevantes de ellos, decimos, el paisaje se interpreta con mayor o menor maestría, con intención realista o decorativa, pero siempre como *fondo* de la escena que paradigmatiza la rendición, la expugnación o la victoria, y nunca como *ámbito* en que la tal escena acontece. Es esto tan evidente en "Las Lanzas" como en la "Defensa de Cádiz", de Caxés, o en "El socorro de Génova", de Pereda; y no menos en otros prestigiosos lienzos de tema bélico de nuestra gran escuela, como la "Batalla con los moros", de Zurbarán, en el Museo de Nueva York, o el desaforado "Ataque de musulmanes a un convento franciscano", de Valdés Leal, en el Museo de Sevilla.

5. — LOS PAISAJISTAS ESPAÑOLES VELAZQUEZ Y MURILLO

Réstanos aludir a los escasos artistas españoles que se decidieron, bien que tímidamente, a cultivar el paisaje "puro", que para aquel tiempo era, ni que decir tiene, paisaje con figuras. Apenas existe estética solución de continuidad, en la mayoría de estos artistas, entre el paisaje con tema bíblico o mitológico, y el paisaje con figuras o escenas, en las que a veces se percibe como una tímida insinuación de anotación costumbrista. Así, en el repertorio de cuadros de Benito Manuel de Agüero que se exhibe en el Museo del Prado, no se percibe diferencia de formato artístico entre los paisajes con "viñetas" mitológicas, los del tipo que hemos llamado *retratos de sitios reales* y aquellos otros en que se representan panoramas transitados por viandantes o en los que se solazan personajes anónimos. Así también, Collantes, pasa sin transición perceptible del cuadro paisístico de tema bíblico, como la ya citada *Zarza ardiendo*, del Louvre, al paisaje con figuras, del que es representativo su bello lienzo del Museo Provincial de Bonn, animado por una pintoresca escenografía de edificios y ruinas. Obsérvese que existe una patente resistencia a enfrentarse limpiamente, escuetamente con la Naturaleza; del circunloquio o pretexto del tema bíblico se pasa insensiblemente al paisaje poblado y vitalizado por protagonistas anónimos. Pero la mentalidad de los españoles del Seiscientos no autorizaba a franquear este límite del paisaje humanizado; era temerario para estas almas constreñidas, alucinadas por la continua previsión melancólica de *las postrimerías*, el dejarse inundar el espíritu por la belleza natural fragante de encantos marcesibles, insinuante de susurros efímeros... He aquí por qué estos pocos paisajes *puros* de la pintura española aluden a panoramas circundantes pero transfigurados por la elaboración artística; son paisajes convencionales en los que la gracia natural evaporada se sacrifica al rigor equilibrado de la estructura, a la ponderación compositiva, al ritmo noble de los elementos paisísticos — ríos, montañas, ruinas, arboledas — que devengan una naturaleza disciplinada, dignificada por la subrayada radiación de la presencia humana.

Ni siquiera en Sevilla, en Murillo, el artista entre los grandes maestros de la escuela que — salvo Velázquez — demostrara mayores dotes para la pintura de paisajes, podemos percibir un mayor aliento de realidad y de vida en las escasas obras suyas conservadas de este género. Su vocación de espiritualizar, su aptitud para transfigurar la realidad imantándola de ultraterrenal gozo y de célicos resplandores, al enfrentarse con el paisaje se vence hacia la idealización apacible, por lo general penetrada de una insinuante serenidad pensativa. Así los mejores paisajes de Murillo tienen un aire decididamente prerromántico; una dorada y nacarada claridad de alta tarde unifica los colores y los términos de estos irrealizados panoramas; y siempre el sentido espiritual de lo hispánico insinúa tenuemente la alusión melancólica a la beatitud de Arcadias imposibles, tierras de ensueños habitados por figuras meditativas o impasibles, de cuyas plácidas lontananzas queda lejos el clamor de las pasiones mundanales. Paisajes tal vez convencionales y por lo general de categoría artística modesta, pero culturalmente muy significativos por su calidad de espiritual confidencia.

Respecto a los ya aludidos paisajes excepcionales de Velázquez: sus "apuntes" de la "Villa Médicis", nada hemos de añadir a lo tantas veces con justicia proclamado sobre su pictórica lozanía impresionista y su insólita modernidad; quedan como un remanente de excepción en la pintura hispánica, sin vinculación a modalidades estéticas eficientes para la fisonomía del arte nacional, y como exponente de la genialidad del gran sevillano, que se atrevió, hacia la mitad del siglo, a rehacer en la retina del espectador, con toques alígeros de pincel de virtualidad casi milagrosa, el efecto o la *impresión* del sol matinal sobre árboles, figuras y edificios, empalidecidos, decolorados por la luz cegadora... Pero el gran artista pintó tales inestimables "caprichos" paisísticos en Roma, no en Madrid; a favor de inspiración súbita y entrañable, no constreñido por sus precisos deberes cortesanos; y con intención intranscendente, de puro vacar libérrimo, tal vez con el afán de ensayar el juego de su maestría para captar lo que todavía había de ser por siglos inaprensible: la luz solar tendida sobre el mundo en las horas de su esplendor meridiano.

Finalmente, quedaría incompleto este rapsódico ensayo sobre el paisaje en la pintura española del siglo XVII, si no atendiéramos a subrayar la modalidad más progresiva de cuantas se cultivaron en nuestro país en tal siglo. Intencionadamente hemos desglosado del paisajismo murillesco el sector que en su obra anticipa los encantos y la alegría del rococó, y que en su sabroso popularismo hispánico constituye una franca anticipación de aspectos más o menos lejanamente similares de la obra de Goya. Tal conexión habría de parecernos menos sorprendente, si la crítica del arte histórico — y particularmente la española — no se hubiera manifestado en general tan tenazmente empedernida en una lamentable miopía, al valorar la obra del gra artista sevillano; con estupor vemos reproducidos en estudios recientes y autorizados los más rancios e in-

SALA GASPAR

Consejo de Ciento, 323 BARCELONA Teléfono 12064

Grabado por I. CHAPMAN (S. XVIII)
De nuestra colección de grabados ilustrativos de Comedias de Shakespeare.

MARCOS

CUADROS

GRABADOS

SALA GASPAR

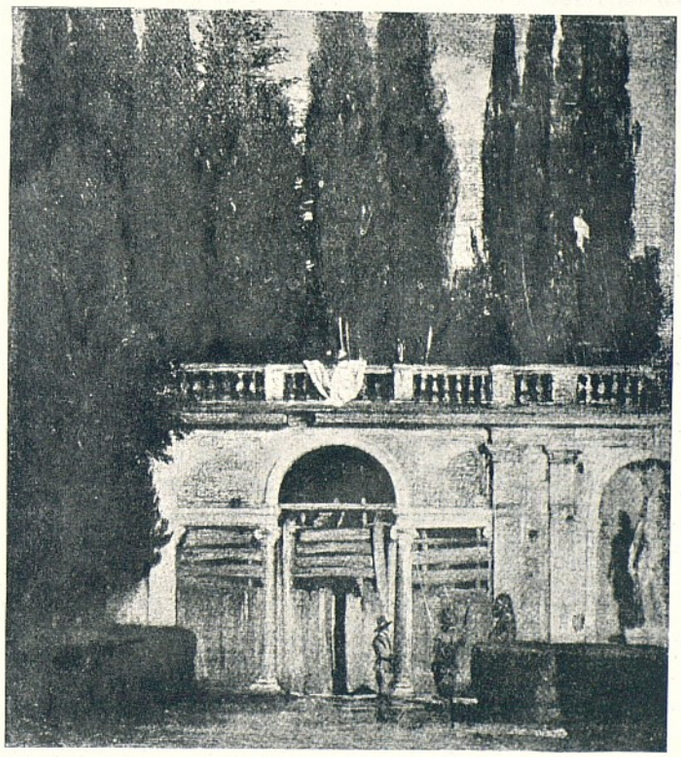
CORNUCOPIAS

MINIATURAS

LIBROS DE ARTE

solventes lugares comunes sobre Murillo, sin que ni por casualidad se deslice una sola apreciación no ya laudatoria sino justa, sobre la magnitud del gran pintor en el arte de la Contrarrefoma; y ello cuando los más prestigiosos tratadistas del barroco — un Mâle, un Weisbach — insinúan un "retorno" a Murillo estrictamente ecuánime, como desentendido de cualquier expresa intención reivindicatoria... Pero limitémonos a señalar, para convencimiento del lector, alguna de las obras del *pintor de la Inmaculada* en que es patente su estética "modernidad": aun sin salir del Prado, así como el portentoso pedestal de ángeles de la Inmaculada "Soult" anticipa los más exquisitos virtuosismos cromáticos de los grandes maestros franceses del rococó, así la estética dieciochesca del tapiz — en la que naturalmente queda incluído Goya — encuentra un antecedente preclaro en "Rebeca y Eliezer", admirable lienzo en que el sabor popular, tenuemente idealizado, se prestigia con una radiante alegría de luz y colorido. La coordinación ornamental es, en este lienzo, de una ponderación admirable; el gran pintor arriba en la formulación plástica a una "tesitura" decorativa con facilidad y perfección sorprendentes. Y aún es más perceptible e *inminente* el matiz "pregoyesco" — ya certeramente subrayado por Lafuente — en el fragmento de bellísimo paisaje densamente poblado de figuras, que prestigia el fondo del gran lienzo de la "Multiplicación de los Panes y de los Peces" en la Caridad de Sevilla. Una nota final para quienes todavía pudieran manifestarse recalcitrantes en admitir la conexión o dependencia, en aspectos parciales de su obra, del gran aragonés respecto al maestro sevillano: recuérdese el evidente, indiscutible precedente temático y morfológico que para las goyescas "Majas al balcón" constituyen las murillescas "Gallegas a la ventana".

FERNANDO JIMÉNEZ-PLACER



VELAZQUEZ: *Villa Medicis* (Museo del Prado. Madrid)

JOSE ELBO: *Una venta* (Museo Romántico. Madrid)

ETOPEYA DEL PAISAJE ANDALUZ

por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

NO es inútil comenzar, como Descartes, poniendo por delante la duda metódica. ¿Es que existe el paisaje andaluz? Pero, como Descartes también, si avanzamos la duda como principio de método, la realidad es que afirmamos ya la existencia de la duda. ¿Existe un paisaje andaluz en el sentido de que hablamos con pleno derecho de paisaje vasco o paisaje holandés? Si entendemos por Andalucía una posible unidad, ésta se nos esfuma cuando tratamos de precisar sus dimensiones reales, lo mismo si nos referimos al tipo humano, al acento peculiar de sus habitantes, o al espectáculo de las realidades visuales de la corteza terrestre que llamamos paisaje. Andalucía, como entidad y como espectáculo, es algo muy complejo: hay tipos de hombres y mujeres que pueden ser estimados como andaluces, pero varios, como hay varias maneras de acento andaluz, y como son diversos los aspectos que puede ofrecernos el campo de estas regiones meridionales. De los secos y calcinados cerros almerienses a las soledades litorales de Cádiz o Huelva, ¡qué distancia y qué diferencia! Y entre ambos extremos rincones verdeantes de vegas granadinas con picachos de nieve al fondo, que nos hacen recordar a Marrakesh o Damasco, y sierras fragosas de Jaén, lomas de Ubeda o Baeza, pobladas por los olivos, y el valle del Guadalquivir que serpea con suaves meandros entre alcores de encendidos tonos, la *tierra de Sevilla* que los pintores conocen, o los amplios horizontes de la campiña corobesa dominada por los castillos que guardan los pasos del río. Porque hay una Andalucía manchega como hay una Andalucía africana y otra levantina, más la que con marismas dilatadas y aguas de plata llega a mirarse en el océano. Pero acaso cuando se piensa en un típico paisaje andaluz se aparece más bien en un campo muy concretamente bético y aun sevillano, el que flanquea, a derecha e izquierda el curso del Guadalquivir, desde la torreada altura de Almodóvar a las suaves ondulaciones de San Juan de Aznalfarache. Naranjales de eterno verdor oscuro que alternan con olivos plateados en las tierras de ocre tostado, acompañan en cortejo vegetal el ritmo en suaves curvas del río que ondula su curso tranquilo hacia los lugares en que, con negligente pereza, se dispone a fundirse con las saladas linfas del Atlántico.

Varío y diverso el paisaje andaluz, no es de ese género propicio a la sensual o mecánica transcripción con que pueden convertirse en fácil receta otros paisajes más amueblados y banales. Porque el paisaje andaluz es un difícil paisaje. Y porque además los pintores andaluces no han querido o no han sabido verlo. No olvidemos que fué Velázquez el descubridor del paisaje madrileño, el de los amplios fondos de encinar que van a morir en las faldas azules de la sierra. Nada semejante en Andalucía. Y como todo paisaje, dijo Amiel, es un *estado de alma* para que el género *paisaje* nazca a la luz de la pintura o de la poesía,

BIBLIOTECA · AUTÓN · BARCELONA

lo primero es que esa situación anímica sea una realidad *in interiore hominis*. Y luego, que esa situación sea expresada en obra de arte. Esa excepción de la situación sentimental del hombre ante un trozo de naturaleza requiere una especie de heroísmo anti-retórico, una exploración osada por las *galerías* del alma para decirlo con un término grato a Antonio Machado. Poesía es la cosecha de ese adentramiento; sin personalidad lírica no hay en arte, literario o pictórico, ningún gran paisajista. Machado lo era. Buscadme en la pintura el equivalente gráfico de aquellos versos puros y humildes

campo, campo, campo,
entre los olivos,
los cortijos blancos.

Pero, en general, los andaluces, aun los pintores, han sido hombres de puertas adentro, de ingenio y tertulia, y, sobre todo, escasamente contemplativos. No son los diálogos del hombre con la naturaleza los que prefieren, propiamente. Y el entusiasmo hiperbólico de los andaluces por su país les lleva con mayor frecuencia a una exaltada pasión sentimental poco propicia a la escueta precisión serena que hace falta para expresar esas exploraciones del mundo interior; su entusiasmo se agota muchas veces en ponderaciones excesivas, en lugares comunes o en afásica petulancia.

Los poetas que nos han dicho, en tiempos bien recientes — más propicios a la emoción del paisaje que las épocas clásicas en que Gutiérrez de Cetina cantaba renacentistamente al Betis —, hondas cosas del paisaje andaluz, eran hombres tonificados por la ascesis contemplativa del paisaje de la meseta. El contrapunto del que brotan, en Machado, las más puras chispas líricas, es un diálogo entre los dos paisajes que es como decir entre dos mundos. Así en *Recuerdos*

¡Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfumes, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas, y el olivar florido...
Yo sé la encina roja crujiendo en tus hogares,
barriendo el cierzo helado tu campo empedernido.

En los paisajes poéticos de García Lorca, en sus primeros tiempos, la concisa precisión evocadora y descriptiva de Machado todavía se muestra:

Un vaho tembloroso
cubre las sementeras
y las arañas tienden
sus caminos de seda.

* * *

... En la alameda
un manantial recita
su canto entre las hierbas
y el caracol pacífico,
burgués de la vereda,
ignorado y humilde
el paisaje contempla.

Mas en la poesía de García Lorca, al punto se deja atrás todo el sereno lirismo descriptivo, azoriniano, a lo Machado para adentrarse en una barroca dramatización de impresiones e imágenes que se incurvan y se retuercen subjetivándose en proceso creciente desde aquello de

En el verde olivar de la colina
hay una torre mora
del color de tu carne campesina
que sabe a miel y aurora.

a volutas gongorinas como

El mar baila por la playa
un poema de balcones.
Las orillas de la luna
pierden juncos, ganan voces.

Podríamos recordar los paisajes sonoros de Juan Ramón, llenos de color y de rumores y de fragancias sensuales y codas de honda subjetividad lírica. Pero a todos estos paisajes poéticos andaluces no es fácil encontrarles equivalencia en la pintura. Primero porque el paisaje andaluz madura tarde y mal, entre nosotros. Luego, porque la especial dificultad de los paisajes andaluces necesita una sutil transcripción que sólo una sensibilidad novecentista sería capaz de realizar.

Andalucía fué tema grato para los pintores románticos, pero es la Andalucía pintoresca de las calles, las plazas y el costumbrismo. El paisaje, eterno e invariable en cuanto motivo pictórico, es lo más opuesto a lo pintoresco. Para los románticos, Pérez Villaamil, por ejemplo, el paisaje es un telar de fondo arbitrariamente fantaseado que sirve de vaga referencia ambiental a los motivos monumentales, iglesias, castillos, caseríos en lejanía. Los pintores del romanticismo andaluz, Elbo, los Becquer, Costellini o Rodríguez de Guzmán, no son paisajistas, aunque a veces recurran a estos fondos convencionales. Los especialistas o aficionados al país cultivan un género convencional e idílico, el que representan los cuadros bucólicos de un Manuel Barrón o las vistas de ciudades que recortan la silueta lejana de Córdoba y Sevilla en una campiña de receta. El palacio de Riofrío conserva un óleo de Manuel Marina, típico de este género, fechado en 1862. Alguna vez he comentado con pintores andaluces de hoy, este desdén de los artistas de la escuela por el paisaje del campo andaluz, sutil y delicado unas veces, otras grandioso y siempre esplendoroso de luz y radiación. El naturalismo de los García Ramos o Hernández Nájera es anecdótico y pintoresco también, a su modo. Alguna vez, Sorolla, se sintió inspirado por la embriagadora luminosidad de Sevilla, por ejemplo, y nos dió finísimos versiones, a coro de lo mejor de su obra, de rincones del Alcázar o del puente de Triana, en buenos lienzos de última época que he visto en la colección Pons. A su zaga, Gonzalo Bilbao se atrevió alguna vez con las rutilantes esplendores de la luz y del paisaje estival de Andalucía. Luz que es precisamente lo que no existe en los escenográficos jardines de Rusiñol.

Pureza limpia de anécdota es lo que los paisajes andaluces necesitan para su adecuada salvación plástica, sentido pictórico de la luz que transfigura las cosas en su radiación exaltadora y maravillosa. Algo de ello queda salvado en las acuarelas granadinas de Fortuny o de Martín Rico, realizadas con la ligereza y la alegría que reflejan la embriaguez del pintor en la gloria de la luz radiante. Por esa embriaguez es por lo que estimamos que la pin-

tura de estos dos artistas viene a ser paralela, en sus mejores intenciones, del impresionismo francés.

Beruete, mejor hallado, con todo, en los paisajes castellanos, hizo en 1882 y 1895, campañas en Andalucía; en la primera de ellas, trabajó en Alcalá de Guadaira, pueblo donde, por cierto, también pintó Zuloaga en su juventud. La de 1910 fué la más importante campaña andaluza de Beruete, paisajes de Ronda, Algeciras y Granada de aquel año, con su amplia técnica pastora de última época, muestran su fina y serena captación de la luz. También Regayos, el pintor de los paisajes húmedos del Norte, se sintió atraído por la deslumbradora luz del Sur; su paisaje granadino de las heveras, en la colección Aras Jáuregui, es una de las obras maestras del paisaje español de todos los tiempos.

Pero, para terminar, hablemos de los pintores andaluces modernos. Algunos pueden ser estimados como nombres capitales en este esfuerzo, paralelo al de los poetas, por extraer sus ciencias líricas del paisaje de Andalucía; entre las últimas generaciones, estos nombres representan generaciones, estos nombres representan matices diversos en la tarea de elaborar la transfiguración de lo que era puro dato visual para los pintores del XIX en una interpretación poética y subjetiva. En los cuadros de Julio Romero, tantas veces de pintura poco sólida y cargada de resonancias literarias, como corresponde a su momento, son los paisajes lo que destila, en muchas ocasiones una cierta ambición expresiva y una melancolía no exenta de grandeza, que se salva por encima de la ejecución un tanto superficial. Por su parte, Vázquez Díaz, polo opuesto a todo regusto de localismo, pintor puro y sin literatura, nos ha dado raras y delicadas veuiones de paisajes onubenses en torno a la playa, con mares de plata y playas de caliente canela; pero son un rincón, solamente, de su obra, que quedaría empequeñecido considerándole sólo como paisajista o sólo como andaluz.

La versión machadesca y azoriniana del paisaje andaluz, nos la dió un pintor sencillo y sensible, Cristópal Ruiz, que cantó con lírico acento y auténtica poesía la par rural de los espacios amplios y encalmados, con lejanías de sembrados y olivares, con celajes y colinas. Más allá y en línea de hoy, están las ásperas y fuertes versiones del paisaje jienense de Rafael Zabaleta. La rugosa corteza de las duras estribaciones serranas, la fragosa tierra de viñas y olivares que mete con violencia sus planos por las ventanas entreabiertas de los interiores pueblerinos y hace caer su pesadumbre, próxima a la vez que lejana, sobre las angostas plazas de las villas. Aquí — nueva generación — no son ya suavidades franciscanas, ni reposados lirismos de contemplativo, sino paisaje dramatizado y tormentoso que se os presenta con evidencia sin excusa y os atenaza con una realidad primaria más que humana, peolóbica. Y en esta línea se halla hoy el paisaje andaluz. El progreso es evidente, pero aun quedan, sin duda, muchas voces que oír y muchos secretos que desvelar. La poesia y la pintura, tienen, como siempre, la palabra.

CRISTOBAL RUIZ: *Paisaje*

JOHN CONSTABLE
Y SUS CONFERENCIAS SOBRE LA HISTORIA DEL PAISAJE

por R. SANTOS TORROELLA

JOHN CONSTABLE: *Autorretrato*
(National Portrait Gallery, Londres)

POCOS en número y menguados en recompensa fueron los cuadros que John Constable consiguió vender en vida; la posteridad, en cambio, le ha desquitado generosamente. Aunque constituyera una revelación para algunos pintores franceses a raíz de la exposición de 1824, lo cierto es que no conoció entusiásticas y admirativas adhesiones a su obra, tal y como de ellas supieron un Turner o un Lawrence, por ejemplo. Con todo, no le faltaron motivos de aliento, aparte de su decidida vocación, perseverante y obstinada como pocas. Entre ellos hay que contar el estímulo de algunos íntimos amigos — como el arcediano Fisher y el coleccionista Sir George Beaumont —, la solicitud inquebrantable de la mujer que, tras prolongado y férvido noviazgo, fuera la compañera de su vida — la Miss Bicknell de sus cartas juveniles — y finalmente, casi como razón última, aquella tozudez, típicamente británica, que le ayudara a continuar, sin titubeos, por el camino emprendido.

Considerábase Constable descubridor de un nuevo mundo en la geografía pictórica; un mundo inexplorado, no porque la lejanía hiciera difícil el acceso a él, sino, muy al contrario, porque su proximidad, su inmediatez misma, había hecho que pasara desapercibido para las miradas harto impetuosas de otros pintores: como si por hallarse más acá de toda ruta no pudieran, consecuentemente, existir caminos que a él condujeran. Puestos a buscarle un nombre a ese mundo, acaso el que mejor le cuadre sea el de "el paisaje como intimidad".

Claro es que no se trata de un descubrimiento total. El sentimiento del paisaje no es cosa de ayer, ni de anteayer. Hoy ya, desconfiados de anteriores excesos historicistas, podemos curarnos en salud y concebir el curso de las artes, más que como evolución progresiva, como mutabilidad incesante de formas con raíces fundamentales y permanentes. Aunque Constable de buena fe lo creyera de otro modo, su *terra incognita* no constituía más que una breve parcela de la heredad común; pero bien sabido es que los frutos mejores y más sabrosos se dan en el cercado breve, donde no existen distancias para la mano solícita y el diligente celo del hortelano. Y es esto, hortelano de un amoroso y exiguo pegujal pictórico, lo que se nos antoja ser este Constable, del que más de una vez se ha afirmado que fué el padre del impresionismo. Pero ver claro en la paternidad de un hijo semejante árdua cosa es.

Nacido en Bergholt (Suffolk), en 1776, todo le predisponía a que, dada su afición a la pintura, las bellezas de su comarca nativa decidieran de su genio. El mismo ha escrito: "nací para pintar una tierra más venturosa, mi vieja y querida Inglaterra, y si dejara de amarla alguna vez, entonces, aplicándome los versos de Wordworth,

> " ...ya nunca pueda escuchar
> el murmullo de sus verdes prados,
> o el bramido de sus torrentes".

Pese a que la hora parecía marcar el predominio del retrato entre los diversos géneros pictóricos, lo cierto es que en Inglaterra se había abierto camino la afición a lo pintoresco y lo sublime; los viajes a Italia, las disquisiciones de un Burke y los preludios del romanticismo, contribuían a prestigiar la naturaleza considerada artísticamente. Por otra parte, la pintura británica irrumpe tardíamente en el arte europeo, y como rezagada — no empieza a adquirir verdadera personalidad hasta el XVIII — parece sentir la necesidad de posesionarse en seguida de todos aquellos dominios que no había podido conocer hasta entonces sino a través de pinceles ajenos. En poco más de una centuria, Inglaterra colmará la medida que ha de acreditarla para ocupar un puesto de honor junto a las grandes escuelas de la pintura occidental; las transiciones de un género a otro, todas las tentativas y todos los logros, de técnica o de procedimiento, manifiéstanse en el transcurso de esos cien años con una prodigalidad y brillantez inusitadas. Parece como si el genio pictórico de Inglaterra hubiera estado represando impaciencias, para brotar raudaloso, a una señal convenida, con toda la pujanza y brío que la obligada contención promoviera en ella. Surgen así, del mismo arrebato y uno tras otro, nom-

JOHN CONSTABLE: *Retrato de la esposa del pintor*
(National Gallery. Londres)

bres como los de Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Wilson, Rowlandson, Cozens, Turner, Girtin, Constable, Bonington... Acuarelistas, pintores de retratos, de cuadros de costumbres, de paisajes; satíricos, elegantes, bucólicos, naturalistas, de todo hubo en esta centuria, en la que brillantemente se cultivaron todos los géneros, salvo el de la pintura a lo divino y su polo opuesto, el que tiene a Ticiano y a Rubens por máximos exponentes, el desnudo, modalidades ambas que la conciencia protestante y puritana de Inglaterra no hubiera admitido de buen grado.

Con lógica consecuencia, pues, tenía que darse ese ámbito al que quedó adscrita la pintura de Constable, "el paisaje como intimidad". Pero el que ahora pueda parecernos un fenómeno que por sí solo tenía que producirse no ha de restar quilates a la obra del pintor. En arte, como en todo, lo que cuentan no son las premisas, sino los resultados, la obra ya cumplida; y Constable realizó la suya con tanta solicitud, tanta seguridad en sí mismo y tan alentado esfuerzo, que esa comarca donde viera la primera luz, y a la que miró siempre más con ojos de amante que de hijo, sea llamada por muchos hoy, no "comarca de Suffolk", sino "de Constable".

No todo habían de ser desdenes para su obra mientras vivió: ciertos atisbos de esa gloria póstuma en la que tanto confiaba, ya le fueron conocidos al llegar a la madurez. Fué cuando el Salón de París en 1824, al que envió algunas obras que causaron viva sorpresa; hasta tal punto, que Delacroix, según es fama, repintó nuevamente todo el fondo de su "*Les massacres de Scio*" al conocer uno de los más hermosos cuadros de Constable que concurrieron al Salón: "La carreta de heno" ("The Hay Wain"). Posteriormente se le ha atribuido una importancia decisiva a la presencia del pintor de Suffolk en aquel Salón; nada menos que una completa revolución en la pintura de paisajes, y claro está que el impresionismo, se ha hecho derivar de ella. Constable, según leemos en un compendio reciente de la historia de la pintura inglesa, entonces "abrió los ojos de toda Europa a una serie de verdades que parecen evidentes en nuestro siglo, pero que habían estado ocultas hasta que él las reveló; sin él, el impresionismo francés habría carecido de punto de partida y de estímulo" (1). El propio Constable, por aquellos días, se sentía orgulloso de la admiración de los franceses y creía ver en ella también el reconocimiento de esas verdades que acababa de descubrirles. "Están impresionados — le escribe a su amigo Fisher, aludiendo a los cuadros que envió a dicho salón — por su vivacidad y su frescura de color, cosas desconocidas en sus propias obras; lo cierto es que lo único que ellos hacen es estudiar — y son muy laboriosos estudiantes — otros cuadros, y, como dice Northcote (2), "conocen tan poco la naturaleza como el caballo de un coche de alquiler los buenos pastos".

La verdad es que las exageraciones saltan a la vista en todo esto; se hace necesario poner las cosas en su punto, como lo ha hecho ya, entre otros, el propio prologuista, en 1911, de las "*Memorias de la vida de John Constable*", publicadas después de la muerte del pintor por su amigo y camarada C. R. Leslie. El mentado prologuista, C. J. Holmes, observa, muy acertadamente, que la deuda del paisajismo francés del XIX para con Constoble fué mínima. "En general — dice —, los pintores franceses apenas si conservarían otra cosa que el recuerdo de las pocas obras de Constable mostradas en el Salón de 1824. La persistencia de su influjo, pues, más que una realidad, es una leyenda".

Conviene descargar a los verdaderos artistas, como a los grande poetas, de toda ganga inútil y enojosa, si es que de veras queremos compartir con ellos la pristina emoción que han querido legarnos. Ni pierde ni gana Constable con la putativa paternidad del impresionismo; como tampoco Velázquez, Goya, Turner, o cualquier otro de los pintores a quienes, con más o menos fortuna, se les ha asignado análoga atribución. Lo que sí le enaltecen son virtudes tales como las de su probidad artística y su lealtad a la vocación que tan resueltamente abrazara. Constable puso por encima de todos sus afanes, el de ser sincero consigo mismo y el de reflejar en sus obras, sin bastardearlas con innobles artificios, las bellezas naturales que subyugaron su corazón de inglés y sus ojos de pintor. No fué un viajero impenitente como Turner, ni un italianizante al modo de Poussin o de Claudio de Lorena; creía que el arte debe recrearse en cada artista que viene al mundo; que las bellezas naturales son infinitas y que hay para toda una vida con el estudio de las que se encuentran a nuestro alcance; que no exisen dos hojas de árbol, dos instantes de luz o dos estados atmosféricos absolutamente iguales; que lo que importa no es copiar los resultados obtenidos por grandes maestros, sino entrar en contacto por un mismo con aquellas realidades que en todas las épocas inspiraron a los verdaderos artistas; y, en suma, que todas las recetas son malas porque originan la decadencia de las artes al interponerse entre la naturaleza y el pintor. He aquí, pues, como partiendo de esta actitud tenía que llegar,

(1) Eric Newton: "British Painting". Londres, 1945.

(2) James Northcote, pintor y escritor inglés que nació en 1746 y murió en 1831. Escribió, entre otras obras, unas "Memorias sobre Reynolds" (1813) y una "Vida de Ticiano" (1830).

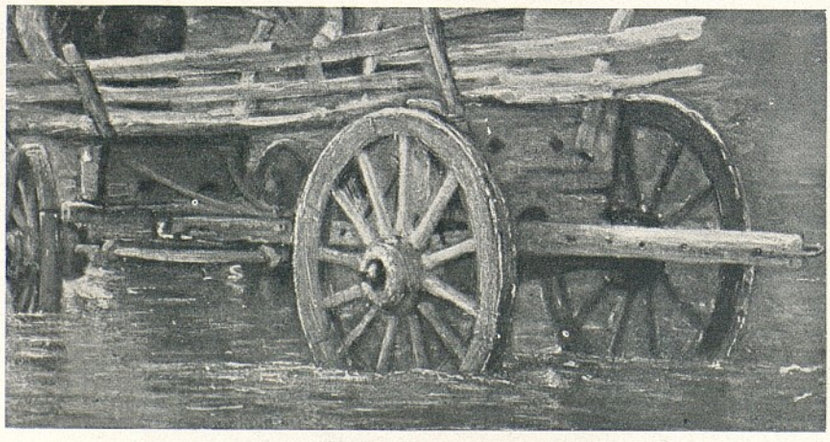
JOHN CONSTABLE:

Arriba: «El valle de Dedham»

Abajo: «Paisaje»

Estas dos obras, así como la titulada *«La vuelta del camino»*, que reproducimos más adelante, pertenecen a la Colección Lázaro, de Madrid, en la que se encuentra magníficamente representada la pintura inglesa.

JOHN CONSTABLE: *La carreta de heno* (National Gallery. Londres)



JOHN CONSTABLE: *La carreta de heno* (detalle)

en sus obras, a eso que hemos denominado "el paisaje como intimidad", expresión esta por la que ha de entenderse aquella trabazón inmediata entre el artista y el paisaje reflejado en sus obras que uno y otro queden confundidos en ellas sin evasión posible y en un mismo plano de igualdad. Un propósito tal de sincera identificación con la naturaleza, le ha valido a Constable el calificativo de "realista", dando origen, también, a comentarios tan donosos como el de aquel contemporáneo suyo, el pintor y escritor Fuseli, quien decía: "Me gustan los paisajes de Constable; son pintorescos siempre, de bellos colores y con las luces adecuadas; pero ante ellos siento deseos de ir en busca de mi abrigo y mi paraguas". Mas convengamos en que, como decía Degas, el arte sólo vive de convenciones; y acaso la más extraordinaria de todas sea esa de darnos lo pintado por lo vivo, hasta el punto de hacernos olvidar los artificios del engaño.

* * *

Parece haber sido Constable el primero en intentar una historia de lo que hoy se llama "paisaje" y que antaño recibía la castiza denominación de "pintura de países". El intento resulta tanto más sorprendente cuanto que se ha divulgado la especie de que el paisajismo en pintura es cosa del siglo XIX; con lo que de ser cierta tal afirmación, tanto habría madrugado Constable que sería la suya, más que "historia", una "prehistoria de países".

Las ideas del pintor acerca del tema aludido fueron expuestas por él en una serie de cuatro conferencias que tuvieron lugar en mayo y junio de 1836 en la *Royal Institution of Great Britain*, bajo el enunciado de "A course of lectures on the history of landscape painting". Con anterioridad, en junio de 1833, había pronunciado otra en la *Assembly Rooms* de Hampstead sobre análogo tema, y, posteriormente, en julio de 1836 y también en Hampstead, una última sobre el paisaje en general.

C. R. Leslie, el autor de las ya citadas "Memorias de la vida de John Constable", se ocupa en la última parte de su libro de estas conferencias, tratando de reconstruirlas con las notas tomadas por él durante las mismas y con las redactadas por el propio pintor para que le sirvieran de guía. Los locales donde Constable pronunciaba sus conferencias tenían las paredes recubiertas de cuadros y reproducciones a los que se refería constantemente como aseveración de sus palabras; pero de estos comentarios, acaso lo más importante de las conferencias, nada se ha conservado. Según afirma Leslie, Constable pensó en dar a la imprenta una "Historia de la pintura de paisajes" tal y como había sido concebida para las conferencias que pronunció en Hampstead y Londres; pero si tal fué su intención, todo habría de quedarse en que ampliara las notas de su primera conferencia y que comprenden un resumen de la evolución del paisajismo hasta fines del siglo XVIII. Aparte del interés que encierran esas notas por ser la primera vez que se afronta el tema en ellas estudiado, poseen el de proceder de un artista como Constable que indudablemente es uno de los maestros del género. No será en balde, pues, el repaso de esa "historia" a través de las observaciones que nos brinda.

Empieza Constable dividiendo el arte de la pintura en dos grandes ramas: la que él denomina *history*, esto es, argumental y narrativa, girando en torno a la figura humana y el paisaje; en la primera comprende el retrato y las representaciones de la vida familiar; en la segunda, los floreros y bodegones. El paisaje es hijo de la pintura narrativa y cuando ésta acusa síntomas evidentes de decadencia viene a constituir su soporte, tras haber pasado, de mero auxiliar suyo, a una independencia absoluta. Cuatro obras son las que marcan los hitos señeros de la pintura de países: el "San Pedro Mártir" de Ticiano, "El Diluvio Universal" de Poussin, "El Arco Iris" de Rubens y "El molino" de Rembrandt. El análisis detenido de estas obras nos permitirá, según Constable, apreciar cuáles han sido las adquisiciones decisivas de la pintura de paisajes en el transcurso de su evolución histórica.

Aunque Constable no llega a tan peregrina afirmación como la del renombrado crítico yanqui Bernard Berenson, según el cual la pintura de países no adquiere desarrollo hasta el Renacimiento porque "como en la Edad Media no se estaba seguro de volver vivo a casa, si se corría el riesgo de salir de ella, el amor al campo apenas si había tenido ocasión de desarrollarse" (1); aunque Constable no incurre en dislate semejante no deja de aludir al "total naufragio de Europa" tras el imperio romano y a la pérdida, con él, de aquellas conquistas logradas para el arte por la Antigüedad, en la que ya se había tratado el paisaje "con mucha gracia y elegancia", y en la que, a juzgar por Plinio y otros escritores "se había practicado y comprendido cabalmente el claroscuro". Todo esto, de carácter tan refinado, difícilmente podía esperarse que reapareciera en los primeros tiempos de la Edad Media. Las iluminaciones de manuscritos y misales, al representar escenas de la Pasión, indican el huerto de los olivos tan sólo por medio de una flor. Posteriormente, cuando estas escenas adquieren mayores proporciones, el paisaje se hizo imprescindible. El origen, pues, de la pintura de países debe buscarse aquí; y aunque en tales tiempos fuera ruda e imperfecta, el haber sido éste y no otro su nacimiento resultó de un gran beneficio para su ulterior desarrollo. Pocas eran entonces las personas que, incluso entre las pertenecientes a las clases elevadas, sabían leer; de aquí que la misión de la pintura comenzara siendo educativa, como libro de lectura comprensible para todos en el que se sugerían sentimientos elevados y profundas emociones religiosas. Los artistas se hallaban imbuidos de este piadoso carácter de sus obras y se esforzaban en narrar, lo más gráficamente posible, las escenas de la vida del Salvador, en cuadros llenos de espontaneidad y pureza de sentimientos". Las obras de Cimabué, Giotto, etc., eran conducidas en procesión a las iglesias, donde permanecían para ilustrar a los ignorantes y para acrecer el fervor de los devotos". Siguen después los nombres de Ghirlandaio, Barnardo y Paolo Uccello, quienes al introducir en sus cuadros "con gran inteligencia", panoramas y construcciones, preparan los futuros adelantos de la pintura de países a manos de Rafael. En las obras de este último, particularmente en la serie de las Sagradas Familias, el paisaje aparece tratado con mucha propiedad y belleza. "Las hojas de cada planta, las flores y el religioso emblema del trifolio se detallan elegantemente en los primeros planos, y

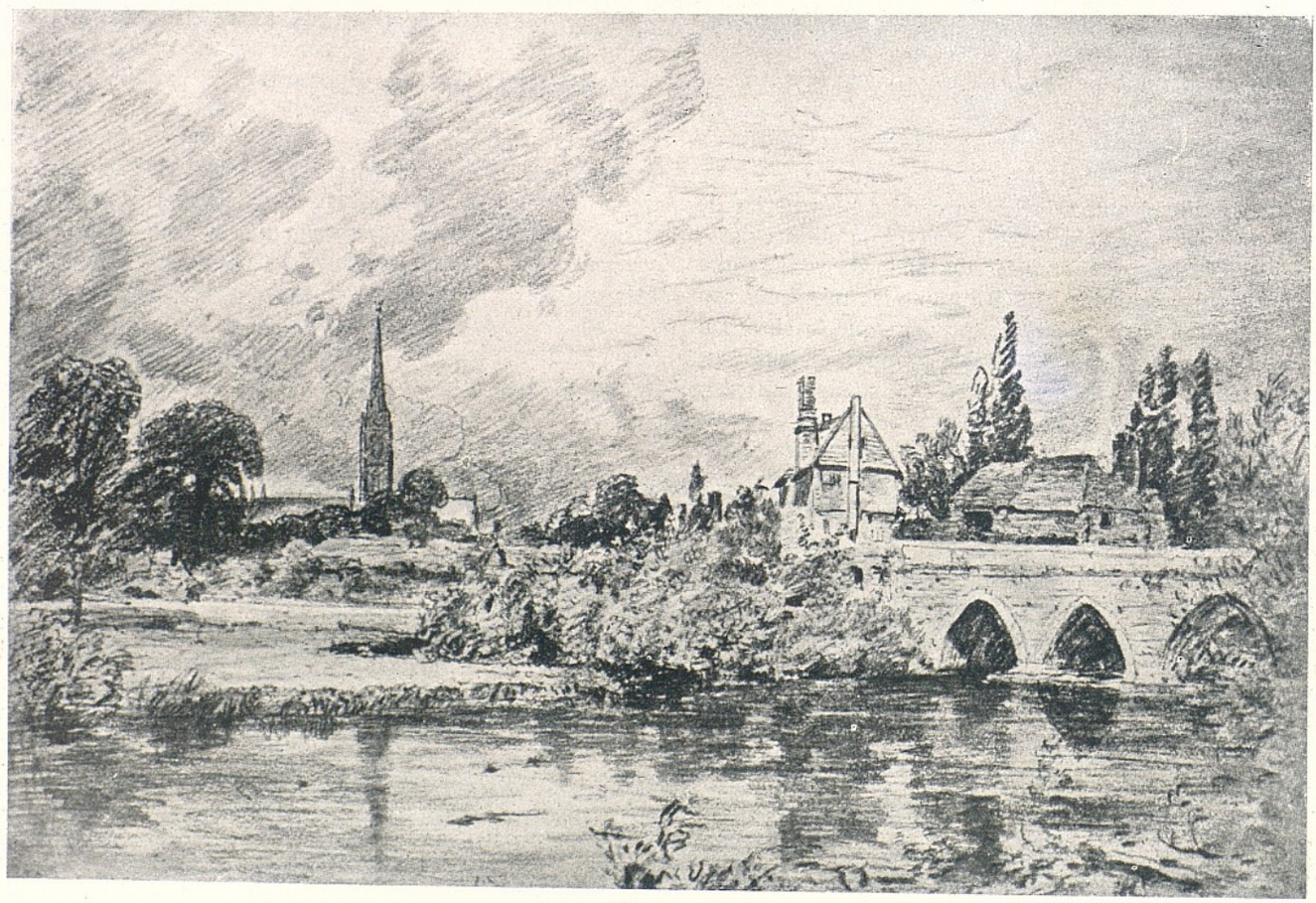
(1) B. Berenson: "The Italian Painters of the Renaissance". Oxford, 1930.

las apacibles soledades de los segundos términos encuentran la correspondencia de su serenidad en las amables facciones de los personajes de las obras".

A esta que podríamos considerar como primera etapa del paisajismo, aplica Constable algunas observaciones que no carecen de interés. Tal, por ejemplo, la de que fué una gran fortuna para la pintura de países el que debiera su origen a pintores de gran maestría en lo que a la expresividad de los temas plasmados se refiere. Mucho es lo que el referida género le debe a flamencos y holandeses; pero Constable considera que es preciso preguntarse qué habría sido del paisajismo si solamente ellos lo hubieran cultivado. "En sus manos — concluye — la dignidad del asunto no excluye nunca las cosas más bajas, y, sin duda alguna, la vulgaridad que ellos introducen en sus cuadros *históriales* nunca habría podido conducir a algo grandioso".

Fué en Venecia, a la que Constable denomina "el corazón del color", donde por primera vez alcanzó el paisaje la categoría y el carácter decisivo por los que a tan grande altura habría de llegar, posteriormente, en todas las escuelas europeas. Giorgione y Ticiano, pintores narrativos ambos, se disciplinaron en el taller de los Bellini, donde aprendieron a imitar a la naturaleza; este aprendizaje, que para Constable constituye el único adecuado para un pintor, hizo que más tarde, "cuando esos grandes pintores llegaron a la plenitud de sus fuerzas, no perdieran nunca su respeto por la naturaleza, ni se apartaran de los materiales que ella le ofrecía, y que tan admirablemente aprendieron a copiar, para perderse por los vacuos dominios de la idealización".

El paisaje de los boloneses no se debe por entero al de los venecianos, aunque se apoye en ellos principalmente. A través de Denis Calvaert, de Amberes, quien habiendo ido a Roma a perfeccionarse en la figura, pasó después a Bolonia, abriendo escuela a la que asistieron Albano, Domenichino y Guido Reni, introdúcese una influencia flamenca. En la escuela de los Carraci fué, según Constable, donde el paisaje constituyó, por primera vez y ya de manera definitiva, una rama independiente del arte de la pintura. El camino quedaba abierto, pues, para los dos máximos exponentes del género: Nicolás Poussin y Claudio de Lorena. Estos dos pintores, que por tanto tiempo predominaron en la admiración de todos, y en particular de los ingleses, son estudiados detenidamente por Constable. Según él, Claudio de Lorena condujo el paisaje a su perfección, no sin advertir la relatividad de la misma en cuanto perfección humana. "Claudio — dice — a pesar de ser uno de los pintores más independientes que han existido, no deja de constituir un eslabón en la cadena del arte. Elsheimer y Paul Bril le franquearon el camino, viniendo después de los Carraci, si bien con un estilo más suave y rico que el de éstos. Si las historias de todas las bellas artes pudieran ser comparadas entre sí, encontraríamos analogías sorprendentes entre ellas. Corelli fué a Haendel lo que Elsheimer y Paul Bril fueron a Claudio; éste no sería lo que es si ellos no le hubieran precedido. Claudio



JOHN CONSTABLE: *Salisbury* (British Museum. Londres)

EDICIONES COBALTO

Avda. de José Antonio, 685, pral., 1.ª - Teléfono 55637 - Barcelona

Director:
JOSE MARIA JUNOY

Subdirector:
RAFAEL SANTOS TORROELLA

Las EDICIONES COBALTO inician la publicación de una serie de volúmenes consagrados al Arte Antiguo y Moderno, cada uno de los cuales estará integrado por cuatro Cuadernos monográficos, que se completarán con multitud de Notas sobre Museografía, Coleccionismo, Arte Religioso, Bibliofilia, etc. En el curso de cada año se publicarán tres volúmenes, con un total de doce Cuadernos. Los temas de los cuatro primeros serán:

PRIMER CUADERNO: EL PAISAJE
SEGUNDO CUADERNO: EL RETRATO
TERCER CUADERNO: PINTORES ANIMALISTAS
CUARTO CUADERNO: CERÁMICA ESPAÑOLA

EDICIONES DE ARTE DE COBALTO

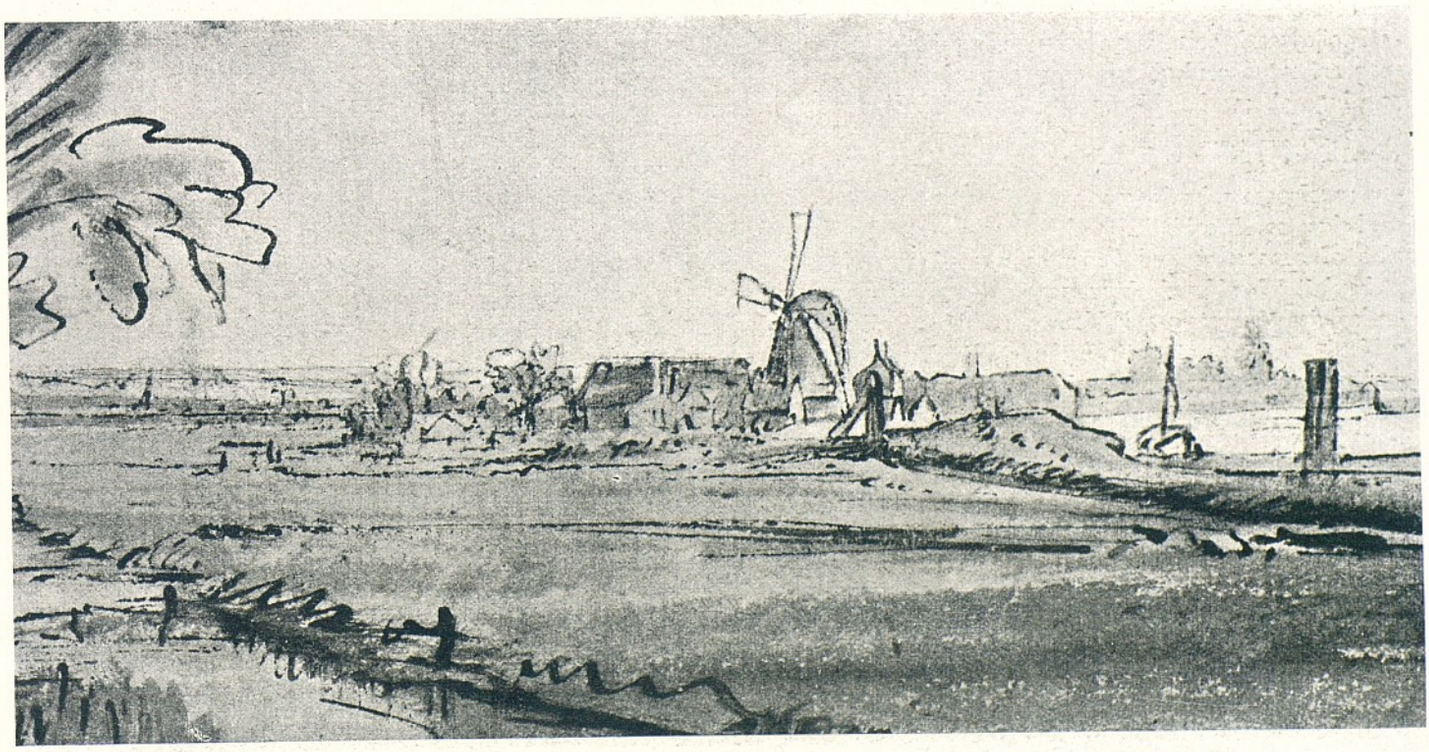
Colección *LAS CUATRO ESTACIONES*

EN PREPARACIÓN:

RAINER MARIA RILKE: *Cartas a un joven poeta*

(Traducción de Maria Teresa Bermejo. - Edición ilustrada con diez litografías originales de José de Togores)

TICIANO: *Paisaje* (Albertina. Viena)



REMBRANDT: *Canal y molino* (Albertina. Viena)

POUSSIN (atribuído a): *Ciudad sobre una colina, cerca de Roma* (Windsor Castle)

CLAUDIO DE LORENA: *Las bodas de Isaac y Rebeca* (Windsor Castle)

de Lorena no fué un autodidacto, como nunca podrá serlo ningún gran pintor. El artista que todo lo haya aprendido de sí propio, habrá tenido por maestro a un preceptor harto ignorante". Claudio de Lorena "ha sido considerado como el más perfecto pintor de paisajes que haya podido verse, y merece enteramente esta distinción; la dulzura y la amenidad reinan en todas las creaciones de su pincel, pero su principal facultad consiste en unir la magnificencia con el reposo, el calor con la frescura, la sombra con la luz".

No olvida Constable los nombres de Sebastián Bourdon y Salvador Rosa, a quienes elogia como paisajistas, a pesar de que el romántico temperamento de uno y otro no era el más adecuado para entusiasmarle a él, poca amigo de grandielocuencias y fantasías.

Trasladándose a otras latitudes, Constable pasa revista a flamencos y holandeses. "Aunque de las escuelas flamenca y holandesa se habla de ordinario como de una sola, no son más semejantes entre sí que la lombarda y veneciana. En el arte holandés tiene mayor predominio el claroscuro; en el flamenco, el color, la luminosidad y la chanza". Donde Rubens se muestra verdaderamente grande, en opinión de Constable, es en sus pinturas de países, singularmente en la denominada "El Arco Iris", accidente atmosférico introducido por él con frecuencia en sus cuadros. En cuanto a Rembrandt, su lienzo "El Molino", se basta por sí solo para señalar toda una época del arte. La gran importancia que Constable atribuye a este cuadro estriba en haber sido el primero en el que el sentimiento de la naturaleza fué expresado por el claroscuro a solas, con exclusión de todo detalle. Por lo que hace al resto de los pintores de estas escuelas, pone de relieve la personalidad de algunos, como Ruysdael, Cuyp y Van de Velde, destacando las características comunes a todos ellos: la fuerza del claroscuro, la manera verística y sin afectación de expresarse, y su inclinación, como gentes hogareñas —*stay-at-home people*—, a los temas más sencillos y vulgares".

Severas censuras tiene Constable para los pintores franceses del XVIII. "Lo que ha sido denominado *gusto francés*—dice—, que hay que entender en oposición a *buen gusto*, puede caracterizarse como *hiperbolismo romántico* y empieza con Locatelli, discípulo de Pedro Cortona, que murió en 1717. Locatelli era italiano y practicó su arte, principalmente, en Roma; pero su estilo se difundió rápidamente en Francia, donde acabó con cuanto había quedado de la influencia de Poussin, Le Seur o Sebastián Bourdon". A la cabeza de los manieristas franceses coloca a Boucher, fundador de los paisajes denominados *pastoriles*. "¡Y qué pastores los suyos! — exclama —. Son unos pastores de ópera". El mal, empero, no se subsanó, como hubiera podido esperarse, al advenir la Revolución francesa y desaparecer la clase social que con sus fiestas campestres había dado lugar al género de paisajes que Boucher cultivó. Como Constable observa, los extremos se tocan, y el nuevo estilo que surge entonces adolece de aberraciones análogas, como puede observarse en David y sus contemporáneos, "quienes petrifican sus figuras haciéndolas rudas e insensibles, recor-

JOHN CONSTABLE: *La vuelta del camino*
(Perteneció a la hermana del pintor Miss Isabel Constable; actualmente en la colección Lázaro. Madrid)

tando con duros perfiles, sobre el fondo, árboles, rocas, mesas y sillas, y dejando el claroscuro desprovisto de alma y significación artística".

Para Constable, con los pintores flamencos y holandeses, a los que antes se había referido, el género sufre un colapso. "Al morir estos grandes hombres — dice — el paisaje decae rápidamente, y durante casi todo el siglo que viene después, apenas si se produjo algo que superara las débiles y amaneradas imitaciones de su arte. Los pintores de este período nada aportaron al acervo común, enriquecido por sus predecesores mediante estudios originales, no haciendo otra cosa que referirse constantemente a los cuadros de sus maestros, en lugar de considerar por sí mismos los diversos aspectos de la naturaleza, que eran los que habían dado nacimiento a los cuadros de aquéllos. De este estado de degradación en que había caído, nos complace poder decir que la pintura de paisajes fué rescatada en nuestro propio país, reviviendo con toda su pureza, simplicidad y excelsitud en las obras de Wilson, Gainsborough, Cozens y Girtin". Consecuente con esta afirmación, la cuarta de las conferencias pronunciadas en Londres estuvo dedicada, casi par entero, a esa eclosión de la pintura británica, que se hallaba todavía en su punto culminante al aparecer la obra de Constable.

Apuntemos, por último y como colofón de este resumen, dos notas sorprendentes: no se cita ni una sola vez al gran Turner en esta última conferencia y la única alusión, tanto en ésta como en las demás, a pintores españoles — salvo la ocasional a Ribera, como maestro de Salvador Rosa — es la que sirve a Constable para realzar los méritos de Gainsborough. "Gainsborough — dice — ha sido comparado con Murillo por quienes no aciertan a distinguir entre *arte* y *asunto*. Del mismo modo que Murillo, pintó aldeanos de su país, pero la semejanza se queda en esto. Su gusto fué, en todos los aspectos, superior con mucho al del pintor español".

Constable, al que siempre guió un propósito de sincera lealtad consigo mismo y con su arte, nos muestra aquí, no ya sus prejuicios, sino sus propias limitaciones.

* * *

Muy a grandes rasgos queda resumida aquí, la historia del paisaje, tal como fué desarrollada por Constable en el curso de sus conferencias. Los más de cuantos posteriormente se han ocupado en la misma tarea apenas si han aportado algo nuevo. De ordinario les ha faltado, como le faltó al propio Constable, aquella inteligencia del tema que les permitiese distinguir entre sentimiento y pintura del paisaje. En el libro de Berenson, como en la voluminosa "Historia del Paisaje" de Michel, saltan a la vista los despropósitos nacidos de confusión semejante. Historiadores y críticos rivalizan en atribuir a una época, a un pintor o a una escuela determinada, no ya el origen de la pintura de países, sino el del propio sentimiento de la naturaleza que, como insólito descubrimiento, hubiera pasado desapercibido hasta entonces. Oportuna nos parece a este respecto la advertencia de Benedetto Croce: "Es preciso, ante todo, guardarse de pretender determinar el sentimiento de la naturaleza en general como algo que pueda darse o no, según las diversas edades, en la poesía y en el arte, puesto que arte y poesía no serían tales si no fueran unión con la naturaleza, es decir, sensibilización o espiritualidad concreta" (1).

Lo que hace que la historia del paisaje de Constable conserve todavía interés para nosotros, no es tanto su valor propiamente histórico como el haber sido trazada por un pintor y permitirnos, a través de ella, un más íntimo acercamiento a su arte. Una vez y otra, a lo largo de sus conferencias, insiste en esa comunión con la naturaleza, sin intermediarios de ninguna especie, que tenían que llevarle a lo que hemos denominado "el paisaje como intimidad". También, a aquella especie de rebusca y experimentación frente al paisaje que ha de constituir la tónica de todo el paisajismo del XIX, y cuyos frutos más característicos son una constante preocupación técnica — teoría de los colores, de la pincelada, impresionismo — y un total abandono de las grandes concepciones pictóricas. Si en Constable se mantiene aún cierto lirismo es porque para él el paisaje sigue siendo *belleza natural* y no un mero recurso para proveerse de sensaciones de color como en los impresionisas.

(1) Benedetto Croce: **Il pittoresco e la sua storia,** en "La critica e la storia delle arti figurative". Ed. Laterza, Bari, 1934.

JOHN CONSTABLE: *La carreta de heno* (detalle)

MARTI Y ALSINA: *Dibujo* (Colección de D. Fernando Benet)

MARTI Y ALSINA: *Paisaje* (Colección de D. Juan Valentí. Barcelona)

NOTAS PARA UN ITINERARIO DEL PAISAJISMO CATALAN

por TRISTAN LA ROSA

EL espíritu clásico amaba el recogimiento interior, el orden establecido, la estabilidad; el romanticismo, por el contrario, prefirió la proyección exterior, la aventura, lo imprevisto. Hacia el final del siglo XVII y comienzo del XVIII, aparecen mil libros en los que se describen regiones fabulosas, lejanas, exóticas. En aquellos libros se asoman hombres que habitan en Arabia, en Perú, en China. Se viaja mucho y cada viajero describe lo que ve: costumbres, artes, instituciones, paisajes. ¿También paisajes? Sí; también. Porque el sentimiento de la naturaleza palpita por primera vez en aquellos relatos que siempre despiertan una rara sensación de inquietud. Aquí y allí, tras el recodo de un relato cualquiera, se levantan unos árboles y, cerrando el horizonte de un capítulo, allá a lo lejos, se divisan unos campos, unas montañas. Embebido, el lector oye el rumor de los grandes ríos y ve pasar, lentas y majestuosas, unas nubes blancas y escarlata. Cada libro habla de la naturaleza y en cada retina se fingen sorprendentes espejismos de tierras y cielos lejanos.

Primero, Rousseau; luego, Bernardino de Saint-Pierre; más tarde, ya en pleno romanticismo, Chateaubriand. Tras el Vizconde de Chateaubriand la vivencia del paisaje tremolaba en todos los espíritus cultos de la vieja Europa. Las descripciones del Dante, el alpinismo de Petrarca —¡aquella ascensión al Mont Ventoux!— y el amor de Æneas Sylvius por los campos de la Toscana meridional habían cristalizado en una nueva categoría artística: el paisaje.

Sólo después de ser largamente descrito, el paisaje apareció como una vivencia pictórica. Antes del siglo XVII se habían pintado muchos paisajes, eso sí; pero en ninguno palpitaba ese sesgo único, característico del romanticismo. Existían algunos cuadros de Botticcelli, de Benozzo Gozzoli, de Lorenzo di Credi, del Giorgione y del Ticiano; existían estos cuadros, digo, en cuyo fondo se recortaban unos jardines estilizados, con árboles de ramas finas y temblorosas, y unos paisajes de encantadora y poética vaguedad. Por otra parte, Breughel había pintado unas escenas costumbristas; Rubens, unas *kermesses* barrocas, y, ya en el seiscientos y en las centurias siguientes, Poussin y Lorena, cada cual en su estilo, unos paisajes insobornablemente literarios; Watteau y Fragonard, unos

parques de fantástica intimidad; Oudry, unas campiñas de falso realismo... Pero, hablando con propiedad, lo que se llama un paisaje, o, mejor dicho, lo que nosotros entendemos por un paisaje, aún no se había pintado. De todos estos artistas y de muchos más que me callo, se puede hablar como cuando al referirse a la presencia de la naturaleza en la literatura española, uno recuerda a Gonzalo de Berceo, a Garcilaso, a Cervantes, a Lope y a tantos otros escritores; pues, para decirlo de una vez, el paisaje nació el siglo pasado.

* * *

Y aquí, en Cataluña, poco más o menos, ocurrió como en todas partes. Cuando los nudillos del romanticismo golpearon el portal de una sensibilidad que ansiaba burlar la vigilancia de viejos cánones, todas las puertas se abrieron y un nuevo aire sacudió, estremeciéndolas, las telas de los artistas. El *Arte de la pintura* se cubrió de polvo, y Francisco de Pacheco, su autor, fué lindamente olvidado. Pacheco había dicho: "El orden que se tiene para pintar un país es dibujarlo, repartiéndolo en tres o cuatro distancias o suelos..." Pero la verdad es que esas palabras ya no tenían sentido. Había que pintar al natural, fuera del taller. Había que recoger los parpadeos de la luz y la caricia del aire. "Estando templados los colores — sonaba la voz de Pacheco — se irán repartiendo así: en el horizonte, arrimado a la sierra, la templa de ocre y blanco". ¡Qué tontería! ¿Por qué la templa de ocre y blanco ha de estar en el horizonte, bien arrimadita a la sierra? Todo eso, se decía, o se debió decir, no eran más que necedades, recetas sin sentido. Así, pues, un buen día cansado de tanta fórmula, cierto profesor de Lonja propuso a sus discípulos que fueran a pintar lejos del aula. Aquel profesor se llamaba Martí y Alsina.

* * *

En parte, Martí y Alsina pertenece a la época en que Milá y Fontanals, Lorenzale, Espalter y Clavé predicaban las doctrinas de Owerbeck y de Cornelius. Digo "en parte" porque Martí y Alsina fué un romántico de tomo y lomo, cosa que aquéllos, espíritus platonizantes, no llegaron a serlo del todo. Martí y Alsina pasó como un tránsfuga por las clases de Lonja, donde cuando su ingreso imperaban las doctrinas de Campeny. Pero el neoclasicismo de Campeny y el preceptismo de Milá y Fontanals le tuvieron sin cuidado. El no estaba hecho para esas teorías que, al fin y al cabo, no eran más que eso: divagación; y a Martí y Alsina no le tentaban las teorías sino las realidades. Ante los resultados que se derivan de la pintura al natural — escribió en una nota — es destruida la preocupación de las falsas teorías sobre el poder de la imaginación y la composición de la pura realidad. Hacia 1850, los domingos pintaba en Burriach, camino de Mataró, o en el Vallés, cerca de Granollers, o en Argentona, o, cuando no podía alejarse mucho, en Sarriá y en Montjuich. Así, yendo de un lado a otro, con el caballete a cuestas, Martí y Alsina fundaba el paisajismo catalán.

Cierto que Martí y Alsina rindió tributo a la pintura de género, pero a medida que el tiempo vaya pasando, todo eso quedará relegado a un discretísimo segundo término, y sus paisajes, verdadero anticipo en la plástica decimonónica, irán ganando interés y actualidad. Martí y Alsina fué un artista que para ganarse la vida hubo de pintar, como él mismo decía, cuadros de fácil ejecución y grandes efectos. Pero eso no importa. Como tampoco importa esa tremenda lista de telas cuyos títulos — *La muerte de Viriato, El último día de Numancia, Las delicias de una madre, La compañía de Santa Bárbara, Gran fantasía sobre los cruzados, El Carlismo,* etc. —, sin más, ya nos causan pavor. Digo que todo eso no tiene importancia porque, a pesar de todo, Martí y Alsina continúa siendo el fundador del paisajismo catalán y esto es lo único que nos interesa.

Como en casi todas partes, en Cataluña el paisajismo nace con una absoluta fidelidad hacia las cosas. Dicho de otra manera: nace con un sesgo de insobornable naturalismo. En este sentido, pues, Martí y Alsina es el cofrade más allegado a Millet. Aquél reaccionó contra la historia y éste contra las escenas galantes, las ruinas poéticas y los intelectualismos greco-romanos. Ambos, además, fijaron a sus telas la primera impronta vital de la naturaleza, y, ambos, también, abrieron las puertas al panteísmo pictórico del siglo pasado.

Cataluña, que es una región de paisajistas, debe casi toda su pintura moderna a Martí y Alsina, y está en deuda con él, no sólo por las aportaciones técnicas que él inauguró, sino por el nuevo sentido que supo darle a un arte que vivía de las pequeñas rentas de un pasado fabulosamente rico. Entonces, el pasado se cifraba en la figura, es decir, en el retrato de gran estilo; y en el presente, casi como ahora, en el paisaje. Por esto, para poner bien los puntos sobre las íes, un día Martí y Alsina cogió la pluma y escribió: "Los que por pedantería, por ignorancia o aridez de alma relegaron el paisaje en el último término del arte, con él, al obrar así, relegaron las descripciones de la naturaleza que han escrito los más grandes poetas de la humanidad".

* * *

Después de Martí y Alsina hay un momento en que el romanticismo clava en el medio día de la serenidad un lanzazo de sangrientos ocasos. La naturaleza es contemplada en función de un sentimiento desbordado, triste, li-

JOAQUIN VAYREDA: *Verano* (Colección Plandiura, Barcelona)

MODESTO URGELL: *Pedregal* (Colección Rocamora. Barcelona)

terario. Es el instante de los amaneceres y de las puestas de sol; de las alboradas húmedas y de los ocasos densos y angustiosos. Es el instante en que, vigilado por dos cipreses, cada día acaba escabulléndose tras la tapia de un cementerio cualquiera. Los cuadros tienen una atmósfera desgarrada, de un dramatismo que a nosotros, gente más sencilla, gente tal vez menos complicada, se nos antoja un poquitín escenográfico. La línea del horizonte suele subir desmesuradamente, sobrevalorando así una perspectiva sin accidentes, o, por el contrario, acostumbra a bajar hasta su grado máximo, convirtiendo el cuadro en un paisaje aéreo, con nubes agobiantes y agoreras. Por regla general el cromatismo de estas telas es fosco y apretado. Los acordes son graves, sobre todo en los pigmentos verdes, tierras y grises, cuya escala, siempre en una tonalidad oscura, posee una gran riqueza de matices.

Así fué la pintura de Modesto Urgell, cuyos pinceles no supieron la alegría de los colores porque esta alegría se le quedó agarrada en aquel frac de color, adornado con botones de oro...

* * *

Después de la exaltación romántica, la placidez lírica es decir, después de Modesto Urgell, Vayreda. Si antes, al hablar de Martí y Alsina, cité a Millet, ahora, al referirme a Vayreda, puedo nombrar a Corot. Esto significa que el paisaje está a punto de convertirse en una vivencia poética, y que, en menos de lo que canta un gallo, la retina de los pintores sólo espejará puras impresiones de luz y de color. Corot conocerá este cambio, pero Vayreda, cuya obra evolució menos que la del francés, no.

El nombre de Vayreda va unido al de Olot, y éste, por una serie de circunstancias que no son del caso, al de buena parte del paisajismo catalán. Por decirlo así, en Olot se inauguró la etapa lírica de nuestro paisaje. Se inauguró, digo, en el momento que, dejando atrás la influencia de Martí y Alsina y disminuyendo el grosor de la masa cromática, Vayreda echa mano de una paleta más clara y emplea una técnica cada vez menos insistente.

Vayreda estuvo en Francia, y allí, aunque no mucho, conoció la pintura de algunos impresionistas. Sea como fuere, lo cierto es que el pintor acabó olvidando la pintura del género, obligado peaje de la época, y, otra vez en España, sólo se interesó por atrapar el más vivo perfil que la naturaleza le ofrecía en Olot, su pueblo.

Aparte de Martí y Alsina, en la geneología arrística de Vayreda uno no tarda en encontrar los nombres de Manet y de Millet; en la de Urgell, el de Courbet, y en la de Galwey, el de Rousseau, Corot y algunos de Barbizon. Decididamente, la influencia francesa estaba clavada en el flanco del paisajismo catalán.

* * *

Como Vayreda, como todos, Galwey fué a París y de allí se trajo, prendida en sus pinceles, la misma ilusión que su maestro olotino: transportar a las telas el latido de la naturaleza. Peor, a diferencia de Vayreda, Galwey levantó

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno

DURERO: *Plantas*

VOLUMEN I

PRIMER CUADERNO: *EL PAISAJE*

EDICIONES COBALTO
BARCELONA
1 9 4 7

BIBLIOTECA · UNIVERS · AUTÓN · BARCELONA

R. MARTI ALSINA: *Paisaje* (Colección de D. José Sala. Barcelona)

JOAQUIN VAYREDA: *Primavera* (Colección Plandiura. Barcelona)

la vista y, en vez de fijarse en los prados y en las arboledas, cifró su atención en las aventuras de otro personaje: la atmósfera. Se podría decir que Galwey transportó a los cielos el lirismo que Vayreda había encontrado sobre la húmeda hierba de los campos olotinos.

Aunque el mismo Vayreda confesaba no interesarse por los detalles y sí por el conjunto, "por el admirable conjunto de la naturaleza", esta aspiración no la debía cumplir él, sino Galwey. La diferencia fundamental entre los cuadros de Vayreda y los de Galwey está en que en los de éste los detalles se funden en un orden arquitectónico superior a todo particularismo. A Galwey, pese toda la posible fragilidad de su pintura, le interesan las masas de color ensambladas por grandes acordes cromáticos. No se entretiene en explicar lo pequeño, sino que, con genial intuición, va tras las grandes síntesis.

* * *

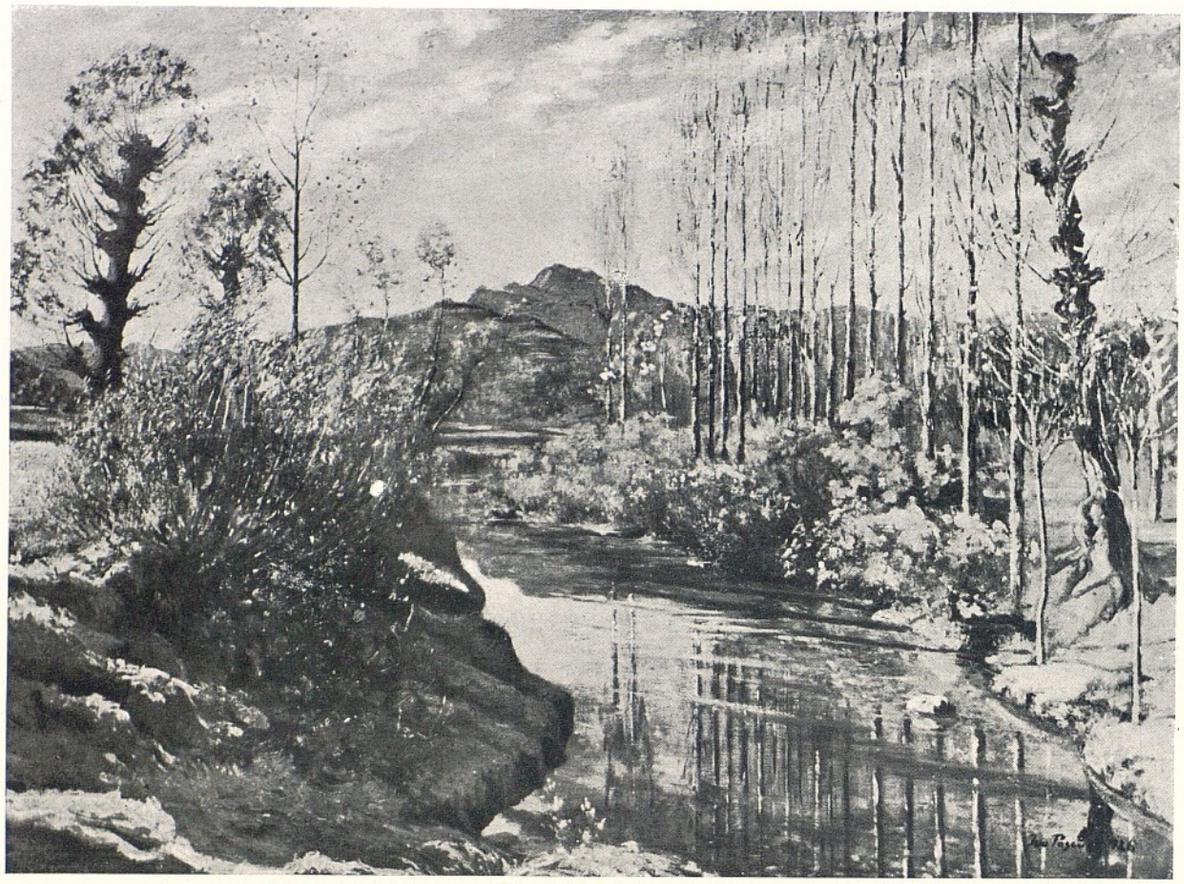
En la obra de Ivo Pascual, el paisaje olotino ha descrito una tremenda curvatura: al principio, el acento de aquel paisaje caía sobre un romanticismo algo sentimental y literario, luego, al final, sobre un lirismo netamente poético. Yo he visto cuadros de Ivo Pascual que *aún* no eran impresionistas, otros que eran puras impresiones, y otros, los últimos, que ya empezaban a volver la espalda al impresionismo. La división de los tonos, el asomo puntillista, el toque rápido, los cromatismos agudos y las pequeñas disonancias han cambiado la fisonomía de los campos olotinos. Después de alguna caída, Ivo Pascual ha superado el olotismo acaramelado, de fácil acogida y de difícil duración y, entre otras cosas, ha preparado el terreno a la pintura apretada e inteligente de José Pujol.

Que yo sepa, José Pujol no tiene ni una tela resuelta a base del recetario habitual de una pintura cuya fama, a mi modo de ver, se basa en una tremenda falta de apreciación. Quiero decir que Pujol no es un académico — que hay muchas maneras de ser académico —, sino todo lo contrario. De momento, Pujol ha dado a Olot una fisonomía divisionista con rasgos puntillistas; pero es probable que esta expresión de otrora no sea la última.

* * *

Ahora, pongamos rumbo al pasado y vayamos hacia otra latitud. Hablemos de Meifrén y de la Costa Brava. Como casi todos sus cofrades de aquí, Meifrén es un pintor impresionista; pero, no lo olvidemos, es un impresionista catalán. Esto quiere decir que entre las acuosidades lumínicas de los Sisley, los Monet y los Pissarro y la visión atmosférica de los Meifrén y los Mir, por ejemplo, siempre habrá, pese a sus afinidades, un buen repertorio de diferencias. Los pinceles de Meifrén escurrieron un impresionismo menor, con un leve apego a la realidad objetiva. En sus cuadros las cosas no aparecen totalmente vistas en función de la luz, del puro cabrilleo y las formas aún no se deshacen en la gran retorta de las condensaciones luminosas. Meifrén es un lírico en cuya arpa cromática jamás sonaron los últimos acordes del impresionismo.

* * *



IVO PASCUAL: *Otoño; Riera de Ridaura*

Antes de cerrar la gran curva de su evolución y antes de iniciar esas mil pequeñas variaciones que aún hoy se repiten incansablemente, el impresionismo catalán tuvo un momento de gran brillantez: el de Mir. Fué como si antes de iniciar el camino hacia la introversión — los "fauves", los cubistas y los sobrerralistas esperaban impacientes — la pintura se despidiese de las cosas con un adiós efusivo y sensual. Fué, digo, como si antes de convertirse en arabescos o en ideas, antes de trocarse en puros reflejos de un mundo euclidiano, las cosas, vistas en función de un panteísmo quimérico, quisieran lucir el repertorio más pimpante de sus calores y de su luz. El mundo, pues, sonó como un fabuloso arpejio en tono mayor. Y ese arpejio final de una sinfonía iniciada en Francia tuvo que sonar aquí, precisamente en España, donde la exaltación, sea cual fuere su perfil, siempre está dispuesta a guiñarnos el ojo y a llevárnosen de calle.

ENRIQUE GALWEY: *Equinocio de Septiembre*

* * *

Luego, haciendo marcha atrás, los artistas doblaron las primeras esquinas de la introversión y por las aceras de la pintura euclidiana llegaron al azorante barrio del sobrerealismo. La primera preocupación fué la de simplificar, quitar lo accesorio; y las cosas, despojadas de todo lo que no afectase a su esencia, se quedaron mondas lirondas, convertidas en arabescos o en esquemas ideales. La hora del impresionismo había pasado, y el mundo ya no debía contemplarse en función de la luz sino en función del intelecto. Los "nabis" y los "fauves" llamaban a las puertas de la pintura, y ésta empezó a proyectarse hacia la intimidad de las ideas. Por eso se regatearon perspectivas y se ahorró cualquier dis-

JOAQUIN MIR: *Paisaje* (Colección de D. José Sala. Barcelona)

JOSE PUJOL: *Campo de trigo*

pendio luminoso. Que la perspectiva y la luz no eran cosas del espíritu sino de la realidad exterior. La luz pasó a ser una propiedad del color y éste la única realidad aceptable. Así, pues, la pintura abjuró del panteísmo y se convirtió, como antaño la filosofía, al racionalismo. Después de los "nabis" y de los "fauves" llegaron los cubistas, los constructivistas... Corrían aquellos tiempos en que, tras el último coñac de la madrugada, en vez de marcharse a casa uno podía coger el tren y largarse a París; y los pintores, llegado ese momento, se decidían a por el tren y no por el tranvía o el coche de punto. Barcelona conoció los primeros cuadros de Mompou, de Sunyer y de otros artistas que, poco o mucho, revolucionaron nuestro mundillo pictórico. Pero aunque la mayoría de estos pintores se sintieran tentados por los colores enteros, las disonancias estrepitosas, las transmitaciones lumínicas, pocas veces se acabaron de hermanar a Vlaminck, o a Braque, o a Marquet. Sin embargo, el paisaje catalán aparecía cambiado; su acento ya no se cargaba sobre el mundo exterior, sino sobre la propia intimidad de los pintores.

* * *

JOAQUIN MIR: *Mollet*

Dalí cifra otra etapa porque sus paisajes ya no son arabescos de color, ni geometrismos, ni puras abstracciones cromáticas. Dalí ha pintado los paisajes que están más allá de la razón, en los barrancos de la conciencia. La introspección de la pintura ha llegado con él a su punto más lejano, a su última meta; forzosamente, pues, tiene que retroceder y volver a la realidad de las cosas. Por de pronto, en cuanto a su técnica, de puro sabor académico, inicia un retorno hacia el pasado...

* * *

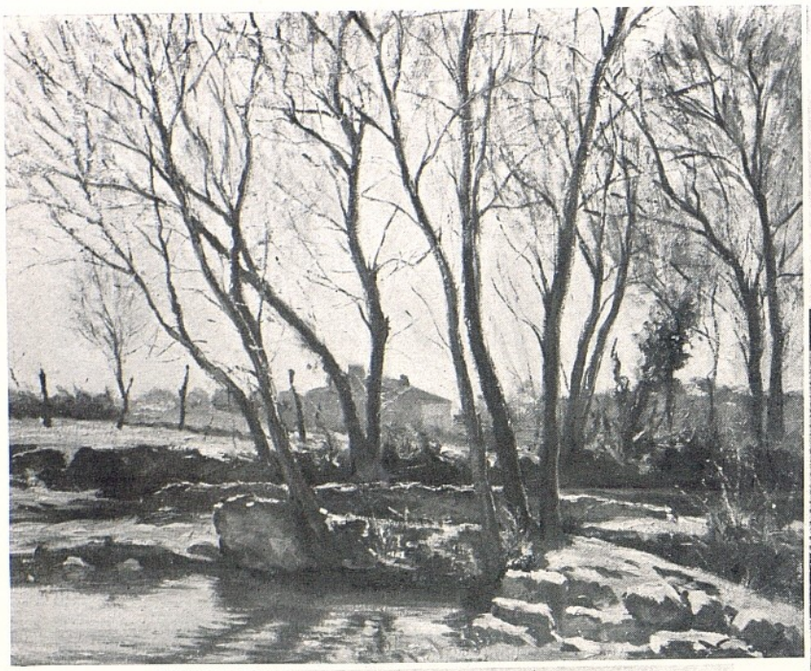
Ahora el problema se plantea así: frente al paisaje, ¿qué cabe pintar? ¿las cosas, las sensaciones que esas cosas provocan en nosotros, o las ideas que sopre ellas nos formamos? Como se verá, en el fondo, la cuestión rebasa los límites de la estética y, decididamente, como siempre, como todas las cuestiones fundamentales, se adentra por los azorantes campos de la filosofía. El viejo dilema entre el realismo e idealismo se repite ahora, frente a los campos, en el dintorno de muchas telas. Según sea nuestra posición ante el problema, así será el sesgo de la pintura que nos espera. Que, en último término, la pintura y todas las demás artes no son más que distintas formas en las que siempre se expresa una realidad superior, que es la tremenda realidad del espíritu.

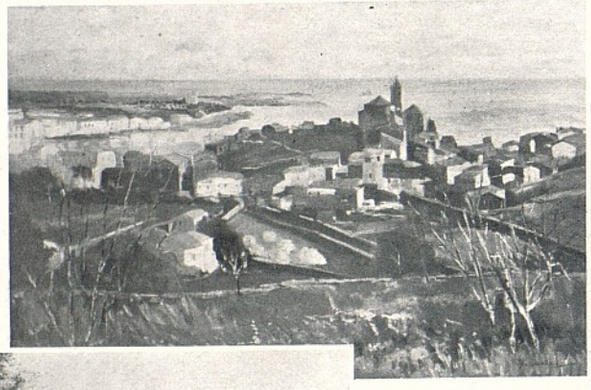
ELISEO MEIFREN: *Paisaje*

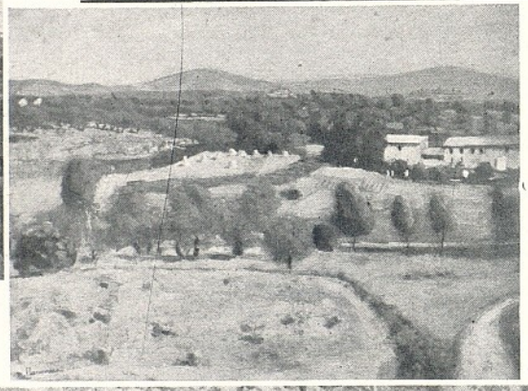
J. COLOM: *Paisaje* (Colección de D. Fernando Riviere. Barcelona)

Arriba:
JOAQUIN SUNYER: *Vacas* (propiedad del Sr. Rabat. Barcelona).

Abajo:
MOMPOU: *Paisaje.*







Izquierda (vertical) - VILA-PUIG: *Paisaje de Santa Coloma* (Colección particular barcelonesa); DOMINGO CARLES: *Cadaqués;* RAMON CAPMANY: *Encinas;* RAMON ROGENT: *Bigas* (Colección Maurice Bock. Bruselas)

Derecha (vertical) - SALVADOR DALI: *Puerto de Cadaqués;* MARIANO LLAVANERAS: *Paisaje* (Colección de D. Fernando Benet. Barcelona); RAFAEL BENET: *Festa Major* (Colección de D. Juan Ros. Barcelona)

R.45.121

De los CUADERNOS DE COBALTO se hace una tirada reducida de sólo novecientos ejemplares, distribuidos en la forma siguiente:

VEINTICINCO EJEMPLARES, tirados en papel couchée especial, marcados con las letras A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, X, Y y Z. Cada uno de estos ejemplares llevará impreso el nombre de su destinatario.

SETENTA Y CINCO EJEMPLARES, tirados en papel couchée ahuesado, con numeración del I al LXXV, y llevando impreso cada uno el nombre del suscriptor correspondiente.

TRESCIENTOS EJEMPLARES, tirados en papel couchée blanco y numerados del 1 al 300.

QUINIENTOS EJEMPLARES, en papel couchée, destinados a la venta.

Los primeros ejemplares de los CUADERNOS DE COBALTO, han sido suscritos por:

Don José María Padró, Excma. Sra. Marquesa de Argentera, D. Francisco A. Ripoll, D. Juan March Ordinas, D. Luis Pérez Sala, D. Rosendo Riera Sala, D. José Sala, D. José Feliu,

Excmo. Sr. Vizconde de Güell, Excmo. Sr. Marqués de Olérdola, Excmo. Sr. Barón de Viver, D. Luis Figueras Dotti, D. Miguel Mateu, D. Santiago Espona, D. Manuel Junoy, Excmo. Sr. Conde de Sert, D. José Valls y Taberner, D. Alberto Fontana, D. José Porta, D. Luis Plandiura, D. Fernando Benet, D. José Garí, D. Mario Bartra, Dr. Puig Sureda, D. Fernando Riviere, D. Juan Sedó Peris Mencheta, D. Daniel Mangrané, D. José María Cardona Espuñes, Asociación de Amigos de los Museos,

Don José González Ubieta, D. Manuel Feliu, D. Miguel Alejandre, D. Juan Lloch, D. Ramón Guasch, D. Domingo Carles, D. Juan Andreu, D. Andrés Batllori Munné, D. Olegario Junyent, D. Lorenzo Llobet Gracia, D. José Carles, Excma. Sra. Condesa de Munter, D. Víctor M. de Ymbert, D. Francisco Bartolí, D. Federico Bernades, D. José Pellicer Llimona, D. Antonio de Semir, D. Pablo de Sanyer, Sra. D.ª Carolina B., viuda de Fradera, D. Alvaro Muñoz, D. Francisco Quintana, D. Arturo Ramón, D. Juan Capó, D. Ramón de Capmany, D. Jaime de Semir, D. Federico Trías de Bes, D. Delmiro Riviere, D. Raul Roviralta, D. Rafael Puget, D. Baltasar Pérez, D. Cayetano Vilella Puig, D. Ernesto Santasusagna, D. Juan Rabat, Dr. Benito Perpinyá Robert, D. Federico Marés y D. Juan Oller.

Ejemplar XXXV

ANTOLOGIA

JAO TSEU-JAN [1]

REGLAS PARA PINTAR UN PAISAJE

DEBE comenzar el artista, para pintar un paisaje por desplegar su seda blanca dentro de una habitación luminosa y apacible. Una vez hecho esto esperará a que su espíritu se encuentre sosegado y sus ideas hayan tomado cuerpo antes de ponerse a trabajar. La seda de que se haga uso será gruesa o delgada, según el tema de que se trate.

Si ha de extenderse la seda sobre un gran número de paneles, o si se trata de pintura al fresco y el muro tiene una longitud de más de cien pies, entonces deberá coger una caña de bambú y con el carboncillo esbozar a grandes rasgos el contorno de las montañas, ya sean altas o bajas, los árboles tanto grandes como pequeños, los edificios y las figuras humanas, dándole a cada cosa su lugar correspondiente. Una vez hecho esto deberá retroceder como unos diez pasos para examinarlo todo con atención: al momento se dará cuenta de si lo que se propone puede ser ejecutado. En caso afirmativo puede comenzar a pintar empleando una tinta muy diluída.

Cuidará de que quede bien de manifiesto la distinción establecida entre lo que está cerca y lo que está lejos.

Sus montañas deberán respirar y latir, de tal modo que sean como cuerpos vivos y no como cosas muertas.

Sus ríos tienen que venir de algún hontanar, ya sea bien visible o quede sugerido tan sólo, pero sin deslizarse nunca al azar por la pintura.

Sus paisajes no deben carecer de partes llanas y de partes accidentadas para que no resulten monótonos.

Sus caminos deben tener un principio y un fin.

Sus rocas no deben mostrarse más que por una sola de sus caras.

Sus figuras no deben tener rígidas ni la cabeza ni las espaldas.

Sus edificios deben hallarse esparcidos irregularmente.

Sus efectos de luz y de sombra tienen que ser apropiados, no dejando que un efecto de nieve se confunda con otro de lluvia.

Su manera de colocar el color debe regirse por leyes fijas.

---

(1) JAO TSEU-JAN, pintor chino del siglo XIV, de quien se conserva un "Arte de la pintura" al que pertenece el fragmento que reproducimos aquí.

FRANCISCO PACHECO

PINTURA DE PAISES [1]

OSA muy usada es en este tiempo (con cuya parte se han contentado muchos) el ejercicio de pintar Países, a que los Flamencos especialmente han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio, por la disposición de su cielo, de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han ejercitado, ha sido muy celebrado Paolo Bril, varón de mucha invención y caudal, y alegre colorido. Y no ha carecido Italia de esta gloria, pues, tuvo a Gerónimo Muciano, cuya manera (según el testimonio común) fué la más grande en hacer Países, y la siguió diestramente César de Arbasia, de quien la tomó Antonio Mohedano, y es parte en la pintura que no se debe despreciar.

El orden que se tiene para pintar un País (estando el lienzo dispuesto) es dibujarlo, repartiéndolo en tres ó cuatro distancias ó suelos; en el primero, donde se pone la figura ó santo, se hacen los árboles y peñas mayores, teniendo respeto a la proporción de la figura. En el segundo se hacen los árboles y cosas menores; en el tercero mucho menos; y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata en mayor disminución. Al dibujo le sigue el bosquejo ó metido de colores, que algunos suelen hacer de blanco y negro; aunque tengo por mejor pintarlo de la primera vez porque el esmalte queda más alegre; y templando la cantidad que es menester, y antes más, con el aceite de linaza ó de nueces, poniendo bastante blanco, se hará una templa alegre, no oscura; antes se incline más a clara (porque el tiempo la oscure) y desta templa mayor se sacará con el blanco otras dos claras, pero una más que otra, de suerte que se venga a diferenciar. Luego, con carmín y blanco se hará una templa de rosado, más claro que las del azul, y si se pretende que sea puesta ó salida de Sol se podrá hacer una templa más clara que la que hemos dicho con blanco y ocre. Y estando templados los colores se irán repartiendo así: En el Orizonte arrimado a las sierras, la templa de ocre y blanco, y de allí hacia arriba se arrimará a esta templa la del rosado, otra tanta cantidad poco más ó menos; tras de ésta se seguirán las de azul, rematando lo más alto con lo más oscuro; advirtiendo que todas se han de unir unas con otras, dejándolas con grande suavidad. En este cielo podrá haber nubes alegres, añadiendo a la templa del esmalte un poco de carmín, y a otras un poco de negro; dándole sus luces del mismo rosado, y a partes con el blanco y ocre, y será donde miran al Orizonte (como luz participada de él). Hecho el Cielo, que es el medio lienzo de arriba, se sigue a hacer la tierra, comenzando desde las sierras que se juntan con él, las cuales se harán con la templa más clara del esmalte y blanco, que viene a ser algo más oscura que el Orizonte (porque la Tierra es siempre más oscura que el Cielo) mayormente estando el Sol en aquella parte. Estas tierras tendrán su claro y su oscuro, porque en lo bajo se suelen formar (después al acabado) ciudades ó árboles pequeños. Tras de ésta se sigue bajando las casas ó ciudades, árboles mayores, haciéndolos con azul fino, porque se pegue más con esta distancia. Este azul ha de ser templado con blanco; y para que algunos se diferencien, se les echará un poquito de Genuli, que verdeguea un poco en aquella parte. Y si se hacen aquí casas, se les echará un poco de negro ó tierra rosa, de manera que se diferencie de lo de arriba, y convenga con esta parte. Acercándose más a la primera, se han de hacer los árboles y las casas mayores; y si quisieren podrán subir más que el Orizonte. Podrán ser estos árboles de color verde hecho con cenizas ó coffras, y habiendo algunos oscuros, lo que bastare a desviarse de lo de atrás, podrán cargar algunos claros sobre ellos con Ancorca y Genuli para darles alegría. Y si hubiere agua al pie de ellos, podrán reverberar en ella como un espejo cristalino, y lo mismo si hay casas, yerbas ó peñas, que se han de ver al revés, y las piedras tendrán sus luces, pareciéndose otro tanto dentro del agua. Y si hubiera en esta parte figuras, han

de ser proporcionadas, en la manera que parece una figura junto a un árbol ó una casa; y no han de ser muy determinadas, ni los árboles muy picados, ni los colores tan oscuros como en la primera distancia pero más que los de atrás. La primera distancia donde se planta la figura (que es lo primero que se dibuja y lo primero que se bosqueja y se acaba) por ser la parte superior en grandeza, y la más principal con que se concluye. Los árboles que en ella se pintan han de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demás distancias como parte mirada primero. Podránse bosquejar o manchar con negro y sombra y un poco de Cardenillo y Ancorca, y sus claros, no habiendo formas de hojas, porque después se sale más afuera formándolas; y en esto se suele usar en el picado de un modo práctico, mezclando algunas secas entre las verdes; pero si parecieren a las hojas naturales de árboles conocidos será mucho mejor, y en los troncos de la misma manera por ser en la parte principal y estar allí la figura. Y que las yerbas del suelo sean naturales en este lugar por ser más cerca, es digno de mayor alabanza.

El acabado de los Países ha de ser con los mismos colores, haciendo en las tierras algunos barranquillos ó puntas con el esmalte y blanco más claro; y levantando algunos arbolillos ó ciudades del mismo color, aunque más claros ó más oscuros con algunas luces de rosado, y a partes de blanco y ocre, y en las tierras también como retocados de la luz del Orizonte; hasta venir más abajo a hacer los de azul y blanco algo más formados: luego se seguirán los de verde, los cuales serán más determinados y las casas más acabadas encaminando los edificios a cierto punto. Advirtiendo siempre que se ha de comenzar a retocar desde el Cielo y desde lo más lejos, bajando por sus distancias a lo más cerca. Y esto se hace a fin que los colores vayan sobrepujando unos a otros, en alegría, claro y oscuro. No se olvide que los cielos y tierras se han de meter con limpieza de la primera vez, y las nubes también, porque después con un retoque queden acabadas; porque si el esmalte se mete dos veces (como apuntamos) se pone verde. Algunas veces se pinta una tormenta en el mar, donde el cielo ha de ser triste, con blanco y negro, y nubes de lo mismo; las aguas azuladas con azul bajo, y ondas muy crespas y levantadas, rematando en espumas, extendiéndose a las orillas, que suelen ser arenales, que se harán con sombre y blanco, y a partes con negro, blanco y tierra rosa, con algunas conchas ó caracoles. También se hacen incendios de ciudades, como Troya, y luces en mar y tierra, y en las naves, que requieren gran destreza y observancia, donde se ha de guardar el orden en las disminuciones, y diferentes luces como tocamos en otra parte. Hácese un país nevado, y en los apartamientos se guarda el estilo que en los demás; salvo que se demuestran los árboles sin hojas y los troncons secos; pero los altos de todas las cosas son realzados de blanco, aunque guarden sus oscuros: las tierras son de esmalte y blanco mostrando en las distancias la fuerza en la que está más cerca, y la disminución en la que se aleja, como en los demás países, en que fueron muy diestros tres flamencos que honraron esta ciudad, Martín, Tomás y Adrián. Acreciéntase en esto la vistosa pintura de diferentes Naves y Armadas, en que fué diestrísimo Enrique Vrom Flamenco, de quien se cuenta, que siendo mercader y perdiéndose su hacienda en su presencia en un naufragio, se dió a pintar navíos y tormentas y salió el más famoso de su tiempo en esta parte; y por tal acompaña su retrato a los famosos Pintores de Flandes. No se olvidó de este género de pintura la venerable Antigüedad, pues Ludio fué el primero que halló con alegrísimo modo el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género; en que se verán varias formas de los que navegaban ó caminaban por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos: quien pescaba, cazaba ó vendimiaba, y otras muchas cosas. Si bien (para que los pintores aspiren a cosas más altas) concluye Plinio con estas graves palabras: Mas poca gloria tuvieron estos Artífices, respecto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos. Y añade: Ni había en las paredes pinturas de Apeles, ni se agradaba de pintar en ellas.

(1) Del Libro Tercero del "Arte de la Pintura, su Antigüedad y grandezas", por FRANCISCO PACHECO, vecino de Sevilla. Año 1649.

JOHN RUSKIN [1]

SOBRE EL PAISAJE

IENTRAS que el hombre de la Edad Media se encerraba en castillos amurallados, tras la protección de los fosos, y dibujaba primorosos agramilados y menudos vergeles, nuestros pintores se complacen en hallarse de nuevo al campo raso y entre breñas; aborrecen los setos y los fosos, no pintan más que árboles que crezcan libremente, junto a los ríos que discurren siguiendo su capricho; evitan la solemnidad hasta en los ínfimos detalles; quiebran y abandonan los muros que el hombre de la Edad Media cimentó cuidadosamente; dejan sin escamondar los setos tan delicadamente trazados por éste y, llevando hasta la licencia y hasta las ruinas el amor por la naturaleza salvaje, se complacen, por último, en todo cuanto ofrezca síntomas de vejez y desolación que liberan a los objetos naturales del cuidado y gobierno de los hombres. De este modo, sustituyen por la hiedra los tapices que adornaban los muros del castillo y dejan crecer las zarzas en el jardín en los mismos lugares donde antes florecían las rosas.

Unida a esta inclinación a la libertad, encontramos una inaudita manifestación del amor por las montañas y vemos a nuestros pintores recorriendo los lugares del globo más salvajes en busca de asuntos con roquedales en los primeros planos y empurpuradas lejanías al fondo. Un corto número de ellos se contenta con sauces obstinados y con llanuras, pero los que tal hacen siempre son hombres de tercera fila. Los maestros que dan la tónica, sin rechazar del todo las bellezas de la llanura, reservan sus mejores talentos para pintar cumbres alpinas o promontorios italianos. Y lo que resulta muy digno de tomarse en cuenta también es el hecho de que ese placer que hallan en las cimas no se encuentra mezclado nunca con cualquier especie de temor, ni atemperado por un espíritu de meditación semejante al del hombre de la Edad Media, sino que es libre e impávido siempre, exultante en su alegría y completamente irreflexivo, de manera que el pintor encontrará que el primer plano montañoso de su cuadro siempre resultará más animado con la figura de un cazador que con la de una ermita.

Unido a esta falta absoluta de sensibilidad para lo solemne en un paisaje montañoso, existe un espíritu profano respecto a la naturaleza en general, es decir, una ausencia completa de fe en que pueda encontrarse en ella la presencia de alguna Divinidad. En tanto que el hombre de la Edad Media no pintaba jamás una nube sin deseos de poner un ángel en ella, y que un griego no penetraba en un bosque sin esperar el encuentro de algún dios, nosotros estimaríamos la aparición del ángel sobre la nube como algo completamente contra natura, quedando sorprendidos si halláramos a un dios dondequiera que fuere. Nuestras principales ideas respecto a los bosques se refieren a la caza furtiva. En modo alguno podemos creer que la nube contenga otra cosa que cierta cantidad de lluvia o de granizo, ni esperamos nada más divino de nuestros estanques y nuestros fosos que de los patos o de los berros.

(1) De "Modern Painters", parte IV.

N O T A S

LA EXPOSICION DE PINTURA ESPAÑOLA EN LONDRES (*)

por PHILIP HENDY

Director de la NATIONAL GALLERY

NUNCA habíamos tenido tanto público en la National Gallery *como desde que fué inaugurada la exposición de pintura española. Los ironistas afirman que esto se debe a que el edificio de la* Gallery *es uno de los que disfrutan de mejor temperatura; mas espero que se deba también a otros motivos. No creo que la* Gallery *haya conocido nunca una afluencia de público semejante, si bien es cierto que tampoco había tenido lugar en ella una exposición como la de ahora. Por lo que a mí se refiere, confío en que ésta no sea más que la primera de otras muchas, ya que una colección permanente de obras, aun siendo tan extraordinariamente rica como la de la* National Gallery, *necesita enfrentarse de vez en cuando con otras de condición y calidad análogas. Con ello se las hace revivir, o, al menos, hace que las revivamos nosotros, renovándose nuestras ideas al contemplarlas frente a otras obras. De este modo salimos de nuestra actitud habitual respecto a las obras de la* National Gallery, *a las que tan sólo por hallarse precisamente allí y por ser ese lugar la* National Gallery, *las consideramos como obras perfectas, frutos impecables de una misteriosa tradición que ha tocado a su fin. Esto no es cierto; esas obras constituyen también imperfectas tentativas en busca de la perfección, realizadas por hombres iguales a nosotros.*

En las circunstancias porque atravesamos, no nos era posible emprender las tareas requeridas para celebrar toda la exposición a la vez. Debemos la selección de las obras, así como el catálogo informativo, a nuestro Mr. Neil Mac Laren, habiendo correspondido todo lo demás al Arts Council, que es también el que ha sufragado los gastos; esto último constituye un precedente que tengo para mí ha de resultar provechoso. Y puesto que no puedo atribuirme en nada a mí mismo el éxito de esta exposición, me será lícito elogiarla tanto como quiera.

Se trata de una exposición fascinadora. En sólo los primeros días hemos vendido la totalidad de los 7.600 catálogos de que disponíamos; en breve tendremos más y procuraremos compensar la carencia de ellos por algunos días — lo que nos fué de todo punto inevitable — prolongando la exposición hasta el 6 de abril.

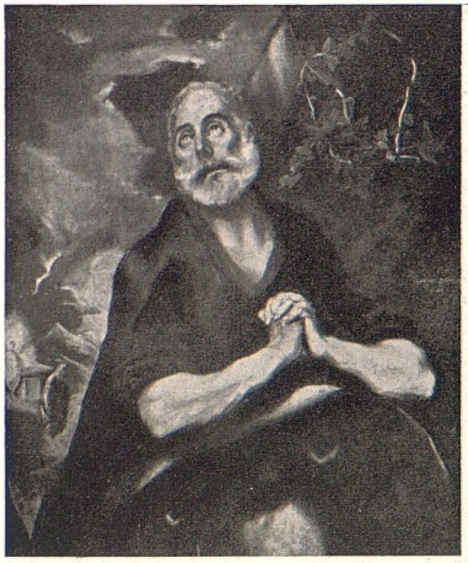
Todos los cuadros se encuentran reunidos en una gran sala, en la que se pueden contemplar las mejores pinturas españolas de la National Gallery *entremezcladas con otras muchas del mismo origen y procedentes del resto de Inglaterra y de Escocia.*

BARTOLOME BERMEJO: *San Miguel venciendo a Satanás*
(Propiedad de Sir Harold Wernher)

Se encuentra, en primer lugar, el ejemplar más hermoso de pintura medieval española que existe en Inglaterra, tan hermoso como cualquiera de los que se puedan ver en España: el San Miguel venciendo a Satanás, *de Bermejo. En la coraza de San Miguel se reflejan las torres de una encantadora ciudad gótica, y todo el conjunto del cuadro puede considerarse, en general, como un espejo para multitud de imágenes: la caballerosidad, la salvación por la fe, la supremacía de la belleza sobre la fealdad, la aspiración hacia las cosas más preciadas y sublimes. En sí, la obra constituye un triunfo de ejecución. Como toda gran pintura, se halla impregnada de luz. Los vivos colores y los centelleantes reflejos de las telas suntuosas, los resplandecientes metales y las gemas traslucidas que hacen del San Miguel una figura tan radiante y sublime; todo eso ha sido logrado mediante una increíble destreza para proyectar la luz sobre las formas; mas por temor a que todo esto pareciese ilusorio, en lugar de celeste, el fondo es de oro estofado.*

¡Qué escandalizado se quedaría el piadoso devoto de la pintura de Bermejo si hubiera vivido siglo y medio después y hubiera visto el indiferente realismo de Velázquez! Contemplando en una misma sala las obras de estos dos grandes pintores nos preguntamos si realmente han cambiado tanto las ideas en nuestros días como nosotros creemos. ¿No será tan sólo que lo que nos interesan son ideas de otro género?

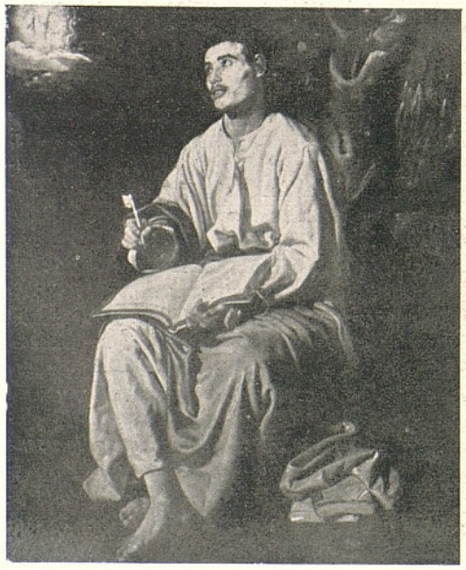
Sin embargo, existe un a modo de eslabón entre Bermejo y Velázquez; y este eslabón es El Greco, quien empleó la pintura al óleo sobre tela de un modo tan sencillo, o más aún, que Velázquez. Pero si su procedimiento es el mismo, su concepción acerca de lo que era la pintura se asemeja más, en términos generales, a la de

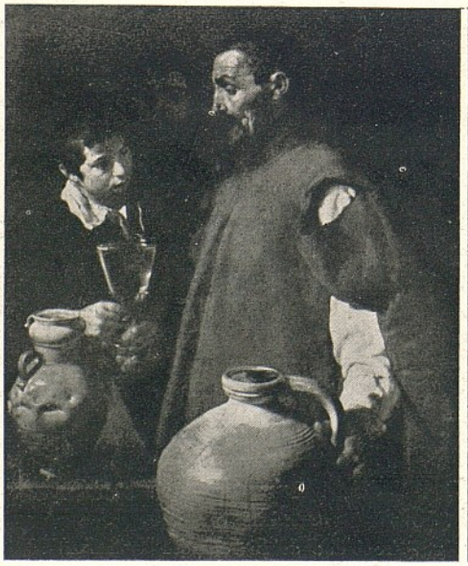


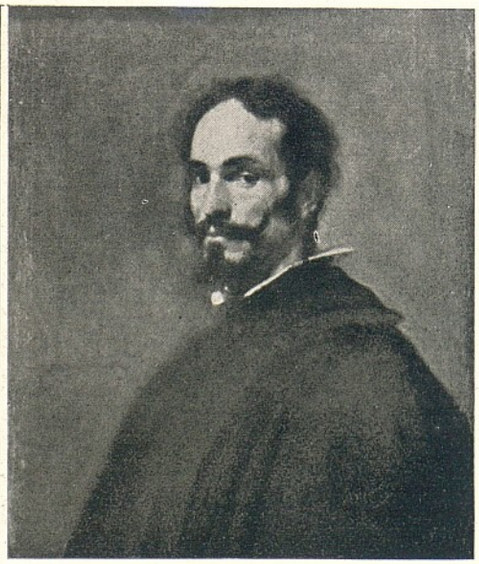
Arriba - EL GRECO: *San Pedro* (Trustees of the Bowes Museum, Barnard Castle); ZURBARAN: *San Francisco en meditación* (Trustees of the National Gallery); VELAZQUEZ: *La Inmaculada Concepción* (propiedad de Mrs. Woodall y Misses Frere).

EL GRECO: *Jesús en el huerto de Getsemani* (Trustees of the National Gallery)

Abajo - VELAZQUEZ: *San Juan en Patmos* (propiedad de Mrs. Woodall y Misses Frere), *El aguador de Sevilla* (propiedad del Duque de Wellington), *Retrato de un desconocido* (propiedad del Duque de Wellington).







Arriba-VELAZQUEZ *Jóvenes en una mesa* (propiedad del Duque de Wellington); MURILLO: *El festín del hijo pródigo* (propiedad de Sir Alfred Beit, Bt.)

Centro - MURILLO: *Mendigo* (Trustees of the National Gallery); RIBERA: *Muchacha con un pandero* (propiedad de F. A. Drey, Esq.); GOYA: *Retrato de Doña Antonia Zárate* (propiedad de Sir Alfred Beit, Bt.)

Abajo - GOYA: *Una jira* (Trustees of the National Gallery); GOYA: *Escena de la obra «El hechizado por fuerza», de Antonio de Zamora* (Trustees of the National Gallery)

Bermejo. El movimiento renacentista italiano, que sobrevino entre uno y otro, apenas si influyó en la pintura española. El movimiento Barroco subsiguiente, que El Greco trajo consigo de Italia a España, había brotado del Renacimiento y a él le debió muchas de sus manifestaciones mejores; pero fué, en conjunto, una protesta contra el racionalismo y el realismo de las ideas renacentistas. La Contrarreforma, inspirada en parte por el Barroco, representa una necesidad de volver a la piedad ingenua de los tiempos pre-renacentistas. Por ello, el cuadro de "Cristo arrojando del templo a los mercaderes", de El Greco, tiene algo de común con el San Miguel de Bermejo, aunque, por lo que se refiere a su significación, es mucho menos intenso y convincente. En ocasiones, El Greco acentuó demasiado la emoción piadosa, pero a los españoles les gusta así, del mismo modo que les gusta la profusión de efectos decorativos en el cuadro de Bermejo, y como siempre, les ha gustado ver mucha sangre en el ruedo. Tengo para mí que la facilidad con que brotan las lágrimas de los ojos en las figuras de santos pintadas por El Greco limitan un tanto el valor emotivo de su arte. Los retratos pintados por él que se muestran en esta exposición poseen bastante vida, pero no la caracterización profunda que tienen los de Velázquez, e incluso los de Goya. Sin embargo, hay algo en la dicción de El Greco que impresiona siempre, tanto por sus colores como por su factura. A consecuencia del Renacimiento italiano, la pintura llegó a existir por sí misma, como una manifestación de la inteligencia y las emoicones del hombre, proponiéndose alcanzar una armonía, un equilibrio entre esas emociones y esa inteligencia. Una composición como la ya citada de "Cristo arrojando del templo a los mercaderes", existe, se justifica por sí misma, en razón de su intenso dinamismo propio.

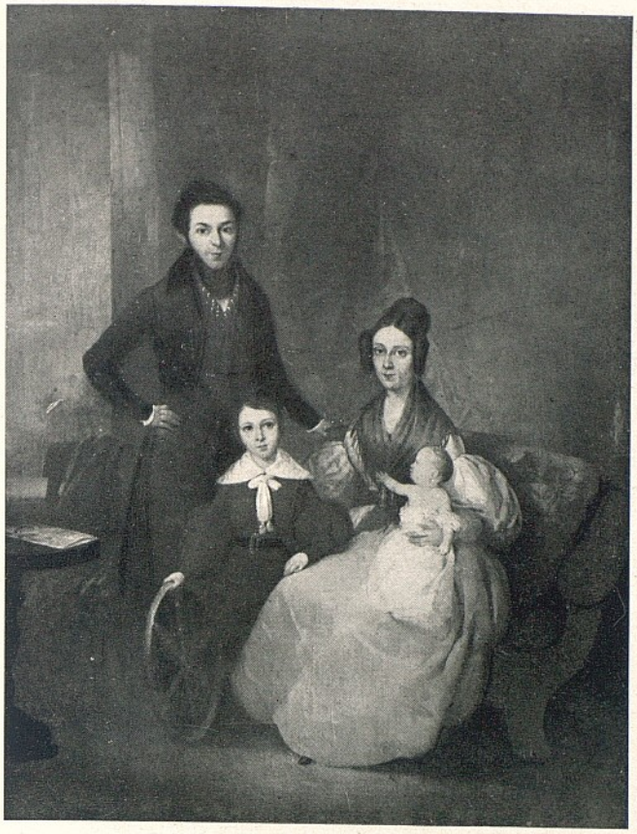
Al morir El Greco ya era Velázquez un aprendiz de pintor; pero si existe una conexión entre el arte de ambos, es una conexión puramente de procedimiento. En los ojos de esta "Inmaculada Concepción" de la primera época de Velázquez no hay lágrimas; a pesar de los símbolos místicos que tiene a sus pies, no está como volando hacia el cielo: no es otra cosa que una humilde campesina. A este cuadro acompaña el de San Juan, inspirado en su visión del Apocalipsis; pero se trata también de un joven campesino, constituyendo lo mejor de la obra la profunda solidez de las formas, la valentía con que iluminan los colores fríos, la seguridad con que se ha expresado la concepción escultórica del conjunto. Estas dos pinturas, como la serie de escenas de cocina que hay en el muro opuesto, proceden de Sevilla, habiendo sido pintadas por Velázquez antes de su traslado a la corte de Madrid. Probablemente muchas de estas obras las pintó antes de los veinte años, mas a pesar de ello, poseen una fuerza, una seguridad y un acabamiento como no fueron conseguidos jamás por el más consagrado pintor holandés en sus bodegones. Estos domésticos cacharros de arcilla, platos y pucheros; los huevos y los pescados, son más tangibles que la misma realidad. En parte es así debido a la rara coordinación que existía en Velázquez entre su ojo y su mano, la combinación de una extraordinaria agudeza de visión con una igualmente extraordinaria habilidad en la pincelada; en parte a una cualidad más rara todavía: su equilibrio personal. Nunca se nota en él un síntoma de nerviosismo; presenta las cosas tal y como aparecen, como si nunca hubieran podido existir en otro sitio más que en aquel, como si eternamente tuvieran que mantenerse en aquella misma dependencia con los otros objetos que les rodean. Algunas vecec, como en el cuadro de la sirvienta, por ejemplo, esto se consigue por la ponderación de los espacios, por el calculado efecto del claro-oscuro; otras veces, como en el de la vieja friendo huevos, por la continuidad y firmeza de los contornos.

Una vez convertido en cortesano, la pincelada de Velázquez, antes tan atrevida, fué adquiriendo suavidad gradualmente. Ahora bien, el colorido, la forma y la luz, logrados por él en esta época, no perdieron nada en esencia y vigor al adquirir mayor delicadeza. Esencialmente, Velázquez no cambió; todo lo que había visto lo asimiló por completo antes de recrearlo; y es esto lo que otorga tanta autoridad a nuestra cabeza del rey Felipe IV. Desearía que tuviéramos en Inglaterra alguno de los magníficos retratos del segundo período, en los que nos fuera dado poder apreciar enteramente el atrevido esplendor de colorido de sus últimos tiempos; pero el gusto inglés ha preferido siempre los cuadros de colores suaves, o ha cubierto con la veladura de un barniz patinado oscuro los colores demasiado vivos. Esto último sucedió con nuestra cabeza de Felipe IV que, al fin, ha sido limpiada por nosotros y la vemos brillar ahora con aquella palidez especial que Velázquez comunicó siempre a los miembros de la real familia. Se trata, ciertamente, de un cuadro viejo y gastado; pero su luminosidad de ahora actúa sobre mí como la llama para la mariposa: me siento atraído por ella. Esta mañana vi, de pie frente al cuadro, contemplándolo, a una hermosa dama francesa; mas al comparar ambas figuras, la dama que estaba mirando era la que resultaba más confusa e irreal.

Se dice que Velázquez no aduló nunca; pero yo dudo que los ojos del rey Felipe IV tuvieran aquel azul profundo y aquella pureza. Mas aun así, esto no constituiría sino un leve matiz de adulación. Acaso tenga algo de lamentable con sus mandíbulas, sus ojos caídos y su mirada de profundo aburrimiento; pero cualquier otro rey que haya sido llevado al lienzo nos parecería un "parvenu" a su lado. Tiene más vida aún que los cacharros que pintó en su primera época, a pesar de ser aquí infinitamente más delicado su procdimiento pictórico. Aquéllos eran objetos de una determinada calidad y color, sobre los cuales Velázquez manipulaba con la luz; pero a lo largo de su vida aprendió a hacer una unidad única de forma, luz y colores. ¿Qué es lo que confiere tanta autoridad a este caballero débil y decadente? ¿Es acaso la absoluta precisión de las formas, o de los colores, o de los efectos de luz? Todo es una misma cosa; y la síntesis conseguida por Velázquez significa la perfección. El rey está más allá y por encima de cualquier circunstancia. Esta es la idea española de la realeza, y Felipe IV tuvo al único hombre que podía expresarla de una manera perfecta.

No dispongo de más tiempo, y siento no haberlo aprovechado mejor. No he podido llegar hasta Goya, con quien termina la exposición. Debemos decir que una exposición de pintura española no es completa en realidad sin las obras del todavía vivo Picasso. Este es el creador de la pintura del siglo XX, del mismo modo que Velázquez y Goya son los verdaderos creadores de la pintura del siglo XIX. Una sugestiva paradoja de la historia es la de que al llegar a su fin, con Ingres, la tradición renacentista, los nuevos realistas de la democrática Francia encontraron a punto, en aquel viejo palacio real, un método y una visión preñado de sugerencias casi ilimitadas.

(*) El artículo de Mr. Philip Hendy, que publicamos aquí, especialmente autorizados para reproducirlo, corresponde a la charla retransmitida por la B. B. C. de Londres, el 28 de febrero de este año. La exposición de pintura española celebrada en la *National Gallery*, entre los meses de febrero y abril, ha constituído un verdadero acontecimiento artístico; nadie más indicado para hacer el comentario de la misma, que el propio Director de la *National Gallery* y excelente conocedor de la pintura española, Mr. Philip Hendy.



JOSE ELBO: *La familia de D. Cayetano Fuentes*
(Museo Romántico. Madrid)

EDUARDO CANO: *Despedida para la guerra de Africa*
(Museo Romántico. Madrid)

PROTESTA SOBRE EL MUSEO ROMÁNTICO HECHA POR SU DIRECTOR

por MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS, Director del Museo Romántico

YO. — *Es bonito su Museo, tiene gracia, delicadeza, un tanto de emoción. La idea de su fundador, el marqués de la Vega Inclán, es realmente espléndida. Era necesario conmemorar de una manera definitiva una de las etapas más bellas de la vida española.*

DIRECTOR. — *Sí, aun cuando sea criticando largamente al Romanticismo. El otro día en una magnífica conferencia el catedrático don Vicente Risco, apuntó el origen de esta diatriba: es una tesis francesa, de la académica Francia, que no puede ver a gusto todavía el Movimiento romántico.*

YO. — *Se le imputan defectos inverosímiles, defectos que son sus virtudes.*

DIRECTOR. — *Se dice que el Romanticismo es equivalente a Revolución política, olvidando que precisamente en su época los románticos fueron, frente a los "otros", los defensores de todo ideal caballeresco. Representaban el amor al antiguo rumor histórico, respetaban las leyendas y con la luz tejida en las vidrieras de las viejas catedrales alumbraron su cruzada contra las tesis iconoclastas de los que no eran románticos.*

YO. — *Pero de este ideal caballeresco hay poco en su museo. Su museo...*

DIRECTOR. — *Mi museo es una casa burguesa, una casa de la época romántica que podría haber sido habitada por un romántico o un antiromántico. En esa casa ha permanecido por encima de todo, el tiempo, los años, la época. No es la mansión de un apasionado ni la tienda de campaña de un revolucionario. Es casa con habitaciones de verano y de invierno, con un jardín interior en el que la Primavera es deliciosamente tímida y el Otoño no melancoliza cruelmente con excesivos óxidos...*

YO. — *Ciertamente sus Vicente López reflejan una sociedad sin angustias; esa señora de Vargas Machuca es muy española y ha tomado, hace muy poco, un buen chocolate; el marqués de Remisa acaba de hacer una operación financiera muy favorable...*

DIRECTOR. — *Sí. Como en nuestros dos Alenza, en los que el pintor madrileño se burla del suicidio, el gran tema romántico. Lo cual no quiere decir para que en el saloncito de Larra se conserve la pistola del suicidio y un retrato misterioso de Larra...*

YO. — *Frente al cual sería emocionante colocar un espejo y que allí se reflejase la efigie pintada, como aquel otro día fatal se reflejó en otro espejo el rostro angustiado de Larra. Es seguro que usted sabe que Larra se contempló en un espejo antes de matarse.*

DIRECTOR. — *Convendrá o no esta idea que usted me expone. Pero no conviene jugar demasiado a fantasmas no vaya a ser que con estas cosas un día el museo se evapore en el puro deliquio de su romanticismo.*

YO. — *Sin embargo noto que usted le ha incorporado cosas que pudiéramos llamar "muertas". Labores de pelo, flores de cera (¡Oh, la cera romántica, los museos de figuras de cera...!) telas pasadas, libros amarillentos...*

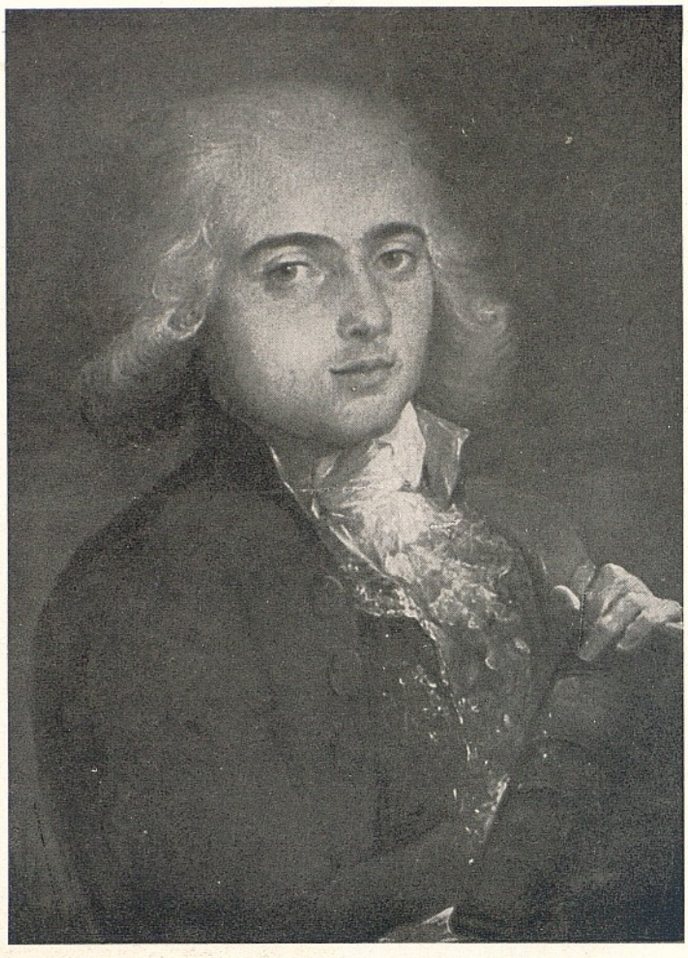
DIRECTOR. — *Sí, es la elegancia fatigada del museo; su punto y su destino de evocación. Pero junto a esto, en las salas bajas van a funcionar, de un momento a otro, de una manera implacable, los ficheros (catálogos de la vida romántica), la biblioteca, el monetario, el musiquero, el gabinete de estampas...*

YO. — *Las estampas, las partituras, las monedas... me habla usted de otro mundo. Con esto — vea usted las conversaciones con Goethe — se excitaban las antiguas cabezas.*

DIRECTOR. — *No crea usted que todo esto será dislocado, fabuloso, asombroso... No: una cosa modesta, íntima, fácil, cómoda... Burguesamente romántica.*

YO. — *El salto en el vacío, el tinglado admirable será levantado por cualquiera y quien quiera. Su palacete y su jardín concederán clima a este viaje. Mil gracias a su museo.*

PARET Y ALCAZAR: *Retrato de un desconocido*
(Pastel. Antigua colección Lucas Moreno)



PARET Y ALCAZAR: *Retrato de un desconocido*
(Colección de D. Rómulo Bosch Catarineu)

PARET Y ALCAZAR EN LOS ULTIMOS CENTENARIOS DEL MUSEO DEL PRADO

por PEDRO MOURLANE MICHELENA

FUIMOS al Museo del Prado a festejar tres bicentenarios: el de Luis Paret, el de Goya y el de Ramón Bayeu. Los tres nacen en 1746 *y de los tres, el primero, Paret, cuarenta y siete días antes que Goya.* 1746 *es para España de rey nuevo porque es el año en que Felipe V muere en Madrid y Fernando VI, hijo suyo, sube al trono. Don Fernando, nieto del Delfín, es biznieto de Luis XIV, pero este lote de extranjería quita poco a las estirpes reales. Treinta y tres princesas españolas ocupan tronos en naciones donde reinan dinastías de Borgoña, Asis, Austria, Braganza, los Capetos, Valois, Angulema, Borbones, descendientes de San Luis, Plantagenet, Tudor Stuart, Hamburgo y Hamburgo Lorena.*

Protegen sin embargo a esas treinta y tres la distancia, la ausencia y el silencio. Queden todas sin la pavana a una infanta difunta, aunque la de Ravel nos tienta bastante. Recordemos que en el siglo XVIII los pintores de cámara que los soberanos traen a Madrid son extranjeros. Felipe V elige a tres del otro lado del Pirineo: a Ranc, a Van Loo y a Houaise. Fernando VI a dos italianos como Amiconi y Giaquinto, y Carlos III, en fin, a aquel que es lujo de Venecia, a Juan Bautista Tiépolo y al otro de Bohemia, Antonio Rafael Mengs. A este Mengs, dijimos, la Internacional patricia le ha disuelto sus luces en las venas. En su juventud la corte gira aún en el tiempo con la misma serenidad que los astros. El ceremonial toma de ellos la gravitación con que se atraen sin perder distancia los corazones. Al firmamento piden su regularidad los relojes y las alabardas palaciegas. Choiseul, con el Pacto de Familia, ha reunido a las cuatro ramas reinantes de la casa de Borbón. Pero el anteojo en la noche, desde el gabinete de física, ve el cometa vagabundo que precede a las perturbaciones en las constelaciones de los tronos de Europa. El fin del siglo será el de la declaración de los Derechos del Hombre y el de las primeras borrascas del romanticismo, aunque ese Mengs conserve hasta el final su compostura y allí donde esté la transmita. Sí,

CLAUDIO DE LORENA *Dibujo*

DOBLE ARCO

El paisaje (el sentido del paisaje), tal como lo comprendían e interpretaban los antiguos, no es el paisaje (el sentido del paisaje) que comprendemos, que interpretamos — que sugerimos — los modernos.

El paisaje clásico, épico, netamente descriptivo, trocóse, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, en un paisaje romántico, lírico, fundamentalmente evocador y elegíaco.

* * *

¡Cuánto podría escribirse acerca de la tristeza, de la soledad — de la nostalgia infinita — que se desprende de los grandes paisajes, aún de aquellos de tema, de inspiración — de estilo, de paleta — más alegres, más soleados!

* * *

Miguel Angel, en sus conversaciones con Francisco de Holanda, podía despacharse a su gusto (desde su grandeza, desde su ampulosidad antropomórficas) arremetiendo contra el paisaje y los paisajistas.

¡Allá él con sus Sibilas y sus Juicios Finales!

Lo que resulta intolerable y ridículo es que haya quien o quienes, desde su tarimita, desde su cuartillita, lancen anatemas y excomuniones contra tal o cual género pictórico estableciendo categorías absurdas, entronizando jerarquías imaginarias.

Que si hay demasiados o pocos paisajes, que si se debe o no pintar más figura, que si una cosa es más difícil o más fácil que la otra...

¡Bizantinismos, pasatiempos de gente mezquina y quisquillosa!

* * *

Unos ojos, una frente, una sonrisa de Goya, de Rembrandt, de Watteau valen un mundo, ciertamente.

Pero no es cosa menos maravillosa, menos digna de admiración hacer salir, hacer emergir, con el lápiz, con el pincel (a la manera de un Ruysdael, de un Constable, de un Corot) un tronco de árbol de la tierra oscura, desplegar, mecer, un claro follaje en el diamante rosa (en el verde de almendra, en el amarillo de limón de un Monet o de un Sisley), en el gris perla (en el grosella, en el anaranjado de un Claudio de Lorena o de un Turner) del amanecer, del atardecer.

* * *

La compenetración, el fervor — de mirada, de suspiro — entre la Naturaleza y su poeta (lo mismo podríamos decir de su pintor) son mutuos.

Así lo expresa y lo refleja — elípticamente — el famoso Hai-Kai (esa quitaesencia filosófica y paisajística extremo-oriental) de Bonzo:

Las montañas, esta mañana,
tienen el color de las piedras preciosas.
¿Quién se enriquece con ello: la tierra o mi corazón?

* * *

Todo es diálogo íntimo entre el artista y su árbol, su nube, su montaña. Todo es confidencia silenciosa y apasionada en la luz, en la sombra. Con la mimosa, con la violeta.

* * *

Nuestro primer amor pictórico fué aquel Patinir, aquella "Sagrada Familia camino de Egipto" — azul de alga, verde de malaquita — del Museo del Prado, que se hallaba expuesta, por aquellas fechas, en la antigua sala baja llamada de los Primitivos.

Han pasado ya algunos años, algunos lustros — muchas admiraciones, muchos desengaños — desde entonces sin que nuestros ojos, sin que nuestro pecho hayan cesado de brillar, de latir (siempre vivo, siempre presente su recuerdo) a su intención.

* * *

El paisaje puede conducirnos al panteísmo.

El peligro no está precisamente en el paisaje, sino en nuestra alma.

La Naturaleza es demasiado fuerte, demasiado grande — demasiado natural — para adorarse a sí misma. Esto lo deja para el hombre, para la debilidad, para la petulancia, para la hinchazón microscópica del hombre.

* * *

Las Cuatro Estaciones, las Tres Virtudes Teologales coinciden — deberían coincidir — en toda obra paisajística maestra.

* * *

Un buen paisaje, es una buena acción.

J.-M. J.

pero de los pintores que pintan aquí en el siglo XVIII, Goya es el único que lo llena. A Goya, a mucha distancia le sigue Mengs y a Mengs, entre los de la Academia, más que Maella o los Bayeu, es Paret quien le sigue. La cortesía hacia figuras menores nos contenta sin embargo a nosotros. No hemos nunca, eso no, tratado a las pequeñas como si fuesen grandes, cuando menos, a los grandes como si fuesen pequeñas. El Señor no nos quite el sentido de las jerarquías que es, de todo, el más noble. La confusión es para nosotros un suplicio, pero el que conoce sus límites y los ama es de los nuestros. Paret, sostuvimos, logra en su pintura no tan sólo la gracia sino a veces la maestría. Queremos que el escritor talle su idioma en materia resistente, en mármol o en granito. La materia en que el pintor trabaja pierde peso al empaparse en luz. Viajar, se ha dicho, es sustraerse a la ley de los graves que nos encadena a todos; nos suelta asimismo, ligaduras el pintor que infunde ligereza a las criaturas o a los seres que detienen el tiempo. Si, como creemos, no hay cosa por la que no pase un nervio divino, quiera Dios que lo sepamos pulsar también nosotros. Ligereza, y cuán luminosa saben comunicar los pinceles de Paret y Alcázar, hijo de Madrid y del siglo XVIII, cuyos númenes más eternizable respira. Cuando el siglo que le reconfigura a su imagen y semejanza se extingue, Paret cierra los ojos para no pactar con el XIX. Goya vive en este siglo, el XIX, veintiocho años, tras de vivir cincuenta y cuatro en el anterior; Paret, en vísperas del XIX, se nos va al otro lado del mundo. Pinta cacerías, saraos, juras de príncipes, ceremonias de corte o esparcimientos populares. Le llaman el Watteau de España y aunque el dictado sea justo no nos satisface. En 77 años se adelanta Watteau a Paret en el viaje sin retorno. Es joven todavía y embarca, como en sus verdes años, personajes para Citerea. El de Madrid no consiente a los suyos navegaciones a islas paradisíacas. A fines del XVII y antes y después, sabe Francia poner bajo sus baluartes o a la sombra de los cañones una Arcadia tibia donde pecar con los cinco sentidos. El clima allí es benigno para el placer si no tanto para el amor que junta, como en España, la fiesta con el suplicio. Giras campestres o conciertos como Watteau, sí pinta Paret y aladamente y con riqueza de colorido, pero el francés vuelve de la ísla de Citerea sin rictus ni regusto a ceniza en la boca. Es de la Francia flamenca y la risa es luz y es sal que le preserva de corrupción. Es ligero y porque lo es por su sangre pinta como pinta. Le tengo — nos confiesa Gautier — por inimitable en las fiestas galantes y en las figuras de la comedia italiana. Lo es, y a un Lancret o a un Pater que le siguen, les falta no el oficio pero sí el soplo de poesía que nos llega de los parques de Watteau. ¿Es, se pregunta Verlaine cuando pase siglo y medio, es el que circula por mi "Fétes galantes"? En los míos hay menos ventura que en los del pintor. Ventura es alegría pero también tristeza a punto, los ingleses lo llaman "pleasurable sadness". Paret es de otra raza, si no enteramente de otro tiempo y a él, como a nosotros, nuestras acciones nos siguen y

PARET Y ALCAZAR: *Dama en el jardín* (Museo de Barcelona)

PARET Y ALCAZAR: *Dibujo* (Colección de D. Fernando Benet)

nos piden cuentas. En el museo del Prado quedan del madrileño ramos de flores y tres pinturas palaciegas. Nos detuvimos ante la fiesta de Aranjuez en que corren parejas reales a caballo, con el príncipe don Carlos que ha de ser Carlos IV, dos infantes: don Luis Antonio y don Gabriel y el duque de Medinasidonia. De la primavera de 1773 nos llega aún ese mensaje entre saltos hípicos. Por ahí ¿y en primavera dónde no? se oye cantar.

"Donne di nouvo il mio cor s'e'amarrito
e non posso pensar dove sie ito
(Niñas de nuevo mi corazón se ha perdido
y no acierto a pensar dónde se ha ido).

No es el vientecillo con magia de las islas de Watteau el que sopla en el Aranjuez de Paret y Alcázar, pero el que corre

"Fa dolcemente tremolar l'erbette".

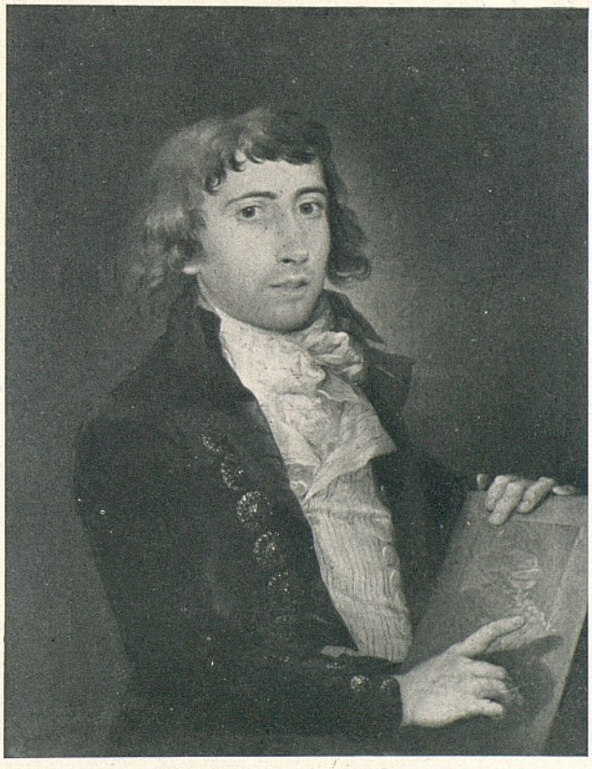
Henos en otro cuadro, ante la jura de Fernando VII como príncipe de Asturias. Transsurre la ceremonia en San Jerónimico el Real de Madrid la mañana de 23 de septiembre de 1789. Recibe el juramento el cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, y don Fernando besa la mano a su padre Carlos IV que con la reina María Luisa y con el infante don Carlos María Isidro ocupa el trono. Sabemos, claro está, quiénes son las infantas, los grandes, los títulos del reino, los procuradores en Cortes, los diputados que presencian la ceremonia. En 1789 justamente y con motivo de esta jura vuelve a publicarse en Madrid el opúsculo de don Antonio Hurtado de Mendoza "Ceremonial que se observa en España para el juramento de príncipes hereditario o convocación de las Cortes de Castilla, según se ha executado desde el juramento del Príncipe nuestro señor don Baltasar Carlos". Buen pintor este Paret que nace en Madrid 47 días antes que Goya en Fuendetodos. Fuimos los primeros en festejar yendo con amigos al museo los dos bicentenarios y luego el de Ramón Bayeu, como también el tercero de la muerte del príncipe Baltasar Carlos entre cuyos retratos velazqueños preferimos todos aquel en que está a caballo con coleto de tisú de oro, calzón, valona, banda y bengala y la pluma del sombrero al viento con que el Guadarrama nos espavila a todos. No olvidemos que el once de abril de 1546 nace Isabel de Valois la tercera de las cuatro esposas de Felipe II y entre las cuatro la más amada por él y por sus súbditos todos. A los catorce casó por poderes con el rey a quien representa el gran Duque de Alba. Con regocijos de cuyo boato resuena Europa se exalta el enlace pero la suerte acecha a lo mejor con celadas junto a los arcos de triunfo y así en un torneo el capitán de la guardia escocesa, Montgomery, herirá involuntariamente al rey Enrique II, padre de la desposada. De esta lanzada el

soberano muere, con lo que Isabel ve entreverarse de bruma la luz de sus bodas. De la sonrisa lavada por la sal de un sollozo, las horas han sabido siempre. De San Quintín y de las negociaciones selladas del tratado de Cateau Cambresis salen las terceras nupcias del rey Felipe y el amor de Isabel a quien llaman de la Paz. En enero de 1560, *a los catorce de la novia, se ratifica el enlace en Guadalajara. A los seis de matrimonio nace Isabel Clara Eugenia y a los siete Catalina Micaela. En* 1568 *la muerte hiela el noble idilio. En los adioses a la reina Isabel, España entera es una. Se salvarán por cierto del olvido los del joven Miguel de Cervantes, a quien menciona en* 1569 *el maestro de escuela, Juan López de Hoyos. En el texto más antiguo de Miguel se llora a Isabel "nuestro claro lucero de Occidente" y en una Elegía en la muerte de la Reina al Cardenal don Diego de Espinola Cervantes duelve el ritornello de esta imagen.*

"Pasóse ya aquel ser, que ser solía
a nuestra oscuridad claro lucero".

En el museo del Prado nos queda en dos retratos de Sánchez Coello en copias de Pantoja. En el de cuerpo entero viste de luto con gorguera blanca, collar y cinturón de perlas pedrerías y oro. Y no a doña Isabel tan sólo ha pintado Sánchez Coello sino también a Felipe II, de negro igualmente con el toisón al pecho y un rosario en la mano izquierda, y a las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, claros luceros como su madre que vive 22 *años.*

Seis centenarios de 1946 *nos aproximan a figuras que pueblan para siempre el Museo. Las de Paret son las que más nos retienen y de aquellas en que la cortesía del siglo XVIII es más cabal. Ese "Carlos III comiendo ante su Corte" es un monarca ciertamente humanísimo. Paret nos introduce cerca del rey que está ante su mesa entre cortesanos y perros de caza. Oigamos a Fernán Núñez que nos cuenta como nadie la vida de Carlos III. De los cuatro perros habla y de cómo se abalanzan al fricassé y al plato de rosquillas con azúcar. El Capitán supernumerario de los Guardias de Corps, Marqués de Villadarios, se las reparte mientra don Francisco Chauro, jefe del guardarropa, les contiene con el látigo. ¿Por qué Paret firma este cuadro con caracteres griegos? ¿Para mantener, quizá risueñamente, nuestra sorpresa? Pues sí...*



PARET Y ALCAZAR: *Retrato de un desconocido*
(Colección de D. Luis Felipe Sanz. San Sebastián)

TOGORES halla en lo religioso fecundos motivos para el suntuoso despliegue de su íntima vibración artística, de su auténtica luz espiritual.

Sus obras traducen, como en este cuadro que reproducimos, esa específica dimensión del espíritu, la más insondable, la más indecible... La clara gracia de su mensaje se explica por ser como una voz nueva y sincera desprendiéndose de un glorioso pasado. De ese pasado español tan rico en iconografía religiosa, tan profundo en la angustia y en el concepto, ta perspicaz y lúcido en la técnica y en el rigor expositivo.

Ello puede observarse en "*Nuestra Señora de los Angeles*" que, en el oratorio particular de los señores de Padró, vale por una plasmación real de esa íntima dependencia existente, hoy como ayer, entre lo religioso y lo artístico. Y, sin embargo, aquí Togores vale por lo uno y por lo otro: por la perfección formal, por la encantadora fuerza del dibujo y por la ternura y la profundidad religiosa de la obra.

Con seguridad puede afirmarse que Togores representa hoy en arte religioso, un claro renacer de lo figurativo. La buena sencillez espiritual que nos revela, sencillez que "vence las trivialidades presuntuosas, las petulancias y las indigencias espirituales, los abusos de estilización", puede explicarnos su valor estético y su alta calidad sensible.

E. M. P.

JOSE DE TOGORES: *Nuestra Señora de los Angeles* (En el oratorio particular de la familia Padró)

ARTE RELIGIOSO

LA EXPOSICIÓN-CONCURSO DE PINTURA DE MONTSERRAT
LOS FRESCOS DE MIGUEL FARRÉ EN LA CAPILLA DE SANTA ANA

por ESTEBAN MOLIST

CON referencia a la reciente exposición de pintura de Montserrat habida en nuestro Museo de Arte Moderno, diríamos que fué excelente si hubiese alcanzado su finalidad propia, pues su calidad de pintura religiosa no puede depender del "asunto", de su expresión formal, sino de su propio, incontenible espíritu. Esta clase de pintura no tiene otro deber — aparte de su función al servicio de la iglesia — que traducir una especial dimensión del alma del artista y ser el más humilde exponente de su propia calidad sensible e intelectual. Con entera independencia del criterio oficial vemos cómo éste lo ha reconocido así, al conceder los tres premios a tres formulaciones iconográficas presentadas por Sisquella, Mallol-Suazo y Olga Sacharoff.

Nada hay tan asequible a la comprensión como aquella obra de arte que vive su propio, indecible misterio. Nada hay tan acreedor a nuestro afecto como aquello que, viviendo en lo profundo, deja entrever la sabia claridad de su vida artística. Pero lo que se transparenta en esta reunión de obras e intentos es algo más bien descorazonador, algo que obliga a pensar en una posible revisión de valores y deja el ánimo conturbado y propicio al escepticismo.

La obra de arte religioso, traducirá la propia vivencia subjetiva, afirmamos unas líneas antes. Transmitirá lo más rico y fervoroso de toda intimidad. Este concurso, pues, debería haber sido el pretexto para que nuestros artistas abrieran las puertas de su fantasía y concebiesen el "asunto" con entera independencia de su finalidad práctica. Que lo hubiesen concebido en pintor, sintiéndolo en poeta y viviéndolo, además, en católico. Es posible entonces que su propio significado, caso de estar en armonía con su temperamento y posibilidades, hubiese despertado la necesidad de crear algo grande, positivo, aquella auténtica obra de arte que el concurso merecía y la motivación hacía suponer.

Pero no ha ocurrido así. Y esto parece indicar la ausencia de verdaderos artistas — en el amplio, profundo sentido etimológico —; de hombres capaces de emoción pictórica suficiente para verter la auténtica obra de arte. Pocas veces había sido posible reunir en igual conjunto la diversidad observada. Pocas veces había sido posible intentar una valoración global, sin sujeción al turno de las salas ciudadanas, sin recuerdos apagados y diluídos en el tiempo, sino con la viva y carnosa rea-

ALFREDO SISQUELLA: *San Benito en Subiaco*

MIGUEL FARRE: *Pintura mural en la Iglesia de Santa Ana*

lidad de la colectiva presencia. El resultado, aunque no sorprendente, es desconsolador. Una rápida mirada dscubre, ya de primera intención, la ausencia de obras cimeras. Y un examen posterior, más detenido y responsable, sólo puede contribuir a acentuar la conciencia de aquel íntimo divorcio, deducible entre la obra presentada y la obra exigida.

Conviene señalarlo con toda sencillez y claridad: nuestro arte religioso — nuestro arte religioso de "caballete" propiamente — es bastante pobre. Casi, casi inexistente. Pocas veces las palabras han tenido acceso a las regiones más profundas de la realidad artística. Pocas veces han podido explicar ese indecible misterio que reside en ella, ni mucho menos compendiar su nacimiento y desarrollo. Y, sin embargo, ¡cuán crudamente clara es la sensación de pobreza que uno lleva consigo, al abandonar aquel recinto...!

Es curioso señalar también la presencia bastante numerosa del paisaje en el concurso. Podemos afirmar que alcanza las tres cuartas partes de lo presentado. Paisaje explicado con voces diversas, atenta cada cual a su propia experiencia narrativa, a su madurez técnica, pero que no aciertan tampoco a explicar la poética grandeza del tema...

* * *

DE unos años acá, motivado por razones y circunstancias ajenas a sí mismo, el arte religioso atraviesa una época de singular dedicación. Repetidos intentos, algunos de ellos felices, como el caso de Togores, han confirmado un sentido ascendente en lo que se refiere al aspecto decorativo.

Sin embargo, carecemos de nexo con la auténtica tradición. La gran decoración mural se ha perdido, salvo ligeros intentos del siglo XVIII, a raíz del divorcio entre lo religioso y el arte, a raíz también del masivo triunfo de la pintura de caballete sobre la pintura mural. Los ejemplos renacentistas y los de los maestros del barroco han quedado arrinconados para uso exclusivo de Academias y Escuelas de Bellas Artes. Pocas y excepcionales veces se ha sntido con fuerza el artista, para acometer con brío ese intento. Debemos creer que lo ilustrativo ha venido a desempeñar, con cierta buena fe, el papel de lo decorativo.

La decoración de grandes espacios tiene, indudablemente, sus dificultades. Escollos de orden técnico y, en algunas ocasiones, de orden conceptual, pues la grandeza de ideas, suscitada por las síntesis teológicas, requiere adecuado espacio para su desarrollo formal. Y sólo puede acometer la empresa quien sienta de veras en sí mismo la llamada del auténtico espíritu.

Parece que se inicia una ligera vuelta a la antigua tradición decorativa, después de que Sert, con su agudo sentido de lo espacial, con su dominio de la perspectiva, ha prestado nueva intensidad dramática a grandes extensiones sumidas en la más desconsoladora de las soledades.

La luminosidad obtenida por él ha concentrado el interés hacia la posición lumínica indicada en los mosaicos. Algo de eso pretende hacer Obiols en Montserrat. Y algo parecido es lo que consigue Vall, en Tona.

Miguel Farré ha terminado la decoración de lo que será Capilla del Santísimo en la iglesia de Santa Ana de esta ciudad. La obra fué iniciada hace un par de años escasos. Ha sido terminada recientemente. Su valoración crítica se torna difícil por la compleja realidad de la obra y por las características de la capilla, no muy dóciles para el fresquista. En primer lugar, se carece de iluminación natural adecuada. En segundo término, hay una relativa proximidad a los fieles; y por último, existe la disposición curva de la capilla absidal, donde han sido ejecutados los frescos de referencia.

Por esas razones, pues, el trabajo de Miguel Farré ha presentado alguna difi-

cultad, si bien ha sido sorteada con vario acierto y dominio justo de posibilidades. La disposición en planos superpuestos, visto lo imposible de conseguir profundidad, lo fuerte del trazo, el "toque" logrado en el arabesco, el haber acusado ciertos volúmenes, reduciéndolo todo, a primeros términos con perspectiva aérea equilibrada; la amplitud conceptual y el rigorismo académico, no exento de finura y gracia personal, confieren a estos frescos, caracteres de gran realismo y, a la vez, de suave y matizada estilización. El resultodo se advierte acertado y digno. Las figuras tienden en cierto modo a la estilización en particular las del plano inferior. Ello, juntamente con la tendencia al reposo del conjunto, explica todo un sentido de equilibrio entre los dos planos: el que representa la vida de la iglesia en el mundo y el superior, que indica su glorificación en Dios. La espiritualidad de estas figuras está sugerida naturalmente por las formas alargadas — esas manos de gran sensibilidad — y por la suave entonación. La progresiva y audaz deformación de ciertas figuras hace que, sin perder un ápice de su grave dignidad, suscite en nuestro ánimo análogas ideas ascendentes. Aquellas ideas en las cuales participan por igual el sentimiento y la imaginación y hacen de nuestro contemplar, de nuestro goce estético, como un pomo de esencias y mieles cuajadas. Ello es así, porque en esta decoración lo preside todo un halo angélico. Ello es así, además, porque el pintor ha trascendido las líneas de lo puramente formal y un vuelo de emoción ha hecho posible que estas figuraciones susciten ahora y entonces un puro sentimiento de religiosa significación.

Se observa influencia de acuarela en lo colorístico. El uso de tintas simples y frías, la ligera entonación cromática, el desvaído en algunos lugares, recuerdan ciertos aspectos de la acuarela inglesa. Su finura y su contención así parecen indicarlo. Posiblemente ello será por haberse concedido preferencia a lo formal, por haber dado mayor volumen y peso a las figuras. Por un acusado sentido de las formas y de los valores táctiles. Ejemplos significativos los son las figuras de Abel y el hijo de Abraham, los fieles y prelados de los primeros términos, vigorosos y expresivos.

MIGUEL FARRE: *Pintura mural en la Iglesia de Santa Ana* (Detalle)

LA NUEVA IGLESIA PARROQUIAL DE PARETS DEL VALLÉS

Ofrecemos aquí tres aspectos de la nueva Iglesia Parroquial de Parets del Vallés, erigida merced al generoso y noble mecenazgo de Don José María Feliu Prats. En la construcción del templo han intervenido el arquitecto Francisco de A. Folgueras, el escultor Federico Marés y el pintor José Obiols

JARDINES Y ESTATUAS

por RAFAEL BENET

EL elemento esencial del jardín es el vegetal que el hombre ordena para su recreación. En nuestras latitudes el huerto es, sin duda alguna, el substracto del jardín. Los recuadros del huerto, cuya estructura implica el sistema de riego y de pequeños caminos, representan la base arquitectónica del jardín. Y aun los jardines de Le Notre, tan monumentales, no son otra cosa, en el fondo, que una elevación de escala, un módulo gigante del jardín potager.

Cada paisaje, cada tierra, tiene su *jardín, ya que según sea la abundancia de agua, el paisaje tenderá o no al prado, es decir, a* enfarigolarse, *usando el verbo inventado por Verdaguer. El agua es, por tanto, el elemento substancial invisible del jardín. Sin agua, el desierto. El agua puede ser, además, y es muchas veces, elemento visible del jardín. Desde el* bassin *francés hasta la acequia del Generalife, o hasta nuestros* safareigs, *estas arcas de agua informan la arquitectura del jardín para reflejar en mil destellos el verde de los árboles.*

A la arquitectura vegetal hay que añadir la arquitectura de piedra o de cualquier elemento noble, constructivo, de la albañilería. Las arcas visibles de agua reclaman, además, la escultura, grifos monumentales que esparcen el agua en la fantasía de los surtidores. He aquí que el agua cae mansa de las acequias, se hace oscilante, nerviosa, argentina, por el estrépito de la artificiosa arquitectura del arco de agua que se elevó resplandeciente como un fuego de artificio. Tenemos, pues, un nuevo elemento casi indispensable de la jardinería: la escultura.

Sin embargo, del mismo modo que bosques frondosos que tienden al jardín, existen lugares que parece se complacen en permanecer, en vivir de una forma agreste. Ya nos recordó Nicolás María Rubió y Tudurí — nuestro gran arquitecto-jardinero — que fué Dios Todopoderoso el primero que plantó un jardín. La Naturaleza tiene a menudo reminiscencias del Paraíso; otras, aturde por su crecimiento salvaje; y otras, nos place por cierto agreste intimismo que encontramos en ella.

Existen bosques que con sólo una recta avenida se convierten en parques naturales. Pero esos lugares de regularidad natural, generalmente se encuentran fuera del área mediterránea. En nuestro país seco, de carrascales, todo tiene una cierta propensión al erial. El mismo hombre de acá siente poco la vocación de jardinero, y así el paisaje se empobrece con las talas de los bosques, de tan difícil replanteo entre nosotros. No obstante, aún se encuentran lugares frondosos en nuestro paisaje, dejando aparte los Reales Sitios. Esta montaña tan agreste de Sant Llorenç del Munt, tiene alguna sesta (1) *como la del* Coll d'Eras *y la de* l'Arç, *pedazos de encinar copudo que reclaman en su ordenado misterio selvático la blanca sonoridad de una estatua de Pan.*

Es innegable, pues, que ciertos lugares de frondosas masas vegetales implican la añoranza de la escultura. De una escultura que ya no es grifo monumental, sino elemento puro de decoración. Y aquí viene a cuento señalar que un mediterráneo no puede de ningún modo considerar la substancia decorativa como algo impropio de la substancia artística. No hay que olvidar que todo arte digno de tal nombre ha sido decorativo en su figuración: que la armonía no mata la vida, sino que le impide caer en espasmos contraproducentes. La decoración es la sophrosyne.

El jardín es un orden. Y lo es hasta cuando los jardineros se complacen en un arte agreste: es un arte que puede parecer imitativo de ciertos íntimos rincones naturales donde el agua salta entre rocas llenas de musgos y plantas acuáticas. Es un orden, tanto si el jardinero sigue los senderos de la jardinería paisajística extremo-oriental, o la de los ingleses. Jardines naturalísticos que hacen revivir a escala humana las leyes universales de la Creación; de la Creación que como obra viva continúa eternamente, pues Dios es el Ser activo por excelencia, ya que, como dijo Chesterton, trabaja veinticuatro horas al día para nosotros. Este orden vivo, sutil, de las pequeñas especies botánicas, nadie entre nosotros ha sabido establecerlo como el jardinero Juan Mirambell: orden íntimo

(1) **Sesta,** lugar sombrío donde sestean los rebaños.

que se basa en leyes de una geometría sensible. Mirambell, que sabe sacar el orden del lugar donde el jardín nace, ya que cuando el paisaje lo exige, como en Coll sa Cabra, *tierra de prados y de hayas, el ritmo se amplifica, se monumentaliza sin pedantería.*

Nuestra tradición árabe del jardín nos ha evitado caer en la tentación de la grandielocuencia del jardín cosmopolita. Forestier, el enamorado de las esencias mediterráneas, el ordenador del Parque de María Luisa de Sevilla y del Parque de Montjuich de Barcelona, ha dejado buena huella. El fué el que nos aclimató a nuestro propio clima, quien hizo revivir nuestro amor por las plantas y las flores de nuestras eixides *y de nuestros patios, que no sólo el neoclasicismo, sino el mismo romanticismo retórico, habían olvidado.*

Tradición mediterránea de los jardines de España e Italia, con sus bosquecillos de naranjos y limoneros, con sus mirtos recortados, con sus cipreses solemnes, con sus magnolios, palmeras y laureleros; con sus sauces llorones, sus cinamomos y sus pinos parasoles.

Orquestación de los más variados matices del verde, del profundo al claro, del cálido al gris; de los más variados ocres, en otoño. Jardines silenciosos del Alcázar de Sevilla. Jardines y patios de ensueño del Alhambra. Gravedad carpetana velazqueña, del Retiro de Madrid, que los ensueños de amor del rey Felipe IV no consiguieron perturbar. Y más allá, los jardines de adorno borbónicos de Aranjuez y de la Granja.

¡Y las flores! Las rosaledas, los claveles de Andalucía. La sutileza del heliótropo, la melosidad del jazmín y de la madreselva. Orquestación de colores y aromas. ¡Jardines de Sevilla y cármenes de Granada, cuyo perfume es indeleble! El perfume fuerte de los arrayanes y de los cipreses; el sensual y embriagador perfume de los magnolios en flor. ¡El perfume hechicero, fino y fuerte, del azahar!

El jardín es un orden hasta en manos de los románticos llorosos, con sus columnas rotas y sus arcos mutilados, robados de cualquier abadía abandonada. Ruinas llenas de yedra, artificio para ser amado de cualquier Werther. Jardines demasiado tiernos. Jardines abandonados con un aroma húmedo, casi sin sabor, insulso. Aroma de musgo y de hojas secas. Y olor otoñal.

El jardín es un orden y puede ser síntesis, puede ser exquisita reunión, en una arquitectura vegetal, de todas las artes plásticas.

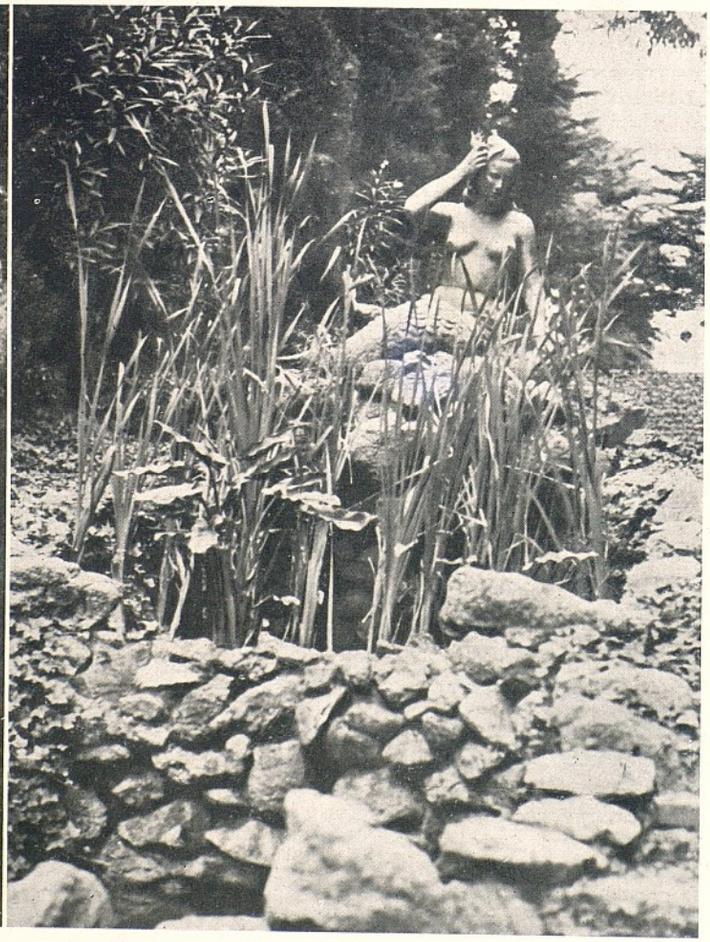
El jardín presupone, en primer término, una arquitectura mayor, la vivienda, el palacio, la "villa". El jardín es el marco del hogar; pero en el jardín caben pabellones de amor y cascadas grotescas con frescos y estatuas.

A veces, las fuentes barrocas de Roma —como la fuente Brabo, de Amberes— parecen elementos esenciales del jardín, arrancados de su ambiente botánico. Y aunque existan esculturas que reclaman el jardín y otras que puedan vivir *alejadas de toda vegetación, las buenas estatuas—y conviene que para el jardín las esculturas sean estatuas—siempre ennoblecen el jardín.*

Vienen a mi memoria algunas obras estatuarias contemporáneas vivificadoras de nuestros jardines: "Desconsuelo", de José Llimona, en el centro del bassin *del que fué patio de armas de la Ciudadela barcelonesa; "La Diosa", de José Clará, que preside y valora el parterre de la plaza de Cataluña y la "Diana", de José Dunjach, que enriqueció en otros tiempos los jardines de Montjuich. Excelentes artistas como Enrique Casanovas o Esteban Monegal idearon y ejecutaron esculturas para la arquitectura botánica del jardín.*

He aquí los jardines de Santa Clotilde en Lloret de Mar, jardines mediterráneos proyectados por Nicolás M.ª Rubió, quien aprovechando los desniveles del terreno, realizó grandes escalinatas, una de las cuales ha sido enriquecida con las "Sirenas" de María Llimona, cuyas esculturas viven con una vida entre neoclásica y romántica — que recogen un poco la gracia de Carpeaux y algo de la morbidez, siempre equilibrada, de Dalon — a la sombra de los altos cipreses. Estas esculturas de María Llimona son esculturas que reclaman el ambiente vegetal y que si fueran arrancadas del mismo podrían vivir holgadamente entre la espuma del agua de una fuente ciudadana.

Las fotografías que ilustran este artículo, corresponden a los jardines de Santa Clotilde (Costa Brava), propiedad de los señores Roviralta, trazados por Nicolás M.ª Rubió y adornados con esculturas de María Llimona.



La escalinata de Santa Clotilde

GERARD DAVID: Paisaje de la tabla central del tríptico de *La Adoración de los Reyes* (Colección privada, Madrid)

LES PAYSAGES DES MINIATURISTES ET DES PEINTRES PRIMITIFS À LA LUMIÈRE D'UN TRIPTIQUE INÉDIT DE GERARD DAVID

por el Profesor Dr. J. V. L. BRANS

I

IL y a quelques semaines, j'eus la grande surprise de voir, dans une collection privée à Madrid, un triptique inédit de GERARD DAVID. C'est une *Adoration des Mages*, peinte sur chêne de Flandre (panneau central 73 x 47,5 cm; volets latéraux 73 x 20,5 cm). La peinture est admirablement conservée; elle ne présente aucune trace de retouches ni de restaurations.

Vu l'espace très limité dont je dispose, et bien que le nombre des personnages groupés autour de l'Enfant divin soit très réduit, il m'est impossible de donner une description détaillée de ce chef-d'oeuvre. Je me borne à quelques indications sommaires. Il y a d'abord, comme personnage central, la sainte Vierge, la "mater semper amabilis", enveloppée d'un long et large manteau bleu foncé. En attitude d'adoration, deux Mages se sont agenouillés devant l'Enfant; le premier, le plus vieux, dont la richesse se manifeste par son magnifique et somptueux manteau brun, brodé de fil d'or, serre tendrement le petit bras du nouveau-né et y met un baiser. Le second Mage met un genou en terre, appuie sa main gauche sur l'autre genou et tient de la droite un vase d'orfèvrerie. Son riche et lourd manteau, orné à l'épaule d'une belle broche de pierres précieuses, descend en grands plis verticaux jusqu'à ses pieds. La belle figure du jeune roi nègre, on la voit sur le volet gauche; il es accompagné de quatre autres personnages, dont un à cheval. Il est coiffé d'un large turban blanc et vêtu d'un manteau vert foncé; lui aussi tient à la main un vase d'or. Quant à saint Joseph, il se tient sur le volet droit d; ns une attitude de respect. . .

Ce triptyque, à première vue, ne nous apporte rien de nouveau. Pour peu que quelqu'un connaise les oeuvres de David, il lui est aisé de reconnaître tous les personnages: il les a vus déjà sur d'autres tableaux du peintre. Il y a, cepedant, deux choses qui, sans être nouvelles, attirent l'attention; lo composition et le paysage du panneau central. Ce paysage vertical, d'où vient-il? D'où viennent ces hautes montagnes qui font penser à un paysage alpestre? Certes, on a déjà vu ce paysage chez d'autres peintres, chez les italianisants du début du XVIième siècle; mais David, n'est-il pas le dernier et le plus conservatif des

BIBLIOFILIA Y LIBRO DE ARTE

CUESTIONES PRELIMINARES

El volumen que han llegado a adquirir las ediciones denominadas "para bibliófilos" hace necesario referirse a ellas, toda vez que constituyen un sector muy importante de nuestras actividades artísticas. Pero conviene, ante todo, intentar algunas precisiones en torno al hecho mismo, al cómo y al porqué, de tales ediciones.

Para nadie es un secreto que en el fenómeno de la bibliofilia intervienen dos factors: la rareza de los ejemplares, por un lado, y la pulcritud y exornación de los mismos, por otro. En lo que se refiere a lo primero, tratándose de libros de otras épocas, el tiempo, los avatares de la historia y demás enemigos del libro, han contribuido en gran medida a valorar ejemplares que de otro modo, esto es, habiéndose conservado en la mayor integridad posible las tiradas primitivas, no hubieran llegado a los altos precios que se registran hoy en el mercado. En cuanto a los libros publicados hoy, esa rareza de ejemplares se produce voluntariamente por los mismos editores, limitando su número de acuerdo, entre otros factores, con los precios que de cada uno de ellos se espera obtener.

Puestas así las cosas, ya se comprende que lo que en el primer caso se justifica por los factores imponderables que intervienen, aun siendo escaso el valor — en cuanto a su contenido — de tales ejemplares, no podría justificarse, en cambio, para las ediciones "de bibliófilo" de hoy, si lo que se dieran a la imprenta, con el máximo ornato y la menor tirada posible, fueran obras de poco momento, que careciesen de aquella significación espiritual, o de aquellas bellezas literarias, que realmente las hicieran acreedoras a los esfuerzos que tales ediciones requieren.

En general, esto último se evita no arriesgándose más que a hacer ediciones de libros clásicos, en los que el editor puede contar siempre con mayores seguridades de acierto en cuanto al contenido. Ahora bien, esto que, en la mayoría de los casos, es mucho más prudente, entraña una notoria injusticia para los escritores actuales. No hay que olvidar tampoco que gran parte del valor de un libro estriba en constituir documento de una época, y que esto no se consigue solamente por lo que a su ornato se refiere, como testimonio de los gustos artísticos de esa misma época, sino por el propio contenido del libro que — no hay que olvidarlo — es, al fin y al cabo, el verdadero protagonista de la edición.

Es necesario, pues, que aquellos que emprendan tareas editoriales de esta índole, obren con conocimiento de causa, sopesando bien los méritos de las obras, tanto antiguas como modernas, para conceder los honores de publicación bibliófila solamente a aquellas que, por su calidad excepcional, lo merezcan realmente.

Si la descriminación de lo que deba o no editarse resulta harto difícil, tanto o más aún lo es decidir acerca del ilustrador y las ilustraciones pertinentes. El mero hecho de la conveniencia o no de ilustrar un libro ha sido ya cuestión disputadísima. En épocas recientes, sobre todo a partir de la industrialización de las artes del libro, los escritores han alzado con frecuencia su voz para protestar de ver acompañadas sus obras de grabados poco concordantes con el texto. En el tomo cuarto de la *Correspondencia*, de Flaubert, el autor de *Madame Bovary* se lamenta con estas palabras, en misiva a su amigo Charpentier: "*Bergernt a dû vous communiquer mon peu d'enthousiasme pour la manière dont ma paubre féerie est publiée dans la "Vie moderne". Le numero d'hier ne change pas mon opinion! Ces petits bons-hommes sont imbéciles, et leurs physionomies absolutement contraires à l'esprit du texte!... O illustration! invention moderne, faite pour déshonorer toute litterature...*".

No era, claro es, "invención moderna" la ilustración de libros; antes bien pudiera decirse que corre parejas el origen del libro con la aplicación a él de las artes del diseño. Flaubert se refería, sin duda, a ese tipo de ilustración característico de la segunda mitad del XIX, que por el empleo de procedimientos mecánicos poco nobles y la tónica de un realismo superficial y multitudinario, contribuyó a restar calidades al contenido y dignidad a la presencia y ornato de las obras. Benedetto Croce que, en un breve y sustancioso ensayo acerca de "*Las ilustraciones gráficas de las obras poéticas*", recuerda las palabras de Flaubert que transcribimos, aduce otro testimonio, contenido en la *Vita di Alberto Pisano*, de Carlo Dossi (1870). Dossi, refiriéndose a la biblioteca de Alberto Pisani, dice que todos los libros existentes en ella estaban "sin *æneis* ni *ligneis figuris*, tanto en el texto mismo, como añadidas a él. Alberto Pisani no podía sufrirlas, aunque hubieran sido obra de un Van Dyck. Para él, los ilustradores eran gentes que trataban de imponerse a la fantasía del lector, y que, sin ser llamados, se introducían allí donde precisamente deseaba hallarse a solas con el autor".

Las conclusiones de Croce acerca de esta cuestión nos parecen bastante agudas. Según él, el poeta que describe o celebra la hermosura de una mujer, lo hace precisamente destacando aquellos rasgos suyos que encuentran resonancia en su propia alma, liberando tales rasgos de entre todos aquellos que la realidad le ofrecía. De este modo, el lector, conducido por el poeta, dejará volar su imaginación solamente hacia aquella sonrisa, aquellos ojos o aquellas manos que aquél le ha ofrecido por medio de expresivas palabras o de imágenes concretas, dejando todo lo demás indeterminado y como no existente. Se presenta el ilustrador y entonces, junto a aquellos rasgos primeros, sobrevienen todos los demás, arruinando la concepción del poeta y desfigurando la imagen que, recargando el acento sobre unos aspectos aislados, nos quiso ofrecer. De este modo, se crea un dualismo entre la obra del poeta y la del dibujante, por el que la una hace sombra sobre la otra, resultando ambas enojosas entre sí.

La cosa está clara y la conclusión, ecléctica, de Croce, nos parece justa no debe pronunciarse una sentencia condenatoria contra las ilustraciones, toda vez que éstas sólo repugnan cuando introducen el dualismo de referencia. Lo que se requiere, pues y esto deben de tenerlo en cuenta los editores, es que exista la mayor concordancia posible entre el texto y los grabados que lo ilustren, que uno y otros nazcan, como dice el propio Croce, "de un mismo estado de espíritu, y sean producto de una sola persona o de dos que se han identificado en la colaboración dentro de la obra común". No haciéndolo así, las obras serán más ricas, pero no más intensas. Y es esta intensidad la que debe perseguirse, si realmente se trata de llevar a cabo una empresa noble, de verdadero amor al libro, y no de proponerse un negocio, más o menos lucrativo, a expensas de la codicia de todo bibliófilo por poseer libros que se le ofrecen como excepcionales.

Queden aquí por hoy estas consideraciones, que nos proponemos ampliar cuando la ocasión se presente. Como decíamos al principio, las ediciones denominadas "para bibliófilo" han adquirido un volumen y una insistencia, que no pueden pasar inadvertidos para quien quiera se ocupe en cuestiones de arte. Y precisamente por la destacada intervención que tienen los artistas en tales ediciones — las hay, con frecuencia, que sólo se proponen especular con el nombre y la firma de un determinado artista —, dentro de estas series monográficas de los cuadernos de COBALTO, establecemos esta sección de "*Bibliofilia y Libro de Arte*", con el exclusivo propósito de que sirva de orientación, en la medida de nuestros mejores deseos y posibilidades, a todos aquellos que, generosamente, buscan en los libros de esta especie un goce y una satisfacción, de todo punto legítimos; aunque, preciso es confesarlo, no siempre correspondidos con entera lealtad.

R. S. T.

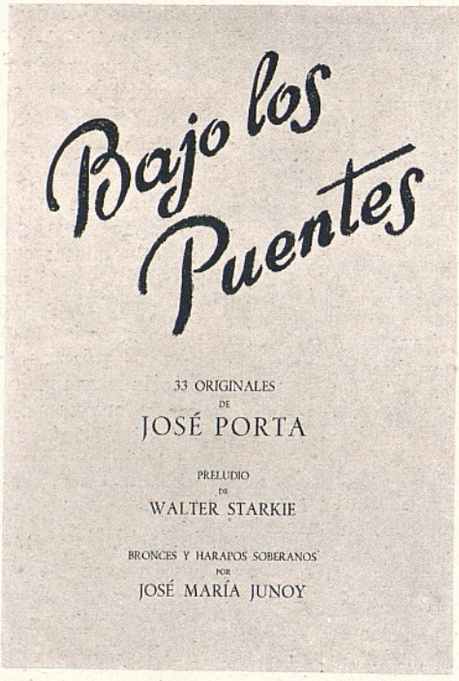
JOSÉ PORTA Y SU LIBRO *BAJO LOS PUENTES*

He aquí una obra verdaderamente "de Arte", excepcional entre las salidas, de mucho tiempo a esta parte, de prensas españolas, Camón Aznar, con su autoridad indiscutible, ha afirmado que constituye "la edición más suntuosa de la bibliografía moderna". Obligado nos parece, por ello, ocuparnos detenidamente de este libro y de su autor, José Porta, uno de los primeros — si no el primero — de los dibujantes españoles contemporáneos.

Y nos parece forzoso hablar también del autor porque, habiendo podido conocerle, y acompañarle alguna que otra vez en sus peregrinaciones artísticas, hemos tenido ocasión de comprobar hasta qué punto se compadece esa obra con el temperamento y el espíritu de su autor, y cómo no sería posible comprender enteramente el generoso y profundo sentido de humanidad que respiran esas páginas si no nos diéramos cuenta de que responden a la cabal fisonomía, moral y material, de quien ha dejado su firma estampada sobre ellas.

La biografía de José Porta no cabe en una mera recensión de "Bajo los Puentes". Alguien la escribirá algún día, estamos seguros de ello, con toda la amplitud que se merece, porque la personalidad de Porta es extraordinaria. Algún reflejo de sus andanzas juveniles, se encuentra ya en aquellas crónicas que el fino humorista gallego Julio Camba enviaba al "A. B. C." y a "El Sol", de Madrid, desde Alemania, allá por el año veinte. Tenemos a la vista una de ellas; se titula, simplemente, "Puig y Pagés". Al pronto, nada nos dice este nombre; pero se trata tan sólo de una simulación. Puig y Pagés no es otro que el mismísimo José Porta, bautizado de tal guisa por Camba; sin duda, el escritor debió encontrar divertido el nombre, o acaso le parecieran esos apellidos tan característicos para un catalán como los de López y Pérez para un castellano o el de Smith para un inglés.

"Puig y Pagés es un pintor amigo mío — empieza la crónica de Camba —, que nació a mil y pico de metros sobre el nivel del mar, en un pueblo de los Pirineos. Ya es bastante para un pueblo de los Pirineos el ser el pueblo de Puig y Pagés...". Ese pueblo es Berga, donde efectivamente nació José Porta. Si es cierto que cada pedazo de tierra configura a los hombres que nacen en él, no nos extrañaría que a su enhiesto paisaje nativo Porta le debiera buena parte de su temperamnto; y acaso más qu nada su carácter decidido, su inquietud constante y su osadía. Un buen ejemplo de ésta es el que constituye el tema de la crónica de Camba, que nos presenta a Porta como negociante de grandes vuelos en el mundo, económicamente disparatado, de la primera postguerra de este siglo. La anécdota es divertida — se trataba de una enorme partida de cuerda hecha de papel, que fué adquirida por Porta y para cuyo traslado a España se requerían nada menos que tres buques — ; pero más elocuente para nuestro propósito nos resulta referirnos a la osadía de lanzarse al mundo, siendo un mozalbete, sin otra impedimenta ni caudales que un álbum de dibujo y unos lapiceros. Porque así fué como Porta atravesó un día los Pirineos — en aquel tiempo feliz en que los mojones fronterizos no constituían barreras infranqueables — para ir a sentar sus reales en el corazón de Europa. De Munich, de Viena y de Berlín, saltará otro día a Londres; volverá por París, no pudiendo soportar las nieblas londinenses, para volver de nuevo al centro de Europa. Por donde-



quiera, irá dejando tras de sí un reguero de dibujos avalados con su firma, que prontamente alcanzó celebridad. En Francia colaboró en La Vie Parisienne, Le Sourire, Frou-Frou, Mundial Magazine, Vogue; *en Londres en el* Thatler, The Graphic, London News; *en Alemania en el* Jugend, Lüstige Blatter, Elegante Welt, Simplicissimus... *Millares de dibujos de trazo rápido, hijos de una feliz intuición y de una prodigiosa destreza para captar las frágiles y efímeras elegancias de un mundo tan lejano para nosotros hoy; dibujos como gráficos* hai kais, *ligeros y sutiles, que aprisionan el leve perfil de toda una época, antes de que la confusión se adueñara de los espíritus y una espesa cerrazón se apoderara de las almas y los rostros...*

Este estilo, el dibujo como hai kais *— así lo denomina él mismo —, lo ha cultivado Porta asiduamente hasta hace muy poco; todavía ahora, tras ese estilo mucho más denso de "Bajo los puentes", sigue haciendo escapadas a él en cuanto se le ofrece ocasión. Aparentemente, ambos estilos se contradicen, y hasta hay quien ha querido ver en el de "Bajo los Puentes", algo así como un camino de Damasco para Porta, como si de pronto se le hubieran revelado verdades que hasta entonces desconocía. En primer lugar, por lo que se refiere al contenido mismo de los dibujos, hay que advertir que la afición a los gitanos le viene a Porta de muy antiguo. En la "Ofrenda", escrita por él al frente de sus litografías, ya nos refiere cómo, estando en Berlín, en compañía de los pintores Tilke y Segantini, se propuso partir en caravana hacia el próximo Oriente en unión de una tribu de gitanos. Pero además, es que en el propio Porta existe mucho de ese espíritu aventurero, sin sujeción a convencionalismos de ninguna especie, que ha impulsado a los gitanos por todas los caminos del mundo. "Bajo los puentes" no es, en realidad, sino el desahogo de una aspiración largo tiempo represada en el corazón del artista, y que al no poder satisfacerse de otro modo, consigue liberarse merced a un esfuerzo de creación. Que no otra cosa acostumbra a ser el arte, sino el convertir en realidad aquello que la realidad misma nos hace más apetecible por menos fácil de conseguir.*

Pero vengamos a la obra misma, a su expresión formal. También aquí, por paradógico que pueda aparecer, existe una perfecta continuidad entre el Porta dibujant de elegancias y el de las escenas y tipos gitaniles. El hai kai *gráfico no es otra cosa que la captura, casi instantánea, del rasgo más expresivo en una actitud, en un rostro o en unas manos. Procede el dibujante por pura intuición, con espontaneidad y diligencia, un poco como el cazador que necesita adivinar, en el instante propicio, la exactitud del blanco para poner la pieza en cobro. Para qse estos* hai kais *no caigan en lo meramente decorativo, se requiere una gran soltura, pero también una enorme perspicacia en relación con lo humano para captar tan sólo lo más expresivo, eliminando cuanto de accidental y redundante se ofrezca en una fisonomía o en una actitud. El dibujante que consiga esto es que lleva consigo un profundo conocedor de la naturaleza humana; ¿cómo extrañarnos, pues, en el caso de Porta, que pase del* hai kai *a un dibujo tan denso de calor humano como el de "Bajo los puentes"? Todo es uno y lo mismo; si bien se mira, hasta podríamos encontrar en los mismos gitanos un reflejo de esa elegancia que siempre ha cautivado al dibujante. Y Porta os hablaría durante horas enteras de la profunda distinción que, envueltos en sus harapos, mantienen en todas sus actitudes los pertenecientes a esta raza singular, huésped constante de todos los caminos y de todos los puentes del globo terráqueo.*

No podemos prolongar más esta nota Mucho nos queda por decir de otros aspectos del libro, de las bellezas y cuidado de la edición, verdaderamente ejemplar en el orden de publicaciones a que pertenece.

JOSE PORTA: *Una de las litografías del libro* «Bajo los Puentes»

Las treinta y tres litografías que la componen han sido compuestas por el autor en el transcurso de muchos meses de aplicación consante a su trabajo, viviendo casi en medio de los mismos gitanos, acompañándoles y socorriéndoles en sus miserias, compartiendo sus instantes de regocijo y ayudándoles a salir de esos apretos a que condenamos los civilizados a las razas demasiado altivas, que no quieren someterse a nuestros usos, a nuestros prejuicios y a nuestras leyes.

El tiraje de las láminas, realizado en el taller del propio artista, la nobleza del procedimiento empleado, y los prólogos de Walter Starkie y de José María Junoy, contribuyen también a realzar el valor de esta edición que señala una época en los anales de nuestra bibliografía.

LOS *ENTREMESES* DE CERVANTES, EN EDICION ILUSTRADA POR RAMÓN DE CAPMANY

CONSIDERAMOS, contra lo que pueda parecer, como empresa de las más difíciles y arriesgadas, ilustrar libros pertenecientes a nuestros clásicos. Si el pensamiento del autor es siempre mucho más firme y claro, si el estilo no acostumbra a incurrir en confusiones y anomalías, como con harta frecuencia acontece en los modernos, ello no obsta para que resulte delicado en extremo dar expresión gráfica a las imágenes contenidas en el texto. Por de pronto, nuestros clásicos no admiten la libertad de interpretación consentida por ciertos autores contemporáneos, cuyas delicuescencias y vaguedades se conciertan a maravilla con las de los ilustradores de último cuño, poco estorbados por los rigores del "oficio", improvisado las más de las veces. Porque, preciso es señalarlo, la mayoría de esas genialidades que en el aguafuerte o en la punta seca revelan nuestros ilustradores, más son hijas de falta de aprendizaje que de esa auténtica holgura que sólo se logra tras la asimilación de las dificultades del procedimiento.

RAMON DE CAPMANY: *Ilustración para los «Entremeses» de Cervantes*

Ramón de Capmany, paisajista excelente, como nos lo ha demostrado en su última exposición, posee para nosotros una de las mejores cualidades en lo que a ilustrar libros clásicos se refiere; y esa cualidad nace de lo que nos parece debiera ser la norma de cuantos se ocupan en la misma empresa: el respeto al espíritu y a la letra de las obras de esos autores. No hace mucho hemos tenido ocasión de examinar una edición norteamericana del Quijote, *ilustrada por Dalí; y a pesar de constituir, algunas de tales ilustraciones, de lo más conseguido del pintor de Cadaqués, no pudo por menos si no repugnarnos — como al texto de Cervantes repugnan — sus disparatadas libertades de interpretación. Y es que no se le puede faltar al respeto impunemente a ninguno de nuestros clásicos; no ya por lo que pudiera considerarse como filisteísmo de cultura, sino porque toda traición, como la de Dalí, al espíritu que los anima crea una divergencia enojosa—intolerable, más bien— dentro de la edición con tan absurdo ropaje vestida, entre el autor del libro y el de sus ilustraciones; ¡y si aún, en esa divergencia, se conservara al menos una cierta reprocidad de valores de uno y otro!... Pero no creo que la desapoderada soberbia de Dalí, o el servilismo de sus admiradores, pueda llegar a pretensión semejante. De todos modos, nos quedaremos siempre mucho mejor con este respeto que nos demuestran ilustraciones como las de Capmany; respeto nacido de un verdadero fervor por nuestros clásicos, y que en nada vienen a perturbar el goce*

de la lectura cuando uno de tales libros cae en nuestras manos.

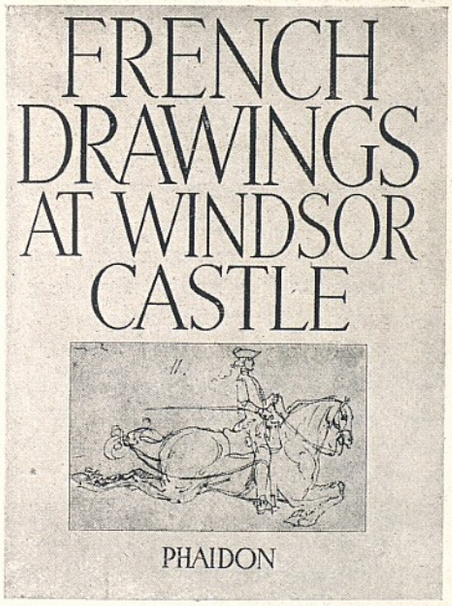
A la cualidad apuntada, viene a añadirse, en la obra de Capmany, un gran dominio del procedimiento. La pulcritud de sus grabados, la seguridad que nos evidencia en el manejo de los buriles, la destreza en someter a la línea inexorable de la incisión la riqueza de los motivos, ponen bien de manifiesto la altura a que ha llegado en este género de empresas. Si a veces nos parece observar cierta frialdad en las composiciones grabadas por él, creemos que se debe precisamente al cuidado que pone en documentarse bien acerca de cada tema; pero esto, más que reprochárselo como una falta, nos sentimos tentados a agradecérselo, toda vez que nos garantiza esa lealtad al espíritu del autor del texto que consideramos como la mejor virtud y el máximo deber de un ilustrador.

R. S. T.

BIBLIOGRAFIA

ANTHONY BLUNT: French drawings at Windsor Castle. *Phaidon Press. Oxford & London,* 1945.

De algún tiempo a esta parte se está llevando a cabo, con pulcritud y decoro verdaderamente ejemplares, la catalogación del riquísimo acervo de dibujos existente en la Real Biblioteca del Castillo de Windsor. Hasta ahora habían aparecido ya los catálogos siguientes: "Flemish drawings" y "Dutch drawings", *presentados por Leo van*



Puyvelde, y "Holbein's drawings", *por K. T. Parker. El último llegado hasta nosotros es este que reseñamos aquí, y que ha corrido a cargo de Mr. Anthony Blunt. Se trata de los dibujos pertenecientes a escuela francesa, de los que la Real Biblioteca de Windsor posee una abundante y excelente colección. Mr. Anthony Blunt nos asegura, en sus consideraciones preliminares, que "en ninguna parte del mundo es posible ver un grupo de dibujos de Nicolás Poussin, el más grande de los dibujantes clásicos franceses, comparable en calidad, rango y conservación al de los que se encuentran en Windsor; y a excepción de las espléndidas series del Museo Británico, la obra del gran paisajista contemporáneo suyo, Claudio Gellée, acaso se encuentra más bellamente representado en la Biblioteca Real que en ninguna otra colección".*

Tras algunas notas informativas acerca de la procedencia de los dibujos, en particular de los de Poussin y Claudio de Lorena, Mr. Anthony Blunt expone su método de catalogación. Este ha consistido en incluir todos los dibujos identificados como de escuela francesa, salvo dos excepciones: la de aquellos artistas que, siendo franceses de nacimiento, pueden incluirse en la escuela inglesa por haber trabajado la mayor parte de su vida en la Gran Bretaña; y la de aquellos otros, franceses también, que forman parte de los volúmenes de "Uniformes militares", con los que se publicará un catálogo aparte. La clasificación se ha hecho por centurias y, dentro de éstas, alfabéticamente por autores. En cuanto a la autenticidad de los dibujos, se ha procedido con todo rigor, examinándolos escrupulosamente antes de dictar el fallo definitivo. Hasta el número de 140 alcanza la cifra de reproducciones contenidas en este volumen, llegando al de 538 la de obras reseñadas, con todo género de referencias, entre las que destacan por su singular belleza las de François Quesnel, Jacques Callot, Poussin, Claudio de Lorena, Watteau y Charles Parrocel.

MICHAEL AYTON: British Drawings. *Collins. London,* 1946.

W. B. HONEY: English Glass. *Collins. London,* 1946.

Estos dos volúmenes, pertenecientes a la bien conocida colección "Britain in Pictures", *reiteran nuevamente las excelencias, de texto e ilustraciones, a que los anteriores nos tienen acostumbrados. Este tipo de libros constituye el mejor exponente de lo que debe ser una publicación con fines de propaganda, pues sabe mantenerse en todo momento a aquella altura que al carácter cultural de los temas corresponde, al propio tiempo que presta un excelente servicio de información a los lectores no especializados.*

El libro de Michael Ayton nos muestra la continuidad, a través de todas las épocas, de determinadas características de las artes del diseño en Inglaterra, demostrándonos que, a pesar de su tenuidad en ciertos momentos, constituyen una tradición siempre viva, desde las obras maestras anónimas de los iluminadores de manuscritos del siglo X, hasta las obras de artistas contemporáneos, como Graham Sutherland y David Jones. Mr. Ayton, que es pintor, dibujante y crítico a un tiempo, ha sabido sortear todas las dificultades que el tema le ofrecía, mediante una exposición extremadamente clara del mismo, y una esmerada y oportuna selección de las ilustraciones.

El libro de Mr. Honey constituye una excelente exposición de la historia de la fabricación de vidrios en Inglaterra. El autor, que ostenta el cargo de Conservador en el Departamento de Cerámica del Victoria and Albert Museum, *une a su gran experiencia de especialista, un profundo entusiasmo por los objetos puestos bajo su custodia, entre los que se encuentra la más hermosa colección de vidrios existente en su país; merced a ello, ha podido concentrar, en el corto número de páginas de*

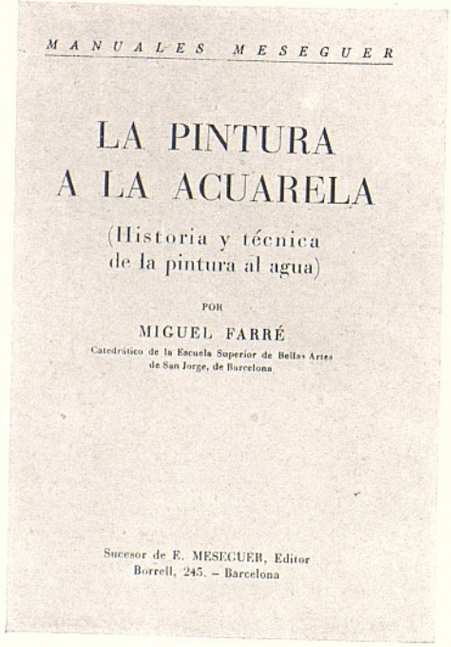
este libro, una síntesis elocuente del tema, esmaltada con observaciones de primera mano y certeros juicios, los cuales, a la vez que las numerosas ilustraciones, algunas de ellas en color, se ganan prontamente el interés de los lectores, a quienes se hace la lectura tan agradable cuanto instructiva.

MIGUEL FARRE: La pintura a la acuarela. *Manuales Meseguer. Barcelona*, 1946.

No abundan entre nosotros aquellos manuales — recetario y teoría a la par — que tan en boga estuvieron hasta fecha reciente para el aprendizaje técnico de las artes. Bien es verdad que en nuestro tiempo se ha optado por el disparadero de caprichosas lucubraciones estéticas, mejor que por la severa disciplina del taller. Sin duda, se ha creído más fácil la carrera de genio, sin escolaridades enojosas, que la de artista perfecto conocedor de su oficio. Así ha ido cayendo en el descrédito cualquier enseñanza, y han desaparecido casi del todo aquellos libritos aleccionadores, en los que con la mejor voluntad difundían los expertos sus saberes, experiencias y conclusiones.

Saludamos, pues, de muy buen grado, este manual acerca de "La pintura a la acuarela", escrito por Manuel Farré, excelente acuarelista y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona. Es breve el libro, y predomina en su texto una gran sencillez y claridad expositiva; lo que no obsta para que encierre multitud de indicaciones y provechosos consejos para el principiante, e incluso para el ya iniciado.

Numerosos y bien escogidos ejemplos gráficos completan el texto, precedidos por concisas y oportunas notas explicativas; con ello se aumenta la utilidad del libro, complementándose la enseñanza del procedimiento, con la no menos valiosa de acostumbrar a ver y juzgar las obras modélicas del mismo.



FRANCISCO MIRALLES: *El Conde de Güell con su familia*
(Propiedad del Excmo. Sr. Vizconde de Güell)

ASOCIACION DE AMIGOS DE LOS MUSEOS: Catálogo de la exposición Antonio Caba y Francisco Miralles. *Barcelona*, 1947.

La Asociación de Amigos de los Museos de Barcelona, como la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid, nos viene ofreciendo periódicamente catálogos de Exposiciones que no dudamos en calificar de ejemplares. Confeccionados con la mayor escrupulosidad, con abundantes y selectas ilustraciones y gran acopio de datos, a la vez que prologados por competentes escritores, cada uno de estos catálogos vale por extensas y eruditas monografías. Esto, añadido a que, por lo general, constituyen sendas guías para exposiciones del más alto interés, vindicativas a veces de pintores injustamente pretéridos, hace que vengan a resultar obras eficacísimas de consulta cuando no documentos imprescindibles para la historia de una época, o el estudio de un pintor determinado y de su obra.

Uno de tales catálogos es este que acaba de ofrecernos la Asociación de Amigos de los Museos de Barcelona, con motivo de la interesantísima exposición, celebrada bajo sus auspicios, de los pintores Antonio Caba y Francisco Miralles. A los plácemes a que ya por el hecho mismo de esta exposición se han hecho acreedores los Amigos de los Museos, viene a unirse los que corresponden al referido catálogo, acaso la primera fuente documental acerca de pintores tan ingratamente desdeñados como Caba y Miralles. Aunque breves, los prólogos del Excmo. Sr. Vizconde de Güell y de don Carlos Junyer y Vidal, cumplen a la perfección su cometido, presentándonos a dichos artistas encuadrados en la época y el ambiente que les tocó vivir. Ocúpase el primero de Miralles impulsado, según nos confiesa, por "mi entusiasmo por la elegancia de esa época y mi agradecida admiración por un artista como Miralles, que supo fijar en sus lienzos esa elegancia con imperecera fuerza evocadora". El segundo, don Carlos Junyer, aprovecha la oportunidad para rehabilitar "al inolvidable Antonio Caba, y con él al maravilloso XIX catalán, del cual y de manera tan elevada, tan digna, tan honrosa, formó parte integrante".

Distintos en su tono — ponderado, cuajado de anécdotas y recuerdos personales, el del Vizconde; con vivo acento polémico el del señor Junyer—ambos prólogos constituyen una excelente aportación al estudio de los pintores referidos y al análisis de sus obras.

R. S. T.

"SPANISH PAINTING" (1)

by PHILIP HENDY

AT the National Gallery ever since the Exhibition of Spanish Painting opened we've been having record crowds. The cynics say it's because the Gallery is one of the warmer buildings; but I hope there's another reason too. I don't think the Gallery has ever had quite such a continuous crowd; and it has certainly never had an exhibition like this before. Personally, I hope it will be the first of many; for a permanent collection of pictures like the National Gallery's however inexhaustible they may be in themselves, need occasionally to meet other pictures of the same kind and quality. It brings them to life. Or at any rate it brings us to life. We get new ideas about them when we see them against other pictures. And it tends to break down the attitude that we are inclined to adopt towards the National Gallery pictures just because they are always there and it is the National Gallery; the idea that they are perfect, the immaculate products of a mysterious tradition that has come to an end. They are not; they are the imperfect strivings after perfection of people like ourselves.

In our present circumstances we couldn't possibly at the Gallery have undertaken all the work that is necessary to bring such an exhibition together. The choice of the pictures and the scholarly catalogue are the work of our own Mr. Neil MacLaren; but the rest of the hard work was done and all the expense was borne by the Arts Council; and there again is a precedent which I personally hope will be a fruitful one. Since I can't claim any of the credit for this exhibition for myself, I can praise it as much as I like. It's a fascinating exhibition. We sold all the 7,600 catalogues in the first few days; but we shall have some more ready before long, and, to make up for the blank when there were no catalogues — which we really could not help we are hoping te extend the exhibition until April 6th.

The pictures all go into one big room; and there you can see the best of the National Gallery's Spanish pictures mixed up with most of the best Spanish pictures from the rest of England and Scotland.

To begin with, there is the loveliest example of Spanish mediaeval painting in England, as lovely as any that is to be seen in Spain: the "St. Michel overcoming Satan" by Bermejo. St. Michael's breastplate actually is a mirror to the spires of some enchanting Gothic city, and the picture as a whole can be called a mirror to a host of ideas: of chivalrous knighthood, of salvation through piety, of the ascendancy of beauty over ugliness, of the wonder at precious and exquisite things. In itself the picture is a triumph of craftsmanship. Like o very great picture, it is packed with light. All the glowing and the glancing of the sumptuous stuffs and the shining metals and the translucent gems which make St. Michel so infinitely radiant, so transcendant a figure; all these are got by an incredible cunning at counterfeiting the impact of light on form. But lest this should seem to be mere illusionism, instead of sky, the background is a sheet of patterned gold.

How scandalised the kneeling devotee in Bermejo's picture would have been if the had lived a century and a half to see the nonchalant realism of Velazquez! When one sees the work of thse two painters in the same room, one wonders if ideas really do change so much faster nowadays as we think they do. Isn't it only that we are interested in a different kind of ideas?

But there is something of a link between Bermejo and Velazquez: in El Greco. He used modern oil paint on canvas as simply, even more simply perhaps, than Velazquez: but if his technique is nearly the same as his, El Greco's idea of what a picture was about was on the whole more like Bermejo's. The Italian Renaissance movement which came between them, had hardly toucher Spanish painting. The succeeding Baroque movement, which El Greco brought with him from Italy to Spain, had grown out of the Renaissance and owed most of its best features to it: but it was on he whole a revolt from the reason and realism of Renaissance ideas. It shared with the Gothic the desire to soar away from reality. The Counter Reformation, which partly inspired the Baroque, represents an urge to return to the unquestioning piety of pre-Renaissance days. So El Greco's Christ, driving the traders from the temple, has something in common with Bermejo's St. Michel. As a symbol, however, he is much less convincing, much less intense. Sometimes El Greco laid on the pious emotion very thick. The Spaniards like it so. As they had liked the sheer weight of Bermejo's sumptuous effects, as they always like plenty of blood in the bull ring. To me the ease with which the tears roll from the eyes of El Greco's saints sets a certain limit to the emotional value of his art. His portraits in this exhibition are lively enough; but they have not the depth of characterisation to be found in those of Velazquez, or even of Goya. But El Greco has a verve which makes him always exciting, for his colour and paint; and he had a command of form which makes his pictures much more than merely exciting. Owing to the Italian Renaissance, painting had come to exist in its own right, as a proper exercise for man's intellect and emotions; its purpose to achieve harmony, a balance between the emotions and the money-changers exists in its own right: by reason of its rich dynamic force.

When El Greco died, Velazquez was already an apprentice; but, if there is any connection between their arts, it's mainly a technical one. There is no tear in the eye of the Virgin in that early "Immaculate Conception" of his. In spite of the mystic symbols beneath her, she is not soaring towards Heaven. She is only a modest but substantial country maiden. The St. John of the companion picture is inspired by his vision of the Apocalypse. But he too is a young peasant; and what is best about the picture is the solid strength of the forms, the boldness which their ice-cold coloure are lit, the assurance with which the whole sculptural idea is carried through.

These two pictures come from Sevilla, like the row of kitchen scenes on the opposite whall, which were painted before Velazquez went to court at Madrid. Some of these kitchen scenes must have been painted even while he was in his teens. Yet they have a strength, an assurance, a finality which not the must accomplished Dutch painter of still-lifes ever achieved. These homely earthenware pots and dishes, these eggs and fishes, are more than tangible; they are more real than reality They owe this quality partly to Velazquez's unique co-ordination of eye and hand, to his combination of extraordinary acuteness of vision with an equally extraordinary deftness with the brush; and partly to the still rarer co-ordination of the whole man himself. There is never a trace of any kind of nervousness. Witness the way every object looks as if it could never have been anywhere else; as if it must stay eternally in just that relation and no other, to its neighbours. Sometimes — in the picture with the servant girl, for instance — this is done by sheer spacing, by the calculated alternation of statement and silence. Sometimes — in the one with the Old Woman frying Eggs — more by the continuity of the powerful outlines.

After Velazquez had become a courtier, his touch gradually became as light as it had always been firm; the form and colour and light wich he created with it as exquisite as they had been solid and substantial. But the fundamental Velazquez never changes. Everything that he saw he digested completely before he recreated it. It is that which gives auch wonderful authority te our own head of King Philip IV. I wish we had in England some large

portrait of his latest period, in which all the daring brilliance of his final colour could be seen. But the English taste has always been for the milder kind of pictures or for covering up colour which is not mild under the respectability of brown varnish. We have at least, however, cleaned our head of Philip; and he shines out in all that chalky pallor which Velazquez always gave to all the members of the royal family. It's a rather worn old picture; but the brilliance of it now acts on me like a candle on a moth. I get drawn to it again and again. This morning I saw standing in front of it the most brilliant French lady; but, when one compared the two of them, it was the lady who looked dim and unreal. It is said that Velazquez never flattered. I doubt if King Philip's eyes were quite that shade of deep blue or if his colour had quite that purity, but that is only a small part of the flattery. He may be pathetic, whit his drooping jowl and eyelids, his look of awful boredom; but every other king who has been put on canvas wolld look a parvenu beside him. He is even more inevitable than the pots and pans in the early pictures. But he is recorded by a method infinitely more subtle than they. They were objects, of a certain colour and texture, over which Velazquez manipulated the light. In the course of his life Velazquez has learnt how to make of form and light and colour a single unity. What is it that gives this flabby elderly man such authority? Is it the absolute precision of the forms, or of the colours or of the incidence of the brilliant light? The are all one, and the synthesis which Velazquez has achieved means finality. The King is beyond and above anything that could possibly happen to him. That is the Spanish idea of royalty, and Philip IV had the one man who could express it perfectly.

My time is up. I am sorry not to have planned it better. I have not got to Goya, who concludes the exhibition. And one must say that no Spain exhibition is really complete without the work of the living Spaniard Picasso. One may like Picasso's work, or dislike it. But he is the inventor of twentieth century painting, just as Velazquez and Goya are really the inventors of the painting of the nineteenth century. It is one of the fascinating paradoxes of history that when the tradition of the Renaissance finally came to an end in Ingres, the new realists of democratic France found ready waiting for them in that remote royal palace, a method and a vision capable of almost unlimited exploitation.

---

(1) Texto original del artículo que publicamos en la página 47.

INDICE

Doble Arco, por J.-M. J. 5

Les paysages des miniaturistes et des peintres primitifs à la lumière d'un triptique inédit de Gerard David, por el Profesor Dr. J. V. L. Brans 6

La estética del paisaje en el seiscientos español por F. Jiménez Placer 11

Epopeya del paisaje andaluz, por Enrique Lafuente Ferrari 20

John Constable y sus conferencias sobre la historia del paisaje, por R. Santos Torroella 23

Notas para un itinerario del paisajismo catalán, por Tristán la Rosa 33

ANTOLOGIA

Jao-Tseu-Jan, Francisco Pacheco, John Ruskin 43

NOTAS

La exposición de pintura española en Londres, por Philip Hendy 47

Protesta sobre el Museo Romántico hecha por su Director, por Mariano Rodríguez de Rivas 51

Paret y Alcázar en los últimos centenarios del Museo del Prado, por Pedro Mourlane Michelena 52

Jardines y Estatuas, por Rafael Benet 61

ARTE RELIGIOSO: *Nuestra Señora de los Angeles*, cuadro de Togores 56

La Exposición-Concurso de Pintura de Montserrat. — Los frescos de Miguel Farré en la capilla de Santa Ana, por Esteban Molist 57

La nueva Iglesia Parroquial de Parets del Vallés 60

BIBLIOFILIA Y LIBRO DE ARTE: *Cuestiones preliminares* (R. S. T.) 63

José Porta y su libro "Bajo los Puentes" (R. S. T.) 64

Los "Entremeses" de Cervantes, en edición ilustrada por Ramón de Capmany (R. S. T.) 66

BIBLIOGRAFIA 67

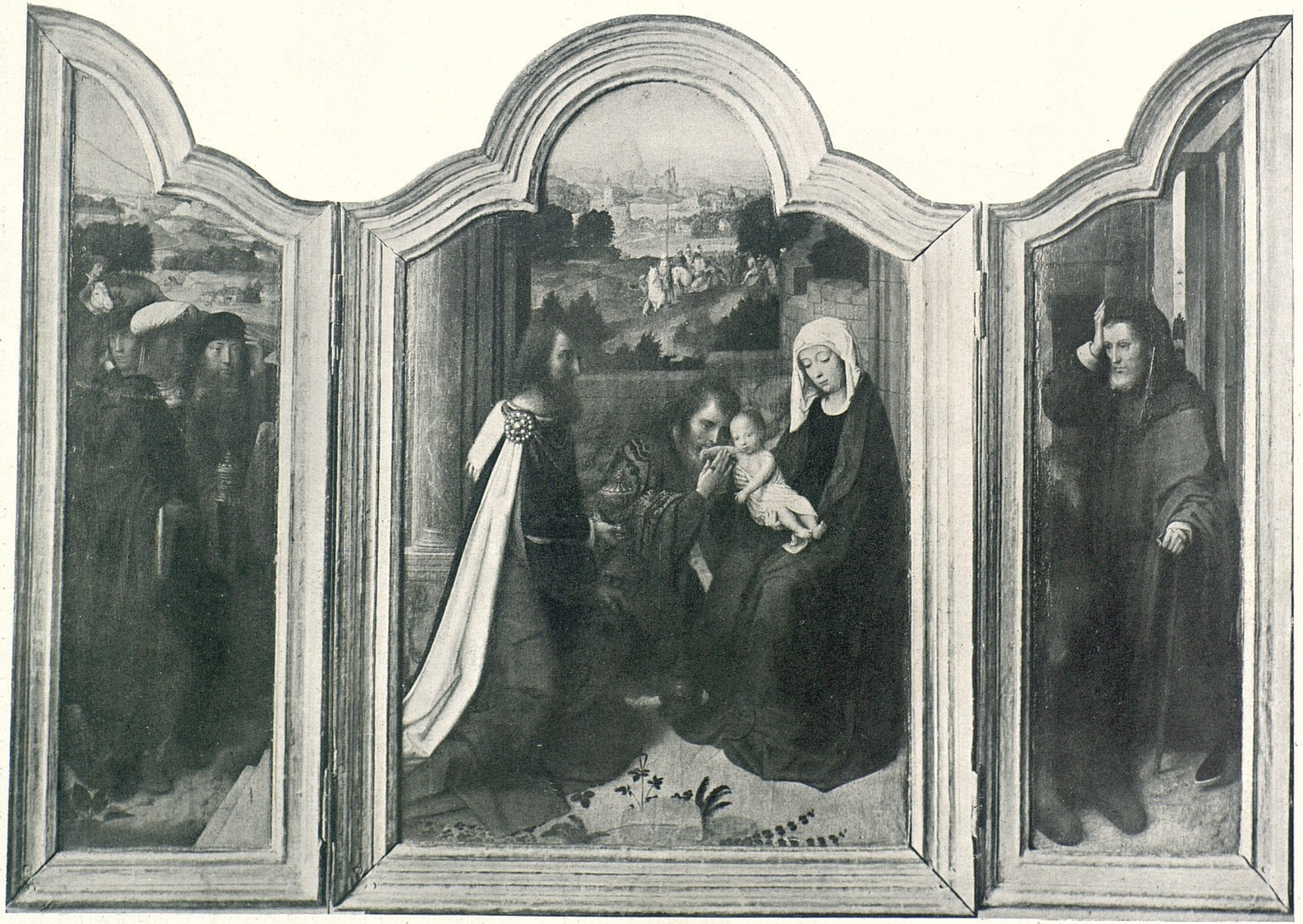
Spanish Painting, by Philip Hendy 69

Este primer cuaderno de COBALTO, *cuya edición consta de 900 ejemplares, acabóse de imprimir en los talleres de* Gráficas Zamorano *el día 21 de junio de 1947. El papel ha sido fabricado por* La Gelidense, S. A.

Los grabados son de

V. Oliver

L A U S D E O



GERARD DAVID: *Tríptico de La Adoración de los Reyes* (Colección privada, Madrid)

grands primitifs flamands? Voilà une première question à résoudre, une question très interessante, dont les données ont tojours été faussées par une ignorance assez générale de l'oeuvre des miniaturistes. Puis, il y a la composition; il suffit de la mettre à coté de celle de *l'Adoration des Mages,* des musées royaux de Bruxelles, pour comprendre l'importance que j'attache à ce point. Une étude comparative du tableau de Bruxelles et du triptyque de Madrid est très instructive pour connaitre l'évolution de David. La typologie des personnages est la même: l'Enfant divin, la Vierge et les Mages se présentent dans la même attitude, avec les mêmes mouvements, avec les mêmes barbes, cheveux et coiffures, avec la même tranquilité, la même tendresse et la même dévotion. Il y a, toutefois, des différences de détail assez remarquables: Les Mages ont été un peu rejeunis; les vases qu'ils présentent sont de formes différentes, de meme que les bijoux et pierres précieuses qui ornent leurs vêtements.

Mais c'est surtout la composition générale qui diffère du tableau de Bruxelles. La masse compacte et serrée qui occupe le second plan a disparu.

David a toujours eu des difficultés quand il voulut introduire des groupes dans ses tableaux. Sa forte tendance à l'isocéphalie, qu'il avait gardeé de son temps de formation en Hollande, et qu'on retrouve ici dans les personnages du volet gauche qui ont tous la tête au même niveau, cette tendance était un grand obstacle, quand il s'agissait de créer des groupes. Le groupe de spectateurs du *Juge prévaricateur,* du musée communal de Bruges, est une masse serrée, morte et sans cohésion. Le souci de la bonne composition qu'il acquit à Bruges, où il résida dès 1483, obligea David à vaincre cette impuissance, ou tout au moins à éviter qu'on s'en aperçut. Il ne rejeta pas l'isocéphalie, mais il s'appliqua désormais à des thèmes qui répondirent mieux à sa vision statique et qui lui permirent de cultiver des compositions d'une architecture simple, vertical et symétrique. Cette architecture, que nous retrouvons aussi dans le triptyque de Madrid, est à la base du plus grand nombre de ses tableaux, et il sut en tirer des effets merveilleux.

Ce procédé, toutefois, était d'application difficile et limitée, quand il s'agissait d'un sujet plus dynamique que, par exemple, *La Vierge avec l'Enfant, La Vierge entre les Vierges* ou *La Mariage mystique de Sainte Cathérine.* Una adoration des Mages devait vivre; elle pouvait nous présenter les personnages dans une attitude recueillie, voire contemplative, mais les Flamands du temps de David, qui connaissaient déjà les oeuvres de Hugo van der Goes, voulaient du mouvement dans cette scène. Dans un mélange de types eyekiens pour la Vierge et les anges, et de bergers imités de van der Goes, David s'est essayé au thème dans l'Adoration de la Pinacotèque de Munich. Au temps de sa maturité, entre 1495 et 1500, rejettant la tutelle de van der Goes et la remplaçant par un éclectisme magistral, il essaya, une fois de plus, de concilier sa vision statique avec une vision dynamique. Le résultat de ce nouvel effort est *L'Adoration des Mages,* des musées Royaux de Bruxelles. Dans la scène principale, nous voyons l'effort: le mouvement d'une masse encombrante de serviteurs. Cette masse est trop serrée, trop raide; elle nous regarde, au lieu d'assister à la scène principale. Ce sont les memes défauts, c'est la meme impuissance que dans *Le Juge prévaricateur.*

Un peintre aussi sensible que David a certainement eté le premier à s'en rendre compte, et quand il a reçu la commande du triptyque, que nous éditons ici, il a évité l'écueil en remplaçant la masse des serviteurs par un graad paysage.

Mr. Friedlaender estime que cette composition est supérieure à celle de Bruxelles; il dit que David a été bien inspiré en renvoyant aux latéraux quelques personnages qui dans le tableau de Bruxelles se tiennent autour de la Vierge. Ce témoignage précieux confirme mon opinion: la composition simple et dégagée du triptyque de Madrid est plus heureuse et mieux réussie que celle de Bruxelles. L'atmosphère est plus calme, plus sereine; rien ne distrait le spectateur qui veut méditer le miracle du voyage de ces Rois, venus de l'Orient suivant une belle étoile.

I I

Je néglige beaucoup de choses essentielles pour aborder maintenant le paysage, dont je résume tout le problème dans une question: ce paysage du panneau central, est-il le prélude d'une époque nouvelle ou est-il seulement le résumé des leçons du passé? Se rattache-t-il encore des miniaturiste du XVième siècle, ou est-il une première manifestation des influences italiennes qui dominèrent l'école anversoise su début du siècle suivant? Il est à la fois l'un et l'autre.

C'est, à mon avis, une erreur de considérer Joachim Patinir comme le rénovateur et le grand maître du paysage. Dans le musée du Prado il y a, l'un presque à coté de l'autre, *Le Chariot de Join* et *l'Adoration des Mages,* de Jerôme Bosch, et quelques tableaux de Patinir. Certes, il y a des différences remarquables: les horizons de Patinir sont moins élevés, et le paysage, devenu un élément indépendant, absorbe complètement les personnage Mais, abstraction faite de cette plus grande perfection technique et de cette rupture d'équilibre où est la différence? Ce sont les mêmes horizons bleuâtres, noyés dans un brouillard lumineux, les mêmes rochers copticieux, les mêmes chaînes de montagnes un peu molles qui remplissent non seulement les fonds des tableaux de Bosch mais aussi ceux des primitifs flamands et les illustrations des enlumineurs gothiques.

Une des chefs-d'oeuvre de Patinir est *Le Baptême du Christ,* du musée de Munich. Le Christ, saint Jean, les arbres a gauche et le groupe au second plan, nous montrant le Précurseur prêchant la nouvelle doctrine; Patinir les a copiés du tableau que David a consacré au même thème (musée communal le Bruges). Quant au paysage, il ressemble étrangement à celui de notre triptyque; c'est le même vaste arrière — fond horizontal d'une large chaine de montagnes, interrompu par des rochers bizarrement découpés, qui s'élèvent au plan intermédiaire.

Le grand italianisant d'Anvers avoue qu'il est un disciple du primitif de Bruges! On est bien loin ici de l'hypothèse qu'il est l'autecr des paysages de certains tableaux de David. C'est, au contraire, Patinir qui a emprunté à David certaines figures et des éléments de composition de ses paysages!

Un critique savant (Paul Neding, 5000 Jahre Kunst,