

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno



TIZIANO - *Apunte para un retrato*

EDICIONES COBALTO

BARCELONA

1 9 4 7



TIZIANO - Carlos V en Mühlberg (Museo del Prado)



ERA el día de Mühlberg, el día de los tres soles en la niebla. “Iba el Emperador en un caballo español, castaño oscuro; llevaba un caparazón de terciopelo carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre ellas otra cosa sino la banda muy ancha de tafetán carmesí listada de oro y un morrión tudesco y una media asta, como venablo en las manos.”

El día de San Jorge —en la tardía primavera nórdica— pasáronle ante el Elba, ancho allí como de trescientos pasos; el 24 de abril, 1547, se atravesó el río. Los infantes españoles, con el acero entre los dientes, le cruzaron a nado y sorprendieron en la otra orilla las barcas enemigas. En ellas, y por un vado, pasó toda la gente. A las avemarías, el Duque de Alba con sus caballos ligeros y una furiosa arremetida del capitán Bernardo de Aldana con los “úsaros” húngaros —los de las largas lanzas huecas y las tablachinas combadas— quienes se negaron a cargar al grito de ¡San Jorge, Imperio! —no por San Jorge, sino por Imperio— y cerraron al de “¡Hispania, Hispania!”, decidieron la jornada, a poco costo: treinta muertos católicos contra dos mil quinientos luteranos.

En ocho horas de batalla —de once de la mañana a siete de la tarde— quedó deshecho el ejército de la Liga, presos sus jefes, cautivas sus banderas y estandartes y el guión de Sajonia. “A esta hora, que ya era casi noche, res-

plandecían en la tierra muy claros los tres soles que algunos habían visto aquella mañana en el cielo: el Emperador, el Rey de Romanos, y el Duque de Alba”.

Pero el César Carlos no se desvaneció con triunfos ni soles; fué dadivoso con sus hombres, justiciero —sin crueldad— con los vencidos, y atribuyó a Dios la victoria:

—“Veni, vidi, Deus vincit”.

.. Porque años y quebrantos desengañan a los hombres. Ya tenía los huesos cansados de rodar por campos de batalla y por caminos.

Con moros y cristianos lidió en fieras guerras, cosechando brazadas de laureles y gavillas de duelos y quebrantos. Tragó buenos y tragos malos se sucedían en su vida, y a fin de cuentas, sólo quedaba en pie la eterna lucha, y un cuerpo cada vez más caduco y maltrecho: la carne llagada, los ojos hundidos, la barba de plata...

Ahora empuñaba la lanza vencedora... ¿pero luego? ¿Cuándo llegaría el trago amargo? Y en la victoria vino el recuerdo de la fortuna adversa. Y no vino solo, pues no suelen venir así tristezas y melancolías. Y sus gentes, sus compañeros de armas ¿qué se hicieron? Y en espectral “alarde” formaron los muertos famosos: Leyva, Alarcón, Pescara, Vasto, Orange, Moncada, Borbón, Lannoy, Sarmiento, Urbina, Saluzzo, Barragán...

Muertos, muertos... ¡muerto hasta su rival sempiterno Francisco! Caras nuevas, pechos llenos de esfuerzo rodeán-

Arreboles
de
Mühlberg

dole, ánimos ardorosos..., pero él sentía frío y anhelaba el descanso.

Suerte que Tiziano le pintara por entonces en Augsburgo (otoño de 1548), pues fué su última galopada victoriosa. Parece ser que un recio ventarrón derribó el cuadro que se secaba al aire libre, y desgarró el lienzo. Parece un símbolo. Cuatro años después, al retirarse de Metz

entre temporales de nieve, gótos y desanimado, ante el juvenil Duque de Guisa, dijo su famosa, amarga frase:

—“La fortuna es como las mujeres; prodiga sus favores a los jóvenes, y desprecia los cabellos blancos”.

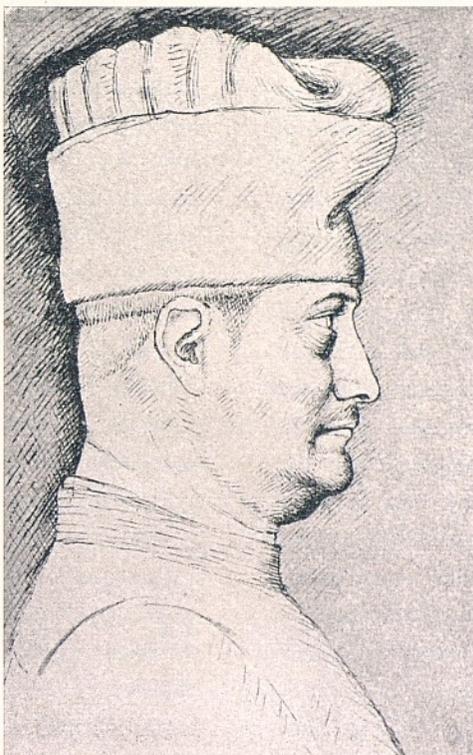
A los tres años abdicaba en Bruselas, y a los seis moría en Yuste, “último nido de aquella clarísima e invencible águila”, como dice fray José de Sigüenza.



DESTINO DE PISANELLO

por ALBERTO CLAVERIA

Grandioso destino el de Pisanello. Toda su obra es pura categoría. Conquistador de la individualidad para el arte, de él apenas nos queda anécdota alguna, ni en su vida —escueto esquema adaptado al de una época crucial— ni en su obra, en la que se unen ocasos y auroras, la muerte de un mundo con ideales y misiones colectivos llevados a cabo por la diestra del héroe cristiano, y el nacimiento —Renacimiento— de un mundo de individualidades fuertes, dispersas, poseídas de fines propios, exclusivos, cada una en guerra con las demás. Si de ponientes y amaneceres se trata, diré que también dobló el cabo del gótico florido



ANTONIO PISANO, el Pisanello

—formado por él— para florecer con rara personalidad en aquella Italia donde política y arte comenzaban a independizarse de la teología, si no a enfrentarse con ella. La pintura de Pisanello se salva de ser anécdota de una transición, por el empeño ideal que la animaba; no podía. Antonio Pisano, el Pisanello, ser culpable de que la técnica pictórica no estuviera madura para la empresa que realizó. Pero él había visto los broncees romanos, y como retratista en medallas si que supo expresar aquel complejo histórico que hizo presa de su alma y de su arte, legándonos en escuetos perfiles el santo y seña de su tiempo.

1

NECESITABA íntimamente Alfonso de Aragón, para inmortalizar su personalidad y sus hazañas, de un historiador como Tito Livio. Diariamente le leían un trozo de las "Historias", y en sus largas tardes del Castillo de Nápoles con la mirada sobre la lámina azul del mar, germinó en su corazón el deseo de ser objeto de una gran obra de arte. Aquel monarca magnífico y triunfador lo tenía todo a tiro de deseo. Pero una extraña inquietud le hacía buscar en las cenizas las raíces de su inmortalidad. Ya cuando reinaba sobre Aragón, al regresar de una campaña por Francia, se había llevado a viva fuerza, de Tolosa a Valencia,

las reliquias de San Luis. Después, renunció a su reino por el de Nápoles, es decir, por las reliquias de la antigüedad clásica que sembraban el suelo de Italia. Sin dejar de ser profundamente cristiano, se hizo ciudadano de la antigüedad. Y así, cuando en Padua se descubrieron los supuestos restos de Tito Livio, no descansó hasta lograr un brazo del cronista, seguramente aquel brazo dispensador de fama, que ya no podía fijar la de Alfonso como Alfonso quisiera. Pero la generosidad de éste había de rendir uno de sus frutos. Un pintor veronés, respetado y reputado como nadie en las cortes de los príncipes, un pintor a quien



Medalla de
Alfonso de Aragón



por sus medallas prodigiosas decían “dispensador de eternidades”, fué quien nos dió, para admirar a retratista y retratado, la imagen del monarca. Y ahí tenemos, “Triumphator et Pacificus”, bondadoso y orgulloso, bravo, inteligente y sensual, a Alfonso V. Pisanello nos lo ha transmitido individualizado, único, tal como debió ser aquel a quien imaginamos disuelto en popularidad bajo una lluvia de rosas, bajo arcos triunfales y sobre carros de victoria. La sutileza del relieve, la visión pictórica —de la pintura que él hubiese hecho unas décadas más tarde— de la forma, el ritmo del contorno, respetan la suavidad de la carne; lo mismo que en las demás medallas se respeta la realidad de aquellos cuerpos lentamente ennoblecidos por la guerra, la caza y la elocuencia. Las obras de Pisanello captan verdaderamente el espíritu y la vida del retratado, en captura que se manifiesta por una suave vibración del relieve. Si Pisanello parte como medallista —primer y más antiguo gran medallista— de la contemplación de los bronces romanos, la verdad es que no les imita, porque sus medallas nada tienen que ver con la austeridad poco dúctil

de las antiguas estatuas, como nada de común tenía la nobleza avara, tosca aún, la masculinidad sin gracia, el aire de señorío rural de los équites romanos, con la plenitud refinada del caballero renaciente, modelado, si por luchas, también por siglos de oración y de sacrificios, de torneos alternados con meditaciones.

¡Qué perfecto, Pisanello, para satisfacer con su arte la pasión más intensa del Renacimiento, el deseo de gloria, transmitiendo la imagen de sus hombres a la posteridad! Pero hay hombres que, sin saberlo ellos mismos quizá, sienten, en su ágil nerviosidad, la angustia de una época.

2

PISANELLO es el pintor del poniente de la caballería. El caballero se alza entre el cielo y la tierra sobre el noble bruto, y en esa actitud sacrifica su existencia en aras de altas y arriesgadas empresas. San Miguel y San Jorge, caballeros celestiales, son los perfectos patronos de toda ca-



Medalla de
Lionel d'Este





Medalla de Juan VII
Paleólogo



balleresca. San Jorge de Capadocia es, no obstante su origen oriental, protector y alto ejemplo de occidente, porque el oriente cristianizado es el hontanar de toda doctrina inmateral, y San Jorge, como el occidente católico, es combatiente contra la materia hedionda del dragón, por la pura, intacta materia de la doncella. Vencer al injusto, rescatar la doncella, poner el pie sobre el diablo, es el premio mismo en la tierra a su actitud. Su iconografía llega, con las hagiografías y leyendas áureas, del oriente helénico, de Bizancio —continuidad perfecta, por cristiana, del Imperio, baluarte frente al bárbaro musulmán— pero es siempre, lleno de fervor heroico y de gracia, la representación del héroe latino, el genio popular siempre vivo. Altichiero, maestro de Pisanello en Verona, a donde no llegaban las innovaciones florentinas, había tenido una gran preferencia por los temas orientales, y en su pincel eran una obsesión los guerreros tártaros que amenazaban al Imperio, siendo también, por tanto, una obsesión el liberador ideal. En Altichiero, en Gentile da Fabriano, la significación espiritual del Santo caballero va filiada al septentrión euro-

peo, a los ideales de la Edad Media, incluso estéticamente, pero Pisanello, muy lejos todavía del San Jorge soldado, barbudo como un aventurero, de Durer, intuyendo algo de lo que Mantegna iba a enseñar inmediatamente, atribuye una solemnidad y un fasto humanos a lo espiritual, al iniciar en San Jorge, con el gesto de montar a caballo, un movimiento grandioso y triunfal. En el San Jorge de la National Gallery, de Londres, se halla seguramente una de las claves espirituales de Pisano; allá donde San Antonio ermitaño, representante de la contemplación antigua, se dirige en profundo saludo al representante de la acción cristiana, cruzado que une a la vez en sí, la gentileza adolescente y espiritual de los griegos con la galanura viril y latina de la actitud.

Mas Pisanello como pintor, observa todavía con ingenuidad medieval, posee un instinto colorista y se dedica a prácticas excelentes y humildes. Aun perjudicando el conjunto, trabaja con lealtad de miniaturista, y hasta se empeña en demostrarnos su dominio presentando donde menos lo esperamos un formidable escorzo de caballo. Quiere



Medalla de
Segismundo Pandolfo
Malatesta





Medalla de Iñigo de Avalos

re apresar el infinito en su obra de naturalista. Pero como medallista supo captar las significaciones ideales —nunca dejó de ser simbolista— a la vez que la individualidad. Fué el pintor idealista del ocaso de un mundo, pintor de San Miguel y San Jorge como depurados hombres de lucha al nuevo estilo y como caballeros del ideal también; los presentó con los rasgos y refinamientos, con la distinción de los príncipes herederos. Por eso fué el elegido de la vieja nobleza, a la que corresponde el ideal del caballero, no de la burguesía, a la que correspondía el ideal del político. Si el caballero estaba obligado a servir a algo elevado, el político servía a concretas y subjetivas ambiciones.

Pisanello, llamado a Ferrara por Lionel d'Este, dulce y letrado gobernante de aquel señorío medio eclesiástico, se inició como medallista con la representación de Juan VII Paleólogo, último Emperador efectivo de Bizancio, que llegó a Italia en el ocaso del Imperio de Oriente ante el turco, para pedir protección a Occidente. El Papa Eugenio IV había convocado el Concilio de Ferrara, donde se inició una unión de las Iglesias no consumada porque los bizantinos, de tanto "pneumatizar", con tanta inhumana sutileza, se negaron; no realizándose, por otra parte, tam-

poco, la ayuda de Occidente a Bizancio porque los príncipes andaban perdidos ya en una paganía rebelde a toda alta empresa. ¿No fué para Pisanello una revelación más el destino de Paleólogo, ese Paleólogo al reverso de cuya medalla le simbolizó en un momento de tristeza, súplica y derrota, siempre sobre su caballo, ante una cruz de amargo camino, camino de destierro casi? Porque si Pisanello, antes de conocer la ocasión de Ferrara, puso a lo espiritual las galas humanas, después, al continuar como medallista su tarea, al vigor humano de un Alfonso V, de un Gonzaga, de un Malatesta, quiso añadirle una vibración espiritual de la que quizá carecían.

Yo diría que si Boticelli marca la disyunción del hombre, el paso del hombre teocéntrico al antropocéntrico, Pisanello, no sólo como viviente en aquel tiempo de cruce, sino como captador misterioso de lo que su época gestaba, representó un esfuerzo de síntesis, una nobilísima pasión de atar lo que se estaba desatando. En Pisanello pintor —y, no se diga, en el medallista— la obra no es puro reflejo, un ingenuo mecanismo técnico y artesano, sino creación honda, honda preocupación por los temas que le tocó en suerte tratar, tan relacionados a su vez con la esencia verdadera de aquel tiempo. En Pisanello convergen y se encuentran las tres curvas del arte, del hombre y de la grande Historia. Pisanello pintor, como dramaturgo, como expresión vital de los momentos pintados, quizá esté, como se ha dicho, por bajo de su predecesor Altichiero, mas como expresión espiritual de su tiempo no tiene rival, de la misma manera que ni Fra Angélico, ni Van Dyck, ni los japoneses le superan en la captación del objeto aislado, en el dibujo de animales, por ejemplo. Su obra es de una serenidad bajo la cual late una fiebre trascendente, pues Pisanello, en fin, quiso concordar dos épocas: sintiendo profundamente la Edad Media quiso expresarse como artista del Renacimiento.

(Seguramente Pisanello conoció en Ferrara a otra figura que, en el saber, pudo juzgar como paralela a la suya propia. Pisanello quizá fijó su mirada en Bessarión, uno



Medalla

de aquellos solemnes Arzobispos de Nicea que hablaban por pautado papel de música, que habiendo ido a Italia por acompañar a su Emperador, se prendó del rito romano, llegando a ser Cardenal de Roma, y que a su labor de predicar cruzada, añadió otra, muy significativa, la de unir las dos filosofías fundamentales, la de Aristóteles, occidental y medieval, y la de Platón, oriental y renacentista a la vez.)

3

HASTA en Segismundo Pandolfo Malatesta, el perfecto monstruo de aquel tiempo, cargado de crímenes, iniquidades y traiciones, quizá se propuso ver nuestro medallista, una luz de espiritualidad, porque si bien Pío II quemó al condotiero en efígie, también reconoció su finura intelectual... ¿Quién sabe cuál era el íntimo anhelo de Antonio Pisano? Pero de todas formas, creo yo que al modelar el perfil de Don Iñigo Dávalos, pensaba el Pisanello en los San Jorges pintados con fervor en su juventud, pues el favorecido paje de Alfonso V, hijo del Condestable de Castilla don Rodrigo, fué en todo momento un modelo de caballero cristiano, al viejo estilo, de fidelidad y dedicación caballerescas, en aquel contorno de condotieros tornadizos y egoistas, de lugartenientes astutos y ambiciosos, cuando las luchas entre el padre y el hijo —tan despierta y exacerbada estaba la individualidad— se hallaban a la orden del día. Además, el capitán español, como San Jorge contra el dragón, fué uno de los pocos en acudir al llamamiento de la cristiandad oriental, contra el turco que acababa de apoderarse de Otranto...

Grandes señores y grandes damas, alcornias, rangos forjados en la vida medieval, desaparecían por entonces con el nacimiento de una nueva aristocracia sin escrúpulos, de una aristocracia de la riqueza y del poder, o corrían a mo-



s de Gonzaga



Medalla de Cecilia Gonzaga

rir dignamente como perfectos caballeros, tal don Iñigo, en la encrespada marca del Este. Ese mundo crepuscular y Pisanello se buscaban y estimaban mutuamente. Así, paralelamente a Iñigo Dávalos, a Juan Paleólogo, parece que Pisanello hubiera dicho a Cecilia Gonzaga:

—No sólo a tu clase, sino a ti que la honras y representas, retrataré verdaderamente al retratarte, flor de distinción y de pureza. El simbolismo del reverso lo formarán las armas con que yo en este instante simbolizaría a tu estirpe, a tu linaje, a tu lar y a tus manes familiares, pero será también y sólo tú. Eres un prodigio de erudición; desde los diez años escribes latín y griego. Pero también eres la virginidad dominando al unicornio en un paisaje desolado, lunar, en cuyo fondo, melancólica y atenta presencia, figuraré yo en letras bellísimas de mi invención. Y ¿sabes de qué veo yo poblada esa desolación? De lo que ni tú ni yo somos; de artistas sensuales y rebeldes por lo que a mí respecta; en lo que a ti se corresponde y contrapone, de esas lozanas muchachas, mitad corderos, mitad rosas, que pintan ya los de mi oficio, de opulentas, carnales mujeres que pintarán mañana. Yo moriré muy pronto en la urbe del Pastor, donde aún se venera con verdad al Dios de mi

juventud; moriré cuando la primavera, henchida de campiña, penetre por las colinas de Roma. Tú entrarás en un convento de nobles, tú, en la historia de cuya familia cabe la de la cristiandad entera. He retratado ya a tu hermano; el reverso de su medalla decidirá todavía de aquí a varios siglos vocaciones artísticas, y he retratado a tu padre, el señor de Mantua, con quien entré en mi Verona natal y en son de conquista. Pero ahora quiero retratarte con realismo, dulzura y morbidez, porque este siglo vea que el cristiano puede ser un perfecto tipo de humanidad. Quiero captar la expresión de tristeza y ensoñación de tus ojos y de tu largo cuello. Quiero hacer de tu retrato una transfigu-

ración poética, dar al modelado una delicadeza casi atmosférica. No lograré, ni lo pretendo, una belleza capaz de exaltar la vida, pero sí conseguiré expresar lo que posees: una belleza cuya vitalidad está atenuada elegante y altivamente —altamente, más bien— por el pensamiento de la muerte. Y yo pondré en mi autorretrato, aunque luego los orgullosos me tacharen de soberbia, siendo profunda humildad en este tiempo de exaltación de cualidades profanas, por todo símbolo de mí, las virtudes teologales y cardinales que siempre quise practicar, aunque pocas veces lo logré: Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Prudencia, Fortaleza, Templanza.



Medalla de Pisanello





TIZIANO - Estudio para un retrato
(Ufficis, Florencia)



DURERO - Autorretrato



RUBENS - Isabella Brant
(Trustees of the British Museum)



COLTZIUS
Cristoph Plantin

EDICIONES COBALTO

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

Director:

JOSE MARIA JUNOY

Subdirector:

RAFAEL SANTOS TORROELLA

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 Espoña, 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 Man-

grané, D. José María Cardona Espuñes, *Asociación de Amigos de los Museos*, D. Sebastián Junyer, D. Teodoro Gener, Excma. Diputación de Barcelona, D. José Lázaro, D. Félix Millet Maristany, D.ª Rosa Coll Castell, Vda. de Mata, D. Ignacio Vidal Gironella,

Don José González Ubieta, D. Manuel Feliu, D. Miguel Alejandre, D. Juan Llonch, 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. An-



RIBERA - Retrato de su hija
(Musco Filangeri. Nápoles)



VAN DYCK - El Conde Hendrik van den Bergh
(Walker Gallery. Liverpool)



REYNOLDS - La Condesa Georgiana
(Boceto)



CAINSBOROUGH - John Greenwood
(Propiedad de Mr. Víctor Koch, Inglaterra)



VELAZQUEZ - Retrato de Juana Miranda
(Real Academia de San Fernando)



INGRES - Madame Gatteaux
(Museo del Louvre, París)



GOYA - Doña Juana Galarza
(Colección del Marqués de Casa Torres)



PICASSO - Retrato (1906)





ANTONIO MORO - *Autorretrato* (Offizi. Florencia)



A. MORO - *Metgen, la mujer del artista*

QUELQUES PORTRAITS D'ANTONIO MORO

por el Dr. J. V. L. BRANS

NE croyez pas que je me laisse emporter par un sentiment d'orgueil national, quand je choisis Antonio Moro comme un des plus grands parmi les grands portraitistes. Des critiques d'art étrangers ont été les premiers et les plus fervents à louer l'oeuvre de cet artiste discret et scrupuleux. Eugène Fromentin dit de lui qu'il est "le dernier et le plus illustre, le plus grand peintre de portraits dont la Hollande puisse se faire un titre avec Rembrandt, à côté de Rembrandt..." Quant à Carl Justi, il voit en Antonio Moro "le meilleur portraitiste néerlandais de son temps et un des plus consciencieux et des plus objectifs de tous les temps".

On sait que le nom de Moro est lié assez étroitement à celui de Philippe II. Lors de son voyage dans les Pays-Bas, en 1549, le Souverain d'Espagne passa par Utrecht, où Moro fut le disciple de cet autre grand portraitiste, Jan van Scorel. Moro, né vers 1519, avait à ce moment-là déjà quelque renommée et aussi des protecteurs puissants, parmi lesquels Granvelle. Celui-ci l'introduit à la Cour, et bientôt, après un bref séjour à Rome, Moro se rend à Lisbonne pour y faire le portrait de Marie de Portugal. Quand, en 1553, les pourparlers de mariage de celle-ci avec Philippe II furent rompus, il fut chargé par Charles Quint d'aller en Angleterre en vue d'y retracer l'image de la nouvelle fiancée de son fils. Il fit à Londres un de ses plus fameux chefs-d'oeuvre, le portrait de Marie Tudor. Peintre officiel du Roi, Moro avait son atelier dans

la *Casa del Tesoro* de l'Alcázar de Madrid. Seul Philippe II avait les clefs du couloir qui relia les chambres du peintre aux appartements royaux, et très souvent le Souverain alla le voir aux heures du travail. D'après ce que Pacheco nous raconte, il exista une grande familiarité entre le Roi et Moro, ce que coûta presque la vie à ce dernier. On le soupçonna d'avoir ensorcelé le Souverain et on introduit une plainte auprès du Tribunal de l'inquisition. Moro, averti par un ami, chercha une excuse pour reprendre aussi vite que possible le chemin de retour aux Pays-Bas. Malgré sa promesse de revenir bientôt à Madrid, et malgré les lettres du Roi, il ne revint plus jamais en Espagne. Il resta en Flandre, où il mourut, à Anvers, en novembre 1576. Là, dans la première ville des Pays-Bas, il vit tranquillement, comblé d'honneurs et de faveurs. Comme à Rubens, il ne lui manqua qu'un titre de noblesse pour être l'égal de ceux qui venaient poser devant son pinceau. Il vit à l'écart de la politique et du peuple. Les événements politiques et militaires de son siècle, le spectacle de la lutte entre la Flandre de l'Espagne, auraient pu lui fournir des sujets nombreux et intéressants, mais il préféra peindre des portraits de rois, de reines, de princes, d'hommes de guerre, de citoyens illustres et d'amis.

La maison royale d'Espagne avait une très riche collection de ces portraits. Elle avait d'abord ceux que le peintre fit lors de ses différents séjours à Madrid, et puis



A. MORO - Retrato de dama



A. MORO - La duquesa de Feria

encore plusieurs autres que celui-ci envoya d'Anvers. Dans la galerie de la *Sala real de los retratos* du Pardo, il y avait au moins quinze tableaux de lui, à côté de ceux du Titien et de Sánchez Coello. Ces quinze exemplaires ont-ils tous été détruits lors de l'incendie de 1608? C'est peu probable. En tout cas, le musée du Prado a hérité de la collection royale quatorze portraits de Moro, provenant de l'Alcázar de Madrid et des palais de La Granja et d'Aranjuez. C'est une série merveilleuse dont malheureusement l'effet impressionnant est gâté un peu par la présence inexplicable de l'*Agent de change et sa femme* de van Reyerswaele. Ce tableau aux couleurs fortes, placé tout juste au milieu des tableaux aux couleurs sobres de Moro, fait mal aux yeux et brise le charme de cette petite galerie.

II

Je pourrais m'attarder un instant devant chacune de ces quatorze oeuvres; il n'y en pas une qui ne mérite qu'on ne la regarde de près. Mais je préfère en prendre seulement quelques-unes parce que cela répond mieux à mon intention d'exposer en quelques lignes les enseignements que Moro nous a donnés. Voulez-vous que je les résume dès maintenant? Les voici: le portraitiste doit être avant tout un psychologue qui sait découvrir ce qui se cache en-dessous de la peau de son client. Il doit, à première vue, pouvoir deviner l'âme qui se cache derrière le visage, et c'est cette âme qu'il doit nous révéler par des traits personnels et caractéristiques. Puis, le portraitiste doit être un dessinateur qui sait construire un être

humain; le dessin parfait des lignes du visage et du corps est de la plus grande importance. Tout, même le moindre trait, doit être bien dessiné avant d'être peint. Sans un dessin consciencieux un portrait ne saurait jamais être un vrai portrait. Troisième condition: le portraitiste ne peut pas embellir; ses portraits doivent être plus que ressemblants, ils doivent être exacts. Le modèle aime à être flatté; il aime à être plus beau qu'il n'est en réalité, c'est très humain, mais le peintre doit se défendre contre cette exigence. Il doit nous donner une image fidèle, qui représente un homme avec tous les traits qui peuvent nous renseigner sur son aspect physique et sa vie intérieure. Enfin, le portraitiste doit être un costumier qui sait bien habiller ses modèles, et qui sait les habiller sans que le costume les étouffe, car ce qui importe surtout s'est de nous faire voir un être humain vivant.

En apparence, cela semble fort simple: en fait, rien n'est plus difficile que de répondre à toutes ces conditions à la fois et pleinement. Même Rubens reste ici en défaut. Ses portraits sont trop souvent superficiels; ils se ressemblent tous un peu. Ses femmes sont idéalisées d'après le goût de son temps; elles nous montrent des jolies bouches sensuelles, des belles dents, des bras souples, des épaules bien construites et des gorges ravissantes. Ses portraits d'hommes sont imprégnés de la même beauté conventionnelle; ils sont décoratifs, agréables, brillants, et les hommes qui y sont représentés ont tous l'air de chevaliers nobles et bien portants. Ils ont tous un peu de la grâce et du charme de grand seigneur Rubens, l'homme heureux, le diplomate galant, le prince des peintres.

Supposons que Rubens eût été chargé du portrait de



A. MORO - *María Tudor, reina de Inglaterra*



A. MORO - *Doña Catalina, reina de Portugal*

la dame inconnue qui figure au Prado sous le no. 2880. Moro l'a peinte telle qu'elle était et telle qu'il l'a vue: une jeune fille sans aucun trait original, bien faite, bien habillée, qui d'une main montre ses riches bijoux, tandis que de l'autre elle tient un rosaire. Au premier coup d'oeil nous la connaissons comme une enfant toujours sage à la maison, pieuse à l'église, un peu vaniteuse et sans aucune ambition intellectuelle. Rubens se serait peu soucié de nous en dire autant; de cette jeune fille très banale il aurait fait une petite mondaine qui se serait présentée à nous en un décolletage audacieux, avec une coiffure à la dernière mode et des allures de petite princesse. Il aurait fait un "beau" portrait, dont le modèle et ses parents eurent été très contents, mais qui pour nous serait un portrait insignifiant et vide.

Voulez-vous un exemple encore plus frappant? Faisons poser devant le grand maître anversois Jane Dormer, duchesse de Feria et amie intime de Marie Tudor. Le portrait que Moro en a fait est très connu. Nous y voyons une jeune femme assez belle, de taille élevée, de traits réguliers et sensuels. Pour en faire une vraie dame de la Cour, Rubens aurait renforcé ces avantages de la nature à tel point que les traits caractéristiques auraient été plus ou moins effacés. Le spectateur, captivé par les attraits d'un beau corps et d'un joli visage, ne regarderait pas de près ce large front, ces yeux vifs et intelligents, ces lèvres mystérieuses. Il verrait une belle dame; il verrait peut-être aussi que c'est une étrangère, mais ce qu'il ne découvrirait pas, c'est qu'il a devant soi une femme prudente et même un peu méfiante.

La duchesse de Feria vit dans l'intimité spirituelle et

sentimentale de la Reine; elle sait beaucoup, mais jamais elle ne dira rien. Sa tête admirablement vivante nous laisse voir une âme qui sait garder des secrets. Pourquoi nous regarde-t-elle d'un air timide et en même temps provoquant? Craint-elle que le peintre voudrait lui arracher des confidences ou qu'il exprimera dans son portrait des reflets intimes qui jusqu'à présent avaient échappé à son entourage? Par quoi nous attire-t-elle, cette femme d'à peu près trente ans, qui doit partager les soucis d'une reine âgée, inquiète et ambitieuse? Elle a un visage sympathique, séduisant et frais. Elle est vivace; elle aime la vie, mais elle est emprisonnée dans une Cour où elle doit opprimer ses penchants naturels. Elle a posé devant le peintre sans la moindre recherche d'élégance, sans aucune bague à la main, un jour quelconque, quand elle n'avait pas envie à faire autre chose. Mais Moro ne s'est pas laissé séduire par cette nonchalance gracieuse; il a gardé les distances que lui aurait imposées la présence de la Reine elle-même. Il a travaillé comme toujours, lentement, prudemment, honnêtement; aussi le résultat a été également celui de toujours: un chef d'oeuvre d'observation et de réalisme. C'est un portrait comme tous les autres, et fait d'après la même formule d'un fond obscur auquel s'appliquent des couleurs calmes, sobres et simples. La duchesse est vêtue d'une blouse noire, ornée de petits rubans roses, qui contraste avec la blancheur du riche col et le jaune laiteux des manches rayées. Sur sa chevelure blonde et autour du cou, elle porte des bijoux. Sa main gauche repose sur le tapis vert d'une table. Le seul détail pittoresque du tableau est le bracelet de fleurs naturelles, mais sans éclat, autour du bras gauche.

Plus simple encore est le merveilleux portrait que Moro fit de Metgen, sa jeune femme. Si je devais choisir entre *Marie Tudor* et ce portrait extrêmement sobre, je n'hésiterais pas un instant à préférer ce dernier. C'est un portrait net, clair et même un peu indiscret. Metgen n'a rien d'extraordinaire; elle paraît une jeune femme sage et, en même temps, une fille séduisante, amoureuse, pleine du bonheur de vivre. Elle est exquise et d'une grande distinction naturelle; en un mot, c'est une jeune bourgeoise coquette, pleine de santé et de charme. Elle est tellement vivante, qu'on attend que les belles lèvres s'entr'ouvrent pour nous parler. Seul le visage attire notre attention, et dans le visage ce regard franc et pénétrant. Là, nous avons la réponse à toutes les questions que nous pourrions poser au sujet de l'intelligence, du caractère et de la sensibilité de Metgen. Elle avoue ses faiblesses humaines sans se vanter de ses qualités; en posant devant son mari, elle a oublié que celui-ci est un grand peintre; elle a ignoré que la postérité exposerait ses tableaux dans des musées. Ce portrait, qui ne rappelle en rien l'atelier, n'est pas fait pour un public curieux; c'est un portrait tellement intime, tellement révélateur de la vie intérieure de Metgen, qu'il ne pouvait servir qu'à occuper la place d'honneur dans la maison même de l'artiste. Ce document de famille, comment s'est-il égaré dans l'Alcazar de Madrid? Moro en a-t-il fait cadeau à Philippe II? C'est l'hypothèse la plus vraisemblable. Le Souverain, épris du peintre, a sans doute exprimé le désir de connaître sa femme, et pour satisfaire ce désir Moro lui a envoyé de Flandre ce magnifique portrait, une preuve bien éloquent des liens de grande amitié qui existaient entre le Roi et son peintre de chambre fugitif.

III

Par les trois portraits que nous avons regardés, nous connaissons déjà toutes les qualités de l'art de Moro. Ses portraits sont d'un dessin ferme et scrupuleux, d'une construction solide et d'un coloris sobre. Il n'invente rien; il peint seulement ce qu'il voit et devine, et il le peint admirablement. Ses grandes facultés picturales lui permettent d'atteindre des effets étonnants avec des moyens très simples. Ses couleurs sont peu riches, même un peu monotones. Très souvent ses modèles sont habillés de noir, ce qui fait mieux ressortir la tête, l'élément le plus important du portrait. Le profil de trois quarts sert au peintre comme la formule la plus adéquate pour donner au regard toute sa force expressive. L'attitude des modèles est presque toujours la même; les mains oisives reposent sur une table ou sur les bras d'un fauteuil. Pas de déshabillé galant, pas de recherche d'élégance, pas de détails imaginé; tout est réel et simple. Cette simplicité a le grand inconvénient d'augmenter l'immobilité propre au portrait, mais, d'autre part, elle a l'énorme avantage de ne gêner en rien le culte de la vérité.

Il y eut évidemment des modèles dont le portrait devait être plus décoratif que celui d'une dame de la Cour ou d'une bourgeoise sans titre. Nous en avons quelques exemples au Prado. Un des plus intéressants est le por-

trait de la reine Cathérine de Portugal. Elle est habillée d'un manteau de velours d'un vert noirâtre, richement orné et brodé; sa jupe de damas blanc reluit comme un métal bien poli. Elle est abondamment couverte de bijoux; autour de la tête elle porte un diadème de perles, autour du cou pend un collier de perles et d'or, son manteau ouvert montre une grande broche avec des pierres précieuses, et aux doigts elle a mis six grosses bagues. C'est une vraie reine, une reine imposante et forte, dont la santé resplendissante n'évoque nullement le souvenir de sa malheureuse mère, Jeanne la Folle. Sans le savoir, on pourrait facilement deviner son âge; elle a au moment de ce portrait 45 ans. Les derniers charmes physiques s'en vont; la graisse envahit le corps et le déforme. Les riches habits doivent couvrir ces outrages irréparables du temps, mais, hélas, il reste toujours le visage, et pour un peintre honnête cela suffit. Dans ces yeux, encore vifs, mais un peu las, dans ces lèvres épaisses et ce double menton, Moro nous a trahi tout ce que la Souveraine se refusait d'avouer, tout ce qu'elle voulait cacher derrière ses étoffes de velours et de soie, derrière ses broderies, ses bijoux, son éventail, son mouchoir et ses gants. Moro n'a pas flatté son modèle royal, il ne flatte jamais; toujours il se comporte en juge impartial et correct. Ce bourgeois aristocrate perd le sentiment de distinction des classes dès qu'il entre dans son atelier; son modèle est pour lui un être humains quelconque, et rien qu'un être humain qu'il observe avec patience pendant de longues heures afin de pénétrer profondément dans son intimité et afin d'écrire avec son pinceau le résultat complet de son observation. Il ne connaît pas les malices et les sous-entendus de Goya; il ne connaît que la vérité exprimée d'une façon franche et claire.

Cependant, malgré sa franchise et son calme inébranlables, il doit avoir été saisi d'une forte émotion quand vint s'asseoir devant lui la nouvelle reine d'Angleterre, qui, en juillet 1554, deviendrait la seconde épouse de Philippe II. Tout le monde savait que le mariage de la fille d'Henri VIII avec le fils de Charles-Quint n'avait rien d'une idylle amoureuse. Philippe écrit à son père qu'en fils obéissant il se soumettrait à sa volonté; Marie Tudor déclara à l'envoyé de l'empereur, qu'elle n'aspirait pas au mariage et s'y résignait pour le bien de son peuple. Si néanmoins il était resté au souverain d'Espagne une étincelle d'illusion, celle-ci doit avoir été étouffée à l'instant même où il a vu le portrait de sa fiancée. La première impression est un manque total de charme chez cette femme à l'âge douteux qui fait un effort trop visible pour plaire un peu. Elle pose en reine, couverte de velours, de riches tissus et de bijoux. Un diadème d'or descend de sa coiffe jusqu'au cou qui est orné d'un collier de perles; une broche de pierres précieuses pend sur sa poitrine, une ceinture de perles et de pierres descend au dessus des hanches et se prolonge jusqu'à ses pieds par un ruban auquel est attaché un grande médaille d'or; deux bracelets, deux bagues et de beaux gants s'ajoutent enfin à cet étalage vaniteux des richesses de la maison royale. Tous ces bijoux, de même que les arabesques de la jupe de la reine et celles de la couverture du fauteuil, Moro les a peints

avec la patience et la minutie d'un peintre primitif. Mais cela n'a pas détourné son attention du modèle, de cette femme mûre, énergique, aux cheveux raides, au front bombé, aux paupières lourdes, aux yeux gris et malicieux, aux fortes mâchoires, aux lèvres minces et froides. C'est un portrait peu séduisant dont on a dit : "Retrato menos favorecido no se ha hecho jamás". Ce jugement pourrait éveiller les soupçons que Moro a fait la reine plus laide qu'elle ne l'était. Mettons donc son portrait à côté de celui que l'ambassadeur de Venise fit dans un de ses rapports au Sénat. La reine, dit celui-ci, est petite; elle a le buste disproportionné à la longueur de ses jambes; elle est maigre et myope; elle a un regard sévère qui non seulement inspire le respect mais aussi la crainte à ceux qu'il fixe.

En quoi Moro a-t-il exagéré? Ce que l'empereur attendait de lui, c'était une photographie peinte de sa future belle-fille. Les portraitistes en ce siècle étaient des photographes, dont les travaux furent envoyés d'une Cour ou d'une famille à l'autre, comme on envoie maintenant ces affreuses cartes noires avec le nouveau-né, les fiancés et les jeunes époux. Au lieu d'une carte noire, Moro rapporta de Londres un chef d'œuvre artistique, un document psychologique, qui, paraît-il, eut un grand succès à la Cour. On raconte que Granvelle en laissa faire plusieurs copies qu'il envoya à des souverains étrangers et à ses amis! L'œuvre, en tant qu'œuvre d'art, mérita ce succès. Rarement le peintre nous a donné une preuve aussi complète de la richesse de sa palette, de sa faculté d'observation, de l'habileté de sa main et de son honnêteté.

De cette dernière qualité, nous en avons un autre exemple au Prado dans le portrait de Philippe II, quand celui-ci avait à peu près 30 ans. Une fois de plus, j'invoque le témoignage d'un ambassadeur vénitien, de Frederico Badoaro, qui nous a laissé du Souverain à l'âge de 31 ans l'image suivante: "Il a un front large et beau, des yeux bleus et grands, peu éloignés d'un de l'autre, les cils épais, le nez bien proportionné, une grande bouche et la lèvre inférieure épaisse, ce qui l'enlaidit un peu, la barbe courte et en pointe. La peau est blanche et la chevelure blonde, ce qui fait qu'il paraît être flamand; mais son attitude est hautaine, et par conséquent dans ses manières il est espagnol." N'est-ce-pas cette tête que nous retrouvons fidèlement reproduite au Prado? Nous avons d'ailleurs un autre témoignage qui confirme l'honnêteté

de Moro. C'est le portrait de Philippe que fit à la même époque Lucas de Heere, et qui se trouve également au Prado. Les deux portraits se ressemblent tellement qu'on pourrait croire à première vue que l'un est une copie de l'autre.

IV

Dans ses portraits Moro continue la tradition des grands primitifs flamands. Au cours de son voyage en Italie, il n'a pas perdu, comme beaucoup d'autres, les qualités qui font la grandeur de ses prédécesseurs. Il se tient entre la première école flamande et les grands portraitistes hollandais du 17^e siècle. Comme eux, il se refuse à embellir ses modèles, à introduire des mensonges dans ses tableaux. Il est d'une probité exemplaire, d'une probité étonnante pour un peintre qui travaille d'abord au service d'un roi, et après au service des grands seigneurs de son pays. Chacun de ses portraits est une image fidèle, une copie directe et claire de l'homme ou de la femme qui venait poser devant lui; chacun représente dans le souvenir du spectateur un tableau bien distinct qu'il ne peut confondre avec les autres. Peut-on dire la même chose de tous les portraits de Rubens, de Velázquez ou de Mengs?

Moro a encore d'autres mérites; il sait dessiner, construire et peindre, et il est aussi un fin psychologue. Ce sont là les qualités essentielles du portraitiste, les facultés que tout artiste, qui prétend faire revivre un être humain sur la toile, doit avoir dans les yeux et les doigts. L'art du portrait est l'art de voir exactement, de sentir profondément et de bien connaître les secrets techniques du métier. Cet art, on ne peut pas l'acheter à l'Académie; il contient trop de choses qui ne s'apprennent pas. Cela se voit bien chez les continuateurs de Moro en Espagne, chez Alonso Sánchez Coello et Juan Pantoja de la Cruz. Malgré le coloris plus vif de leurs portraits, ils restent les prisonniers de Moro; ce sont des imitateurs bien donés, mais quand même des imitateurs.

Avec son contemporain, François Clouet, descendant français d'une famille d'origine flamande, et avec Van Dyck, Moro est aussi fondateur d'une école de portraitistes. Ce que François Clouet fit en France, et Van Dyck en Angleterre, il l'a fait en Espagne, et c'est là un titre qui mérite bien qu'on en fasse mention chaque fois qu'on parle des séjours du peintre à Madrid et des nombreuses œuvres qu'il y a laissées.



CARAS NUEVAS EN EL MUSEO DEL PRADO

por ANTONIO MARICHALAR
Marqués de Montesa



F. DE MADRAZO - El Conde de Vilches

SI el director de la National Gallery ha podido decir recientemente: "Nunca habíamos tenido tanto público en la National Gallery, como desde que fué inaugurada la Exposición Española", no ha sido, acaso, tan sólo

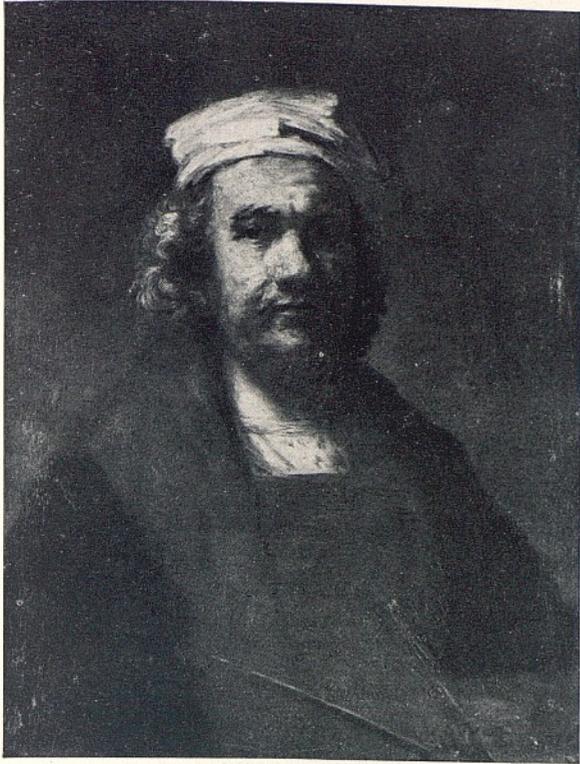


F. DE MADRAZO - La Condesa de Vilches

por las razones que aduce. El conoce a su público, y no yerra al pensar que aprovechó esa oportunidad de contraste, que allí se le ofrecía, entre un arte museal, intangible, y otro que, por hallarse en colecciones privadas, está pendiente aún de discusión, y no se olvide que, para el inglés, "discutir" implica cierto elucidar inmediato, cual si la luz brotase tan pronto como el discutir se inicia. Como quiera que fuere, debió tener en cuenta otro factor: el mismo que, hace pocos años, reflejó tan inusitada afluencia de curiosos en las imperturbables aguas del Léman: la pintura española.

Habría que pensar que el pintor clásico español no despierta esa anuencia tranquila, que suele ser el homenaje que de la admiración recibe, en general, el pintor clásico británico. Más aún, se podría aventurar que, acaso, no hay pintura clásica en el mundo que mueva y que conmueva al espectador como lo hace la pintura española. Y no se piense en la fácil ventaja que, para esto, comporta el arte apasionado de un Greco o de un Goya frente a las armoniosas realizaciones de los retratistas ingleses. Ni, por tanto, en atribuir esa reacción al choque producido, en una sensibilidad acuaníme, por una manifestación artística violenta, inesperada y extraña. Caeríamos, por ahí, en esa visión de extranjero, especialmente vulnerable al pintoresquismo del arte: visión siempre romántica y deformada. No. Y buena prueba es que el arte clásico español a nadie llama tanto como a los españoles. No hay museo en el mundo más frecuentado que el Museo del Prado. Y no por el turista. Me refiero, ahora, al madrileño que, de toda edad y condición, reitera sus visitas tan a menudo que pudiera decirse que vive su Museo. Y ha sido en estos años de menor turismo, cuando más y mejor se ha podido observar esa atracción que, en el español, ejerce su pintura clásica.

No ha bastado el que, alguna vez, se utilizasen los salones de la National Gallery para celebrar una recepción; el inglés medio no siente curiosidad ni por arrimar el ojo a la cajita aquella del cuarto holandés, y pasa de largo



REMBRANDT - Autorretrato



VELAZQUEZ - Sor Jerónima de la Fuente

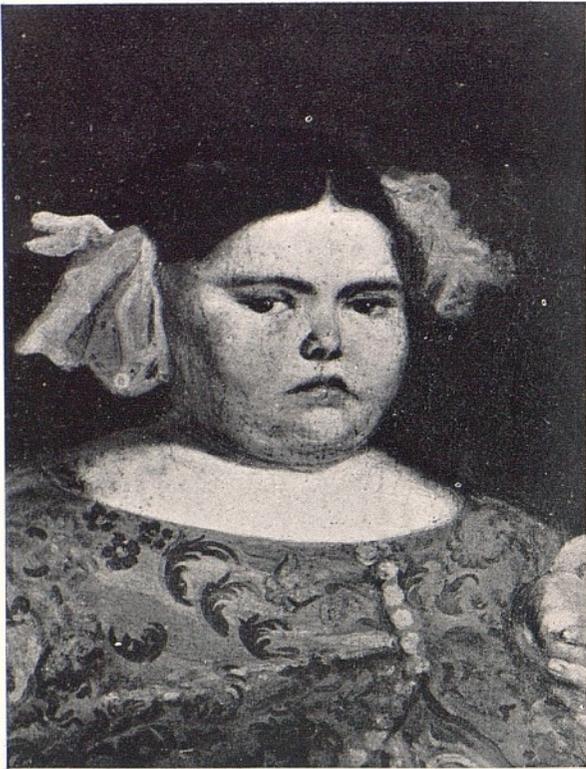
por Trafalgar Square. Más intriga quizás la Colección Wallace, que es un cierto asomarse a casa ajena, o la estatuaria griega del British Museum, con aquellos plintos que tan bien afirman lo que el inglés entiende por dominio. Pero, en París, el público que se agolpaba por atisbar un dudoso Manet, en cualquier tiendecilla del Faubourg Saint Honoré, ignora las desiertas salas del legado Camondo en el Louvre. Tampoco el italiano es —pese a su tradición de artista— quien llena los Oficios ni las Galerías del Vaticano. No se asoma ni a esa parte, más privada aún, que reservan al público también, galerías privadas, como la Doria Pamfili. No, al menos, con ese paso de contertulio habitual, que lleva, a tanto español, cada ocho días, al Prado.

Cuando Ventura Rodríguez hizo el salón central, entre las alamedas del Prado, dieron los madrileños en ir a pasear al salón del Prado. Y cuando el Museo de Historia Natural se acondicionó para pinacoteca nacional de pintura, dieron en ir a él, cerca ya de los atochares. Y al Prado, a pasear, siguen yendo muchos que han hecho alameda propicia de estos salones, templados en invierno y frescos en verano, como la fuente aquella de Garcilaso. Estaba por decir que hasta aquel "flanear" de que tanto gustaba el madrileño, lo ejercita, quizás, hoy con más provecho, pues que en vez de vagar de escaparate en escaparate, deambula, cada vez más solícito, de cuadro en cuadro. ¿Y es mucho, que con pareja lección, se observen —como se han observado— dotes excepcionales en el español para apreciar la pintura, si lleva, desde niño, en la retina con amor, las mejores calidades pictóricas?

Al Prado, a pasear. Y a ver caras nuevas. Que en seis o siete años son algunas las de los retratos últimamente incorporados. Y, de éstas, quizás la más bella: la de la Con-



VAN DER HAMEN - Flora



CARREÑO - *La monstrea*



GOYA - *La lechera de Burdeos*

desa de Vilches, que entre varias figuras de entonces, destaca como si hubiera de ser, en cierto modo, la Gioconda de mediado el siglo XIX: "la dama del mohín". El cuadro está lleno de literatura a base de seducción y de burla, de atractivo y de desdén. Miremos, sin pestañear, ese reír de ojos, respingo de nariz, frunce de labios y hasta el rit-

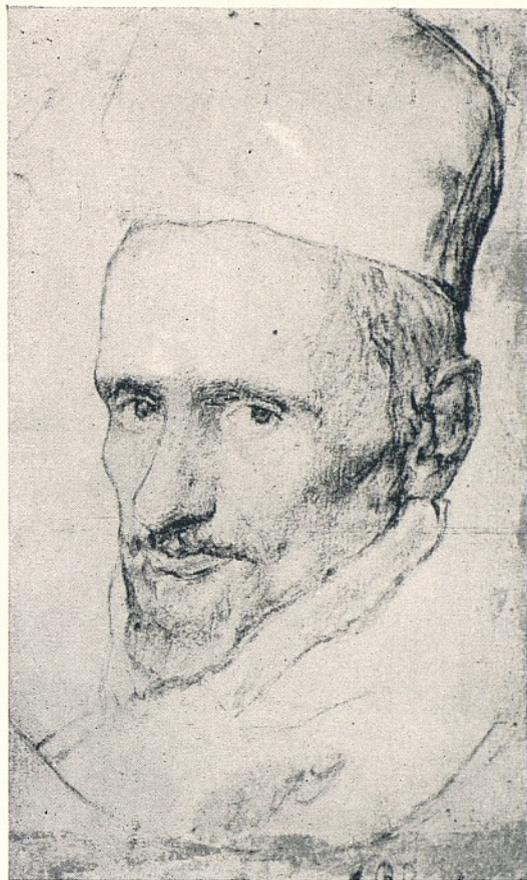


F. DE MADRAZO - *La Condesa de Eleta*

mo nervioso del invisible pie. Las líneas hablan. La comisura flordelisada de los labios, inicia el melindre de un puchero de su "bouche en coeur". Y de corazón tiene la forma su corpiño dieciochesco, cual inicia un atisbo de lis blanca la raya de su pelo, que se parte en cocas y bandós. Predomina el encanto femenino en el estilo de ese tiempo que le ciñe a la mujer la cintura y la hace emerger más redonda, más tierna, en derredor. El vestido, de hombros escurridizos, trae descote ovalado: riberas inconstantes al esguince más leve del humor. Si hay horror al vacío, lo hay también a los ángulos; y todo aparece combado, en el cuadro; tensión de arco al acecho. El lienzo es eso: la piedra en el lago; y en torno y a continuación, las consabidas ondas sucesivas y concéntricas, que propagan, conscientes, a las aguas, temblor. El ventalle de pluma, corazón invertido, colocado a modo de un espejo que recoja y devuelva, reflejada, la gracia y la coquetería de la figura femenina, la encierra, como en aterciopelado estuche, contra el sombrío sillón de palo santo, cobijo y realce adecuado. Sobre él, y estrechándola, una profusa confabulación de nudos y de lazos envolventes, que en brazos y mejillas subrayan los hoyuelos: cepo al aventurado cazador. Todo el cuadro está hecho de precisión y de estremecimiento. El menor gesto —un dengue, un desguire, un jeribeque— habrá de producir bullicioso crujido de sedas y de rasos en alboroto. Esta mujer no pasa inadvertida. Todo se auna para que las cosas dependan de su modo de estar, que será, en definitiva, su modo más auténtico de ser. Y todo por insinuación persuasiva; sin brusquedad ni aristas. El cuadro no tiene esquinas, pues que el pintor cuidó de redondear esos ángulos que habrían de coincidir con el marco. Así se redondean, entonces, las habitaciones, simulando,

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno



VELAZQUEZ - *El Cardenal Borja*
(Real Academia de San Fernando)

VOLUMEN I

SEGUNDO CUADERNO: *EL RETRATO*

EDICIONES COBALTO

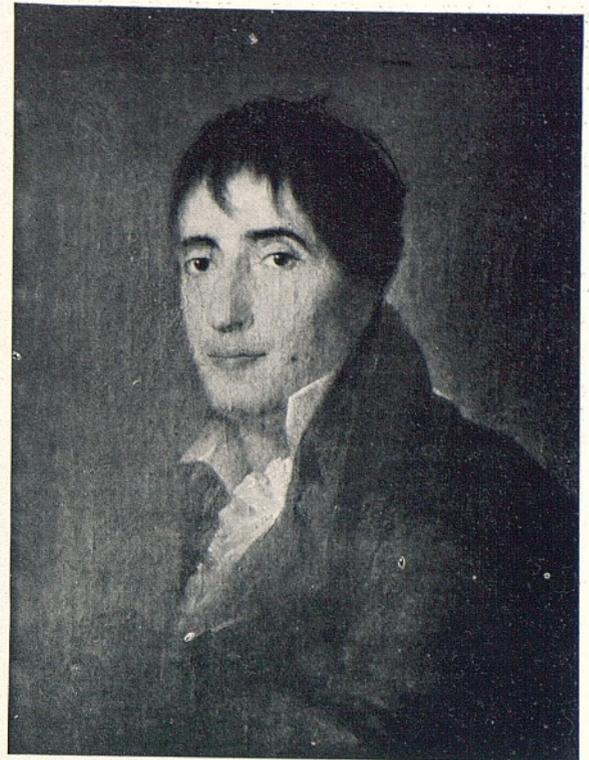
BARCELONA

1 9 4 7





GOYA - D. Juan de Muguiro



RIBELLES - El poeta Quintana

con curvas alacenas y cielos rasos, y el todo cubierto de papel floreado, que vive la mujer en una sombrerera, entre olorosos huecos de cartón y rebujo de papeles de seda.

Si destaca, ahora, aquí, esta mujer, es porque acertó a destacar en su tiempo, por su distinción y donaire. Bien lo dicen sus ojos de sienes apretadas, que se fijan y entorñan, y esa boca, como un beso al viento, y esa frente en que el cabello cae a un lado y otro (como la mazorca en el busto tan ponderado de Dalí). Amalia Vilches tiene el dar y tomar, incitar y plegarse, de la gran amazona que fué. El aire indefenso y evasivo; la pierna en la corneta y oculta más abajo la espuela, pero con la apariencia siempre de un ingravido deslizarse en la silla, manteniendo el prodigio del mando, en fuerza de recursos para conseguir la simultaneidad. Galopa corto en el Prado. Intriga hondo en política, y muere, cuando se arruina Sexto, poco antes de la entrada de Alfonso XII. Con todo, fué mujer de pluma: había dado a la imprenta dos novelas: Berta y Delia, más que por amor de la gloria, por amor de la literatura.

Doña Amalia de Llano se hace retratar, por Madrazo, a los treinta y dos años. Era nacida en Barcelona. Deja un hijo, y no pasa de los cincuenta y tres años. Su marido ha de sobrevivirla. A él lo retrató José; y aquí está el primer Conde de Vilches, cuando es todavía agregado de embajada y tiene —embozo, viento y patillas— cierto aire byroniano.

Otros recién venidos del siglo XIX son los primeros Condes de Eleta, él y ella, por Federico Madrazo, que muestran —batín oscuro él, y ella chal sencillo— ese aspecto, severo y recogido, de los acaudalados que aspiran a no dejar de serlo. Una dama con abanico; fea, pero de distinción esmerilada, que acertó a pintar J. Gutiérrez de la

Vega. De Vicente López hay un prelado, y en otra sala, un ministro fernandino y su señora. El poeta Quintana, de joven, por Ribelles. Un niño, que saluda, gorra en mano, y de mayor será Conde de la Cimera, ahora muestra esos ojos, relucientes y negros, que Esteve incrustaba en sus figuras lisas. Dos Goyas, y de lo mejor, cierran —o abren,



F. DE MADRAZO - El Conde de Eleta

mejor dicho— esta serie de efigies del siglo XIX, últimamente llegadas al Prado. La una es del banquero Muguero; la otra es el perfil, maravilloso, de la lechera de Burdeos, en su tarea cotidiana. Habrían de exigir, ambos, largo comento.

Pero, sería menester otorgarlo también a esos otros retratos, recién incorporados, de escuelas y épocas diversas: el autorretrato de Rembrandt, que ha venido además a valorar la no siempre apreciada Artemisa, la cual gana en esta vecindad que su esposo y maestro le ofrece. Una dama, de Moro; la monstrua de Carreño; una Flora de Van der Hamen. Y, por último, ese lienzo que no puedo ver

sin profunda emoción, pues que recuerdo cuando, preparando una exposición de los "Amigos del Arte", se descubrió, al limpiarlo, en él, una firma insospechada. Es la efigie de aquella Venerable Madre Jerónima de la Fuente, de rostro cenceño, como corteza de hogaza tierna, quien en trance de pasar a Indias consintió en que se la retratara, en Sevilla, a condición de que no resultase costoso. Y se halló, justamente, a la sazón, pintiparado para el caso, un artista de veintiún años y pretensiones, como convenía, franciscanas. Y el que luego no habría de firmar, puso entonces, con la fecha, su nombre. Y el nombre ese que leímos, y que hoy puede leerse, dice: "Diego Velázquez".



VICENTE LOPEZ - Un ministro y su señora



GUTIERREZ DE LA VEGA - La dama del abanico

THE ENGLISH EIGHTEENTH CENTURY PORTRAIT

by OLIVER MILLAR



W. HOGARTH - *Caracteres y caricaturas*

THE eighteenth century is the period of Hogarth, Reynolds and Gainsborough and is justly regarded as the Golden Age of English painting. Hogarth, moreover, with the exception of Nicholas Hilliard, is the first native English painter of European standing. But the popular belief that English painting begins with Hogarth is a wilful denial of the great tradition of portrait painting in this country, the "Van Dyck tradition" to which even these three artists were closely bound. Not only is the English love of portraiture of very much longer standing, but the whole range of idiom and convention at the disposal of the eighteenth century masters had been established by their predecessors. The three great painters of this period reinterpreted the Van Dyck manner in the light of their own times and with more sophisticated means of expressions than those available to Van Dyck's immediate successors.

The first phase of the Van Dyck tradition came to

an end with the death of Sir Godfrey Kneller in 1723. He had dominated English portrait painting practically since Lely's death in 1680 and Lely himself had arrived in England in the year of Van Dyck's death. In order to deal with an immense fashionable practice Kneller evolved a highly efficient system of portrait-manufacture, allocating different parts of the canvas to experts in particular fields, but the bulk of his autograph work is of high quality, restrained in colour and soundly drawn. He recaptured to perfection the almost Roman grandeur and assurance of the men of the time of Marlborough's wars and of the prosperous early days of the "Whig Supremacy". His style permeated portraiture after his death; Van der Bank, Jonathan Richardson, Highmore, Hudson and Jervas were all profoundly influenced by him. Their work and that of their lesser contemporaries is competent, unambitious and only occasionally relieved by any profundity of characterisation or freedom from convention.



J. REYNOLDS - *Autorretrato* (Royal Academy, Londres)



J. REYNOLDS - *Lady Sonders* (Colección Lázaro, Madrid)

With the advent of Hogarth, who had made a name by 1730, a new and more virile spirit was at work. His unflagging attacks on contemporary taste and morals were generally in the form of engravings and paintings of a most satirical nature, but in his early days he painted small portraits and conversation pieces and continued to paint portraits all his life. All are marked by the artist's desire to infuse vitality and movement into outworn conventions, a desire reflected in liveliness of pose and glance and in a new freshness of colour and handling. His technique, however, is fundamentally traditional and his greatest portrait, "Captain Coram" of 1740, is a rococo interpretation of a Van Dyck convention. The liquid freshness of his surface may be in part due to contemporary Italian artists, while a definite French influence is visible in the work of the Scots artist Allan Ramsay, who was especially patronised by the royal family. His work is delicate and charming and he shows a most refined and sensitive colour sense. Hogarth was too isolated a genius to leave any considerable school; but he was the founder of the immensely prolific tradition of narrative painting which dominated academic painting in the nineteenth century and has lasted until the present day. His work was linked with contemporary stage-plays and this connection was even closer in the work of Johann Zoffany, whose conversation pieces are conceived on exactly the same lines as his direct representations of scenes from plays.

Hogarth died four years before the foundation of the Royal Academy in 1768. With his election as first President in that year Sir Joshua Reynolds' position as the leading artist of the day was assured. Since the late 1750's, when he had produced works of such startling originality as "Captain Orme", he had enjoyed continuous success, after a brief period in Hudson's studio and a visit to Italy. He had set himself to study not only Van Dyck and the earlier English portrait-painters, but also the great European schools of the past. In his famous series of "Discourses", delivered annually to students at the Academy, he expounded a system of training and practice based on the earlier theorists and emphasising in particular the need for the incessant study of the old masters, especially Michelangelo, Raphael and the later French and Italian classicists as a foundation for a sound style. He urged the necessity of the use of the intellect in the execution and appreciation of a painting and warned his hearers against too great reliance on a "genius" uncontrolled by rigid study and principles. Reynolds was in every way the antithesis of his greatest contemporary,

Thomas Gainsborough and the inevitable comparison between the two men dates from the rivalry which certainly existed between them in their own day. Reynolds came of a family of scholars and churchmen and lived in the best literary circles of his time; Gainsborough detested reading and, apart from a lifelong devotion to Van Dyck, acknowledged nature as his only master from his early years in the countryside that was later to inspire the young Constable to paint. In his brilliant facility and personal "style" he was the standing example of all that Reynolds disliked. In contrast to Reynolds' measured, intellectual nature, Gainsborough was temperamental and emotional.

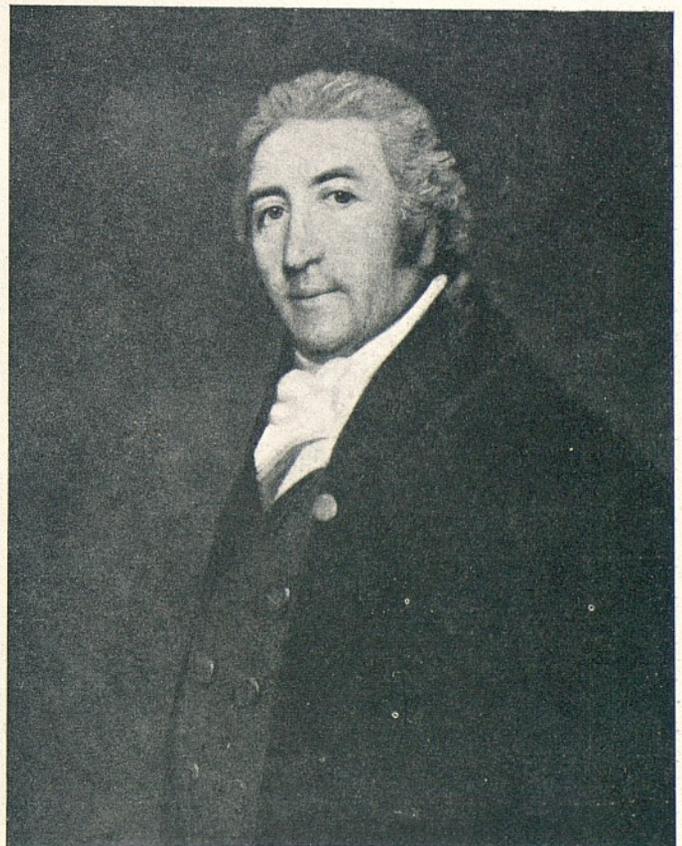
His career shows a constant conflict between a love of nature and landscape and the necessity to paint portraits as a livelihood. From his youths in Ipswich, which he left for Bath in 1759, he had a reputation for accurate likenesses, but there is little doubt that he was frequently quite without interest in his sitter and that landscape was nearer to his heart. Among his most enchanting conceptions are the wonderful silvery early landscapes with figures. At Bath from 1759 to 1774 he produced his finest portraits, with a solidity of pose and character combined with the inherent beauty of his "style", which is the hallmark of his work. His later works lack the grandeur of "Lord Kilmorey", but always have an indefinably haunting quality.

The beauty and magic of his colour and handling distinguish him from his rival, and modern taste dislikes the idealised or allegorical portraits which Reynolds' contemporaries so much admired and which reveal his search for the permanent and the significant. But his portraits are immensely more varied than Gainsborough's and show a firmer grasp of elaborate composition. "Damn him, how various he is", Gainsborough himself remarked and Reynolds' portraits are on every scale and in every mood, from intimate "fancy pictures" of little children to splendid heroic portraits of soldiers, sailors or churchmen or powerful renderings of the great minds of the day. The grandeur of his achievement is a worthy complement to the intense feeling he had for the importance of his art.

Though dominated by his influence certain contemporaries revealed new and individual tendencies, especially George Romney: Though many of his portraits reflect Sir Joshua's manner, his more ambitious portraits show something of a new romanticism. His portraits of women and children are often unpardonably superficial. The period culminates with Sir Thomas Lawrence, whose death in 1830 marks the end of the greatest period of the Van



TH. GAINSBOROUGH - *Mrs. Siddons* (National Gallery, Londres)



TH. GAINSBOROUGH - *Samuel Otters* (Colección Lázaro, Madrid)

Dyck tradition, to which he nobly contributed. Many of his portraits are facile and insipid, but his characterisation, especially in his male portraits, is often as brilliant as his handling while his heroic canvases of the Allied leaders in the Napoleonic wars have a breadth and romanticism wholly original and rarely attained by Van Dyck or Reynolds.

Hogarth wrote that portrait painting had always flourished in England where vanity was allied with riches. That is the extreme view and in its great period the En-

glish portrait from Kneller to Lawrence reflects many changes in taste and environment and provides countless illustrations of contemporary life and culture, from the solidity of Kneller and Addison, and the vigorous satire of Hogarth and Fielding to the Augustan serenity of Horace Walpole, Burke and Reynolds. Gainsborough's death in 1788 and Reynolds' four years later mark the end of an age. In the unrest and tension of the Revolutionary period artists were seeking for newer and more personal means of expression.



G. ROMNEY - *Retrato de señora - "La viuda"*
(Colección Lázaro, Madrid)



T. LAWRENCE - *El general Cavadock*
(Colección Lázaro, Madrid)



DEGAS - *Retrato de la familia Bellelli*
(Museo del Louvre)

LOS RETRATOS IMPRESIONISTAS

por PAUL GUINARD

Director del Instituto Francés de Madrid

*R*etratos impresionistas... ¿No parece la asociación de estas dos palabras algo escandaloso o, por lo menos, contradictorio?; ¿no son los impresionistas franceses —históricamente— unos pintores que, a fuerza de reaccionar contra la tiranía del “asunto”, contra lo artificial de las actitudes y de las luces del estudio, consiguieron, si no desterrar el hombre del lienzo, por lo menos, al hacer de la luz el verdadero protagonista, destronarle del lugar de milenaria preferencia que le estaba reservado?; ¿qué imágenes sugiere al pronto el rótulo de “impresionistas”, que no sean las de las riberas del Sena o del Oise, de los jardines de Ile-de-France o de las playas normandas, de los efectos de nieve o de las salidas de sol (como aquella “Impresión”

de Claude Monet que casualmente dió su nombre al grupo)? En aquellos juegos mágicos de valores e intercambios luminosos, ¿es acaso el hombre algo más que un peón en un movedizo tablero; una mancha de color que vibra en el espacio? Por otra parte, y en rigor, ¿no será menester despojar a la palabra “retrato” de su sentido secular para adaptarla a la estética impresionista? La finalidad del retrato, de cuerpo entero o reducido a una cabeza, cortesano o íntimo, siempre ha sido expresar la esencia del modelo, expresar lo que en todo ser humano es permanente, inconfundible. Así fué en todas partes, pero en ninguna tanto como en Francia, donde la curiosidad psicológica y el amor a la vida social dieron continuidad a una tradición del re-



GEZANNE - *Retrato de madame Cézanne*
(Colección Clarc. U. S. A.)



DEGAS - *León Bonnat*
(Museo de Bayona)



DEGAS - *Retrato*
(Museo de Luxemburgo)



DEGAS - *Duranty*



MANET - *Berthe Morrissot*



MANET - *La parisienne*

trato, incluso en las épocas más vacías o ingratas en cuanto a pintura. La obsesión de lo movedido, de lo instantáneo, la curiosidad por la iluminación imprevista, por la actitud fugaz, la sustitución de la línea por la mancha, ¿no iban a quebrantar una tradición de tan señorial abolengo?

Sin embargo, no sucedió así, y el Impresionismo dista mucho de señalar una solución de continuidad en la trayectoria del retrato francés. Reconozcamos que lo más genuino de su aportación reside en otros aspectos y que el retrato representa una fracción numéricamente pequeña en el conjunto de su producción. Se halla poco menos que ausente en la obra de varios de sus protagonistas: Monet, Sisley, Pissarro, Guillaumin y otros. Pasó a segundo lugar, tanto más fácilmente cuanto que el Impresionismo nace cuando la fotografía acaba de entrar en la vida corriente. El fotógrafo va heredando el papel de "memorialista" de las dinastías, aristocráticas o burguesas, que fué durante siglos el del pintor de retratos, y seguía siéndolo durante la primera mitad del siglo XIX; ese papel que desempeñaron tanto Ingres, en el ambiente oficial, como Corot o Millet, en el familiar e íntimo. Conserva el mismo afán de precisión algo duro en el trazo, de parecido, de "construcción" de la

figura sobre un fondo convencional. Confesemos también de buena gana —*natura non facit saltus*— que en los retratos de los grandes impresionistas, una parte importante, y no la de menos belleza, la constituye la prolongación del pasado. Los robustos retratos de sus padres respectivos, en tonos sombríos, obras de juventud de Manet y Cézanne, son cuadros "arquitectónicos", cuyas figuras "posan" con atenta gravedad. Y casi la mitad de la obra de Degas retratista afirma, por su línea aguda y sobria, su filiación con Ingres: más que como novador aparece como el último de los grandes retratistas clásicos. Incluso para Bazille —aquel joven maestro cuya muerte fué, sin duda, el tributo más duro impuesto por la guerra de 1870 a la pintura francesa, y cuya gloria póstuma no ha dejado de crecer, la novedad de su retrato de familia en una terraza del campo de Montpellier, reside en la franqueza del efecto de "aire libre"; en la vibración delicada de la luz meridional en las telas claras; pero la colocación de las figuras sigue siendo aún perfectamente tradicional.

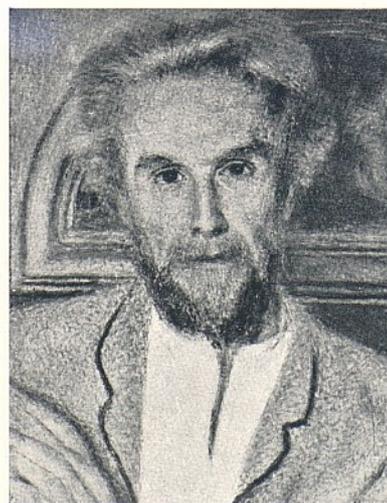
Sin embargo, a medida que el Impresionismo se va liberando y definiendo, en vez de "matar" el retrato, o por lo menos de vaciarlo de su significado social y espiritual, lo



PISSARRO
Retrato de Cézanne



PISSARRO
Autorretrato



RENOIR
Retrato de Mr. Choquet



RENOIR - Retrato del pintor Sisley



RENOIR - La niña María Luisa D. R.



RENOIR - Retrato de M. Fournaise

rejuvenece mediante la aportación de nuevas modalidades. Sus éxitos no son menores en este género que en el del paisaje; un rápido vistazo por las Salas del *Jeu de Paume* —el Museo abierto hace unas semanas, y que presenta de un modo nuevo y ejemplar las riquezas impresionistas del Louvre— basta para convencer de esto a cualquier visitante de buena fe.

¿De qué manera afectan estos retratos nuestra sensibilidad? ¿Qué nos revelan del modelo? Ya no se concibe éste como un "objeto", con su consistencia propia, sino como una nota más en la "sinfonía" luminosa que se desarrolla alrededor de unas "dominantes". Los retratos de Whistler, sus "harmonías" negra y gris, negra y verde, tal vez no serán más que el aprovechamiento sistemático de los adelantos del último Velázquez (pensamos en los acordes rosa y plata de Doña Mariana de Austria o de la Infanta María Margarita). Para acentuar la fusión de la figura con el ambiente, ésta va tratada muchas veces de acuerdo con las convenciones propias de las estampas japonesas, casi suprimiendo el relieve (como en el *Zola* de Manet) o adoptando una "mise en page" imprevista, al colocar en el centro del primer plano un jarro de flores (como en la *Mujer*

de los Crisantemos o la *Dama del Farrón* de Degas). Pero lo que pierden estos retratos en cuanto a la expresión individual del rostro lo recuperan no sólo como reflejo de una época y de un estilo de vida, sino también como "emanación" de una personalidad. Nunca se había incorporado tan sutilmente a la vida del modelo todo lo que revela su carácter y sus aficiones, las telas, las estampas, las lámparas y las flores preferidas. El ser humano y el capullo que ha creado alrededor de sí mismo se tejen y se entrelazan como los hilos de un tapiz. En esto reside el mayor encanto de los dos retratistas que, perteneciendo a generaciones distintas, reanudan ambos la tradición de un XVIII a la vez amable y serio. Renoir, mágico de los colores frescos y deslumbradores, cuya preocupación "fué siempre la de pintar a los seres como hermosas frutas", dió una especie de nobleza cándida a la faz burguesa de los años 80— novios y recién casados, madres jóvenes con sus vestidos a rayas, niños mofletudos y quietos—. Vuillard, sin mantener una fidelidad absoluta para con el Impresionismo, habrá sido, con su amigo Bonnard, el que mejor hizo prosperar su herencia a principios del siglo actual: lo mismo en sus retratos de viejas damas de la burguesía parisina, sentadas



VAN GOGH - Autorretrato
(Museo de Arte Occidental. Moscú)



TOULOUSE-LAUTREC - Vincent Van Gogh
(Museo Municipal. Amsterdam)



TOULOUSE-LAUTREC - Suzanne Valadon
(Museo Carlsberg. Copenhague)



TOULOUSE-LAUTREC - *Jane Avril*
(Colección Bourdel. París)



E. VUILLARD - *Retrato de Cipa Godebki*
(Colección Hessel)



E. CARRIERE - *El niño del perro*
(Colección Sauphar)

con su labor o tomando el desayuno, que en los de coleccionistas y escritores —un Théodore Duret, un Jean Giraudoux— ante su escritorio entre los papeles revueltos, al pie de los cuadros y de las altas bibliotecas cuyas encuadernaciones acaricia la luz, siempre aflora, a través de la rebusca de armonías cromáticas mezcladas y raras, un aroma espiritual de recogimiento suave, de “arte de vivir” refinado y discreto, ya casi perdido, y que nos aproxima de los retratos “intelectuales” e íntimos de Aved, Tocqué, incluso de Chardin, más que de nuestro mundo desconcertado.

Pero al lado de este retrato “decorativo” y estático (que muchas veces podríamos llamar “retrato-tapiz”), el Impresionismo marcó su preferencia por otra interpretación de la figura humana: parcial, dinámica, algo febril; una expresión fugitiva, un ademán, una mirada, captada en pleno movimiento, aislada, amplificada por unas pinceladas breves y sugestivas, que dan en el blanco de la sensibilidad del espectador, haciéndole adivinar la esencia humana del modelo. Goya, mejor que Velázquez, sería aquí el iniciador. Y en la obra de Manet, es en tales retratos de la plena madurez, mucho más que en los “pastiches” de los primeros tiempos, donde hay que buscar las verdaderas afinidades “goyescas” del pintor francés. De todos modos, aquel parisino intuitivo, nervioso, extraordinariamente sensible al carácter propio de cada ser humano, es el maestro indiscutible de aquel tipo de retratos. Sabe descubrir las confianzas que encierran la actitud reposada, el gesto distraído, el fulgor fugitivo de la mirada, conservando la animación de la vida, sin dejar de conceder siempre a la naturalidad la máxima elegancia. Cada vez más, nos aparece como el testigo más perspicaz de aquel París literario y artístico, todo sensibilidad y nervios, que representaba la “vanguardia” hacia 1870: son mujeres jóvenes, de una gracia algo ácida, tan ingenuamente provocativa, las discípulas rivales, la blanca Eva González, Berthe Morizot con su manguito, o con abanico y mantilla de maja; las bellezas que vivieron en los confines de la vida literaria y de la galantería, Mery Laurent, Nina de Callias; son escritores, amigos y defensores del pintor... Recordemos, solamente, un cuadro menos célebre y espectacular que el *Zola*: el *Mallarmé*, medio tumbado en un diván. Un boceto, nada más. Pero basta la comparación de su aristocrática pereza, el aspecto de “príncipe en el destierro” del poeta, con la cordial y banal efigie pintada por Renoir, para apreciar la penetración psicológica de Manet.

En la generación siguiente, el gran impresionista del re-

trato, con modelos y procedimientos totalmente distintos, pero con la misma autoridad clásica dentro de la misma orientación, nos parece Toulouse-Lautrec. Con la extraordinaria sobriedad de su dibujo firme y anguloso, exagerando los movimientos sin falsificarlos nunca, extiende, relaja o retrata las siluetas, los ademanes, las muecas de modelos que pueden ser lo mismo amigos muy correctos y aristocráticos que los payasos del circo, las bailarinas del *Tabarín* o del *Moulin Rouge*, la Yvette Gilbert o la “Inglesita” de Music-hall, cuya juventud efímera recogió al vuelo para siempre.

Cabe observar, por último, que la aportación impresionista al arte del retrato rebasó ampliamente el círculo de los artistas que pertenecen, más o menos directamente, al impresionismo histórico. La especie de “liberación”, de “descongelación”, de la cual es responsable, su concepción de un retrato menos “parecido” que “sugestivo”, influyó de modo decisivo —y mucho antes de terminar el siglo XIX— en pintores que se mantuvieron al margen del impresionismo, o que reaccionaron contra él, impulsados por un afán de construcción y expresión. Entre los primeros, se destacaría Carrière, cuya importancia, tal vez exagerada hace años, parece hoy injustamente menospreciada: aquel “escultor” de máscaras apasionadas, que van emergiendo de la sombra como modeladas al repujado —“realidades con la magia del ensueño”—, queda como uno de los intérpretes más originales, a veces más emocionantes —pensemos en el inolvidable *Verlaine*—, del rostro humano.

Entre los otros, escogeremos solamente a dos pintores, cuya importancia como retratistas fué subrayada ante los parisinos por exposiciones muy recientes: Van Gogh y Suzanne Valadon. Ambos, “expresionistas” atormentados —él, frenético y suntuoso; ella, la “terrible” (así la llamaba su maestro Degas), incisiva y áspera—, pueden aparecer en cierto modo como “antítesis del impresionismo”. Sin embargo, sus retratos, con sus deformaciones sistemáticas y sus violencias cromáticas, serían inconcebibles sin las conquistas del impresionismo. Y lo mismo se podría decir de casi todo lo que cuenta en el retrato del siglo XX.

No se debe, por consiguiente, menospreciar el papel del impresionismo en la historia del retrato. No refleja exclusivamente, en su aspecto humano, la vida parisina colectiva, el bullicio de los bulevares o de las verbenas populares. Con ser menos estable, menos honda, menos completa tal vez, la semblanza del individuo que nos ofrece, no es menos rica de substancia y de sugerencias que las heredadas de los siglos pasados.

R. 45.129

tonio de Semir, D. Pablo de Sagnier, 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, D. José Oller Costa, D.^a Mercedes Font de Guitart, D. Juan Santa María, D. José María Vidal y Qua-

dras, D. Luis Bach, D. José Porter, D. Pío Vall Amblás, D. Luis Felipe Sanz, *Sala Gaspar*, D. José María Vila, D. Juan Rectoret, D. José María Casanovas González, D. Luis Corbera, *Museo de Arte Moderno* de Madrid, D. José María Múñiz Orellana, D. Juan Cendrás, D. Juan Visa, D. Deogracias Lavaguera, D. José Bisbal Busquet, *Instituto Británico* de Madrid, D. Mariano Calviño, Excma. Sra. Marquesa de Villanueva y Geltrú, *Establecimientos Maragall* Barcelona.

Ejemplar 



Ramón Casas, niño

RAMON CASAS

O LA ELEGANCIA

por TRISTAN LA ROSA

LOS libros dedicados al quehacer de Ramón Casas suelen comenzar, en homenaje al artista, con un azorante retrato del pintor. Casas aparece allí, encabezando una ilustre galería de personajes, tocado con un aparatoso chambergo y luciendo unas enormes barbas, entre las que emerge, bien sujeta a la pipa, una gran breva.

Es probable que un psicólogo sacara espléndidos frutos de este retrato; pues, en efecto, Casas se ha descrito en él sin olvidar detalle, captando su aire bohemio, cifrando su impronta de buen burgués. Porque, fijarse bien, aquí están el sombrero de alas anchas, las barbas y, sobre todo, la pipa; pero, no lo olvidemos, aquí están también esos lentes de banquero o de profesor, y esa mirada grave y serena, y ese habano que traiciona el simbolismo de la pipa.

Yo no alcancé a Casas, pero algunos de mis conocidos le trataron, y mi padre, a quien hizo un retrato, tuvo cierta amistad con él. Esto quiere decir que me han hablado mucho de él; pero, a decir verdad, mis informes son muy contradictorios, pues, por regla general, la gente suele juzgar con arreglo a su manera de ser, a sus principios o a sus caprichos del momento, y todo eso es relativo y de poco

valor. Así, en este caso, para ciertos burgueses, Casas debió llevar una vida extravagante y desordenada, y a los ojos de algunos artistas —piensen ustedes en los *poetas malditos* del fin de siglo francés—, su existencia, por lo vulgar y metódica, debió parecer monótona y absurda. Yo creo que, en parte, unos y otros tienen razón; pero todos cargan el acento hacia un concepto demasiado estrecho de la vida. Así, aun ahora hay quien sostiene que Casas fué un bohemio, un hombre alegre y despreocupado para quien la vida era una tela que había de embadurnar, fugazmente, sin pérdida de tiempo, con colores brillantes y toques rápidos; y otros, los amantes de cierta tradición catalana, opinan que fué un artista ordenado y trabajador que no descuidó la vigilancia del patrimonio familiar.

Sin embargo, sí parece cierto que Ramón Casas y Carbó fué lo que aquí, en España, se llama *un señorito*. No le faltó nada y todo lo gozó discretamente. La suerte no se le ofreció avara ni pródiga; las miserias y las glorias de la vida se las bebió él a sorbitos, con mucha tranquilidad y, dígame lo que se quiera, con un poquitín de tristeza. Su patrimonio le permitía ser independiente; su talento, discutido. La opinión de quienes no comprendían su pintura



Sada Yacco

no pasó de un obligado contrapunto al coro de alabanzas. Pero al final, como en el último tiempo de algunas sinfonías, prevaleció un motivo único; el de la admiración; y después de su muerte, tras la implacable "coda" que ejecutan los violines de la crítica, sonó el aplauso. ¿Qué más puede pedirse? Si la felicidad no es una de tantas utopías humanas, yo diría que el señorito Ramón Casas, pese a las contrariedades de rigor, pese a su vaga tristeza, fué feliz.

José María Jordá, uno de sus pocos biógrafos, cuenta su niñez con encantadora ingenuidad. "Fué un chico de casa buena —dice Jordá—; hijo de una de las familias más ricas y distinguidas de Barcelona, que habitaba un verdadero palacio que aún puede verse en la calle *Nueva de San Francisco*. Fué una casa de señores de buen gusto, con una escalera de mármol que era la admiración de los compañeros de Casas." Estas frases de Jordá tienen un valor simbólico, porque la figura de Casas siempre se recortará sobre un paisaje vital de amable colorido: de niño, esa casa con su pomposa escalera de mármol; de joven, sus horas de trabajo y sus momentos de asueto; de hombre, sus



José Martínez Ruiz, "Azorín"



Miguel de Unamuno

fracasos y sus éxitos. La biografía de Casas no debe escribirse con tintas recargadas, acentuando el claroscuro, sino, al contrario, iluminándola de una manera discreta y amable. Casas no es personaje para una biografía apasionada, sino héroe de una historia sencilla, casi vulgar, pero muy humana.

El señorito Ramón era un elegante, y la elegancia, incluso la elegancia de gran estilo, excluye toda categoría pasional y dolorosa. En esto, como en otras cosas, el señorito Ramón se parecía al señorito Van Dyck. Y el sesgo de su obra, la última razón de su pincelada, su sentido más íntimo, también se asemejaba al del "caballero pintor". Los dos fueron elegantes, porque uno y otro, cada cual a su manera, ignoraron qué cosa es padecer para pintar. El dolor excluye la elegancia, y si no pregunténselo ustedes a Miguel Angel, o al Greco, o a Durero.

En cuanto a la elegancia, Van Dyck no está sólo en Inglaterra: le acompañan Reynolds, Gainsboroughy Romney, tres señoritos más.

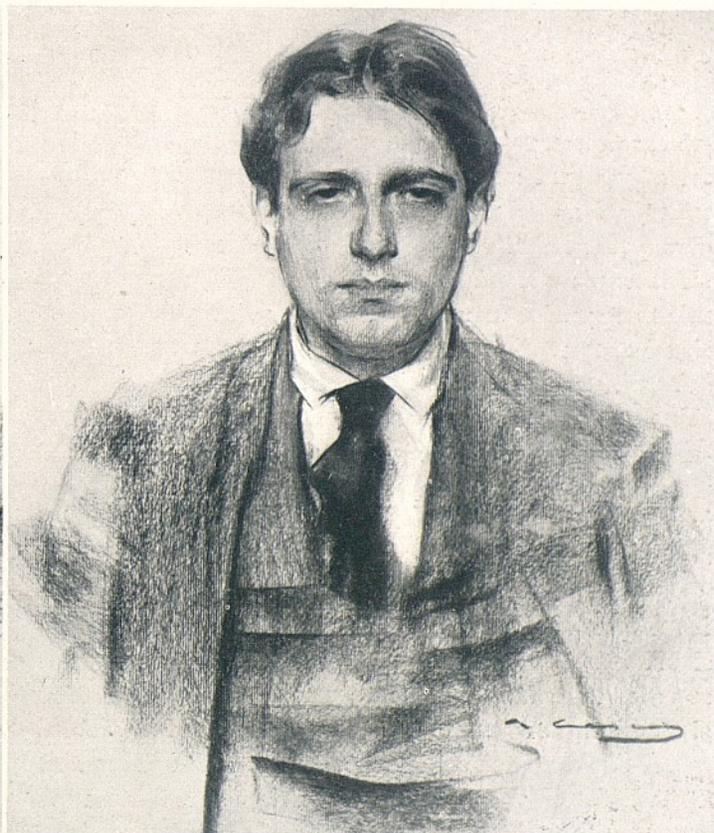
Van Dyck, con quien tantas veces se ha comparado a Casas, fué un señorito del siglo XVII, es decir, fué un señorito a la manera clásica. En Italia lucía sus caballos,



Augusto Rodin



Juan Maragall



Eugenio d'Ors



Jacinto Verdaguer



Ignacio Zuloaga

sus criados y sus guantes; en Inglaterra, su residencia en el condado de Kent y su amistad con el rey Carlos I. Al señorito Van Dyck no le faltó nada, excepto su poquitín de refinamiento.

Lo mismo le ocurrió al señorito Casas, aunque, claro está, su vida, su obra fué bastante más modesta que la de Van Dyck. Casas era español y se hizo un nombre en Francia. Pero en Francia, Casas fué un epígono, y, en Inglaterra, Van Dyck, un precursor. Uno se expatrió para aprender; otro, para enseñar; y mientras aquél vivió en un país cansado y decadente, rodeado de una sociedad más bien pobre y burguesa, el otro se estableció en un imperio recién estrenado, donde la nueva aristocracia del dinero aprendía a pagar lo que no tiene precio. Así, pues, es natural que la elegancia de Casas debiera tener otro sesgo que la de su cofrade. Pero —quiero repetirlo una vez más— cada vez que al hablarse de Casas se cita a Van Dyck, uno no debe pensar en sus técnicas, ni en sus procedimientos, ni en sus estilos, sino en el sentido de sus obras, es decir, en su elegancia.

La obra de Casas es un espejo en el que se está mirando toda una época. Desde el rey hasta el último bohemio, Casas fué colocando a sus personajes frente al azogue de sus telas, de sus papeles, y, allí, entre bromas y veras, fijó su contradictorio perfil. Casas no se cansó de despachar pasaportes para la posteridad. Bastaba ser un poquitín original o sobresalir en algo para hacerse con el visado, y más de una vez lo dió él haciendo la vista gorda. Aquí están los afortunados. Primero, como corresponde, aquí está el rey. Casas hizo dos retratos de Alfonso XIII: uno, ecuestre; otro, de busto. Los dos están en Barcelona: el primero en el Palacio real de Pedralbes, y el segundo, en el Museo de Arte Moderno. Como digo, el rey posó para el pintor, pero su ejemplo no fué seguido por la nobleza. Casas hizo pocos retratos de la alta sociedad, la cual, debido a su gusto artístico (?), prefirió asomarse al marco de otras telas más académicas. No olvidemos que por aquel entonces, poco conocido el impresionismo francés, Casas parecía un iconoclasta de la pintura tradicional castellana, y que, por otra parte, sus amistades no fueron como las de Sir Joshua. Casas trató a la nobleza, pero jamás intimó con ella y, a la postre, como había de suceder, sus simpatías se dirigieron hacia el mundo de sus padres, que era el de su ciudad, el suyo propio. Su circunstancia social —la de la burguesía— fué enriquecida con la presencia, a veces desgarrada y pintoresca, pero siempre inteligente y, en fin de cuentas, rectora, de sus cofrades los artistas. Casas fué el biógrafo de la alta clase media española, y particularmente de la clase media catalana. Políticos, banqueros e industriales, es decir, muchos de aquellos gracias a cuyo esfuerzo Barcelona empezó a hacer pinitos de gran ciudad, posaron para él y, de paso, para nosotros. Y juntos a ellos, los artistas. Casas retrató a toda una generación de artistas. Retrató a pintores, a músicos, a pensadores, a poetas, a novelistas; y el perfil humano de aquella Espa-

ña renaciente y agónica se asomó a la ventana de otros tiempos.

De momento, muchos de aquellos retratos, se fueron publicando en una revista ideada, dirigida y hecha por Miguel Utrillo. La revista, famosa en Barcelona, se llamaba *Pel & Ploma*. Apareció el 3 de junio de 1899, y en seguida, gracias al ingenio de Utrillo y a los dibujos de Casas, obtuvo un gran éxito. Allí, en *Pel & Ploma*, el pintor inauguró la galería de personajes que hoy figuran en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Como la aparición de la revista coincidió con la edad de oro de los "quatre gats", Casas empezó retratando a los concurrentes a aquel lugar. Retrató, pues, a d'Ors —un joven de mirada romántica que, un poco a lo Goethe, soñaba imposibles clasicismos— y al poeta Marquina, al pintor Nonell y a su cofrade Mir, a un jovencito llamado Picasso y a otros; y luego, aprovechando sus estancias en Madrid, retrató a casi todos los representantes de la generación del 98, que entonces sólo representaban la ilusión de una promesa.

Estos retratos están hechos al carbón, sin insistencias, con ligereza. Algunos, como el de Casals y el de Riquer, los debió resolver Casas en un periquete; pero, entiéndase bien, en un periquete memorable. Otros, como su mismo autorretrato, tienen más empaque, pero cada trazo luce un sesgo de agradable delicadeza.

Casas tenía el espíritu despierto y la mano espabilada; lo cual quiere decir que además de buen dibujante era un excelente psicólogo. Por eso sus personajes están retratados a lo vivo, tal y como ellos mismos se retrataron en su quehacer.

En 1909, año en el que celebró una gran exposición en el Ministerio de Fomento, Casas había hecho más de doscientos retratos al carbón. España entera, es decir, la España que entonces contaba, había desfilado por las páginas de *Pel & Ploma*.

Como quiera que la revista marchaba viento en popa, en 1901 cambió de formato y aumentó el número de esta segunda etapa, fueron apareciendo los retratos de Maragall, Pijoan, Llimona, Rodin, Prat de la Riba, Zacconi y otros. Luego, en la Exposición de Madrid, figuraron además del de Alfonso XIII, los de Valera, Galdós, Beruete, "Bombita", Maeztu, Polavieja, Baroja, Chapí y muchos más. Y entonces, ocho años después de haber sido lindamente vapuleado, fué cuando Casas triunfó en España y, ya de una manera definitiva, se hizo famoso.

Pero con los dibujos no se podían hacer grandes innovaciones, porque el carbón no suele ser cómplice de audacias. El color era otra cosa. El color sí que se prestaba a toda clase de aventuras. Con el color, los impresionistas habían hecho una revolución copernicana, a la que en aquel momento sucedió la de los "nabis", que no había de ser la última. Y Casas, discípulo de maestros franceses, introdujo en España un nuevo sentido del color y, lo que es más importante, enseñó a contemplar las cosas desde una perspectiva inédita.



Pablo Picasso



Francisco Cambó



El Doctor Bartolomé Robert

En rigor, si pensamos en Monet, en Sisley o en Pissarro, no puede decirse que Casas fuera un impresionista, ni, mucho menos, un innovador. Pero aquí, en España, donde la crítica no sospechaba que el mundo pudiera verse desde otro rincón que el suyo, ni que hubiera algo mejor que su apoltronado academicismo y sus frases huecas y rimbombantes, en España, digo, Casas hizo el efecto de un pintor que pretendía establecer un nuevo orden artístico, y, claro está, se le trató en consecuencia. Los diarios, particularmente *El Brusi*, *La Veu de Catalunya* y *El Correo Catalán*, se cuidaron de proclamar que Casas era un insensato o un bromista. Así, los buenos barceloneses quedaron instruídos respecto a la obra del pintor y, ya sin ningún reparo, pudieron ir a la Sala Parés y hartarse de hacer aspavientos. Aquella fué una equivocación más en la larga, interminable lista de errores que aquí viene cometiendo la crítica periodística. Juzguen ustedes:

“Buscan el arte por caminos extraviados —decía *El Brusi*, refiriéndose a Casas y Rusiñol—, que sólo conducen a soluciones ridículas... Persiguen la nota realista (?), que hasta ahora no sabíamos que consistía en la más tonta monotonía del color, en el desdibujo más acentuado, en las faltas de agrupación, etc.”

Haciendo poco honor a su nombre, por boca de su crítico, *La Veu de Catalunya*, dijo todas las tonterías que le vino en gana. El comentarista, uno de esos hombres que tienen ojos y no ven, como de él hubiera dicho Goya, afirmó que en la exposición de Casas se veían colores opacos y débiles, espacios borrosos, siluetas y cuerpos esfumados, veladuras o durezas (?); lo cual quiere decir —afirmaba muy digno— que existe una especie de *parti pris* en pintarlo todo de la misma manera, en verlo todo bajo el mismo prisma, etc.

Pero la palma de la inconsciencia se la llevó *El Correo*. “La pintura sería —sentenció de una manera inapelable— ha muerto. R. I. P. es el epitafio que falta en la sala Parés.”

Las equivocaciones, esa falta de inquietud espiritual, esa tremenda incultura de la crítica, vinieron un tanto aminoradas por algunos artículos publicados en *La Vanguardia* y en *La Publicitat*. Federico Rahola y José Miró Folguera no se cansaron de repetir que Casas era un pintor excelente, pero sus voces no pudieron ahogar los gritos de indignación ni disimular las sonrisitas de quienes visitaban la sala Parés.

Como es natural, todo eso contribuyó a que Casas no fuera un retratista muy solicitado. Pintó muchos retratos, eso sí; pero, por regla general, sus clientes acudieron a él movidos por su amistad; pues no hay que olvidar que Casas pertenecía a una familia muy conocida en Barcelona y que, dada su simpatía, estaba muy bien relacionado.

Aquí, al hablar de los retratos al óleo, es cuando se debe citar a Velázquez y a Van Dyck. Pero, entiéndase bien, la pintura de Casas no se parece nada a la de Van Dyck y menos a la de Velázquez; pues, como es natural,

cada cual poseía una técnica propia inconfundible, y cada uno traducía una conexión espiritual de rasgos característicos. Cada pintor se expresaba en un lenguaje que no volvió a usarse, y, por añadidura, cada pintor se refería a cosas que no se mencionaron más. Sin embargo, pese a estas diferencias, las obras de los tres coinciden en un vértice común: el de la elegancia.

Otras veces he dicho que lo que importa no es la técnica, sino el sentido; pues la técnica sólo es un medio para expresar ciertas realidades del espíritu. Toda auténtica obra de arte implica el logro de una formidable técnica, pero no todos los virtuosos del oficio son artistas. Esta es la diferencia que hay entre cualquier retrato de Goya y todo el quehacer, maravillosamente vacío, de Vicente López. Los eruditos que únicamente se atienen a tecnicismos, que no ven más que las diferencias de procedimiento, sólo saben de la misa la mitad; y a esos, a los entomólogos de la pintura, citarles a Velázquez y a Van Dyck cuando se les está hablando de Casas, del humilde Ramón Casas, les deberá parecer una herejía. Pero, créanme ustedes, no lo es. Ya he dicho que Casas era un epígono y ahora añadiré que, vistas las cosas con cierta amplitud, Casas es probable que no sea mucho más que un pintor provinciano. Pues bien, lo que le convierte en un buen artista, lo que en este momento me mueve a escribir sobre él, es ese indefinible punto de contacto con Velázquez y con Van Dyck; es decir, esa rara, rarísima cualidad de la elegancia.

Antes he dicho que Casas se formó en París y que allí aprendió a ver el mundo en función de la luz. Pero, como en todas sus cosas, su posición respecto al impresionismo fué moderada y discreta. Casas no se dejó llevar por las acusidades lumínicas, y, en última instancia, su fidelidad hacia el realismo fué algo insobornable. El amor a la realidad, a las formas concretas y definidas, fué el vínculo que le unió con la gran pintura española, que, dicho sea de paso, no era la de su época.

Comparados con los artistas extranjeros, nuestros pintores eran poco más que ingenuos aficionados. La verdad es que durante el último tercio del siglo XIX no se dió ni un gran brochazo. Hubo paisajistas discretos; pero, frente a la naturaleza, nadie descubrió una perspectiva inédita. Y hubo retratistas que vivieron de las rentas de un pasado mal entendido y peor interpretado: igual que hoy. No es extraño, pues, que Casas se desentendiera de nuestra circunstancia pictórica: le parecía falsa. Los grandes cuadros de historia —batallas, coronaciones, asesinatos—, los paisajes teatrales con castillos ruinosos y bosques de tramoja al fondo, y los retratos suntuosos —como muchos de los que aún hoy se pintan—, de un academicismo huero y sin sentido, le debieron inspirar lástima; pues, con toda la modestia que se quiera, los pinceles de Casas escurrían vida y no fórmulas. Y como la vida no figura en ningún recetario, los entendidos en fórmulas, es decir, la crítica oficial, negó la pintura de Ramón Casas. ¿A cuántos pintores de hoy les sucederá lo mismo?



Isidro Nonell

Los retratos de Casas tienen un estupendo sesgo de naturalidad. Quiero decir que su elegancia no es algo que se haya logrado a fuerza de resolver problemas, sino algo que atañe a su misma esencia. Casas componía con sencillez; sus armonías cromáticas eran simples, y su pincelada jamás dejó una estela de agobio espiritual.

Casas nunca manchó sus telas con una brizna de retórica. Como muchos de los escritores que él retrató —los escritores del 98—, Casas reaccionó contra el lenguaje hinchado y ampuloso. Por eso, sus cuadros más literarios —y muchos retratos tienen, en efecto, algo de literatura—, comparados con la mayoría de los que entonces se pintaban, parecen un ejemplo de pintura pura. Y aquí estribaba su dificultad en ser comprendidos; pues la gente no gus-

ta de explicarse las cosas por sí misma, sino que prefiere que con el puntero de la anécdota en la mano, alguien vaya recitando la lección de lo que contempla. Es probable que a los ojos de un espectador actual los retratos de Casas se le antojen cargados de sugerencia literarias; pero al aficionado, o, mejor dicho, al intoxicado por los retratistas académicos —y no hablemos de los paisajistas de turno— estos retratos le debieron causar un efecto azorante.

Resulta divertido pensar que esos gestos de suave abandono y esas actitudes de leve romanticismo y todo eso que hoy nos parece un poquitín literario, hace medio siglo pareciese inaccesible y hermético. Y es que nada es más difícil de comprender que aquello que nos rodea.

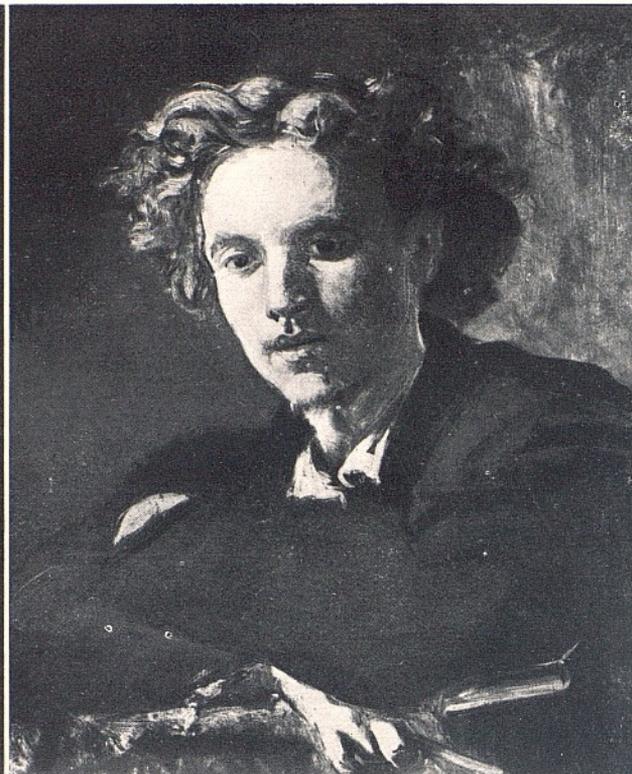


Pío Baroja

NOTAS



M. FERRAN - Retrato de niño



R. MARTI Y ALSINA - Retrato del pintor Torrescassana

A PROPOSITO DE UNOS RETRATOS DE LA COLECCION JUNYER VIDAL

por JUAN CORTES VIDAL

La influencia de los últimos destellos del genio italiano enlazando con el aleccionamiento de Winckelmann, había logrado edificar sobre la realidad de los diferentes temperamentos nacionales europeos una superestructura neoclásica que, al principiar el siglo XIX quebraba por todas partes al empuje incontrastable del Romanticismo. La nueva centuria empezaba compartiendo sus tendencias entre la pureza normativa de David y de Canova y el retorno a la expresión y a la vida.

Por obra de los más agudos espíritus del tiempo, las más sutiles cualidades de las artes representativas, que habían sido asfixiadas bajo la plúmbea envoltura de la estética grecorromana y del amable academismo, resucitaban gloriosamente.

Esa resurrección, era llevada a cabo en España por el exorcismo de los pinceles del pintor de Carlos IV. Todo el ambien-

te de la admiración, toda la atmósfera de veneración y prestigio que durante la juventud del pintor aragonés envolvía la obra y los aleccionamientos de Mengs, no había podido nada contra aquel genio. Mimado por la fortuna, llevado y traído en palmas por su público, fué el ártico pintor que nos trajo el buen rey Carlos III, y, tanto aquí como por dondequiera que anduvo, introductor entusiasta de las doctrinas de Winckelmann. No era ningún genio el famoso pintor danés-alemán ni, por otra parte, la personalidad cosa para él de ninguna monta. Así pugnó toda su vida por infundir en cuantos jóvenes artistas caían en sus manos, una anónima uniformidad académica, muy del gusto de las clases elevadas, llena de corrección y buen tono, pero falta de toda verdadera emoción.

El naciente siglo no había de tardar en tomar partido resueltamente por la vida.

Si dejaba de lado la frigidéz del neoclasicismo, no sería ciertamente para volver a las dulzonerías de la academia. Por su reacción frente a una y otro, la pintura se encontraba de nuevo a sí misma, rompiendo de una vez con la convención estética, abandonada a la cual se había ido depauperando de más en más. Volviendo la espalda a la belleza del canon, se dirigía a pedir sus motivos a la belleza vital y expresiva. Hacía ya demasiado tiempo había sido olvidada ésta, y su ausencia mantenía a la pintura por los cauces de una ponderada y exangüe avidez, dentro de la cual toda renovación era imposible y cualquier atisbo de personalidad una herejía.

Claro que tanto el academismo, primero, como el neoclasicismo, después, no podían retirarse sin lucha, y que el fenómeno no se dió de una manera tajante y absoluta. Como todo lo que obedece a la



JOSE DE TOGORES - *Retrato de la Sra. Angeles Jover de Padró*
(Propiedad de los Sres. Padró. Barcelona)

ley de la vida, los movimientos pendulares de las tendencias artísticas —pues siempre las bellas artes han oscilado de la convención a la realidad y de la realidad a la convención—, marcan una orientación de conjunto, pero no señalan una solución de continuidad. Siempre surgen precursores, como siempre quedan rezagados. Interferencias y fluctuaciones hubo, y tampoco la ruptura con el cosmopolitismo que tan bien se había aposentado, ni la revalorización consiguiente de los temperamentos particulares, se produjeron sin ninguna desviación y sin ningún error.

En muchas partes el vendaval que se llevó las togas, los cascos y los valientes Horacios y Epaminondas, envueltos en las heladas y cenicientas tonalidades de sus glacia, con su angustioso acartonamiento y su ausencia de humanidad, introdujo estas convenciones no menos conceptuosas ni menos opuestas al neto sentido pictórico-artístico que se iba abriendo paso en tantas sensibilidades.

Para estimular emulaciones y reclutar adeptos, en reacción tanto contra las tibias suavidades académicas como frente a la saturación grecorromana y su farrago arqueológico más de uno, como esos bienaventurados nazarenos, hacía brillar, con sus predicaciones y su ejemplo, la luz de un nuevo idealismo, tan funesto para la vida del arte como pudieran serlo los anteriores. Con la agravante, sin embargo, de que la magnitud de alguna de las figuras propulsoras y seguidoras de éstos no admitía ni la más prudente comparación con la de las que suscitaba aquél.

El academismo sacaba de la antigüedad clásica unos módulos de belleza y apoyaba todas sus excelencias en la mera sensación de la corrección externa, el buen acabado y la superficial agradabilidad. El neoclasicismo, de aquella misma antigüedad extraía temas y figuras, se apropiaba lemas y sentimientos y aspiraba a la ejemplaridad moral a través de una forma que rehuía toda molición y repugnaba el frívolo sensualismo.

Si el academismo no pasó generalmente más allá del halago sensorial más primario, si el neoclasicismo, contrariamente, a través de un imponente pastiche no exento de nobleza y, a menudo, levantado por el ejemplo de una amplia envergadura, produjo muchas obras admirables, ese sector del romanticismo alemán que buscaba en la pintura un desahogo de tipo religioso y una forma de predicación espiritual y sentimental, quedó, a pesar de sus excelentes intenciones, mucho más acá.

El nazarenismo, como el neoclasicismo, solicitaba sus asuntos de las historias de los siglos pasados. No como aquél, en Plutarco ni en Nepote, pero sí en la Biblia.

La fuente de la estética fué la pintura del trecentos y del cuatrocientos florentinos, hasta el Perugino y Rafael. Era su inspiración muchas veces tierna y delicada, pero raramente intensa, y su tónica, muy aplicada al detallismo dentro de una cierta amplitud en el tratamiento de las formas. Su afectación principal fué un arcaísmo no demasiado ingenuo, que años más tarde había de florecer, nuevamente, en el prerrafaelismo inglés con la misma atención para los detalles e idénticos orígenes en su inspiración.

El movimiento nazareno, imbuido todo él de una exageración ideológica, característica de los germanos, tuvo su sede en Roma, donde fué su fundador Friedrich Overbeck, quien se trasladó allí en 1810 con sus amigos Franz Pforrr, Hottinger y Vogel. Con ellos fundó en el convento de San Isidro, en el Pincio, una comunidad de artistas cuya vida era regulada por una extrema austeridad y una gran modestia. Recibían los encargos en común y se distribuían sus trabajos fraternalmente. Overbeck, hijo de la vieja ciudad libre de Lübeck, se convirtió al catolicismo, como todos sus compañeros de primera hora. No volvió a su patria más que en dos ocasiones, a larguísimo intervalos. Murió en Roma, en 1869, cuando ya su nazarenismo había quedado arrinconado, o poco menos.

El cenáculo nazareno del claustro de San Isidro fué creciendo con la incorporación al mismo de Peter von Cornelius, los hermanos Weit, Schadow, Schnorr von Carolsfeld, etc. No obstante, después de haber realizado algunos trabajos en común, Cornelius, poseedor de una personalidad mucho más fuerte que la de los demás compañeros, no pudo dejar de provocar una honda escisión en la comunidad, formando él a su vez otro núcleo de artistas, mucho más germanizante en espíritu y en aspiración, cuyo hogar principal fué Munich.

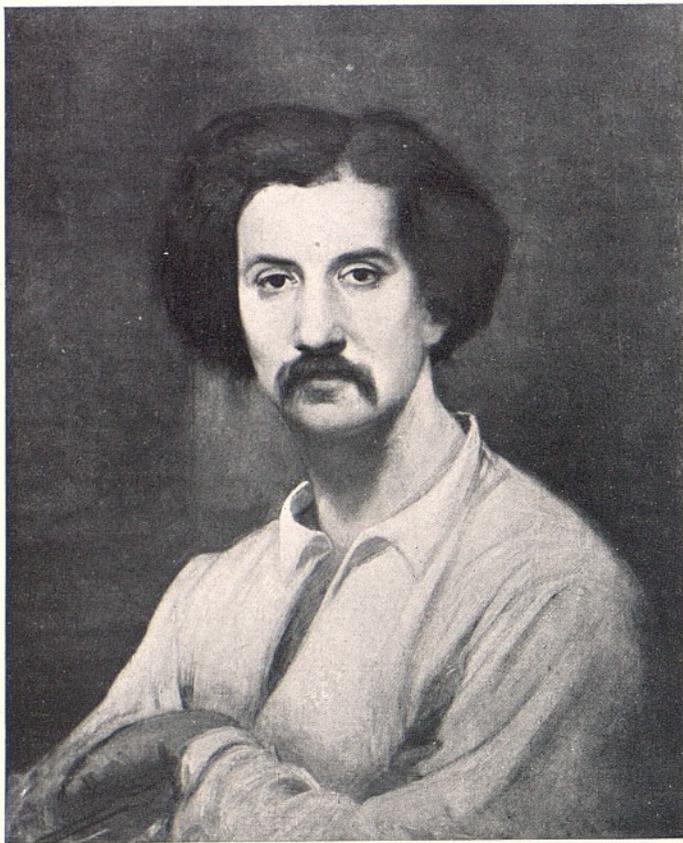
Cornelius y los adherentes a su cisma permanecieron fieles al luteranismo. Tanto éstos como los que a Overbeck seguían eran movidos por las mismas adversiones e idénticas aficiones. Entre las adversiones, ya hemos indicado el neoclasicismo pagano, y el academismo cortesano. Añadamos el rococó, de que su país estaba infestado, y aquel barroco refulgente y movimentado que se llamó estilo jesuíta, y la visión directa del natural, con la que ninguno de los dos grupos contaba para nada. Abrir los ojos frente a la naturaleza hubiera sido para ellos una ocurrencia contra la cual todas las camisas de fuerza serían pocas. Sus aficiones se encierran todas en el permanente afán germánico de creación intelectualista, su ansia de ideal a todo trance y su obstina-

do prescindir de la realidad de las cosas.

El overbeckianismo obtuvo una grandísima difusión. No hemos de olvidar que Europa se hallaba entonces en plena efervescencia romántica y que toda semilla de renovación prendía fácilmente, por más extraviada y peligrosa que fuera, y a veces, en relación directa con su mismo extravío y peligrosidad, por lo menos, en lo que hace a los jóvenes más exaltados y rebeldes. Este no era el caso del nazarenismo overbeckiano. Su difusión fué realizada por los artistas, aunque de innegable afinamiento espiritual, más prudentes y pacatos de cada país. Seducidos y convencidos durante su estancia en Roma por las doctrinas del Cenáculo, eran luego, al llegar a sus tierras respectivas, sus panegiristas y cultivadores.

Muchas teorías, muchas enseñanzas podían ser vencidas, tanto por exageradas como por subversivas en relación a un estado de cosas determinado, por exigir demasiado del talento de sus posibles adeptos o de la inteligencia del público, por blasfematorias contra las ideas adquiridas o por el real trastorno que podrían producir sobre los usos y costumbres. De todo ello el nazarenismo se hallaba bien exento. Si el llevar a sus últimas consecuencias sus predicciones había de transformar la vida colectiva en la forma ética y religiosa que la cofradía propugnaba, mejor que mejor. El sentir aquellas ideas en toda su integridad y practicarlas con toda intransigencia, podría ser acaso, un exceso de candidez, pero no sería nada que hiciese temblar en lo más mínimo ninguna edificación social.

Por eso los que llevaron a sus patrias las doctrinas del Cenáculo fueron gentes morigeradas y correctísimas. Podríamos decir, al pie de la letra, lo bueno y mejor de cada casa. Por obra de esas excelentes personas, el overbeckianismo llegó a Viena, a Cracovia, a Copenhague, a Cristiania, a Moscú, a Lyon, etc., etc. En lo que toca a nuestra patria tuvo también el nazarenismo un enclave vitalísimo, cuya acción duró largo tiempo. Eran muchos los estudiantes barceloneses que por aquellos años se hallaban en Roma. Pablo Milá y Fontanals, Claudio Lorenzale, Pelegrín Claver, Joaquín Espalter y otros. El contacto con los overbeckianos fué para ellos deslumbrador y a algunos les dejó marcados de por vida. Pero quienes se encargaron con más fe de introducir entre nosotros aquel espíritu fueron Milá y Lorenzale. Cuando, andando el tiempo, llegaron ambos a sendas cátedras en la Escuela de Lonja —el primero como profesor de teoría e historia de las Bellas Artes y el segundo como encargado de la clase de pintura y, más tarde, como Director de la Escuela— con su entusiasmo



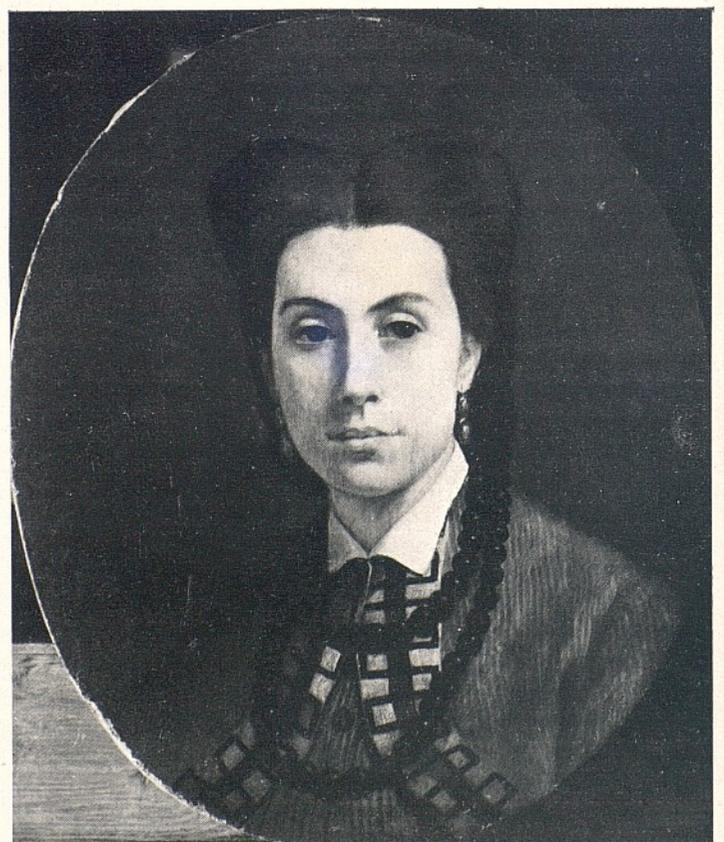
R. MARTI Y ALSINA - *Autorretrato*



JUAN VICENS - *Retrato*



J. ARNAU Y BARBA - *Retrato*



F. SANS Y CABOT - *Retrato*

y sus particulares dotes de seducción y auténtica simpatía, fué grandísima la influencia que sobre sus discípulos llegaron a ejercer.

Y fuese por la influencia de esas dos figuras, de tan estimable calidad, presionando sobre una juventud con gana de crear y con ansias de renovación; fuese por venir a encajar exactamente con una determinada sensibilidad estético-artística de toda la remoción que en ideas y sentimientos produjo la reacción romántica, de las mil facetas diferentes en que se descompone a nuestros ojos aquel fecundísimo movimiento, con todo lo malo y todo lo bueno que vino a traer, la única que ejerció una acción efectiva en nuestra colectividad artística fué esa del nazarenismo del Claustro de San Isidro.

Bajo él se formaron todos los estudiantes que pasaron por las aulas de Bellas Artes durante el largo período de profesorado de los dos compañeros, y terminado éste, quedó su rastro por muchísimo tiempo más, informando la mentalidad de otros profesores de dicha escuela, y no de los peores precisamente, quienes si se atejaban de él era a compás de la evolución de los tiempos y en la medida que aquel aleccionamiento y aquel entusiasmo iban siendo más remotos.

El lector sabrá excusar la eliminación de detalles a que nos hemos de constreñir, obligada en toda síntesis. Aunque, dentro de lo que cabe, consideramos buena nuestra visión de conjunto, no se nos oculta lo que por lograrla hemos de sacrificar. Así por ejemplo, hemos de apuntar que al margen de su nazarenismo, Claudio Lorenzale produjo pinturas —retratos especialmente— de inspiración mucho más espontánea que el conceptismo que le hemos señalado podría hacer esperar; son obras de un gran sentido de la realidad y de aguda percepción formal y psicológica. Lo mismo cabe decir de Espalter y de Claver, excelentes representantes de nuestra pintura de aquel período.

Entre los discípulos que recibieron el influjo de Milá y Fontanals y Lorenzale, figuraba Ramón Martí Alsina. Pero no era artista Martí para quedarse sujeto a los tímidos paradigmas propuestos por aquellas doctrinas. La defensa de la vida contra la convención, que en manos de los nazarenos había sido llevada al callejón sin salida de un sentimentalismo hieratizante, tanto o más convencional aún, tenía que ser continuada y llevada a un esplendoroso triunfo, en nuestro solar, por obra del genio de Martí, quien fué el primero en nuestro país en liberar la pintura, con verdadero empuje vital y en real profundidad del recetario escolástico. Su certero instinto le hizo encaminarse a la consulta directa del natural y al

escudriñamiento de sus fenómenos, situando el objetivo pictórico algo más lejos de la sola sensación del acabado perfecto y el tópico general aplaudido y celebrado.

Ello no quiere decir, ni mucho menos, que fuese Martí incapaz de practicarlo —pruebas hay, y no ciertamente para su gloria, que demuestran sobradamente lo contrario—, pues, acaso, si una condición hemos de señalar en el artista que, con todo y su excelencia, representa en su personalidad un elemento más bien negativo, es ésta de su extraordinaria adaptabilidad a tópicos y convenciones. Fuese esa adaptación debida a las causas que fueren, no por eso dejó de existir, y aún con la máxima comprensión para el hombre hemos de reconocer que las obras producidas bajo esa inspiración representan lunares más que notables en la obra del artista.

En la maravillosa colección de obras de arte que han ido formando en torno suyo los hermanos Carlos y Sebastián Junyer Vidal, cuya afectuosa cordialidad sólo puede compararse con su finísimo talento de gustadores de las buenas cosas, figura una nutrida antología de pinturas de maestros catalanes del siglo pasado. Notable es en ella la parte iconográfica —inagotable—, en la que se nos ofrecen, en lo que a Martí y Alsina se refiere, tres obras bien representativas de esa reacción vital que señalamos frente al excesivo intelectualismo de la escuela y por una mayor expansión sensorial. En ellas se marca la tendencia del artista hacia una más amplia expresividad plástica y animica que, escapando del inventario topográfico de pelos y señales, se encamina por una mayor sustantividad pictórica y una aprehensión íntima del carácter. Si su tónica es sosegada y serena en el autorretrato, donde la profundidad de una mirada levemente melancólica pone como una aureola de gravedad en un rostro juvenil y sensual, a través de un tratado sabio y ponderado, pero ya no meticuloso y carente de toda blandura, en el que hizo de su discípulo Torrecassana, que se adivina concebido en un momento feliz y ejecutado sobre la marcha en brevísimo tiempo, es de un empuje arrebatador, aunque de una rigurosidad plástica que recuerda los pasajes más ceñidos y graves de captación de la que pocos ejemplos más habremos de encontrar fuera de la obra de nuestro pintor. Y multiplicadamente acentuada aún nos resulta esa búsqueda del carácter y la expresividad, en el retrato carga —como diríamos traduciendo del francés, al pie de la letra— mejor que propiamente caricatura, del gran dibujante pintor que fué Juan Luis Pellicer, pincelado con una fuga optimista y gárrula que, con todo y su libertad,

no ha olvidado ningún rasgo, ningún acento cuya falta pudiese restar una partícula de significación al lienzo, del cual la fortaleza de dicción nos hace pensar en un Daumier menos decepcionado y más cordial con su modelo que lo que acostumbraba a ser el formidable satírico francés.

Se puede afirmar sin temor a contradicción que la liberación de la pintura del yugo esteticista fué realizada en nuestro suelo por el genio de Martí. Alguno antes que él, como el viejo Rigalt, había acudido más de una vez a la consulta del natural como fuente de inspiración, pero no con la asiduidad y la convicción del fecundo maestro. Una vez dentro de esa tendencia naturalista, en la cual tenía que encontrarse tan bien el espíritu de nuestra pintura que, a despecho de sus reiteradas veleidades por las especulaciones intelectualistas, se siente atraída irresistiblemente por la realidad de un mundo visible, tenía que dar frutos tan sabrosos como toda esa inmensa pléyade de pintores de la segunda mitad del siglo pasado que solicitan una revisión y una auténtica revalorización; los cuales, en un ambiente totalmente romo e insensible para esa clase de manifestaciones, fueron dejando tras sí bellos ejemplos de un arte noble, franco y, a menudo, empapado de altas cualidades. Si sus cultivadores se desvían una y otra vez por los senderos desastrosos del galimatías histórico, alegórico y escalofriante que la época les impuso, cuando se hallaban libres de sus preocupaciones, realizaban finezas como ese retrato femenino de Francisco Sans y Cabot (pareja de otro tan bello existente en la misma colección), en el que la precisión objetiva de la observación y el hondo calado de la penetración psicológica se acompañan con una elaboración amplia y nada minuciosa. Fué Sans y Cabot una autoridad indiscutida en el ambiente madrileño de la Restauración. Decoró teatros y edificios públicos, fué Director del Museo del Prado y vendió cuadros a Goupil.

La magnífica condición de la pintura de Juan Vicens se halla representada, en la colección de retratos de los hermanos Junyer, por uno masculino y otro femenino. Es para nosotros este artista —por las poquísimas obras suyas que nos ha sido dable ver— una de las figuras más dignas de atención, más finas e interesantes de nuestra pintura decimonónica. Fué profesor de la Escuela de Lonja y, entre otros, pasó por sus manos Ramón Casas. Sus obras de taller son de una maestría y sensibilidad de primera fila. Sus retratos, de un frescor, de una naturalidad y una intensidad animica insuperables.

Manuel Ferrant, como si por una sola vez se alejase de sus tintas sombrías y del austero empaque que sostiene sus retratos de damas de la alta sociedad, parece abandonarse al juego de nácares y rosadas transparencias en un retrato infantil mórbido y delicado, lleno de reminiscencias británicas que, no teniendo ningún fundamento para suponerlas hijas de una influencia directa, hemos de suponer totalmente fortuitas.

La abundancia de material que ofrece

esa colección nos ha obligado a limitarnos a la época y a los artistas que dejamos anotados. Obras de otros más remotos y mucho más célebres, de fama cosmopolita y de cotización universal, figuran en el conjunto, cuyo repaso detenido de cuanto abarca forzoso es dejar para otra ocasión.

Pero antes de terminar, bueno habrá de ser dedicar un recuerdo al amable retrato infantil de José Arrau y Barba, que en esa pinacoteca figura. Arrau no era

en verdad un genio, como no lo fué por otra parte ninguno de los pintores catalanes de aquella época, primera mitad del siglo. Pero, a más de ello, puede decirse que, en Barcelona, ni pintura había cuando este pintor bregaba en nuestra ciudad con sus mil actividades. Es ese retrato trasunto impecable del espíritu de su autor, concreto y exacto en su transcripción, donde no falta aquel punto de emotividad que es la mejor prenda de su arte.

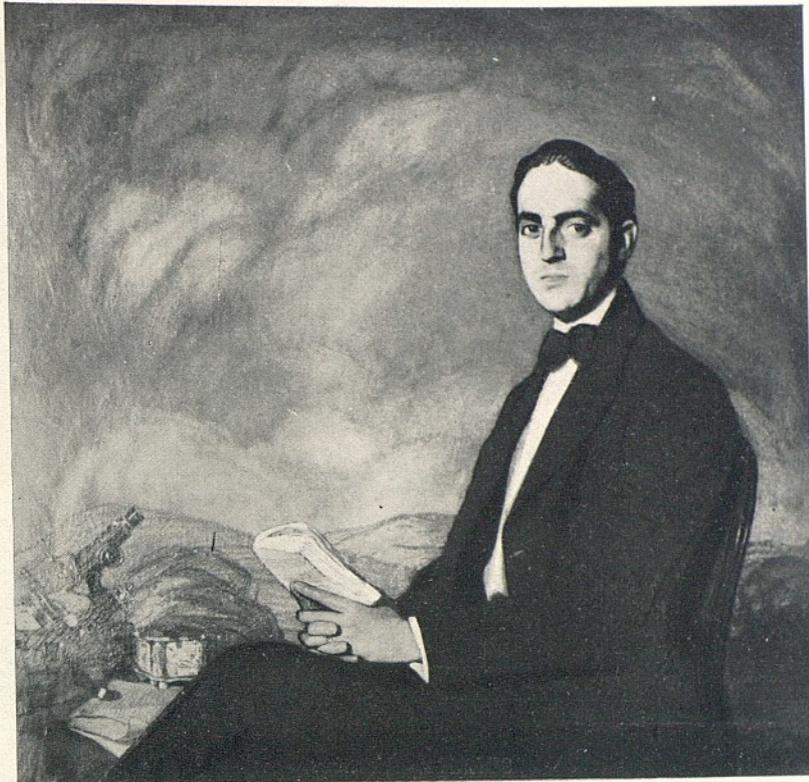


MARTI Y ALSINA - Retrato-caricatura del dibujante Pellicer



FRANCISCO GIMENO - *Autorretrato*

(Reproducción al mismo tamaño del original. Colección de D. Santiago Espona. Barcelona)



ZULOAGA - Retrato del doctor Marañón

LA COLECCION DE PINTURAS DEL DOCTOR MARAÑÓN

por NIEVES DE HOYOS SANCHO

POSIBLEMENTE la casa del doctor Marañón es la que conocen mayor número de españoles, y, claro es, de extranjeros residentes en España, o que en nuestro país han pasado temporadas. A su consulta hemos acudido todos, y no pueden quejarse los clientes, ya que si la espera es larga, la estancia es grata y embellecida con cuadros de un alto valor artístico, en cuya contemplación podría entretenerse la fatigante espera, si la preocupación por su enfermedad no hiciese al paciente olvidarse de cuanto le rodea.

Haremos la enumeración de los cuadros según han ido apareciendo ante nuestra vista. En la primera sala, encontramos un cuadro de Solana, que el doctor Marañón, de exquisito gusto, adquirió en el estudio de nuestro gran pintor. Es de su primera época, representa una procesión de Sema-

na Santa, al pasar por el ensanchamiento de una calle de Cuenca; se ven en ella el paso de la Virgen y el de Cristo. De las gentes que los acompañan apenas se percibe más que el rostro iluminado por el oscilante resplandor de sus cirios; al fondo, dominando las casas, se entrevén las montañas; es un estudio en tonos azules oscuros. Otro Solana, muy diferente del primero y como él adquirido por el doctor Marañón, es el que representa las vitrinas de un Museo en el que se exponen trajes; una de ellas de prendas, y la central con maniqués vestidos en los que se insinúa el aspecto grotesco tan del agrado del pintor; el único visitante que aparece en el cuadro, un señor con barba tocado con chistera, tampoco es de presencia muy digna.

Firmado en el Instituto de España de

París, en 1938, donde convivieron los dos ilustres compatriotas, y regalo del artista, es un tercer cuadro de Solana de reducidas dimensiones: unas máscaras, más que grotescas macabras, entre las que figura el hombre del aligui, y unas mujeres con palos y cacharros que se divierten en las afueras de un pueblo castellano. Entre los vivos colores de sus vestimentas, figura un rosa fuerte digno de la paleta del Greco; según el doctor Marañón.

Una tablita, ilustración del Quijote, débese al pincel de Moreno Carbonero; está dedicada por el autor "a mi amigo R. de la Escalera" y dejada en herencia a nuestro gran médico, al que muy reconocido debía de estar, por don Luis López Dóriga al fallecer en 1946, ya que como veremos son varios los cuadros que le regaló. No necesita explicación la tablita si



SOLANA - Máscaras

decimos que representa "la del alba sería..."

Del pintor vasco Salaverria es el retablo de un chistulari, pero no es el tipo popular, sino un músico, que con su tambor y su chistu estudia unos papeles de música.

Completa la decoración de la sala el retrato de medio cuerpo de una monja, dedicado al doctor Marañón por Sorolla en 1918, siendo dato curioso que sirvió de modelo al luminoso pintor levantino la popular cantante Raquel Meller; pero hemos de consignar que debió tratar de disimularlo, ya que el parecido es muy escaso.

Procedentes también de la testamentaria del señor López Dóriga, son dos paisajitos de fines del siglo XIX, debido uno al fino pincel del pintor campurriano Casimiro Sáinz, que representa los lavaderos del Manzanares, con Madrid al fondo, destacándose la cúpula de San Francisco el Grande y el Palacio Real que queda medio escondido entre los árboles. El segundo, un delicado paisaje de montaña, está firmado por A. Gomar.

Con verdadero respeto, entramos en el despacho de don Gregorio Marañón. Detrás de su mesa de trabajo, en sitio de

honor, tiene tres Grecos. El Greco es posiblemente su pintor favorito, con él se compenetra por su admiración hacia Toledo, a las luces incomparables de los atardeceres toledanos. En el cuadro central, figuran tres ángeles de medio cuerpo, ángeles mozos, tan representativos del Greco. A su derecha, Cristo en la Cruz, es una tablita pequeña, que encierra una gran majestad, sobre cuyo fondo de grises nubarrones se destaca Cristo dominándolo todo. Pero quizás lo más interesante, sea el autorretrato del artista, una miniatura espléndida. Los tres le fueron regalados hace ya muchos años por el Marqués de La Vega Inclán.

También relacionada con el Greco, por creerse que a él perteneció, está una imagen en talla sobredorada de la Virgen en pie, con el Niño en brazos, que encontró arrinconada en un templo toledano el Marqués de la Vega Inclán.

De igual procedencia, es una pequeña pintura sobre cobre, muy interesante por ser el boceto que Vicente López hizo para el Altar Mayor de Santo Tomás de Toledo, representando el milagro de Santo Tomás, cuadro al que no se le presta la atención que merece, al entrar en el templo toledano, ya que toda se la

lleva el entierro del Conde de Orgaz.

Pareja con la anterior, forma una tablita de Lucas, de indudable influencia goyesca, y aspecto macabro; iluminada apenas por un fuego del fondo, se perciben en ella una cruz y dos mujeres acostadas, y ante ellas otra con la mano levantada; esta tablita fué adquirida por el doctor Marañón.

Destácase sobre un caballete una réplica de Pantoja del famoso retrato de Felipe II de la Biblioteca del Monasterio del Escorial, en tamaño reducido (no pasará de unos sesenta centímetros). Es regalo de don Luis de Aznar y Zabala.

Con esto abandonamos el despacho del doctor Marañón para entrar en otra sala, que luce varios retratos debidos al pincel de Esquivel. Uno es de un joven con melenas, otro de un militar que sobre su pecho luce la Cruz de Calatrava, y un tercero de inferior factura y sin acabar, retrato de un señor. Débese a Vicente López uno pequeño de una dignidad eclesiástica. Varía el aspecto de las pinturas de esta sala, un cuadro de Lucas, muy bello y atractivo, de asunto fantástico. De la oscuridad salen un grupo de gentes heterogéneas y abigarradas, que por la algarabía que en el cuadro reina nos hace pensar en un

aquelarre, en el que aparecen brujas, feas y hermosas, haciendo una ofrenda al Diablo.

Alternan con estos cuadros unos característicos dibujos a pluma de Alenza, con una maja, un mendigo, una escena en la que despiojan a un chiquillo, y unas gentes del pueblo que van a la feria cargadas con sus productos. Todos los cuadros de esta sala han sido adquiridos por el doctor Marañón, a excepción de uno pequeño firmado por E. Lucas, que representa un trozo de costa y que le fué legado en la testamentaria del señor López Dóriga.

Pasamos a la parte íntima de la casa. En la biblioteca, famosa en libros de viajes por España, no hay espacio para cuadros y sólo vemos algún dibujo. Así, el Marqués de la Vega Inclán, sabedor del interés que en Marañón habían despertado las pobres gentes de las Hurdes, le donó una acuarela de Rosales, firmada

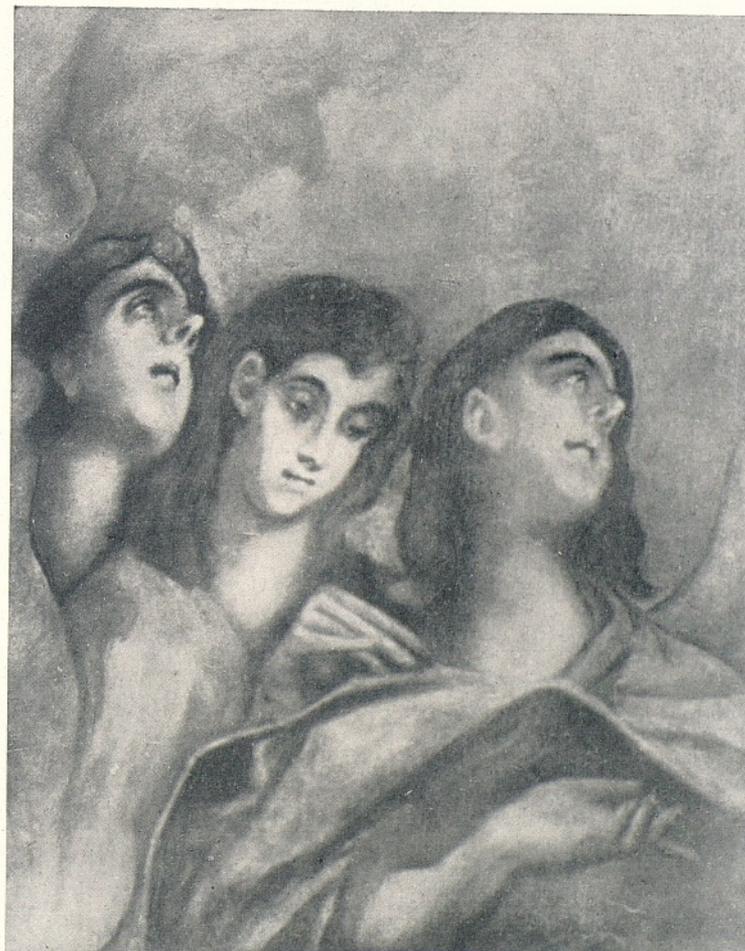
en 1869, que representa un cretino de aquella misera región, que por cierto nos recuerda al "novio de la boda", del pincel de Goya. Son de interés personal, más que artístico, un dibujo a pluma que representa el Pilar de Zaragoza dedicado a "Don Manuel Marañón, su agradecido cliente B. Pérez Galdós", y una tablita de la bahía de Santander desde San Quintín que el mismo don Benito regaló por aquellos tiempos al estudiante Gregorio, hijo de su ilustre abogado.

Obra del elegante pintor dieciochesco Mengs, es el retrato de una niña, casi en tamaño natural, vestida con traje de brocado adornado con mangas y delantal de encaje. Está en un parque. Lo mismo que el de Felipe II, es obsequio de don Luis de Aznar y Zabala.

En París, en el año 1940, Sert donó al doctor Marañón el boceto que le sirvió para decorar la gran sala del Palacio de

la Sociedad de Naciones, con cuatro cuadros murales, en tonos dorados y oceres tan característicos de este gran decorador, y uno para el techo, en el que se ven cinco fornidos hombres, que representan las cinco partes del mundo y se dan la mano como símbolo de la paz.

Siguen alternándose las buenas firmas. Julio Romero de Torres le dedica la cabeza de una de sus jóvenes morenas. Alvarez de Sotomayor un cuadro en el que se representan de medio busto dos aldeanos gallegos que van al mercado, cubierto él con la montera y luciendo ella un pañuelo estampado de lana. Es de Valeriano Bécquer una fina acuarela de un grupo de gentes saliendo de la Iglesia, así como la tablita de un tipo andaluz de largas patillas, calado calañés, envuelto en su capa parda y luciendo ricas polainas de cuero pespunteado. Firmado por Casimiro Sáinz en 1877, es una tablita de unos olivares toledanos. De Lupiáñez,



EL GRECO - Angeles

dos paisajitos, y una iglesia mozárabe de Toledo.

No falta en la colección Marañón la firma de Benedito, aunque representada en una tablita que no es más que una mancha de colores en la que se ven algunas personas sentadas en el muelle de Ve-

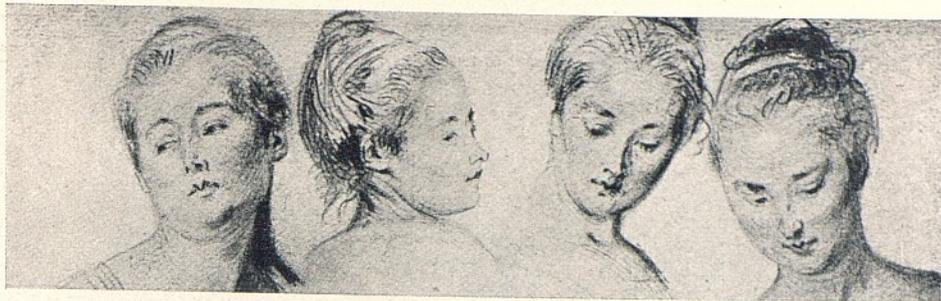
necia, con el mar por fondo. Otra tablita de Venecia débese a Pradilla, y de él es también un rincón granadino pintado minuciosamente en 1908, en cuyas calles de mucha y muy bonita luz y sombra, juegan unos rapaces.

En el recibimiento, antes de abandonar

la mansión, vemos el conocido retrato del doctor Marañón debido al pincel de Zuluaga, con un paisaje al fondo —que nos hace pensar en el amor del retratado por la naturaleza— y cerca de él, un microscopio y un libro como símbolos de la investigación y el estudio.



SERT - Boceto para la decoración del Palacio de la Sociedad de las Naciones



WATTEAU - Cabezas de estudio

DOBLE ARCO

No todo lo que se parece es exacto. La exactitud de un retrato radica en algo más que en su similitud física, que en su parecido literal. Nuestras facciones, nuestros ademanes y actitudes verdaderos dependen, quizá, mucho más de lo que no se ve que de lo que se ve.

* * *

Acaso el retrato más real —tal como lo entendió Walter Patter— sea el retrato imaginario.

* * *

Unos ojos viven —brillan— en un retrato, no a copia de reproducir, de circunscribir una retina, sino a fuerza de precisar, de ahondar una mirada. Pintar una órbita puede hacerlo a la perfección un artista de segunda, de tercera categoría. Pintar una mirada (toda la grandeza, toda la miseria de una mirada) está reservado a muy pocos; a un Velázquez, en su Bobo de Coria; a un Rembrandt, en su retrato último de Handricka Stoffels...

* * *

En los Pintores Impresionistas (pensamos, en estos momentos, singularmente, en Augusto Rénoir) el retrato se hace Arco-Iris. Pierde su armazón, su esqueleto. Se convierte en corola; se escapora, casi, (en Bonnard, en Vuillard) en perfume.

* * *

A fines, a principios de siglo, Lautrec retorcia, desgarraba la forma para acentuar el carácter, la expresión de sus figuras, de sus retratos: "Ivette Gilbert", "Miss Clifford", "Martin le désosé".

Ese retorcimiento, ese desgarramiento formal, (jaleado hasta hoy por todos los folicularios y agiotistas artísticos del momento) debía conducirnos, fatalmente, a las expresividades dementales, a las caracterizaciones delirantes —a los vitriolages y funambulismos picassianos y dalinescos— de estos últimos tiempos.

* * *

Estamos hartos ya también de tanto vicio dorado, de tanta chatarra refinada —de tanto retratismo proustiano— puestos, colizados en primera línea.

* * *

"Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé".

PASCAL

Dos perfectos, dos infalibles maestros retratistas; Velázquez, en sus pinturas, Holbein el Joven, en sus dibujos. Ambos poseen el secreto, la técnica —semi-divinos— de la expresión ahondada, de la ejecución alada al propio tiempo.

* * *

Un gran retrato es una caricatura emblecida.

* * *

El perfil es la rúbrica del alma.

* * *

Goya, en sus retratos, (ni en nada), no llega a Velázquez. A pesar de la agudeza de su genio, a pesar de todas sus lentejuelas pictóricas. La Enciclopedia y todos sus diablos y pobres diablos corren y brincan por ahí. Ciertos alardes y desplantes toreriles, ciertos resabios de villanía y de burdel desmerecen algunas de sus obras —de sus retratos —mejores.

* * *

¿Retratos de alas o retratos de cieno? ¿Coro de ángeles, (según nos dice líricamente, crudamente Fray Luis de Granada) o revolcadero de puercos? Ni una cosa ni otra. O lo que es peor: las dos cosas a la vez.

* * *

Sólo Dios sabe exactamente, en realidad de verdad, nuestro parecido. Sólo El podría hacer (lo hizo por primera y triunfal vez, el día de la Creación; por segunda y cruentísima vez, el día de la Redención) nuestro retrato. Todo lo que dibujen, pinten y modelen los hombres son meras suposiciones, simples aproximaciones.

* * *

La única Exposición —verídica e inapelable— de Retratos será, a fin de cuentas, la que se celebre en el Valle de Josafat (¡oh manes de Miguel Angel, de Luca Signorelli, del Orcagna!) el día del Juicio Final.

JOSÉ MARÍA JUNOY

JOSE PORTA, Retratista



Srta. Carmen Franco Polo

TODAS las señoras de Barcelona conocen la casa "Reri", pero poca gente sabe lo que José Porta guarda, o, mejor dicho, casi esconde en su trastienda. ¡Ah!, no, no crean ustedes que se trata de algo relacionado con su negocio, como estampados o cosa por el estilo. Se trata —¿quién

lo iba a decir?— de unas carpetas en las que, luciendo su pequeño gesto de gran coqueta, Barcelona asoma el más airoso de sus perfiles. Quiero decir que esas carpetas contienen centenares de dibujos, y que en esos dibujos se cifran mil gestos de nuestra ciudad.

Vista a través de esos apuntes, Barcelona no se nos aparece como una ciudad agobiada de trabajo, con mascarones de humo y rictus de mal humor, sino, bien al contrario, como una ciudad en vacaciones, divertida y alegre. Es, en una palabra, la Barcelona de los paseos concurren-



Sra. de Calviño



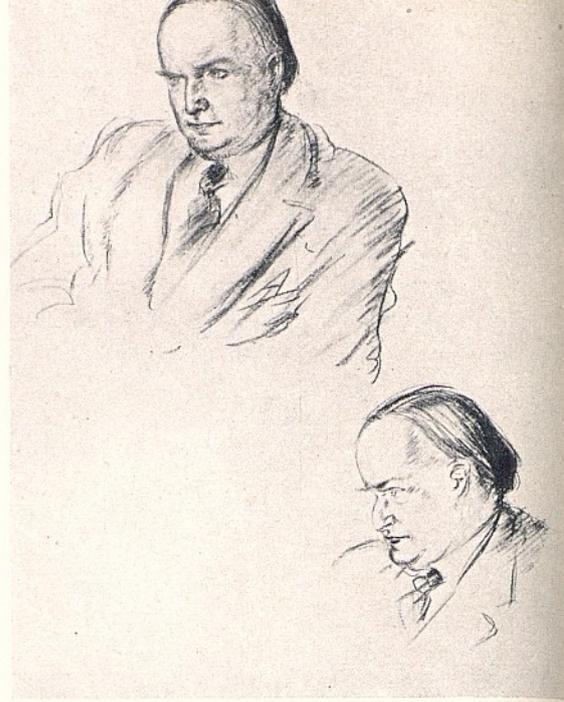
Sra. de Santa Marina



Luys Santa Marina



Mrs. Simpson



Mr. Walter Starkie



Rafael Santos Torroella



Juan Teixidor

dos, de los restaurantes cuyos "menús" fingen cocinas francesas, de los teatros donde recalán artistas de todo el mundo, de las playas donde zarpan mil modas y de las terrazas donde el aburrimiento naufraga entre dos coñacs. Porta es un francotirador que ha disparado sus lápices desde todos estos sitios. Pero los ha disparado amablemente, con elegancia, sin herir a nadie. Porque José Porta no es un crítico mordaz, sino un comentarista indulgente. Sus lápices no dejan surcos de acidez, sino, a lo más, una estela de leves sonrisas. Yo he visto centenares de esos dibujos y en ninguno de ellos hay una línea que esté clavada en el blanco de la caricatura, o que apunte hacia la diana de la sátira. Porta no tiene carácter para hacer tal cosa porque, al fin y al cabo, cuando su mano descansa y sus ojillos dejan de interrogar, él mismo se sumerge en estos ambientes y, acabada su tarea de mudo comentarista, termina convirtiéndose en uno de sus posibles personajes. ¡Lástima que no haya entonces otro Porta para captarle a él!

Estos dibujos suelen estar hechos en un santiamén: cuatro líneas brincan sobre el papel y forman un arabesco: casi nada, es decir, si el apunte resulta acertado, casi todo. Porque aquí no se trata de capturar finezas psicológicas, ni detalles difíciles, ni sesgos complicados. No; aquí la caza es muy otra. Aquí hay que cobrar las liebres del gesto y las corzas del ademán, para lo cual, como es lógico, se precisan vista y mano ligeras, pulso firme y disparo pronto, pues esa fauna, la más asustadiza de todas, asoma un instante y no vuelve más. De aquí que, como decía, Porta haya hecho estos dibujos en un santiamén, con pocos trazos y mucha sal.

Así, pues, en realidad no se trata de

retratos de personas, sino de retratos de actitudes. Quiero decir —pues lo que antecede podrá parecer absurdo, y no niego que lo sea— que en ellos la psicología se esfuma ante la presencia del arabesco. Son figuras que ilustran el fondo de una visión urbana, pero que jamás podrían asomarse al primer plano de una perspectiva más exigente. Son, por decirlo así, el paisaje humano de la ciudad, o, si ustedes quieren, el coro que, como en las tragedias griegas, interviene en la lucha del Héroe contra el Destino. Sólo que aquí el coro es de una incitante feminidad y el héroe —as, con minúscula— suele ser un personaje a quien el destino no ha visado el pasaporte para la inmortalidad. Los tiempos cambian, y con ellos, los hombres y hasta el destino de los mejores.

Después del coro —este coro que está escondido en las carpetas que hay en la trastienda de "Reri", Porta ha empezado a retratar los personajes de la tragicomedia ciudadana. Si no célebres, todos o casi todos son reconocidos. Pero el que más y mejor los ha conocido, quien de verdad ha calado en el subsuelo de su psicología, ha sido él, Porta. Porque cuando Porta dibuja sus ojillos son como dos perforadoras que buscan las vetas y los filones del carácter: horadan la personalidad y extraen lo que sus lápices llevan a la superficie de las planchas. La verdad es que son unos ojillos agudos, penetrantes, inquietos, temibles. Porta no es un volteriano; pero, no sé por qué, mientras me retrataba se me antojó que sus ojos se parecían a los del señor de Ferney. Y eso que miraban sin pizca de malicia, pues en su rostro, tensado por el esfuerzo, no cabía otra cosa que la pasión del momento. Además, ya he dicho que el humorismo de Porta no es incisivo, sino



José Camón Aznar



Rafael Puget



Marquesa de Villanueva

blando, y que su sentido de la vida, aunque epicúreo en apariencia, no deja de ser español, es decir, a la postre, un poquitín trágico. Porque no olvidemos que Porta ha consagrado muchas horas de su vida a los gitanos, y, contra lo que suele creerse, los gitanos no son gente alegre (¡Por Dios!, no se fien ustedes de las panderetas y de los chascarrillos y oigan sus cantos, vean sus bailes y observen su estilo de vivir), sino, al contrario, gente esencialmente trágica; gente sobre cuya existencia pesa un oscuro destino de imposibles añoranzas. Pues bien; un humorista, alguien que contemplase la vida desde una perspectiva cómica, jamás hubiese puesto al rojo ese bronce humano que el destino ha forjado sobre el yunque de una tremenda peripecia vital. Porta hizo un libro en el que explicó quiénes son los gitanos. El libro lo tituló "Bajo los Puentes", y, agradecidos, los gitanos hicieron que aquellos puentes que les daban cobijo, se convirtieran en arcos de triunfo por donde había de desfilar la fama de su amigo Porta. ¿Arte de magia? ¡Pues, claro que sí!

El que ha retratado gitanos puede retratar a quien se le antoje, porque, créanme ustedes, en el mundo no hay nada más azorante ni más escurridizo que un "calé". Junto a él, el artista más complicado y el mundano más tortuoso resultan una novicia a punto de profesar. En verdad, pues, Porta se ha ejercitado en la mejor escuela, y los frutos de su aprendizaje están aquí, en estos retratos.

Por extraño que parezca, lo cierto es que muchos artistas no hacen más que repetir un mismo retrato: el suyo. Se ponen la máscara de sus modelos, engordan, adelgazan, adoptan posturas de todo género, pero siempre tienen un momento de descuido y entonces, ¡oh fatalidad!, se

les reconoce en seguida. Porta, no. Porta se retrata siempre en la medida que todo hombre se espeja en su quehacer, pero nada más. No puede ni quiere hacer otra cosa porque su mismo modelo se lo priva, le impide su presencia. Y, en resúmenes cuentas, esto es lo que él desea.

Porta pone en su trabajo la misma tensión que un vigia al escrutar el horizonte. Sus trazos son rápidos, pero seguros, porque la plancha no admite correcciones. (Ramón —Gómez de la Serna, claro está— diría que la plancha es la notaría donde los dibujantes registran todas sus excelencias y todos sus defectos.) Estos retratos no tienen calidad pictórica, es decir, sólo pretenden producir calidades propias del dibujo. Es más: sus retratos coloreados me parecen inferiores. Aquí, pues, todo el mérito se esconde, ni más ni menos, en el surco de la línea. Que en estas obras hasta el sombreado, que siempre es discreto, no procede del borrón, sino, simplemente, de la línea. Y, sin embargo, es probable que Wölffling no los calificara como opuestos a lo que él llamaba "dibujo pictórico".

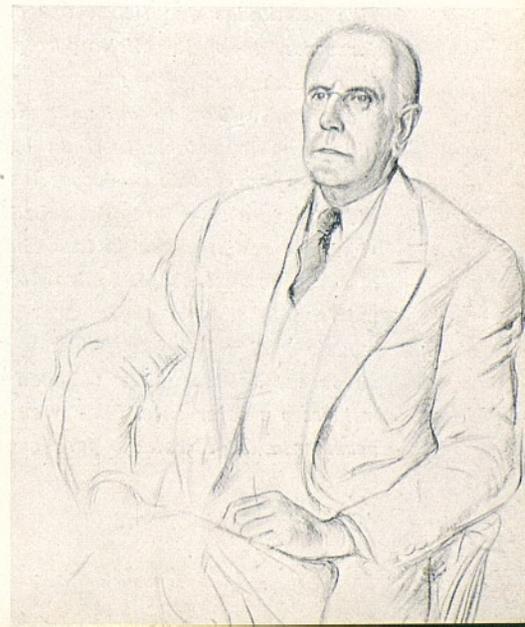
(Antes de terminar debería hacer una referencia al procedimiento técnico que Porta emplea para con sus obras: la preparación de la plancha y su tratamiento después de dibujada. Ya sé que debería escribir algo en este sentido; pero, si ustedes me lo permiten, no lo hago.)

Y basta. Lo mejor será que para apreciar las excelencias y los defectos de estos dibujos yo deje de escribir y ustedes se pasen un ratito mirando los retratos que aquí se reproducen. Así, pues, como en los discursos de presentación, termino con aquello de: "El señor Porta tiene la palabra".

T. LA ROSA



Tristán La Rosa



Marqués de Argentera



PEDRO BUENO - Autorretrato

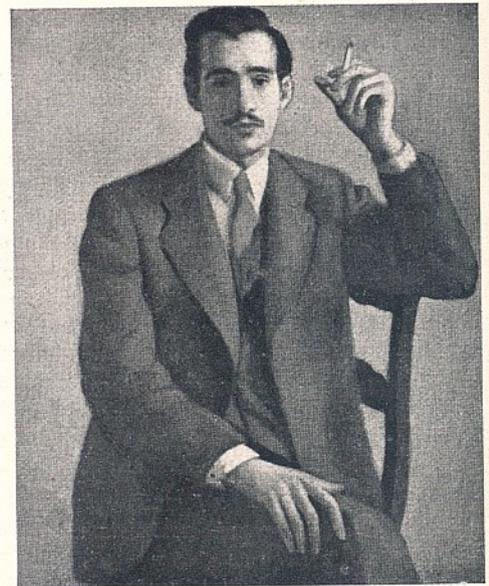
PEDRO BUENO Y EL ARTE DEL RETRATO

HAY que suponer en el pintor de retratos —en el buen pintor de retratos— un fuerte sedimento de humanidad; quiero decir, de aquella suma de experiencias asimiladas que tienen que concluir, forzosamente, en la solícita percepción de los matices psicológicos más sutiles. Al fin y al cabo, es él quien contempla más detenida y prolongadamente a un buen número de personas de su época: las ha tenido frente a sí, delante del caballete, sesión tras sesión y un día tras otro, y en el curso de su trabajo, dentro de esa atmósfera de silencio que se crea entre el modelo y el artista, concentrado éste en su tarea, habrase visto obligado una y mil veces a calar en el alma y en el temperamento del retratado, para que no se

le malogren la fidelidad y el éxito de su obra. Porque preciso es reconocerlo, nada exige tanto esfuerzo, ni compromete y obliga tanto al pintor, como un buen retrato. Un paisaje, una naturaleza muerta o un asunto histórico, podrán interpretarse como se quiera, sin que, a no ser grande el atropello, exista quien reclame; pero un retrato, ¡ah, con cuánto cuidado no ha de ir el pintor para no lastimar susceptibilidades, incurrir en olvidos o en deformaciones que no se le perdonarían nunca! Frente al caballete se le coloca, desde el primer momento, desde el instante mismo en que acomete su labor, el más exigente y puntilloso de los críticos: el propio retratado. Y es preciso que le observe atentamente, que penetre en los en-



Retrato de niña



Retrato del dibujante Rivero



Retrato de la hija del pintor Gómez Cano

tresijos de su psicología y logre descubrir, no sólo su verdadera personalidad, sino la que él se imagina o quisiera tener. Un buen retratista conoce sobradamente, porque su profesión lo exige, aquel desdoblamiento de los tres Juanes a que aludía el humorista norteamericano Wendell Holmes: el Juan que ven los demás, el Juan que él mismo se cree ser y el que es en realidad.

Bien puede deducirse, de todo lo apuntado, cuán ardua ha de ser la tarea del retratista, y cómo necesita verse asistido de las sobredichas dotes de humana comprensión, si de veras quiere salir airoso de su difícil cometido cuantas veces lo intente.

Uno de tales retratistas es hoy, para mí, el pintor Pedro Bueno, en quien —permítaseme decirlo— veo una de las mejores esperanzas, y realidad ya en gran parte, de la joven pintura española. No hablo aventuradamente ni dejándome llevar por el pie forzado, tan usual en nuestra crítica, del elogio de circunstancias. Conozco bien su obra, sus ambiciones y hasta sus titubeos, esos titubeos del artista que, por exigirse mucho, nunca está satisfecho de lo que acaba de realizar; le he acompañado más de una vez en sus constantes visitas al Museo del Prado, donde no se cansa de ver y estudiar las obras de los grandes maestros, codicioso de un aprendizaje que no dará nunca por concluido; y sé hasta qué punto se ha ido asimilando la veta española de humanismo que en los lienzos de el Greco, Velázquez, Murillo o Goya, destila las esencias más nobles y alquitaradas de nuestro genio pictórico.

Pedro Bueno que, como digo, se siente siempre aprendiz en cuanto pisa los umbrales del Prado, tiene ya mucho de gran pintor. Por de pronto, ha procurado cludir en todo momento aquellas limitaciones —no ha tardado en comprenderse que sólo esto eran— puestas en candelero por el sectarismo pictórico de nuestra época. Tan distante de él como de las rutinas académicas, ha pretendido enriquecer siempre, en la medida de sus fuerzas y con la mayor cantidad de elementos posibles, los trozos de realidad que ha traspasado a sus obras. El quisiera volver a la pintura de la gran época, cuando la destreza en el oficio, la sensibilidad para el color y para el dibujo, la plenitud de forma y de contenido, el estudio de la

composición y el deseo de captar la vida, de encerrarla palpitante aún en el lienzo, poníanse enteramente a contribución para lograr la obra de arte. Pero este afán de Pedro Bueno por volver a la más noble tradición no tiene nada de apocamiento, de timidez en el oficio, como cualquiera de los “revolucionarios” en pintura, o de sus instigadores y comentaristas, pudiera dar en creer. Digase lo que se quiera en contrario, es mucho más difícil y arriesgada, mucho más seria al cabo, esa vuelta al punto de partida de los grandes maestros. Y es de esto, del regreso a su manera de ver y de sentir, y no de una imitación anodina y superficial de lo que ellos consiguieron y guardan los Museos, de lo que aquí se trata, es decir, de lo que Pedro Bueno se propone alcanzar. Y de que lo ha logrado efectivamente, muchos de sus cuadros, entre ellos los de su última exposición en la sala Bucholz, de Madrid, nos lo demuestra, si no con creces, en afortunada y discreta medida al menos.

No cabría tampoco encerrar la obra de Pedro Bueno dentro de los estrechos márgenes de un realismo sin profundidad. En su pintura existe siempre como un oculto poder de evocación, una llamada a otras realidades, más del espíritu que de la carne, distintas de las que en el motivo de cada cuadro parecen no constituir sino un leve punto de sustentación. Las figuras de los retratos que pinta Pedro Bueno, y lo mismo podríamos decir de todas las cosas de que las rodea, parecen vivir en una dimensión intemporal. Es como si sintieran cierto pudor por manifestarse en la efímera urgencia de todo lo inmediato. Son personas vivas, de hoy; pero el pintor, para no esclavizarlas al fugitivo instante en que posaron para él, se esfuerza en dotarlas de ese temblor de lejanía, que es a la vez un refinamiento y una liberación. De aquí procede, sin duda, la elegancia peculiar de todos los retratos de Pedro Bueno; esa elegancia que es, que debe ser siempre, un asomarse el alma por entre los intersticios de la realidad, para hacer más leve y soportable el peso de ésta.

La obra de Pedro Bueno, pues, resulta para nosotros altamente consoladora. Ante ella, no nos hace falta, como ante tantas otras, tener que abandonar nuestro papel de contempladores para convertirnos en eruditos de la pintura; en falsos erudi-



Retrato al pastel



Sra. de Cela



Sra. de Llorent

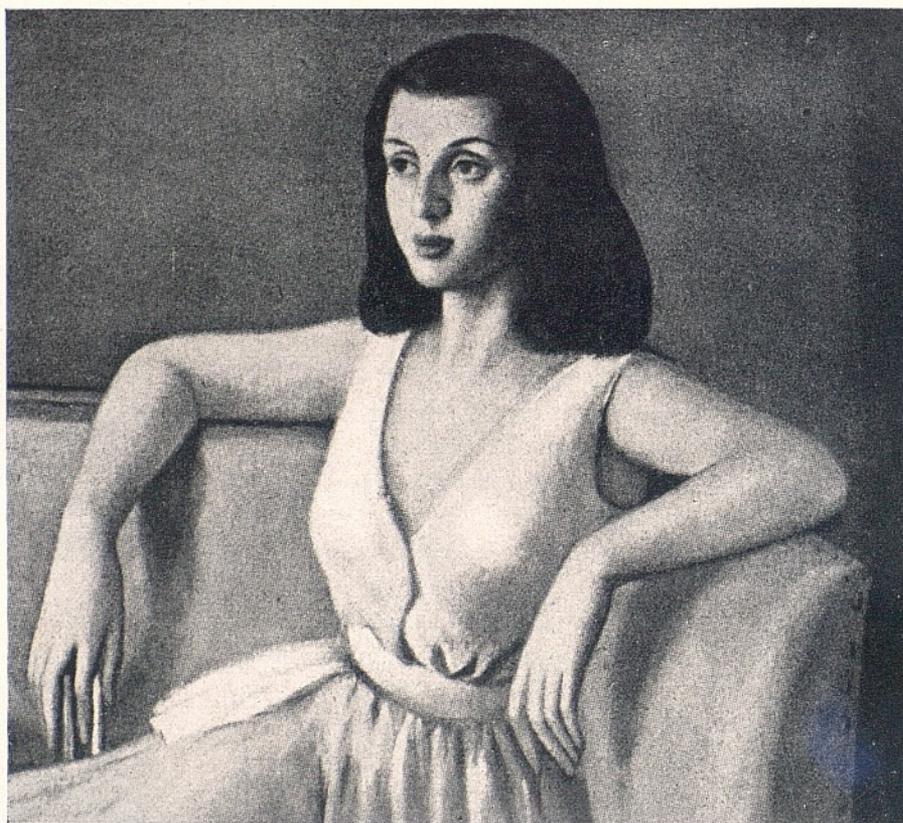
tos, claro es, pues que a más no puede ni debe llegar el que quiera fruir noblemente de la emoción estética y humana que esa obra nos depare. El pintor no nos pide aquí que nos detengamos en intrincamientos del "oficio", que prefiramos el análisis de los arduos problemas pictóricos que se haya propuesto resolver, a la fervorosa contemplación de la obra misma; lejos de ello, sólo quiere que recojamos aquellos valores absolutos por los que una obra de arte se mantiene en estrecha dependencia con el espíritu y la sensibi-

lidad que deben informar siempre a toda creación artística de veras. Y no es que tales problematismos y dificultades de índole puramente material no hayan sido afrontadas por el pintor, sino que éste, como siempre ha sido y como debe ser, procura darnoslos resueltos ya, para que no se nos interpongan enojosamente en el camino de nuestro goce.

El arte de Pedro Bueno, sin pedanterías ni oficiosidades de relumbrón, va abriéndose camino, afianzándose más y más, resuelta y noblemente. Sus retratos

se hallan impregnados de ese humanismo, de esa finura de observación y comprensión —sin interioridades ni psicologismos impertinentes— a que aludíamos más arriba. Entroncando de esta manera con nuestra mejor tradición pictórica —y lo que no es tradición es plagio, como se ha dicho agudamente— su obra nos revela una de las vocaciones más auténticas, a la vez que la renovación por el único camino posible, de nuestra pintura actual.

R. SANTOS TORROELLA



Retrato de la poetisa Dolores Catharincu (fragmento)



PEDRO CAMPAÑA (Peter de Kempeneer)
 Retratos del mariscal Diego Caballero, de su hijo y de su nieto
 (Retablo de la capilla del Mariscal, catedral de Sevilla)

PEDRO CAMPAÑA COMO RETRATISTA

LOS grandes méritos de Pedro Campaña son suficientemente conocidos, y no es mi intención darlos a conocer una vez más. Las obras que ha dejado en Sevilla, en Granada, en Ecija y en Carmona, así como en otros lugares de Andalucía donde él vivió desde de 1537 a 1563, no necesitan nuevos elogios. Pero cuando se habla de Campaña se piensa exclusivamente en sus grandes retablos como el de la iglesia de Santa Ana de Triana o en los de la Mezquita de Granada; se piensa también en este magnífico Descendimiento que ocupa el puesto de honor en la Sacristía de la Catedral de Sevilla y en el retablo de la Capilla del Mariscal de la misma Catedral. Pero con ello se olvida uno de los aspectos más flamantes del arte de Campaña: sus retratos. En sus retablos la influencia italiana, particularmente la de Rafael, está muy acentuada. Antes de venir a Sevilla el joven Peter de Kempeneer hizo un largo viaje

por Italia; trabajó en Bolonia, en Venecia y en Roma, y los recuerdos de este viaje son muy visibles en el viro colorido y en las bellas figuras de sus grandes composiciones. En sus retratos por el contrario se ha conservado como un flamenco puro. Fué un excelente retratista, "un retratador valiente", escribe Pacheco, quien nos cuenta que hizo los retratos de los Duques de Medina y de Alcalá sin que los modelos tuvieran que posar ante el pintor. No conocemos estos retratos; se han perdido o, tal vez, están guardados en colecciones particulares. Solamente conocemos los retratos de la base del retablo de la Capilla del Mariscal en la Catedral de Sevilla. Casi me atravesaría a decir que están allí enterrados, en esta oscura capilla, en la que sólo se penetra para seguir a toda prisa hacia la sala capitular. Se pasa sin verlos, sin echarles una mirada, llevado por un guía presuroso.

Fué en 1555 cuando Pedro Campaña recibió el encargo del Mariscal Diego Caballero de hacer un retablo de ocho tablas o paneles para la capilla destinada a guardar las sepulturas de su familia. Dos de estos tableros fueron reservados para los retratos. A la izquierda, en la base, aparecen los varones: el Mariscal Diego Caballero, su hijo Don Diego Caballero de Cabrera y su nieto Don Pedro Caballero de Illescas; a la derecha se ven las mujeres: la esposa del Mariscal, Doña Eleonora de Cabrera, su hija Doña María y las tres nietas.

La gran característica del retrato flamenco se encuentra al primer vistazo: son imágenes realistas y honradas. El Mariscal es un viejo de cabeza enérgica; sus cabellos tiesos y grises, su boca grande, su hermosa barba y su mirada franca nos inspira gran respeto por este soldado que vivió muchos años en América, donde defendió en los campos de batalla la sobe-

ranía española. No reza: tiene demasiada costumbre de mirar a lo que pasa en torno suyo. Por el contrario su hijo tiene los ojos vueltos hacia el altar; es menos duro que su padre, su rostro expresa la meditación y el recogimiento del buen cristiano. La tercera figura de este grupo, el nieto, es un pobre niño enfermo, desfigurado; es un pequeño jorobadito que levanta los ojos al cielo para pedir al Cristo su curación. Está representado con un realismo que en nada oculta su fealdad.

Los tres hombres están vestidos de negro y aparecen sobre un fondo igualmente negro, como en los retratos del gran contemporáneo de Campaña, Antonio Moro. Solamente los rostros forman grandes manchas claras y asimismo las manos. El rostro, esto es lo que el artista valora

y lo que pone a prueba su saber de retratista. Todo lo que se ve son tres cabezas que parecen surgir iluminadas desde una profunda oscuridad. Pero estas cabezas se las ve en todos sus detalles, con todos sus rasgos particularés, expresivos y vivos. El rostro austero del Mariscal, la encalmada cara de su hijo y aquella llena de infelicidad y de desgracia del niño, basta con haberlas visto una vez para no olvidarlas nunca más.

Los retratos de las mujeres son menos expresivos exceptuando aquellos de las dos niñas que están en el primer plano. La mujer del Mariscal y su hija están vestidas muy modestamente, más bien parecen en hábito de religiosas. La primera de las nietas, por el contrario, se ha puesto todas sus joyas; es la única que representa la hija de una familia rica.

Las dos otras nietas llevan traje gris uniforme, sin el menor detalle de lujo. La mayor de estas dos parece igualmente una niña enferma; vuelve la cabeza de una manera que nos hace suponer alguna deformación corporal.

La fórmula es la misma que para los retratos varoniles: un fondo negro que contrasta fuertemente con el tono claro de los rostros y las manos.

Defender estos notables retratos contra el olvido que les amenaza es un deber de reconocimiento con respecto a este pintor flamenco que fué no solamente uno de los más honorables vecinos de Sevilla, sino que fué también, al par, un artista que tuvo una enorme influencia sobre la pintura andaluza del siglo XVI.

Dr. J. V. L. BRANS



PEDRO CAMPAÑA (Peter de Kempeneer)
Retratos de la mujer del mariscal Diego Caballero, doña Leonor de Cabrera, de su hija y de sus nietas. (Retablo de la capilla del mariscal, catedral de Sevilla)

ARTE RELIGIOSO



Retablo de J. Serra para el Convento del Santo Sepulcro, en Zaragoza
(Museo Provincial. Zaragoza)

LOS RETRATOS DE DONANTES

por ESTEBAN MOLIST POL

HUBO un tiempo en el que el Arte se nutría de una fuerte vida sobrenatural. Fruto de una realidad viva y operante cual el Cristianismo eleva a su condición más vital, más inserta en el espíritu de los pueblos y de la época, aquel arte era expresión de algo trascendente. Reflejaba el sencillo, quedo vivir de los hombres de un tiempo quienes se sentían vivificados en la Gracia y en el Espíritu Santo. Por doquier se percibía una secreta nostalgia como si los hombres tuviesen aguda conciencia de un mutilamiento en la plenitud humana, de una carencia de algo hermoso y perdurable. La vida era como una bella canción de alegría cantada por espíritus mínimos que gozaban en la contemplación de las historias de Dios. Todo ascendía y lograba entreverarse de beatitud y santidad. Y se alcanzaba para las cosas del arte una figuración sencilla, ahilada, rendida casi...

Lo pobre de la técnica, lo rudo de la expresión venían compensados por esa secreta, encubierta intimidad percibida dramáticamente en cada fresco, en cada tabla, en cada uno de los ingenuos, primitivos retablos. En ellos pese a su tosquedad externa había una armonía bella, sencilla, nativa armonía. El arte era como una operación creadora que añadía belleza a la trascendida belleza del mundo.

En el Arte de entonces, en el de aque-

llos Maestros primeros, de aquellos desconocidos Maestros que llegan a nosotros sólo con el nombre y número de sus obras; en el arte de los Maestros del románico, de las emotivas figuraciones medievales; en ese tiempo, en ese Arte, la importancia del tema, la voluntad de expresarlo obligaban al hombre a sobrepasar su obra; las condiciones externas orientaban en cierto modo su alma y mantenían el imperio de la razón aunque si de algo pecaban de excesivo intelectualismo como vienen a demostrarlo las complicadas estilizaciones bizantinas, el esquematismo y rigidez del románico.

También el cuidado e interés por una técnica material demasiado compleja —entonces—, el desvelo por la perfecta ejecución del trabajo —con todo lo que lleva de aplicación, de reflexión, de "ensimismamiento"— el bienhechor contrapeso de las necesidades casi manuales y físicas del oficio, aseguraban cierto equilibrio psicológico en el artista creador. Equilibrio que siendo profundamente realista y casi naturalista le permitía ser llamada del Espíritu y hablar a los hombres con el tono, la voz y el ropaje que necesitaban para hacer comprensible el mensaje.

Pues la obra artística de aquellos tiempos llevaba insito el mensaje de la Religión, la voz del Cristianismo. Implicaba

una devota referencia a otro mundo. Todo cuanto era representado por los antiguos, desconocidos maestros sugería una dependencia real con un orden de ideas y de emociones radicalmente distintas a todo lo de este mundo. Si existía arte religioso era gracias a esa conciencia de dependencia, a esa relación íntima e indisoluble del hombre con lo sobrenatural.

Y porque los artistas, los hombres que en sus obras debían expresar ese sentimiento del mundo, esa visión de las cosas sencillas gratas a Dios, signo visible y camino para un ascencimiento, para una mejor unidad con el alma espíritu, eran fruto de un medio ambiente unívocamente religioso, hijos de las necesidades de la época que les tocó en suerte vivir.

Movidas por auténtica piedad y temor de Dios existieron también aquellas personas que costeaban u ordenaban la construcción de los retablos y de las tablas donde estarían representados los Misterios de Nuestra Señora, o la santa vida de los Justos. También ellas respondían a grandes llamadas religiosas, trascendían en algún modo el jugo espiritual del cual se habían nutrido durante tanto tiempo y el cual les verificaba todavía.

Y ellas fueron quienes quisieron ser perpetuadas por el retrato en la donación. Quienes quisieron ejemplarizar y mover a sus conciudadanos a igual gesto. Así fue.

ron muchas las obras de arte que nacieron. Gracias a ellas fueron bastantes los altares, las hornacinas que supieron de la labrada imaginería, de la bella y delicada descripción pictórica de las vidas de santos.

Los retratos de donantes objeto del presente estudio y ya tratados con cierta rapidez por Mn. Gudiol (1) pertenecen a los últimos periodos del románico y a todo el ciclo gótico catalán, con sus derivaciones estilísticas franco-góticas e italo-góticas y de estilo universal, hasta llegar a las primeras influencias renacentistas que en España se concretan algo más tarde que en el resto de Europa. Dos retratos de donantes románicos muy significativos y que mejor pueden darnos una cronología son: uno el de la Condesa de Pallars en la parte baja de la decoración mural del ábside principal de la Iglesia de San Pedro del Burgal y hoy en el Museo de Barcelona. La obra es del Maestro de Pedrét y ha sido fechada como perteneciente a la segunda mitad del siglo XII. Aquí hay todavía influencias bizantinas y los aspectos generales de la decoración sufren de cierta rigidez y convencionalismo propios de la época.

En este momento románico es singular la existencia del otro retrato pintado sobre tabla al pie de una estatua policromada de la Virgen Madre del Señor. Es la bellísima imagen de la Iglesia monacal de Santa María de Llusá desaparecida en el año 1936, perteneciente a principios del siglo XIII. La gracia y el fino candor de esta bella figuración mariológica viene sustentada y afirmada por la tosquedad y la ingenua sencillez con que ha sido representado el donante. Este grupo ofrece un interés extraordinario por ser bella y justa concurrencia dramática. Una variante del donante al pie de la Virgen o de Cristo, lo encontramos también, en piedra, en los restos procedentes de retablos (Colección Plandiura) de Albalate de Cinca en los cuales figura una santa con un libro en la mano y una dama en actitud orante al pie. Y también en otra Imagen de Cristo con un caballero en la misma actitud a quienes se atribuye la donación de las obras.

El paso del estilo románico al gótico se produjo lentamente y según puede colegirse por la incorporación sucesiva de elementos que acentuaban el naturalismo, por el abandono de los esquemas de estilización, por la introducción de nuevas exigencias iconográficas y por los cambios radicales en las estructuras y mobiliarios. Las causas fueron los viajes, el envío de manuscritos miniados y las manifestaciones que ayudan internacionalmente a la evolución de la moda. Este paso lo notaremos rápidamente cuando se estudie en la pintura catalana el ciclo gótico.

Ahora la ornamentación, el tema, los motivos, el ropaje y el mobiliario han sido modificados notablemente. Las composiciones están "llenas" de asunto. Ya no



Condesa de Pallars. (Pintura románica del siglo XII. Museo de Arte de Cataluña)

son situaciones lineales, táctiles, sino coloristas. El color hace su entrada solemne y aun cuando todavía sean pobres los recursos, la "cocina" de que dispone, veremos cómo ya forma parte esencial en la técnica del retrato. O para decirlo de otra manera: es la pintura y no la escultura la que estará destinada a convertirse en el arte por excelencia del retrato durante todo el periodo gótico y hasta el Renacimiento en que surge nuevamente la tradi-



Retablo de Jaime Serra. (Alella de la Conca)

ción escultórico-retratista con Donatello y Pisanello. Los medallistas recordarán en sus obras y "en cierto sentido" los retratos que se observan en las tumbas y sepulcros, en los frontales y los capiteles.

En la pintura, el retrato se observará situado siempre en primer plano. Esta es una época en que los artistas aprendían a distinguir un rostro de otro, en que apenas se conocía la anatomía humana, en que todavía se vivía bajo el peso del simbolismo oriental y en España del adorno mudéjar. Por eso los artistas amaban los tipos acentuados. Por esto se buscaba el análisis y se estudiaba la máscara para dar prontamente a los rostros ese aire de pertenecer a un sistema coherente y cerrado que llamamos "carácter". Ese esfuerzo requería voluntad y vocación y cierta amplitud en el trabajo a fin de poder expresar una congoja, un conflicto dramático o bien una sensación acusada de inefable dulzura. Para ello importaba lograr la expresión del rostro. Asegurar la emotividad de ojos y boca.

Y ello porque la tabla o el retrato más expuestos a la proximidad de los fieles no debían tener más expresión que en el rostro y no ser como las figuraciones del fresco o del mosaico en los grandes templos que por sus esenciales características espaciales tenían que ser pintadas excesivamente ampliadas, desmesuradas y hasta casi desfiguradas a fin de dar algo que de pies a cabeza fuese altamente expresivo.

Para mejor comprensión clasificaremos algunos de los retratos de donantes existentes en nuestro país. En el primero figurarán las corporaciones y los gremios. Los reyes y personas de sangre real, los nobles, los eclesiásticos y los seglares figurarán en el segundo grupo.

La iconografía catalana está enriquecida con múltiples aportaciones de este tipo. Dado el carácter no exhaustivo del presente trabajo daremos sólo referencia de algunas que nos permitan situar el problema y contribuir a un esclarecimiento de su posición artística y humana en el tiempo estético, en el desarrollo y en la protección del arte religioso de Cataluña.

Pertenecen al primer grupo y como donación corporativa "El Llibre dels Privilegis de Cervera" (2); "La Verge dels Concellers", del Museo de Barcelona la cual procede de un altar de la capilla comunal. Tabla pintada por Luis Dalmau en 1443 y en cuyo contrato de ejecución se señala la exigencia de que figuren las veras efigies "ben divisades" de los Cinco "Concellers", presentados en actitud orante, con las manos juntas, arrodillados y dirigidos en plegaria a la Virgen y acompañados por las figuras de Santa Eulalia y San Andrés. Los retratos de los "Concellers" ahora en la miniatura de un códice, que ha llegado a nuestros días, calificado como original del "Comentari sobre els Usatges de Barcelona", de Jaime Marquillas y que según Durán y Sanpere fué miniado por



TIZIANO - Carlos V en Mülberg (detalle)

TRES RETRATOS IMPERIALES

por LUYA SANTA MARINA

El
galán
del
lebré



TRAJE claro, ropón de martas, coraza azulada con un rayo de oro —mar de tarde con sol— obra de armero bresciano, barba castaña y cerrada, muy galán. Buenos tiempos: treinta y dos años, y trece de emperador. Dos antes, en Bolonia, Clemente VII, olvidado del saco de Roma y su prisión en Sant Angelo (mayo, 1527) le corona Rey de Romanos. Ya es del todo emperador, no “electo” como su abuelo Maximiliano “senza dinari”, o sea sin cuartos, a quien nunca ciñeron corona manos papales. Por si una flor faltaba al ramo, los magistrados milaneses le traen la Corona de Hierro de Rey de Lombardia.

Buen tiempo. Los triunfos abruman en la balanza a los fracasos: deshechas las Comunidades y Germanías, al grito de ¡Santa María y Carlos! Victorias en Navarra y Lombardia. Jactancia de Francisco de Angulema, y Pavía: los bosques de picas esguízaras cayendo con ruido de cañas cortadas por las espadas-rayos de la furia española.

Al año y un mes se casa en Sevilla con su prima Isabel, rubia y espigada, blanca y de ojos claros, con porte de reina; al año le nació hijo varón.

Bien iba el juego. Aparta su duro guantelete cuanto le estorba. Carlos de Borbón asalta Roma, y un lasquenete de Jorge de Frundsberg, quita de en medio a Giovanni de Médicis, el “Gran Diavolo”, el temido Juan de las Bandas Negras, partidario del Papa, cual si fuera Juan de las Viñas. Y se fué al hoyo, y el tudesco siguió rabiando con la gota y haciendo de las suyas.

Lleva en la frente la estrella de la buena fortuna. Francisco de Francia, le echa un ejército sobre Nápoles y una escuadra sobre su resplandeciente golfo. La manda nada menos que Andrea Doria, y la hueste Lautrec, un general de veras. Pero tras lances y relances, el ejército se desvanece, se le traga la tierra feliz —“viciosa” como antes se decía de Nápoles— muere el jefe, y su nombre le hereda una cortesana de Roma —la “Lautrecá”— el diablo sabrá

Bernardo Mortorell. Y por último el famoso retablo de los "Pahers" de Lérida. Pintura catalana del siglo XV, obra de Jaime Ferrer, en la cual los "Pahers" al estilo del de Dalmau quisieron ser figurados al pie de la Virgen vistiendo sus grampallas de ceremonia.

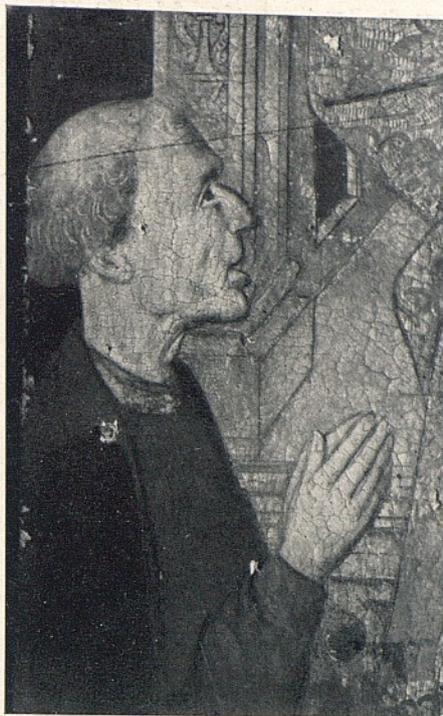
En las donaciones de retablos hechas a las Iglesias y Capillas por los Gremios, raramente puede ser señalado con exactitud alguno que otro de los miembros del Gremio donante en las figuras y personajes representados. En general esta clase de donaciones pueden ser filiados por el escudo, armas o cifra del Gremio.

Entre los particulares y como ejemplar típico de donante real lo es la Tabla Voliva de Tobed que con toda probabilidad se atribuye a Jaime Serra. Pertenece al siglo XIV y fué adquirida por el coleccionista aragonés don Román Vicente. La fecha exacta parece ser la de 1373. A los pies de la Virgen figuran los retratos de la familia del Rey Enrique II de Trastámara. Las inscripciones y leyendas lo confirman.

En el grupo de donantes nobiliarios podemos señalar entre otros la existencia en el Museo de Barcelona del llamado "Retable dels Sants Joans" procedente de la Iglesia de Santa Coloma de Queralt, en el cual figuran dos damas y un caballero, los que con toda verosimilitud han sido identificados como personajes pertenecientes a la familia del Conde de Queralt. La obra es de 1369. En este mismo grupo puede ser considerado, aunque con las reservas del caso, el llamado "Retable del Conestable", de Huguet, en el cual según Martínez Ferrando figura el donante, o sea el Condestable de Portugal representado en la figura de uno de los Reyes adorantes. De todas maneras no está muy probado y lo que se acepta generalmente como indicio, bien podría ser una cierta influencia flamenca.

Fueron los sacerdotes, monjes, capitulares quienes con más asiduidad hicieron donación a las Iglesias, templos y Monasterios de tablas y retablos en los cuales los artistas representaban aquellas historias de santos, aquellos misterios de la Virgen o de la Pasión de Jesús objeto de la particular devoción del donante. Nuestros Museos y colecciones particulares conservan un rico tesoro en donaciones de este tipo, milagrosamente salvados del poder destructivo del tiempo, de los elementos y también de los hombres. Los seculares por su parte también donaron infinidad de obras artísticas a la Iglesia.

Uno de los más singulares es el llamado Retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza, en la capilla del mismo nombre en cuyas tablas figura por dos veces el propio donante Fray Martín Alpartil. Esta obra está bien documentada y de ella se sabe que fué pintada por Jaime Serra entre 1361 y 1362 y valorada en trescientos florines. El donante está primeramente a los pies del Cristo en su



Retablo de P. Guardia.
(Iglesia de Sta. María, Manresa)

Misterio de Resurrección, vistiendo roquete y capa de oro: tonsurado, juntas las manos y arrodillado. La documentación al referirse al donante dice de él: "honrado e relihioso Don Fray Martin de Alpartil, calonge de Jherusalem, comendador de Nuevalos e Toralba e thesorero del Senyor Don Lope Arzobispo de Zaragoza." En una de las tablas laterales del propio retablo, aquella en que se representa el Juicio Final se repite nuevamente el mismo retrato



Retablo "dels Consellers", obra de Dalmau.
(Museo de Arte de Cataluña)

del donante a la derecha del Cristo. Este canónigo era más bien regordete y su cara expresaba cierta juventud y jovialidad.

De Pedro Serra tenemos en el siglo XIV el retablo dedicado a la Virgen María Reina de todos los Santos de San Cugat del Vallés hoy en el Museo Diocesano de Barcelona. El monje que ordenó la construcción del mismo está representado en figuración pequeña para separarlo de los demás personajes del drama. Mn. Gudiol, en "El Retrato en la pintura antigua catalana", ya expone sus dudas a la identificación del mismo como el Abad Montcorb o Monte Curro, dudas que me confirma el experto señor Ainaud quien dice que es más verosímil pensar que el donante haya sido Berenguer de Rajadell, abad del citado Monasterio en 1399-1340 y quien antes, en la época de construcción del retablo, fué beneficiado del altar de Todos los Santos en la propia Iglesia. Altar donde estaba colocado el citado retablo.

En una de las capillas de la Girola de la Catedral se conserva el Retablo de la Visitación, cuyo autor se conoce con el nombre de "Mestre de la Visitació". En el compartimiento está representada la figura del canónigo donante quien según Mossén Gudiol debe ser el Canónigo Nadal Garcés, a quien el Capitulo Catedralicio concedió una capilla para levantar un altar dedicado a la Visitación. Es anterior a la Obra de Bermejo, llamada la Piedad. Y fué obrado entre 1466 y 1475.

Bartolomé de Cárdenas (Bermejo) pintó en 1490 el celeberrimo cuadro de la Piedad. Costeado por el canónigo Dr. don Luis Desplá. Es una de las más bellas obras de la pintura gótica catalana. Es curiosa la expresión abstraída del donante.

Procedente del convento de Santa Clara de Vich existe en el Museo de aquella ciudad una tabla que mide 1,03 por 0,71 cuya factura recuerda la escuela alemana de principios del siglo XVI. En ella está representado un Juicio. El donante aparece con traje de penitente, de rodillas entre su Custodio y el Arcángel San Miguel. Desconocido.

Gabriel Guardia, vecino de Vich, en 1501 dejó en Manresa un retrato del canónigo Bernat Masadella, quien aunque difunto en el momento de ejecutarse la obra, fué retratado en la tabla. Presenta un cierto aire caricaturesco que indica sobradamente la poca fidelidad al natural. Pintura gótica catalana.

De 1520 es la tabla de San Agustín para la Seo de Manresa, obra de Juan Gatón en la cual figura el donante "Mossén Joan Torra", conservada hoy en el Museo de Vich. Mide 1,29 por 0,97. Fondo rameado en plata. El retrato presenta facciones excesivamente vulgares.

De Jaime Serra es el retablo de Sigüenza existente hoy en el Museo de Barcelona, datado a principios del siglo XIV. La figura del donante es Fray Fortaner de Glera.

El retablo de Santa Magdalena procedente de Juncadella, obra de Juan Gasco

de principios del siglo XVI, mide 1,65 por 0,91 y está depositado en el Museo de Vich. El desconocido donante, con cerquillo monacal, sostiene con ambas manos un libro abierto.

Del maestro de San Marcos es el retablo procedente del antiguo convento de Junqueras existente hoy en el Museo Diocesano de Barcelona. La fecha puede señalarse hacia 1376. El donante aparece al pie. Desconocido.

Dedicado a San Esteban es el retablo de la iglesia parroquial de Gualter, obra del taller de los hermanos Serra en el siglo XIV. El donante aparece al pie. Desconocido.

De Pedro Serra es el retablo de San Pedro procedente de Cubells, en la provincia de Lérida, depositado hoy en el Mu-

seo de Barcelona, obra del siglo XIV en cuya tabla central está figurado San Pedro en cátedra rodeado de clérigos y de los donantes al pie. Desconocidos.

En el retablo de la Virgen de la Iglesia parroquial de Alella de la Conca la figura del donante está arrodillada al pie de la misma junto a los ángeles músicos. La obra es de Jaime Serra en el siglo XIV.

Una de las más importantes tablas de Jaime Huguet es el retablo de la Epifanía existente hoy en el Museo de Vich, procedente de una casa solariegá de la misma ciudad en el cual los donantes son una mujer y un hombre vestidos según las costumbres de los menestrales de a mediados del siglo XV. La obra parece ser de 1450. Desconocidos.

Francisco Solives pintó en 1480 el reta-

blo de la Piedad para una ermita en las cercanías de San Lorenzo de Morunys. En la tabla principal figuran los retratos de los dos donantes, el matrimonio Juan y Margarita Piquer. Aunque dibujados con poco arte y cierta rigidez lineal, es la composición una de las bellas muestras de la pintura gótica en el país.

Por último citaremos el retablo mayor de "Domus Dei" de los agustinos de Miralles, en Martorell, existente hoy en el Museo de Barcelona. Figura la Virgen María y el donante es el mercader Nicolás Bartra, protector del citado "Domus Dei" y del Monasterio de San Jerónimo de la Murtra. En el mismo retablo figuran las iniciales o cifra mercantil del referido Bartra. La obra es de autor anónimo, de la primera mitad del siglo XV.

NOTAS

(1) Mn. Gudiol. "Els Trescentistes".—Vell y Nou. — 1919.

(2) *Libre dels Privilegis de Cervera*. — "Volum de 41 × 29 cm. escrit en 180 folis més 5 folis (també de pergami) de index, sens numerar, mancant-hi únicament la portada, que segurament devia contenir el títol del llibre o un escut. La primera pàgina apareix ornada amb dues miniatures representant dos personatges amb àbits reals sota sengles do-

sel·lets de retallat gòtic i reposant damunt de petits lleons a l'estil de les estatuets jacentes dels sepulcres. A la capsalera del llibre diu: "En N de Deu sia e de la Sancta e no departible Trinitat Pare e Fyll e sant Esperit. Nos Namau de Medina, Pare Dan, Jacme Miro e Guerau des Vall, Pahers de la Vila de Cervera de lan de la natuitat de nostre Senyor Mill trescents Lx. estant escriure de la Paheiria el discret en Jacme Ferrer, notari, feu compilar lo present llibre de tots los priui-

legis a la uniuersitat de la vila de Cervera e als singulars d'aquella pels molts alts senyors Reis d'Arago e per lurs antecessors atorgats sots la forma següent".

"Al peu de aquesta primera pàgina il·luminador hi representa els quatre Pahers i l'escrivà, portant sengles rotllos amb el nom de cada un dels compiladors del llibre. A. Duran y Sanpere. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1913-14, pàg. 783. — Arxiu Municipal de Cervera."



MARÉS Y SU "TOMÁS MORO"

HAY algo sumamente confortable en esa bella imagen que el escultor Marés ha obrado en "terra-cotta" para la residencia particular del señor Colomer Marqués, de Granollers. Inexistente en nuestro país, esta primera realidad iconográfica del nuevo santo Tomás Moro, parece evocarnos como un vuelo del antiguo humanismo inglés. La esbelta simplicidad lineal, la dulce, cuajada serenidad características del arte de Marés, han logrado para la presente figura un acendrado sentimiento de plenitud, de activa y firme presencia...

Nos recuerda en cierto aspecto el dibujo de Holbein. Las líneas finas, pensativas, cargadas de buen sentido, con esa noble indiferencia de lo bello, evidenciando al hombre de carácter. La grave, sencilla medida humana, que nos indica rápidamente el equilibrio intelectual y físico del célebre amigo de Erasmo y Fisher... Todo el espíritu de los días renacentistas parece despertarse de súbito y ceñirse blandamente en torno a la figura. Tomás Moro, con la barba florida de razones y ensueños teológicos, es en medio del error inglés, como una flor que recuerda la fragancia de cien collados florecidos... Es en

este momento una realidad iconográfica que vive su propio drama, que se complaice en saberse exacta y difícil.

Fijémonos en la atildada perfección del rostro. También en la encubierta manera por la cual nos es dicho el secreto de esa grandeza interior. Todo responde a una clara idea unitiva. Pero nacen y mueren mil signos de arrobamiento profundo, de inquietud vergonzante que se dicen al oído aquello que es levemente insinuado, aque-

lo que se explica solamente cuando en los ojos y en las calladas manos alcanzamos a descubrir esa fuerza y esa resolución tan íntima y trascendente.

Pese a su aparente calma, algo hay de incisivo y seductor en el conjunto armonioso de esa figura. No se pueden apartar libremente los ojos de su rostro, de su boca. Más que el acostumbrado sentimentalismo con que nos suelen ser dadas las imágenes de los santos, podemos per-

cibir algo grandioso y enorme, desprendiéndose de esa serenidad colmada, de esa grandeza interior trascendida.

Porque se nos dice que Tomás Moro, espíritu agradecido al Maestro, responde plenamente al tipo de intelectual católico, que puede defender sus razones con su vida, por saberla defendible en las de Dios.

E. M. P.

NUEVAMENTE Montserrat Junoy ha abierto las ventanas de su estudio y una ráfaga de sol ha iluminado la última de sus esculturas. Las esculturas de Montserrat Junoy están vinculadas siempre a una concepción femenina de la vida, a una intención amorosa. Hasta el presente sus mujeres y sus Vírgenes han tenido esa suave, inquieta preocupación. En ellas lo femenino —lo maternal— logra sus más delicadas y felices concreciones, su albura más intensa, su sencillez más expresiva.

La presente "Anunciación" es la última de las obras que Montserrat Junoy ha logrado. La Virgen-Niña con el Misterio de su Maternidad naciente, replegada en Sí misma, tiene ahora un gracioso movimiento rítmico, como si las formas iniciasen un interior paso de danza. Por su rostro —moreno y campesino— vaga una sonrisa interior y parece como si un secreto rendimiento doblara el núbil cuerpo con la esbelta gracia que sólo alcanzan las obras de algunos pintores japoneses de estampas —Kionaga, Utamaro, pongo por caso—. En ninguna parte como aquí puede verse la profunda y rendida ternura de la Mujer en la plenitud de su Maternidad consoladora, transportando en el purísimo recogimiento la sorpresa del Milagro.

Aquí el curso de las líneas infinitamente dóciles y expresivas, aparecen como el contorno de algo bello y extraordinario. Todo es presencia liliál, sumisión y aniquilamiento no de la vida entregada, sino de la vida ofrecida. Ofrecida para que en su inmaturo Cuerpo se cumplieran las Palabras Antiguas.

Montserrat Junoy ha logrado infundir a esta escultura una cierta unidad clásica. Las líneas convergen todas en un punto y desde varios es perceptible la unidad armónica. La mirada se ve conducida en suaves gradaciones de interés desde la cabeza hasta los pies. Todos los pliegues del ropaje explican una perfección sencilla, casi artesana. En su deliciosa finura, la atención más ahilada, sólo descubrirá el sesgo de una intención amorosa.

Porque está esculpida con seguridad rápida, colmada la forma en sus contornos y en sus detalles más nimios, empleadas con maestría las masas de sombra, recordándonos un vago gusto francés y evocando, por otra parte, esas pacientes y humildísimas vírgenes que adornan nichos y hornacinas en nuestras capillas góticas.

E. M. P.

UNA ANUNCIACION DE MONTSERRAT JUNOY



B I B L I O G R A F I A

SANDRO BURGI: Jeu et sincérité dans l'Art. Ed de la Braconnière. Neufchatel, 1943.

Hace bien el prologuista de este libro, François Fosca, en recomendarlo a los lectores, asegurando que, aparte de algunas páginas de Paul Valery, nada conoce tan satisfactorio e independiente sobre el arte actual como este trabajo. Para nosotros que, pese a haber dado algunas de las figuras principales al arte de este siglo, continuamos indiferentes tanto al cubismo de Picasso como al surrealismo de Dalí, no constituye sorpresa ni piedra de escándalo la postura combativa de Sandro Burgi. Lo que realmente podría habernos sorprendido sería el advertir, pasado el turbión de la guerra, un retoñar, en Estados Unidos, Francia e Inglaterra, de los ya trasnuchados formalismos de esas "escuelas", para llamarlas, mal que les pese, al viejo estilo. Francamente, creímos que el momento de la estúpida palabrería y de los pedantescos cuanto vacuos esteticismos de otrora, habían pasado ya: que las pérdidas lamentables que la guerra trajo consigo en el legado artístico europeo habían estimulado un noble y sincero afán de desquite, una vez concluida aquélla; creímos, en fin, en una aurora de seriedad tras un ocaso de desolación. Parece que no es así, a juzgar por las noticias que nos llegan de otros países. Bien venidos, pues, libros como este de Sandro Burgi, que tiene la virtud, a lo que parece, de iniciar una crítica justa, aunque rara hoy todavía, de cincuenta años de perversión y de confusiónismo en el arte.

Las palabras finales del libro, que encierran, en cierto modo, una justificación para los artistas de esta época, señalan claramente lo arduo de la tarea a emprender. "Son hijos de su siglo —termina, refiriéndose a dichos artistas— y han tenido que pagarle su escote. De nacer bajo otras constelaciones, probablemente hubieran llegado a ser grandes maestros. Pero nunca hubo siglo más exigente y voraz, más inexorable, más humillante también, en una palabra, más nefasto para las co-

sas del espíritu que este. Por ello han zozobrado en el juego, en la neurosis y en el frío intelectualismo; por eso necesitamos volver a comenzar partiendo del cero."

R. S. T.

T. D. KENDRICK: Anglo-Saxon Art. Methuen & Co. Ltd. London, 1938.

Aunque nos llega un poco retrasado este libro, lo reseñamos aquí por haberlo recibido recientemente y para llamar la atención acerca de su utilidad, como ma-



nual de estudio, y de su positivo interés para quien quiera se preocupe de temas relacionados con la historia del arte. Acaso el importante papel que en esa historia le ha correspondido desempeñar a Inglaterra, ha sido tomado en menos consideración de la que debiera. Si descontamos la mejor bibliografía acerca de los pintores, a partir de Hogarth, salta a la vista la pobreza de estudios monográficos, casi nulos en la Europa continental, de que dicho arte ha sido objeto. Precisamente una de las grandes virtudes de este libro de T. D. Kendrick estriba en ofrecernos una completa y rápida visión, sin fárrago erudito enojoso, de una de las épocas del arte inglés que menos conocíamos, si bien es verdad que, como ya hemos dicho, no eran muchas las fuentes informativas a nuestra disposición.

La mencionada época comprende desde las fases primitivas del arte céltico en Britania —correspondientes a la denominada de "La Tène"— hasta el año 900 de nuestra Era, habiendo dejado el autor para un volumen subsiguiente —que presuminimos publicado ya a estas fechas— el estudio del ulterior desenvolvimiento del arte sajón del período vikingo y el del tiempo de la Conquista. Dicho estudio, como el mismo Kendrick nos indica, constituye una a modo de narración de la prolongada serie de conflictos que se producen entre los principios irreconciliables de dos estéticas distin-

tas: las que el autor denomina, respectivamente, barbaric y classical. Cada una de esas estéticas puede pasar por momentos de eclipse o por fases de preponderancia; pero, en el fondo, la lucha se mantiene de manera constante entre ambos tipos de expresión artística. El barbaric art se complace en fórmulas abstractas, dando expresión de formas orgánicas, que acaso toma como modelos, por medio de términos inorgánicos o de una simbólica surrealista, mientras que el classical art acusa siempre una marcada tendencia al naturalismo. La pugna entre estos dos principios ofrece el máximo interés y, merced a la excelente exposición de Kendrick, podemos seguirla en la evolución de diversos motivos, a través de culturas diferentes y en las aportaciones de cada uno de los pueblos que integran la Isla al acervo común del arte primitivo inglés.

Las abundantes ilustraciones del volumen, en las que el lector puede comprobar en todo instante los asertos del texto, así como la claridad y sencillez expositiva de su autor, tienen que contarse entre los aciertos de esta obra, verdaderamente ejemplar en su género.

R. S. T.

J. AINAUD DE LASARTE: Toledo. Guías artísticas de España. Barcelona.

Acaba de aparecer el cuarto volumen de la colección "GUIAS ARTISTICAS DE ESPAÑA" que por las inteligentes manos de J. Guàrdol, vendrá a ser como el más completo, riguroso y sistemático catálogo artístico y monumental de nuestro país. Después de las correspondientes a Madrid, Valencia y Barcelona, esta de Toledo, cuyo texto se debe a la competente pluma de D. J. Ainaud de Lasarte, joven y valiosa figura de nuestra mejor crítica, viene a colmar ese deseo que se hacía sentir con relación a la ciudad imperial: el de que las cosas fuesen puestas en su punto, cansados ya de desviaciones y desorbitadas interpretaciones literarias y sentimentales. Y ahí está el volumen, ahí

SANDRO BURGI

JEU ET SINCÉRITÉ DANS L'ART

A LA BACONNIÈRE

GUIAS ARTISTICAS DE ESPAÑA



TOLEDO

por J. AINAUD LASARTE

está el texto y con ellos el repertorio documental, que es amplio, selecto y cuidado.

La verdad sobre Toledo la dan estos capítulos en los que el autor se ciñe de una manera documental y objetiva a la realidad estética y a la fidelidad histórica. Nada hay que se salga de sus cauces, impuestos por la propia selección natural. Nada hay que marche a contrapelo y nos dé sensaciones desplazadas. La historia y el arte se hermanan de continuo en la ciudad de los Césares. A cada página, uno cree vivir la propia emoción de aquellos días históricos, de aquellas horas artísticas que hicieron posible esta bella permanencia. Y así, libres de farragos innecesarios, con la sobriedad, la sencillez y la seguridad que sólo da la interpretación fiel y exacta de lo que es y permanece, podemos renovar otros itinerarios espirituales, otras emocionadas visitas, seguros de poder dar a todas las cosas su propio nombre y situarnos exactamente en el tiempo y en la historia.

Forman el volumen nueve capítulos y un epílogo. Se estudian los monumentos romanos, las murallas y los puentes, las influencias árabes, mozárabes y mudéjaras, la Catedral con sus capillas y dependencias, los edificios religiosos, la posición histórico-artística de los judíos toledanos, los palacios civiles y otras construcciones urbanas, el Arte toledano en tiempo de los reyes católicos, la época que va del cardenal Cisneros a Felipe II, otras varias iglesias, conventos y capillas y, por último, el importante palacio de Galiana en la Vega. Dentro de este orden está visto y revisado todo partiendo de un punto de vista ágil y comprensivo, sin concesiones a la documentación excesiva ni tampoco a la facilidad y a la improvisación.

El volumen se halla completado por gran cantidad de ilustraciones, algunas de ellas de extraordinario interés, que ayu-

dan enormemente al lector y constituyen, junto al texto, un precioso material de estudio. Al final se incluye un mapa de la ciudad con indicaciones y referencias de los principales monumentos artísticos.

E. M. P.

M. RODRIGUEZ CODOLA: Venancio y Agapito Vallmitjana, Amigos de los Museos. Barcelona.

Actualizar entre nosotros el recuerdo y la presencia de los hermanos Vallmitjana célebres escultores barceloneses de principios de siglo ha sido lo que la benemérita asociación "AMIGOS DE LOS MUSEOS" ha pretendido al publicar el presente libro, cuyo texto ha sido encomendado a la solvente pluma de don Manuel Rodríguez Codolá, el insigne periodista recientemente fallecido.

Hermanos por la sangre los Vallmitjana lo eran también por la vocación. De ellos puede decirse que bebieron por igual el licor de la vida y el del arte, aunque si bien unidos por el común amor a las formas artísticas bebía cada cual en su propio vaso, tenía voz propia y lograba singularidades perfectamente visibles. En realidad los barceloneses saben todavía hoy poco del arte de los hermanos Vallmitjana, pues buena parte de su actividad artística transcurrió en la Corte de Isabel II.

M. Rodríguez Codolá después de las primeras noticias biográficas hace un detenido estudio de las escuelas e influencias que gravitaron de una manera más acusada sobre los dos hermanos. A este respecto es importante la contribución señalada al P. Gallés, y desde el punto de vista del oficio al imaginero señor Xacó y a Campeny y con ellos la asidua compañía de Milá y Fontanals, Elías Rogent,

Piferrer y Claudio Lorenzale. De aquel entonces puede deducirse ese pálido romanticismo, esa tenuidad sentimental que se advierte en sus obras, singularmente en las de Agapito, quien aun caracterizándose por un mayor movimiento formal que su hermano, cuando logra concentrarse en sí, cuando la profundidad o la grandeza del tema le subyuga de una manera total, logra darse a sí mismo y con él todo ese sentimiento del cual vive y se nutre. Por eso —según Rodríguez Codolá— lo mejor de su cincel son aquellas creaciones en que el sentimiento conduce a determinar lo que plasma.

No ocurre ni tanto así con Venancio, en quien hace presa el incentivo de todas las formas escultóricas. A no ser por los años que le fueron dando mayor sensibilidad no hubiese sido posible alcanzar el refinamiento que se observa y que no era presumible en el principio. Le salvaron esas luces de inquietud renovadora que le hicieron mariposear en todos los caminos del arte.

Después de relatarlos ampliamente el proceso que siguió la vida y la obra de los hermanos Vallmitjana, su triunfo en Barcelona, la protección que les concedió Isabel II, se refiere seguidamente el autor a lo que fueron los tres últimos años de los artistas cuando ya la gloria llamaba a las puertas.

Por último se incluye un Apéndice en el cual figuran en extracto algunos de los juicios que el arte de los Vallmitjana mereció a la crítica del país y que fueron reproducidos en el ejemplar del 26 de diciembre de 1912 de Mercurio, la bella revista dirigida por Casas Abarca, sobriamente, por línea materna, de dichos maestros. Y a continuación figura un interesante repertorio fotográfico con los retratos de los artistas y fotografías de las principales obras de los mismos. La presentación, excelente.

E. M. P.

EL RETRATO EN LA PINTURA INGLESA DEL SIGLO XVIII ⁽¹⁾

por OLIVER MILLAR

EL siglo XVIII, época de Hogarth, Reynolds y Gainsborough, es justamente considerado como la edad de oro de la pintura inglesa. Sobre todo Hogarth, si exceptuamos a Nicolás Hillard, es el primer pintor inglés nativo de reputación europea. Pero la opinión popularizada de que la pintura inglesa comienza con Hogarth, constituye una negativa caprichosa de la gran tradición de la pintura de retratos en Inglaterra, la "tradición de Van Dyck", a la cual incluso aquellos tres grandes artistas permanecieron estrechamente ligados. No solamente es el amor de los ingleses por el retrato de mucho más antiguo abolengo, sino que todo el conjunto de peculiaridades y prácticas pictóricas de que pudieron disponer los maestros del siglo XVIII, habían sido establecidos ya por sus predecesores. Los tres grandes pintores de este período interpretaron la manera de Van Dyck a la luz de su propio tiempo y con medios de expresión más artificiosos que los que estuvieron a la disposición de los inmediatos sucesores de Van Dyck.

La primera fase de la tradición de Van Dyck terminó con la

muerte de Sir Godfrey Kneller, en 1723, quien dominó prácticamente la pintura inglesa de retratos desde la muerte de Lely, en 1680. El propio Lely, había llegado a Inglaterra el año de la muerte de Van Dyck. A fin de llevar a cabo la inmensa tarea que vino a sus manos, Kneller desarrolló un sistema muy eficiente de manufactura de retratos: cada parte del lienzo fué encargada a diferentes expertos, como paisajistas, etc., reservándose él el aspecto más interesante. No obstante, el conjunto de su obra autógrafa, es de alta calidad, sobria de color y correcta de dibujo. Captó a la perfección la casi romana grandeza y el aplomo de los hombres de cuando las guerras de *Malborough* y de los tempranos días de prosperidad de "la supremacía Whig". Su estilo influyó en el retrato incluso después de su muerte; Van der Bank, Jonathan Richardson, Highmore, Hudson y Jervas, fueron profundamente influenciados por él. Su obra, así como la de sus contemporáneos menores, es competente, poco ambiciosa, y, a las veces, reavivada solamente por una cierta profundidad en la caracterización, o liberación de lo convencional.

Con el advenimiento de Hogarth, que ya tenía fama en 1730,

(1) Traducción del artículo que publicamos en la página 30 y siguientes.

entró en acción un espíritu nuevo y más viril. Sus incontables ataques contra el gusto y la moral contemporáneos, fueron generalmente en forma de grabados y pinturas de naturaleza extraordinariamente satírica, pero en sus primeros días había pintado pequeños retratos y cuadros con figuras, y durante toda su vida no dejó de pintar retratos. Todos ellos muestran el deseo del artista de infundir vitalidad y movimiento en las convenciones acostumbradas, un deseo que se refleja en la vida que hay en las actitudes y en las miradas de sus figuras y también en la frescura del color y la factura. Su técnica, sin embargo, es fundamentalmente tradicional, y su más excelente retrato, *El Capitán Coram*, 1740, es una interpretación rococó de la manera convencional de Van Dyck. La fluída frescura de su superficie, puede ser debida en parte a la influencia de los artistas italianos de su tiempo. Una influencia definida de la pintura francesa, es también visible en la obra del artista escocés Allan Ramsay a quien protegió especialmente la familia real. Su obra es delicada y encantadora, y muestra el más refinado y sensible sentido del color.

Hogarth fué un genio demasiado aislado para dejar tras sí una escuela considerable; pero fué el fundador de la tradición inmensamente prolífica de la pintura narrativa, que dominó la pintura académica del siglo XIX y ha durado hasta nuestros días. Su obra estuvo relacionada con el teatro de su tiempo, y esta conexión aparece aún más estrecha en la obra de John Zeffany cuyos cuadros con figuras (*conversation pieces*) están concebidos exactamente en la misma línea que las representaciones de las escenas de las comedias.

Murió Hogarth cuatro años antes de la fundación de la Royal Academy en 1768. Con su elección como primer presidente en aquel año, la posición de Sir Joshua Reynolds de primer pintor del día, quedó asegurada. Desde 1750, en que produjo obras de tan llamativa singularidad como *El Capitán Orme*, había alcanzado continuos éxitos, después de un breve período en el estudio de Hudson y una visita a Italia. Se había dedicado a estudiar, no sólo a Van Dyck y a los primeros retratistas ingleses, sino también las grandes escuelas europeas del pasado. En la famosa serie de "Discursos" pronunciados anualmente ante los estudiantes de la Academia, expuso un sistema de educación y práctica basado en los más antiguos teóricos, subrayando en particular la necesidad de un estudio incesante de los viejos maestros, en especial Miguel Ángel, Rafael y los últimos clasicistas franceses e italianos, como fundamento para lograr un buen estilo.

Insistió en la necesidad del uso de la inteligencia en la ejecución y apreciación de una pintura, y puso en guardia a sus oyentes contra una excesiva confianza en el genio incontrastado mediante el estudio y los principios del arte.

Reynolds fué en todos los aspectos la antítesis de su más grande contemporáneo, Thomas Gainsborough, y la inevitable comparación entre ambos, proviene de la rivalidad que ciertamente existió entre ellos en sus días. Venía Reynolds de una familia de intelectuales y eclesiásticos, y vivió en los mejores círculos literarios de su época; Gainsborough detestaba la lectura, y, aparte de su ininterrumpida devoción por Van Dyck, sólo reconocía a la naturaleza como su maestra, desde sus tempranos años en la comarca que más tarde inspiraría la pintura del joven Constable. En su brillante facilidad y personal estilo, fué el ejemplo constante de todo lo que desagradaba a Reynolds. En

contraste con la naturaleza intelectual y mesurada de éste era Gainsborough emotivo y temperamental. Su carrera muestra un constante conflicto entre su amor a la naturaleza y al paisaje, y la necesidad de pintar retratos como medio de subsistencia. Desde su juventud, en Ipswich, que abandonó por Bath, en 1752, había logrado reputación por el gran parecido de sus retratos, pero no hay que dudar de que en la mayor parte de los casos no le interesaban las personas que posaban ante él, y que era el paisaje lo que se hallaba más cerca de su corazón. Entre sus más encantadoras concepciones, están los maravillosos paisajes plateados, con figuras, de su primera época. En Bath, entre 1759 y 1774, produjo sus más bellos retratos con una solidez en las posturas y en el carácter, combinados con la belleza inherente a su estilo, que son la piedra de toque de su obra. Sus producciones últimas carecen de la grandiosidad de *Lord Kilmorey*, pero poseen siempre un encanto indefinible.

La belleza y la magia tanto de su color como de su factura, le distinguen de su rival, y el gusto moderno ya no se complace, en efecto, con los retratos idealizados o alegóricos que tanto admiraron los contemporáneos de Reynolds y en los cuales se revela su búsqueda de lo permanente y significativo. Pero sus retratos son inmensamente más variados que los de Gainsborough y muestran más firmes rasgos de elaborada composición. "¡Diablo de él, qué diversidad la suya!", notó el propio Gainsborough, y los retratos de Reynolds son, en todas las escalas y en todos los modos, modelos de las almas de aquel tiempo, desde las íntimas "fancy pictures", de pequeños niños, hasta los espléndidos retratos heroicos de soldados, marineros, eclesiásticos o poderosos. La grandeza de sus logros, es un digno complemento de la intensa conciencia que él poseía de la importancia de su arte.

Aunque dominados por su influencia, algunos contemporáneos, revelaban tendencias nuevas y personales, especialmente George Romney. A pesar de que muchos de sus retratos reflejan la manera de Sir Joshua, los más ambiciosos de ellos dejan vislumbrar algo de un nuevo romanticismo. Sus retratos de mujeres y niños, son a menudo imperdonablemente superficiales. El período culmina con Sir Thomas Lawrence, cuya muerte en 1830, señala el fin del más grande período de la tradición de Van Dyck, a la cual noblemente contribuyó. Muchos de sus retratos son fáciles e insípidos, pero su caracterización, especialmente en sus retratos de hombre, es a menudo tan brillante como su factura, mientras que sus lienzos de los héroes de las guerras antinapoleónicas poseen un aliento y un romanticismo totalmente original y raramente alcanzado por Van Dyck y Reynolds.

Hogarth escribió que la pintura de retratos, siempre había florecido en Inglaterra, cuando la vanidad estuvo aliada a las riquezas. Esta es una opinión extrema. En su mayor época, el retrato inglés, desde Kneller hasta Lawrence, refleja muchos cambios en el gusto y en el ambiente, y suministra incontables ilustraciones de la vida y la cultura contemporáneas: ya la solidez de Kneller y Addison, ya la vigorosa sátira de Hogarth y Fielding, ya la angusta serenidad de Horacio Walpole, Burke y Reynolds. La muerte de Gainsborough en 1778 y la de Reynolds cuatro años más tarde, marcan el fin de esta edad. En la inquietud y tensión del período revolucionario, los artistas se dieron a la busca de más nuevos y personales medios de expresión.





RAMON CASAS - *Autorretrato*
(Colección de D. Santiago Espona. Barcelona)

INDICE

<i>Doble Arco</i> , por José María Junoy	5
<i>Tres retratos imperiales</i> , por Luys Santa Marina	6
<i>Destino de Pisanello</i> , por Alberto Clavería	11
<i>Breve antología del retrato</i>	17
<i>Quelques portraits d'Antonio Moro</i> , por Dr. J. V. L. Brans	21
<i>Caras nuevas en el Prado</i> , por Antonio Marichalar	26
<i>The english eighteenth century portrait</i> , by Oliver Millar	31
<i>Los retratos impresionistas</i> , por Paul Guinard	35
<i>Ramón Casas, o la elegancia</i> , por Tristán La Rosa	39

NOTAS

<i>A propósito de unos retratos de la Colección Junyer Vidal</i> , por Juan Cortés Vidal	48
<i>La Colección de pinturas del Dr. Marañón</i> , por Nieves de Hoyos Sancho ...	53
<i>José Porta, retratista</i> , por T. La Rosa	57
<i>Pedro Bueno y el arte del retrato</i> , por R. S. Torroella	60
<i>Pedro Campaña como retratista</i> , por Dr. J. V. L. Brans	63

ARTE RELIGIOSO

<i>Los retratos de donantes</i> , por Esteban Molist Pol	65
<i>Marés y su "Tomás Moro"</i>	68
<i>Una Anunciación de Montserrat Junoy</i>	69
BIBLIOGRAFIA	70
<i>El retrato en la pintura inglesa del siglo XVIII</i>	71

*Este segundo cuaderno de COBALTO, cuya edición
consta de 900 ejemplares, acabóse de imprimir en los
talleres de La Polígrafa el día 21 de
agosto de 1947. El papel ha sido fabri-
cado por La Gelidense, S. A.*

Los grabados son de

V. Oliver

L A U S

D E O





TIZIANO - El Emperador Carlos V con su perro (Museo del Prado)

por qué. Doria, malcontento de Francisco, se pasa al Imperio (1528) con sus galeras de fino espolón, devolviéndole antes al Cristianísimo las francesas (cosa rara en un genovés).

Pasa a Alemania. A los príncipes teutones se les habían alegrado las pajarillas con las novedades de Lutero. Se juntaron en la ciudad de Esmalkalda (1530). Carlos trata con ellos de bueno a bueno, pues los necesita contra Solimán y sus jenízaros, quien, Danubio arriba ha llegado hasta Viena y la cerca.

Allá va Carlos con las variopintas tropas del Imperio —de la Cristiandad si queréis— mucho menos que la turquería. Solimán le vió tan decidido, que levantó el campo. Era la primera vez que el César mandaba fuerzas en persona. La victoria tuvo enorme eco, pues el miedo al turco era general: con pocos había vencido a muchos; le compararon —manía renacentista— con Ciro el Joven, que siglos atrás había hecho lo propio.

Poco después entró en Italia. Durante el grato otoño boloñés, le pintó Tiziano “vestito di saggio et robon di brocato d'argento fodrato di zabellini et calzato li bolze-

guini bianchi”, con su lebrél bayo de dulces ojos y fuertes remos, al que solía llevar en sus largo viajes, bien acomodado en un carro.

Quedó muy satisfecho de ambas pinturas —hízole otra con armadura completa, damasquinada—. Le nombró Conde Palatino, y le pagó con largueza, pues, en habiendo dineros, era franco y liberal.

Al otro lado del mar tampoco se perdía el tiempo: Cortés había sojuzgado Méjico, y era ya Marqués del Valle de Oajaca y Caballero de Santiago; Pizarro, el Adelantado de Nueva Castilla, aquellos mismos días (noviembre de 1532) aprisionaba a Atabaliba en Cajamarca.

Por aquellas calendas sentó plaza en el Tercio de Antonio de Leyva (un arcabucero más: Carlos de Gante); era el mejor caballo ligero del mundo cristiano; yantaba bien, bebía largo y galanteaba alegremente, sin platonismos ni garambainas, y decía riéndose de aprensivos y reparones que ni el sol del día de Corpus ni el sereno de la noche de San Juan ofendía a nadie. Hacía honor a su apellido: Habsburg, Castillo de los Halcones. Sabió un buen torzuelo de agudo mirar y firme garra.



TIZIANO - La Emperatriz Isabel de Portugal (Museo del Prado)



ISABEL de Portugal —hija de don Manuel “O Venturoso” y de doña María de Castilla— tuvo fama de hermosa en su tiempo y aunque es natural, Tiziano adule un tanto con sus habilísimos, áulicos pinceles duchos en pintar bellezas, sin duda lo fué.

Luego la leyenda ha hecho de las suyas convirtiéndola en una almibarada dama con amores imposibles y demás arrequives románticos; y no hubo tal, pese a las dulces facciones con que aparece en el lienzo, entre perlas y un dorado crepúsculo que se entra por el corredor y envuelve las azules montañas, pensativa y con un libro de horas en su mano. Isabel fué fina y acerada, digna nieta de la Reina Católica, y emparejaba bien con Carlos, más de hierro que de seda, como todos sabemos. Murió de mediana edad —a los treinta y seis— y fué muy llorada hasta de Francisco de Angulema; vivió trece años en España, recta y señõril, a lo ricahembra: casó entre azahares en Sevilla, murió de parto en Toledo, al bronco son del Tajo.

Al año de la boda dió a luz a Felipe, el primer hijo. En el trance, mandó apagar las luces “porque si la fuerza del dolor la hiciese torcer o mudar el rostro, no fuese notada ni vista”, y como no quejarse, tragándose el dolor, le dijo la comadre:

—“Quéxese vuestra Majestad, y dé un gran grito, que con esto ayudará al parto.”

Pero ella, muy entera, les respondió en su lengua portuguesa:

—No me faleis tal, miña mae, que yo morrerey ma naon gritarey.

Pasó el tiempo y creció el niño. Corrían toros en la Correrera de Valladolid, y arremetió uno tras un hombre, debajo de las mismas ventanas; el crío tuvo miedo y estremeciõse. La Emperatriz, muy acongojada, dijo:

—Por cierto que temo que este niño ha de ser cobarde.

Consolõla el Doctor Villalobos con uno de sus donaires, pero la espina le quedó clavada en el alma.

Tal era Isabel, mujer de un guerrero y, por su desco, madre de otro. Era muy hembra en sus gustos, en sus pacioncillas. Envidiaba las joyas de Juana de Zúñiga —la esposa de Cortés— y enfrió su apoyo a éste en la Corte, porque supo “tenía otras muy ricas piedras, mejores que las que le hubo dado”. Y la Noche Triste y Otumba que se las llevara el diablo.

Carlos la quería de veras —aunque se enredase en otros amorios— su muerte fué un hachazo en el corazón de aquel roble. En 1543, en Busseto, dió al Tiziano un retrato de ella, hecho en vida, que según él “era molto simile al vero, benche di trivial pennello”. Tardó un par de años en hacerle, pues como le escribía desde Venecia don Diego Hurtado de Mendoza, “Ticián es viejo y labra despacio”.

La Emperatriz de los ojos bellidos