

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno



CHARDIN - *El mono pintor* (Museo del Louvre)

EDICIONES COBALTO

BARCELONA

1 9 4 8

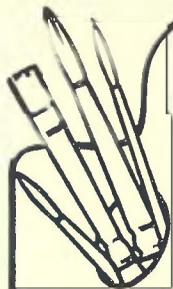


Pedro Cordero

MONTAJE Y RESTAURACION DE ARAÑAS DE ESTILO

Huertas, 16. pral izqda. Tel. 227974
MADRID

Proyectaremos para Vd. las arañas,
candelabros y apliques en el más
depurado estilo, siempre en conso-
nancia con la decoración de su hogar.



LINEA
DIRECTO
BICOLOR
TRICOLOR
CUATROMIAS

v. oliver

GRABADOR DE ARTE

ARAGON, 230 • TELEFONO 15707
BARCELONA

EDICIONES COBALTO

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

Fundadores: JOSE MARIA JUNOY y RAFAEL SANTOS TORROELLA

Director:

RAFAEL SANTOS TORROELLA

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

Don José María Padró. — Exema. Sra. Marquesa de Argentera. — Don Francisco A. Ripoll Fortuño. — Don Juan March Ordinas. — Don Luis Pérez Sala y Capdevila. — Don Rosendo Riera Sala. — Don José Sala Ordiz. — Don José Feliu Prats. — Don Fernando Riviere.

Excmo. Sr. Vizeconde de Güell. — Excmo. Sr. Marqués de Olérdola. — Excmo. Sr. Barón de Viver. — Don Luis Figueras Dotti. — Don Miguel Mateu. — Don Santiago Espona. — Don Manuel Junoy. — Excmo. Sr. Conde de Sert. — Don José Valls y Taberner. — Don Alberto Fontana. — Don José Porta. — Don Luis Plandíura. — Don Fernando Benet. — Don José Garí. — Don Mariano Bartra. — Dr. Puig Sureda. — Colección Lázaro. — Don Juan Sedó Peris-Mencheta. — Don Daniel Mangrané. — Don José María Cardona Espuñes. — “Asociación de Amigos de los Museos”. — Don Sebastián Junyer. — Don Teodoro Gener. — Don José Tey. — Don Félix Millet Maristany. — Doña Rosa Coll, Vda. de Mata. — Don Ignacio Vidal Gironella. — Don Jaime Ollé.

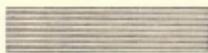
Don José González Ubieta. — Don Manuel Feliu. — Don Miguel Alejandro. — Don Juan Llonch Salas. — Don Ramón Guasch. — Don Domingo Carles. — Don Juan Andreu Miralles. — Don Andrés Batllori Munné.

— Don Olegario Junyent. — Don Lorenzo Llobet Gracia. — Don José R. Carles. — Don Manuel Jubern Puig. — Don Víctor M. de Ymbert Manero. — Don Francisco Bartolí Porta. — Don Federico Bernades Alavedra. — Don José Pellicer Llimona. — Don Antonio de Semir Carrós. — Don Pablo de Sagnier Costa. — Doña Carolina Butsems Cañellas, Vda. de Fradera. — Don Alvaro Muñoz Ramonet. — Don Francisco Quintana. — Don Arturo Ramón. — Don Juan Capo. — Don Ramón de Capmany. — Don Jaime de Semir. — Don Federico Trías de Bes. — Don Delmiro Riviere. — Don Rafael Puget. — Don Raúl Roviralta. — Don Baltasar Pérez. — Don Cayetano Vilella Puig. — Don Ernesto Santasusagna. — Don Juan Rabat. — Don Benito Perpinyá Robert. — Don Federico Marés. — Don Juan Oller. — Doña Mercedes Font de Guitart. — Don Juan Santa Marina. — Don José María Vidal y Quadras. — Don Luis Bach. — Don José Porter. — Don Pío Vall Amblás. — “Librería de José Sala”. — Don Luis Felipe Sanz. — “Sala Gaspar”. — Don José María Vila. — Don Juan Rectoret. — Don José María Casanovas. — Don Luis Corbera. — Atenco de Madrid. — Don José María Múñiz Orellana. — Don Juan Cendrós. — Don Juan Visa. — Don Deogracias Llavaguera. — “Establecimientos Maragall, S. A.” — Don José Bisbal Busquet. — Don Mariano Calviño. — Don Antonio Casamor de Espona. —

Exema. Sra. Marquesa de la Mesa de Asta. — Don Manuel Bernat y Carreras. — Exemo. Ayuntamiento de Barcelona. — Don Miguel Farré. — Don José A. Gomis. — Don Domingo Teixidó. — Don Lorenzo García-Tornel Carrós. — Don Narciso de Carreras Guiteras. — Don Javier Satrústegui. — Exema. Sra. Marquesa de Villanueva y Geltrú. — “Galerías Layetanas”. — Don Sadí Karsel. — Don Raimundo Ripoll Torres. — Don José Ripoll Torres. — Don Pedro Inglada. — Doña Teresa Cullaré, Vda. de Clavería. — Don Santiago Ripol Noble. — Don Lorenzo Mata. — Don Estanislao Canals. — Don Joaquín Delgé. — “Instituto Británico”, de Madrid. — Don Bartolomé Llongueras Galí. — Don Domingo Valls y Taberner. — Don Eliseo Díaz López. — Exemo. Sr. Marqués de Masnou. — Exemo. Sr. Barón de Terrades. — Don Santiago Marco. — “Biblioteca General del Con-

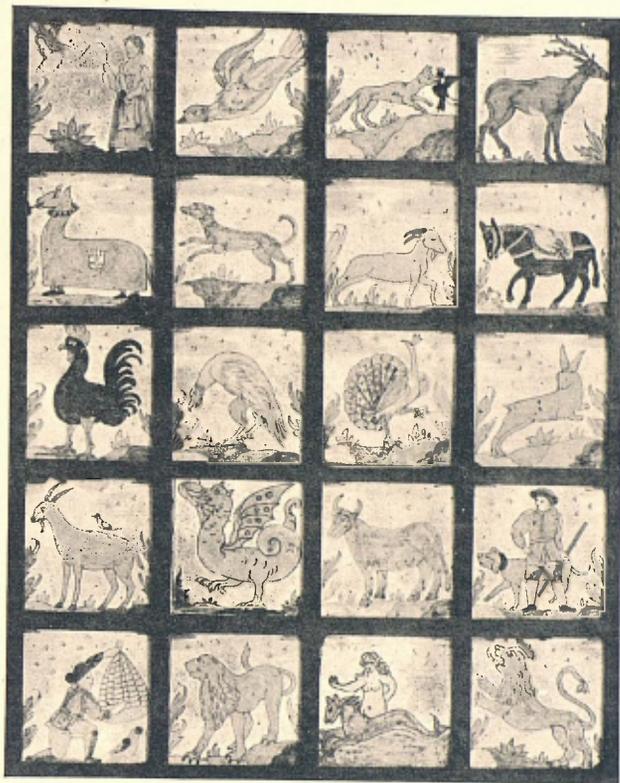
sejo de Investigaciones Científicas”. — Don Enrique Ripoll Freixes. — Dr. A. Puigvert Gorro. — Don Juan Mas Conchelló. — “Círculo Artístico”, de Barcelona. — Don Antonio López Llausás. — Exema. Sra. Condesa de Lacambra. — Don José María Juncadella. — Don José Berard. — Don Alfonso Mangada Sanz. — Doña Elisabeth Mulder. — Don Manuel Arburna. — Don Juan Prat. — Dr. Blanco Soler. — Don Enrique Galiano Muñoz. — Don Guillermo González Gilbey. — Don Felipe Bertrán Güell. — Don Camilo Fabra de Monteyn. — Sra. Mata de Lemonier. — Sres. Grifé y Escoda. — Don José González Ubierna. — Don José M.^a Santa Marina. — “Gran Peña” de Madrid. — “Instituto Francés” de Madrid. — Sr. Salarí. — Don Jorge Riviere. — Don José Milicua. — Librería “Astrea”.

Ejemplar



COBALTO

Arte Antiguo y Moderno



*Azulejos catalanes del siglo XVIII
(Colección Riviere)*

VOLUMEN I

CUADERNO CUARTO: *LOS ANIMALES EN EL ARTE*

EDICIONES COBALTO

BARCELONA

1 9 4 8





PEDRO SERRA - Retablo de Santa Clara, de Tortosa. Detalle de la tabla central. (Colección Plandiura)

LOS ANIMALES EN LA PINTURA GOTICA ESPAÑOLA

por CARLOS CID

EL hombre nunca ha estado solo en la tierra, ni siquiera fué el primero en poblarla. No es afirmación de evolucionismo, sino la palabra grandiosa y poética del Génesis, que nos relata la Creación del Universo con la sencillez elemental de todo lo inmenso. Ella nos dice que cuando Jehová hubo formado las tierras y las aguas, y sujetado los luminares del firmamento al vaivén de las noches y los días, pobló el Mundo todo de seres vivos. Cuando creó al hombre le dió el dominio sobre las bestias que surcan las aguas, las que se elevan por los aires y las que se arrastran por la tierra; él las llamó a cada una por su nombre; y desde entonces fué señor de todos los animales.

La vida terrena de los humanos corrió pareja con la de los irracionales; en el Pecado Original estuvo la Serpiente, y la intervención del animal, efectiva o simbólica, en la vida humana no ha cesado en toda la Historia. Así, no es extraño que las primeras representaciones pictóricas, las cuaternarias, fueran animalísticas, y que asociadas a la Mitología representaran siempre un papel tan importante en el arte cristiano, en la pintura gótica. Nuestra evocación bíblica no ha sido recurso literario, sino asignación de origen a las series iconográficas de una estética eminentemente religiosa y narrativa. Y recordemos antes de pasar adelante la *Creación* del retablo de Ramón de Mur, el antiguo Maestro de Guimerá, del Museo de Vich, con sus finas parejas de animales, de sencillo encanto orientalizante, que

es una de las mejores ilustraciones posibles de los pasajes a que nos referíamos.

El arte gótico, que representa un racionalismo en cuanto a técnica, como atestigua su arquitectura, significó en la plástica figurativa un triunfo y predominio del naturalismo, tendencia siempre tan grata y fructífera para la pintura. Esto no debe tomarse por imitación simiesca de lo que ven los ojos, sino como una observación del natural finamente sentida y hábilmente interpretada; el artista gótico supo expresar como nadie el sentimiento que le produjo el choque de la observación externa con su afecto místico por la Naturaleza, en la que admiraba constantemente la obra providencial. Y así, no es extraño que en los primeros términos de sus pinturas, o en detalles a primera vista de poca importancia aparezcan, arrogantes o festivas, las figuraciones de los compañeros del hombre con una frecuencia inusitada en la Historia del Arte occidental. Debe recordarse que en tal aspecto fueron los territorios del antiguo Reino aragonés los más sensibles y de mayor producción de la Península, ya que el otro gran núcleo, el castellano, gustó muy poco de ternuras y anécdotas zoológicas.

A pesar de lo dicho, no hay que creer que el arte del Medioevo tuviera que aguardar a los siglos góticos para expresarse en el sentido a que nos venimos refiriendo. Se repite demasiado que la anterior pintura religiosa, la románica, repudió el naturalismo o no logró nunca alcanzar-

lo, anquilosada en un gélido y grave hieratismo, donde todas las figuras estaban henchidas de grandeza bíblica y rígida ordenación bizantina. Pero no hay que exagerar ni caer en un absoluto teórico que no se da nunca en ningún fenómeno humano: el naturalismo de la animalística gótica no pudo producirse tan sólo por un cambio más o menos rápido en orden a las ideas, ni por la predicación de un Santo de Asís; hubo una preparación, y aunque de ella no quedaran numerosas muestras, habría que suponerla necesariamente, como en otros períodos del Arte, para poder explicar los fundamentos sobre los que se basa la estilística de la nueva época.

Así, basta recorrer las primeras salas del Museo de Arte de Cataluña, esa colección magnífica, la primera del mundo por sus pinturas románicas, para darse cuenta de una corriente que necesariamente había de desembocar en el naturalismo goticista de los tiempos posteriores. No se ven en ellas solamente los animales simbólicos del Apocalipsis, con sus cuerpos de colores brillantes y convencionales, plagados de ojos, sino que también encontramos al pobre Lázaro según la parábola evangélica, pintado al fresco en el intradós de un arco de la iglesia de San Clemente de Tahull, apoyado convencionalmente en una puerta, mientras un perro extraordinario por su realismo para la época y escuela, lame las llagas de sus piernas. Naturalismo incipiente puede existir en los animales de la cacería del testero de Santa María de Tahull, y aflora varias veces en los frontales, sobre todo en la Huída a Egipto y en la Natividad, de la que puede ser ejemplo el frontal procedente de Aviá.

Al llegar al gótico, y con él a la eclosión del pleno naturalismo, encontramos nuevos elementos, renovados acicates para una fauna tan abundante, que son relativamente escasos los retablos de la zona oriental de la Península que no contienen alguno entre sus varias docenas de figuras, las que se muestran a la primera ojeada, o las que aparecen cuando examinamos los fondos detenidamente. Se trata de refuerzos literarios, hagiográficos o populares que se unen a los tipos litúrgicos ya existentes desde antiguo, y que también sufrirán modificaciones, si no en cuanto a significado, sí en la forma, abandonando los símbolos de los Evangelistas su rígida composición inscrita en un círculo, que les daba apariencia de ornamento de tejido sasánida, para convertirse en animales libres y realistas.



B. MARTORELL - Retablo de *La Transfiguración*, en la Catedral de Barcelona. (Detalle)

Elemento renovador básico fué el franciscanismo, con su afecto tierno y dulzón por lo creado, ya que todo en el Universo es obra divina, y que en todo está la gloria y el amor de Dios. Tal sentimiento, convertido en la más amable de las expresiones religiosas por el más dulce de los Santos, que se inició —no podía ser en otra parte—, en la Italia del siglo XIII, se difundió con los monjes por todo el Occidente. Y junto con la sensibilidad reflejada en las *Floreccillas* del *Poverello*, penetran en la pintura religiosa los hermanos animales que, modesta, mansamente, acompa-

BARTOLOME BERMEJO - *La piedad* (detalle). Sala Capitular de la Catedral de Barcelona





ANONIMO - Retablo del Museo de Lérida
(Detalle del Calvario)

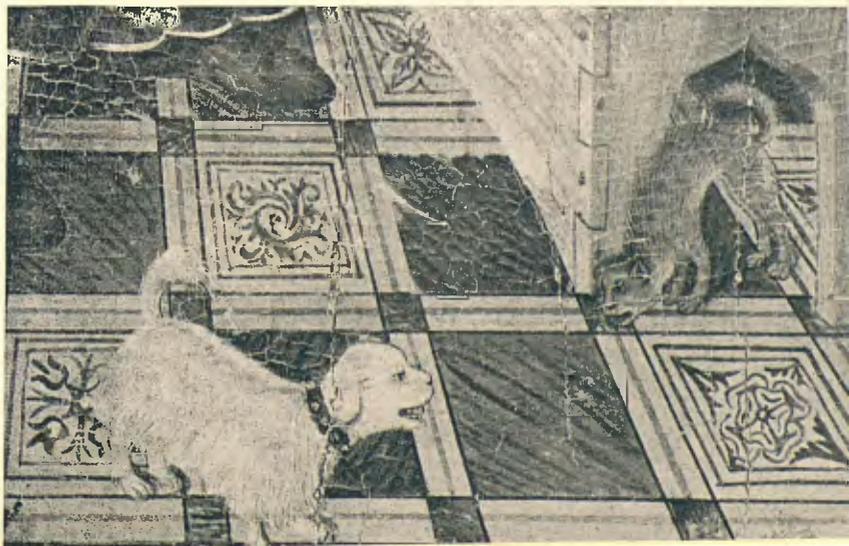
ñando a los Santos o simbolizando sus virtudes, se van encaramando a los altares cristianos.

España fué especialmente sensible a las influencias pictóricas toscanas, sobre todo las regiones de Cataluña y Valencia. Consecuencia del franciscanismo triunfante sería esa representación tan frecuente de Jesús niño en brazos de su Madre, jugando con un pájaro atado por el otro extremo a una pata del ave. Es el caso de esas Vírgenes tan humanas y henchidas de sentimiento maternal, frecuentes en el período italogótico catalán de influencia sienesa, como

la de Ferrer Bassa en la Capilla de San Miguel (Convento de Pedralbes, Barcelona); y después en el compartimiento central de un retablo de Pedro Serra, que procedente del convento de Santa Clara, Tortosa, pasó a la Colección Plandiura, y con ella al Museo de Arte de Cataluña. En el detalle que reproducimos se aprecia cómo el tema del pájaro, traducido en oros, se ha utilizado para decorar el manto. Otra variante del tipo es la bellísima Virgen en pie, de escuela andaluza, que posee el mismo Museo.

La Hagiografía, cada vez más rica y con predominio de lo popular, fué proporcionando con mayor frecuencia el tema, y en ocasiones tan sólo el pretexto, para la ejecución de infinitos animales. Su relación con la Literatura es intensa; si durante la época románica las fuentes fueron el Apocalipsis de San Juan, así como las representaciones de los Beatos y Bestiarios, ahora la base serán las historias de los Pasionarios, Martirologios y Patrísticas, a las que hay que añadir infinitas leyendas piadosas, bien de inspiración popular, bien producidas por algún autor literario. Compilación de todo fué la *Leyenda Aurea*, de Vorágine, es decir, la obra que compuso en la segunda mitad del siglo XIII Jaime de Varezze, obispo de Ginebra, y que debe tenerse siempre en cuenta para cualquier interpretación iconográfica gótica. Para el oriente español hay que recordar también la *Vita Christi*, de Landulfo de Sajonia, que tanta difusión tuvo aquí, y en la cual se basó, sin olvidar las glosas de los Evangelios, el obispo de Gerona, Fray Francisco de Eximenis que, cosa muy significativa, perteneció a la Orden de San Francisco. Y no olvidemos la influencia de los predicadores, sobre todo la palabra fogosa y la metáfora viva de San Vicente Ferrer, cuyo *Sermonario* se guarda en cuatro volúmenes en el Archivo Capitular de Valencia.

De todas las fuentes apuntadas han ido saliendo esos Santos con sus animales simbólicos, heráldicos diríamos, cuyo naturalismo y anécdota no sufre lo más mínimo por ello, al ejemplo del cerdo que acompaña al San Antonio Abad en la tabla atribuida a Bartolomé Bermejo, que pertenece a la Colección Bosch y Catarineu, en depósito hoy en el Museo de Arte de Cataluña. Otros desempeñan un papel en las historias piadosas; es característica en este sentido un panel del retablo dedicado a San Esteban procedente del taller de los Vergós, antaño en la iglesia parroquial de Granollers, y hoy en el Museo, que alude a la leyenda según la cual el Santo fué sustituido en su cuna



Pelea de un gato y un perro en el retablo de Benavent. (Museo de Arte de Cataluña)



ANONIMO - Detalle de un retablo dedicado a San Cristóbal.
Escuela valenciana. (Colección Bosch y Catarineu)

por un diablejo, hasta que lo devolvió a su casa una cierva, que en el detalle apuntado acaba de depositarlo junto a la puerta, y se arrodilla graciosamente a su lado ofreciéndole veneración y custodia mientras salen a recogerlo.

En ocasiones, se colocan los animales junto a los elegidos con un pretexto cualquiera, que a veces escapa a primera vista, caso de la gacela serena y de formas venusinas (las gacelas góticas sólo reconocen rivales en las indias y persas), que vela echada junto al Santo sumido en lectura meditativa (tabla del siglo xv en el Museo Diocesano de Valencia). Abunda bastante este tipo del animal recostado tranquilamente o dormitando; caso muy notable es el perro del Martirio de San Cucufate, en el que su autor, el recientemente identificado Anyá Bru, puso una nota en la que diríase que presiente los animales de Velázquez. Otra pieza que no puede silenciarse es el león, tan tranquilo y majestuoso, de la *Piedad* de Bartolomé Bermejo, conservada en la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona; junto a la fiera, ceñuda y de expresión casi humana, pintó una mariposa multicolor cediendo a uno de esos caprichos tan gratos a los artistas de la Edad Media.

El afán detallista, tan propio del siglo xv, se manifiesta claramente en la tabla valenciana de la iglesia de Puerto Mingalbo (Teruel), ahora en la Colección Bosch y Catarineu; representa un San Cristóbal entre cuyos pies se arremolinan los más curiosos seres acuáticos: cangrejos, peces, anguilas y otros, tratados con minuciosidad flamenca, y vistos con una perspectiva que recuerda la bidimensional de las composiciones fluviales asirias.

Pero los animales no sólo acompañan la vida de los Santos; sino que están presentes en el momento del suplicio, como hemos visto en la tabla de San Cucufate; y a veces se resisten a tomar parte en él, negándose a dañarles cuando les son arrojados, caso del retablo de Jaime Huguet, dedi-

cado a los Santos Abdón y Senén, en la iglesia de Santa María de Tarrasa. Y no sólo intervienen en la vida y trance de los elegidos, les siguen después de la muerte: el cadáver de San Vicente Diácono aparece en su retablo de Estamariu (Lérida, hoy en el Museo de Barcelona), desnudo y tendido en un paisaje áspero de montañas grisáceas, de ejecución impresionante y simplista; le rodean un perro, un lobo y numerosas aves de rapiña que respetan el cuerpo y lamentan su muerte. A veces, la compañía va mucho más lejos; en el citado retablo de los Santos Médicos, en Tarrasa, existe una escena donde se trasladan sus reliquias a lomos de un borrico, que inevitablemente trae el recuerdo de aquel "burro de cristal" que pedía Juan Ramón Jiménez al dibujante que ilustraba su *Platero y Yo*. Por cierto que el borrico no es el único animal de esta composición, henchida como pocas de franciscanismo; en el fondo aparece un ave y un conejo, en pie sobre las patas traseras, tan gracioso, que sólo tiene precedente en el que pintó Pedro Serra en su retablo de la Seo de Manresa.

Los irracionales acompañan también al Redentor en la muerte, como lo hicieron desde el Nacimiento, en el pesebre, o en la Epifanía. La mayor parte de las cumbreras, que normalmente se reservan para el Calvario, poseen magníficos ejemplares de caballos; publicamos como muestra un detalle del Calvario anónimo del Museo de Lérida, cuyos brutos, de línea fina y segura, de superficies lisamente pulimentadas, les dan un extraño formalismo de piezas de ajedrez, acentuado por la diferencia de colorido de los dos afrontados; un perro simple y elegante levanta en medio su pata, y alza la cabeza aullando hacia el Crucificado.

El elemento popular es básico. Sería curioso saber si es hijo de la casualidad, o responde a una vieja simpatía del grupo humano amorfo, de la masa, que se inició en las cavernas y no podía dejar de ser definitiva en una época en que la fauna pictórica llega a uno de sus momentos de máximo esplendor. El espíritu popular se manifiesta en dos direcciones: la historiada, de las leyendas piadosas con abundantes intervenciones sobrenaturales, narradas a los fieles por predicadores más o menos ingenuos, y recitadas a veces en los castillos entre una canción galante y otra guerrera; y la anecdótica, sin gran trascendencia, frívola en ocasiones, que pone una nota de gracia y color en los temas más serios, animándolos con su fino humor y fresca comicidad.

Dentro de ese ambiente están las innumerables escenas de perros y gatos, a la manera de los que se ven comiendo entre los pies de los comensales de la *Última Cena* del Museo de Solsona, que hoy parecen a nuestros ojos un tanto irreverentes en momento tan solemne. Una de las fotografías que publicamos en las presentes páginas es un detalle del retablo catalano-aragonés de Benavent (Lérida), hoy en Museo de Barcelona; figura la presentación en el Templo de San Juan Bautista, llevado por el cortejo de familiares, mientras el escriba lo anota sentado en su pupitre. Entre los pies de los visitantes viene un perrillo de blancas lanas, con correa y cadena al cuello, que produce una extraña impresión de modernidad; le recibe un gato que surge bajo el pupitre, curvilíneo y no menos cómico en su insignificante fiereza. El tema del perro y el gato hizo fortuna, su

difusión sobrepasa los límites de la Edad Media, y los que pintó Navarrete el Mudo en el primer término de su *Sagrada Familia* acaso sean algo más que puro capricho del artista.

La imaginación popular no se manifiesta sólo en estos rasgos frescos, pero intrascendentes, de humor (también España tiene el suyo, más agudo de lo que parece, aunque de ello se habla poco); el espíritu del pueblo se sirve constantemente de los animales como símbolos o personajes de las infinitas leyendas piadosas que tejió en torno a los Santos o de los seres demoníacos. Así, junto a la iconografía oficial de la plástica litúrgica, anquilosada en el transcurso de los siglos y en la invariabilidad del tema, tienen cabida los animales más diversos, incluso los que a primera vista pueden parecer menos propios como protagonistas de una escena pictórica; y sin embargo, en los casos aparentemente más difíciles es donde reside el mayor encanto y originalidad, cuando se logra superarlos con inspiración y lógica de buen poeta que resuelve con aparente sencillez una rima difícil.

Y así, dentro del ciclo de las abominaciones judías, tan amplio y complejo en la Edad Media, tenemos algunas composiciones que no podemos pasar inadvertidas. Nos referimos a dos de los compartimentos del célebre retablo de Fray Fortaner de la Glera, Comendador del Monasterio de Sigena, y que bajo la atribución de Jaime Serra figura entre las mejores piezas del Museo de Arte de Cataluña. La serie judaica forma parte del bancal, dos composiciones a cada lado de la Santa Cena. La primera tabla de la izquierda alude a la historia según la cual la Hostia fué abandonada en el campo por un judío, pero las abejas, dejando sus colmenas, tejieron a su alrededor un monumento de miel, mientras otras atormentaban con sus picaduras al sacrílego, que se tuvo buen cuidado de diferenciar racialmente de un sacerdote y sus acompañantes, que salen procesionalmente a recoger la Forma milagrosa. Es curioso ver cómo la pintura gótica no desprecia ni los más pequeños insectos, y notar que las representaciones pictóricas de abejas más notables se hayan producido en la zona oriental de la Península; aludimos a esta de Jaime Serra, y a la mujer recolectando los panales de la cueva prehistórica de la Araña (Bicorp, Valencia), sin que pretendamos sacar consecuencia alguna de esta curiosa comparación.

El protagonista de la otra escena es un pez que saca de las ondas la Hostia que un judío acaba de arrojar desde una barca; al llegar a la orilla la deposita en el sagrario del sacerdote de la escena anterior. Podría creerse aquí en una influencia del simbolismo litúrgico, que hizo del pez un criptograma de Jesucristo desde los primeros tiempos de las persecuciones; según esto sería el Redentor depositando la Eucaristía en manos del sacerdote. Pero si es posible tal interpretación, no cabe duda que la escena ha perdido todo hieratismo simbólico en su ejecución, y que se puede pensar en el papel tan importante que siempre han jugado los peces en la imaginación popular como salvadores de objetos caídos en las aguas, con remoto origen en los relatos poéticos de la India.

La caballeresca y el culto medieval a la dama no dejaron de tener influencia en la fauna pictórica: San Pablo



La historia de la Hostia y las abejas en el bancal del retablo de Sigena, atribuido a Jaime Serra. (Museo de Arte de Cataluña)

y San Jorge, San Martín o el Arcángel San Miguel; son con frecuencia, para los artistas, caballeros bien andantes que deambulan "desfaciendo entuertos" y liberando doncellas honestas y desvalidas, como hubiera dicho Don Quijote. A este ciclo, extraordinariamente fecundo, pertenece la incomparable escena del retablo de San Jorge conservada en el *Art Institute of Chicago*, tan de actualidad después de la reciente identificación con Bernardo Martorell del maestro a quien dió nombre. En ella, a más del dragón infernal y del nobilísimo caballo blanco, uno de los más bellos que jamás se hayan pintado, hubo sitio para el cordero que acompaña a la doncella en oración, y hasta cupieron varios cisnes y una salamandra. Otra escena de este ciclo es la idílica de Santa Margarita hilando en el bosque rodeada por un numeroso rebaño al que se acercan dos jinetes, obra de Luis Borrassá (Museo de Vich). Y para terminar, la Santa Tecla arrojada a las fieras, de la Catedral de Barcelona (taller de los Huguet), que es al mismo tiempo una apoteosis de la feminidad, en que la pureza de la doncella triunfa sobre las bestias, que se recuestan a sus pies como mansos gatos caseros.

No es posible recoger aquí toda la serie de animales que aparecen en la pintura gótica española, y sería pueril hacer un Santoral o una Historia del Arte bajo tal pretexto. Hemos trazado un bosquejo y enumerado algunos casos curiosos, pero son centenares los que necesariamente han de quedar en el recuerdo. No ha cabido en estas líneas la evolución de los animales simbólicos que constituyen como la aristocracia de la animalística religiosa, como el Cordero de San Juan Bautista o la Paloma del Espíritu Santo, ni de esos otros que, como los del Nacimiento, han alcanzado una difusión extraordinaria y creado un tipo, cuya reiteración puede ser observada con facilidad en el incomparable Museo de Arte de Cataluña.



EL BOSCO - El Jardín de las Delicias. (Pormenor. Salas Capitulares de El Escorial)

LES ANIMAUX SYMBOLIQUES DANS LA PEINTURE FLAMANDE DU XV^e SIÈCLE

par le Dr. J. V. L. BRANS

I

Ceux qui connaissent la peinture primitive flamande s'étonneront en lisant ce titre. Où y-a-t-il dans cette peinture des animaux symboliques? Certes, on y retrouve les grands symboles religieux, tels que l'agneau représentant le Fils de Dieu, ou le serpent à tête de femme représentant le démon. Mais même ces symboles-là sont très rares: le peintre primitif flamand semble éviter tout symbolisme pictural. Il s'attache à la réalité visible, même quand il traduit en couleurs un dogme ou un sacrement. Je crois d'ailleurs que la même remarque s'applique à la peinture primitive italienne; elle aussi parle un langage réaliste, un langage tout à fait différent de celui des clercs de ce siècle. Quand ceux-ci s'adressaient au peuple, ils s'exprimaient en symboles; leurs livres et leurs sermons nous présentent les sacrements, les dogmes, les vices et les vertus sous les formes les plus diverses de figures symboliques. Le théâtre et les cortèges de carnaval, reconnaissant par là leur origine religieuse, acceptèrent la même sym-

bolique et l'enrichirent d'éléments populaires. Ainsi se forma, d'un mélange de symbolisme ecclésiastique et populaire, ce langage figuré qui est une des plus remarquables caractéristiques spirituelles de la fin du moyen âge.

L'art roman avait bien préparé le terrain; il avait introduit dans l'ornement des tympans, des portails et des modillons toute une faune d'animaux réels et imaginaires, des ânes musiciens, des singes pris au lasso, des centaures sagittaires, des griffons buvant dans un calice, des dragons entrelacés, des lions ailés. Ces mêmes figurines tinrent une place dans les chapiteaux historiés des colonnes et dans les archivoltes des fenêtres. Les animaux de l'Apocalypse, les grandes chimères à tête de quadrupède, à ailes d'oiseau et à queue dont les enroulements se terminent en feuillage; ces animaux fantastiques, que les enlumineurs recréaient dans les initiales des Bibles, s'étaient peu à peu imposés aux sculpteurs.

Le triomphe du style gothique limita le champ d'action



EL BOSCO - *El carro de beno* (Pormenor. Salas Capitulares de El Escorial)



EL BOSCO - *El Jardín de las Delicias* (Pormenor. Salas Capitulares de El Escorial)

Los grabados que ilustran este artículo pertenecen al libro del Dr. J. V. L. Brans *Hieronimus Bosch en el Museo del Prado y El Escorial*, de próxima publicación por la Editorial Omega, S. A.



EL BOSCO - El Jardín de las Delicias (Pormenor. Salas Capitulares de El Escorial)

de ces animaliers primitifs, mais leurs confrères, les tailleurs de bois, prirent une revanche éclatante dans les stalles de chœur, en introduisant dans les bas-reliefs des dossiers, des accoudoirs et surtout des miséricordes des scènes très irrévérencieuses, très souvent même d'un caractère nettement obscène. Une nouvelle symbolique, la symbolique populaire, s'installa ainsi dans les églises et, avec elle, la faune symbolique des cochons, des ânes, des serpents, des dragons et des léopards, qui étaient, aux yeux de la masse, l'incarnation des vices, des péchés et du mal.

Comment s'explique-t-il que la peinture a échappé à cette emprise de la pensée et du langage symbolique? L'explication est très simple: la peinture primitive n'était pas un art populaire; elle n'appartenait pas au peuple et n'en recherchait pas l'affection. Elle était un art aristocratique, protégée et payée par les grands seigneurs et les riches commerçants, par les ducs de Bourgogne qui avaient à leur service Jan van Eyck, par les princes italiens qui recherchaient les tableaux de Rogier van der Weyden et de Hugo van der Goes. Les clients de ces peintres et de leurs successeurs étaient des gens de la Cour, des ducs, des banquiers, des échevins et des chanoines qui imposaient aux artistes leurs idées et leur volonté. Dans les contrats ils indiquaient minutieusement quelles figures ils voulaient voir représentées, et, dans leur choix, ils avaient toujours le souci d'éviter tout ce qui paraissait vulgaire et populaire. Les animaux symboliques des cortèges, du théâtre et des poèmes didactiques, c'étaient des images roturières qui auraient détérioré la noblesse des beaux

portraits de donateurs ou le caractère sacré des scènes de la vie du Christ.

Hieronymus Bosch fut le premier qui eut le courage de s'opposer à cet idéalisme artificiel. Il sut éviter la tutelle des grands protecteurs, et par là il garda le contact direct avec la masse. En plus, dans les vingt-cinq dernières années de sa carrière, il abandonna peu à peu les thèmes exclusivement religieux; il créa un genre nouveau, le genre moraliste et allégorique. Cette rupture avec la vieille tradition qui emprisonna la peinture flamande depuis les van Eyck signifia un élargissement considérable des droits de l'inspiration et de la fantaisie. On sait à quel point Bosch sut exploiter sa nouvelle manière; il en profita pour reproduire, non seulement dans ses tableaux allégoriques, mais aussi dans ses tableaux religieux, les objets et les animaux symboliques des sculpteurs et des miniaturistes. Déjà à la fin du XV^e siècle il avait ouvert la voie à Pieter Bruegel et son école.

II

Au revers du Jugement dernier du Musée de Vienne, Bosch a peint en grisaille Saint Jacques et Saint Bavon. La première de ces figures, le patron d'Espagne, s'avance dans un paysage montagneux, où l'on voit, à côté de bandits et de médians, des serpents, des corbeaux et d'autres petits animaux. Le saint pèlerin est entouré de toute part de dangers et de tentations. Il faut bien regarder pour les voir, mais ils sont là, cachés derrière un rocher et sur la plage, ou perchés sur un arbre.

La même atmosphère symbolique inonde le Saint Christophe du Musée Boymans. Dans le paysage de ce tableau magnifique, nous voyons un chasseur qui pend un ours à la branche morte d'un vieil arbre; du même côté, un baigneur est attaqué par trois loups et menacé par un dragon qui saute le mur de sa maison. De l'autre côté, on voit un singe qui grimpe sur un arbre.

Le spectateur trouve ces petites scènes assez drôles; pour lui Bosch est un peintre amusant, un singulier qui ne savait opprimer son imagination et qui s'amusait à faire autrement que ses grands confrères de Bruges. A ce spectateur échappe que ces petites scènes fantastiques étaient pour Bosch tout autre chose que des bizarreries capricieuses. Elles représentaient dans ses tableaux les vices et les péchés du monde; chaque animal est une figure symbolique: l'ours symbolise l'impureté, le loup la gourmandise, et le dragon le péché en général. L'intention du peintre est claire: il veut nous faire voir le monde abominable dans lequel doivent vivre les sages, les saints et même le Fils de Dieu.

Saint Christophe n'est qu'un exemple; on pourrait en citer plusieurs autres, comme Les Noces de Cana (Musée Boymans), où un hibou, symbole de la malice, se cache derrière une colonne, et Saint Jean dans le Désert (coll. Lazaro), où se promènent plusieurs animaux, parmi lesquels on voit un grand ours. Également dans l'Adoration des Mages, du Prado, le peintre a introduit un singe, couvert d'une couverture rouge à rayures blanches et à écussons, qui sans doute, représente la stupidité et l'ignorance de la noblesse contemporaine. Sur le volet droit, un homme et une femme sont attaqués par des loups et un sanglier; la femme fuit, tandis que l'homme, terrassé, plonge un couteau dans le dos de l'animal qui le menace. C'est une critique de l'avidité des campagnards, qui, à la fin, deviennent eux-mêmes la victime de leur soif de biens terrestres.

L'oeuvre de Bosch est pleine d'allusions de ce genre, dans lesquelles des animaux réels servent d'instruments symboliques. Mais il y a aussi dans cette oeuvre une faune fantastique, des grenouilles et des poissons énormes, munis de voiles à vent et d'antennes, et des crustacés, des crapauds et des insectes enveloppés en des machines de guerre. L'artiste a créé ces figures pour ses Tentations de Saint Antoine; souvent elles n'ont aucun sens symbolique, leur but étant d'augmenter chez le spectateur la frayeur des supplices du saint. Elles nous révèlent la fantaisie créatrice étonnante du peintre et aussi son grand talent d'observation et la richesse de ses moyens d'expression. Ce sont des figures surréalistes qui devançant de quatre siècles les audacieuses créations de nos avantgardistes modernes. Et, il vaut bien la peine de le dire, ce sont des créations parfaites qui répondent à toutes les lois de la peinture: la fantaisie n'a pas négligé la forme correcte et belle. Bosch savait observer et il savait peindre des animaux. Même quand ceux-ci ne jouent qu'un rôle symbolique; quand ce qu'ils doivent représenter opprime tout à fait le culte de la forme, même alors nous avons affaire à un artiste qui non seulement connaît parfaitement le règne animalier mais qui aussi le faire vivre dans ses compositions.

Je pense ici à la scène centrale du Jardin des Délices, ce chef-d'oeuvre allégorique, où le peintre a mis à nu toutes les observations vicieuses des hommes. Dans la piscine se baignent des femmes nues qui portent sur la tête des

hérons et des corbeaux; autour de la piscine, on voit l'homme dans des attitudes lascives et acrobatiques, entraîné dans une cavalcade qui tourne en rond, c'est-à-dire en un mouvement sans fin. Il est emporté par des chevaux, des vaches, des ânes, des porcs, des boucs, des chameaux, des ours, des tigres et des licornes.

Il est assez difficile de dire avec certitude quel est le vice que représente chacun de ces animaux; souvent au moyen âge plusieurs animaux étaient des symboles du même péché. Ainsi le cheval, l'ours, le cerf, le singe, le cochon, le bouc, l'hirondelle et le crapaud symbolisèrent la luxure et l'impureté. Sur le volet de l'enfer du Chariot de Foin un cerf caresse le sein d'une femme, tandis qu'une autre, couchée à terre, a un crapaud entre les jambes. Le crapaud est un symbole que Bosch répète régulièrement et dans des sens différents que nous ne saisissons pas toujours. Dans ses Portements de la Croix marchent des soldats dont le bouclier est orné de ce reptile désagréable. On peut supposer qu'il est ici le signe de la vie et de la résurrection: Le Christ ne meurt pas! Cette interprétation nous permet d'ailleurs de comprendre plus complètement la présence du crapaud entre les jambes d'une femme dans l'enfer du Chariot de Foin et aussi dans l'enfer de la Table des Péchés capiteux: il s'agit de la femme qui volontairement est restée stérile.

Le loup et l'âne représentèrent la gourmandise et l'avarice; le chien et l'épervier l'envie. Comme dans l'enfer de Dante, les envieux dans les enfers de Bosch sont dévorés par des chiens, tandis que les tyrans sont avalés par des poissons. Le corbeau symbolise la mort; on le voit perché sur les gibets ou assis sur des os desséchés. Le hibou, je l'ai déjà dit, représente la malice; on le retrouve dans la plupart des tableaux de Bosch. Quand il est perché sur un arbre, la branche sur laquelle il se tient est toujours une branche morte: la malice tue la vie de l'âme, car celui qui agit avec des intentions mauvaises ne peut jamais être en état de grâce.

A côté de ces symboles, dont parfois le sens nous échappe parcequ'il a changé depuis le moyen âge, il y en a d'autres que nous avons gardés dans notre langage; par exemple, le lion, l'aigle et le paon comme symboles de l'orgueil, mais ces derniers, on les retrouve rarement dans la faune symbolique de Bosch; seule le Renommée qui trône sur le Chariot de Foin a une queue de paon. Dans l'enfer du Jardin des Délices, l'orgueilleuse, qui tient un crapaud sur la poitrine, ferme les yeux pour ne pas voir son image dans le miroir qu'un diable renversé lui présente. Le même châtiment lui est réservé dans l'enfer de la Table des Péchés capiteux, mais ici on voit aussi un paon qui attaque un damné.

L'oeuvre de Bosch est une très riche source pour l'étude de la symbolique du moyen âge. J'ai signalé ici quelques animaux symboliques; il y en a encore plusieurs autres. Ainsi le lapin comme symbole de la colère; il accompagne les joueurs de l'enfer du Jardin des Délices. Ce sont ces symboles qui ont rendu les oeuvres de Bosch tellement populaires au XVI^e siècle et qui ont été, au cours des siècles suivants, la cause de l'incompréhension, dont ce grand artiste est encore de nos jours la victime. A la fin du moyen âge, le peuple comprenait ce langage spiritualiste beaucoup mieux que nos contemporains comprennent la terminologie d'une civilisation matérialiste qui les opprime et les menace. C'est là la grande différence entre "ces temps obscurs et barbares" et notre siècle illuminé.



CH'AO POU-CHIH (Escuela de Han Kan) - *Laotse montado en un buey*

LOS PINTORES ANIMALISTAS CHINOS

por MARCELA DE JUAN

No pretendo dar a este artículo ningún valor científico; no me propongo exponer hechos históricos ni demostrar leyes. No puedo, ni quiero, dar una opinión enteramente personal de la pintura de los animalistas chinos, pues hay que tener en cuenta las cualidades artísticas y técnicas de sus obras. Pero sí podría decir como Horacio en su epístola a los Pisones: "*Si vis me fletu dolendum, est primum ipsi tibi*", que viene a decir poco más o menos: "si quieres emocionar, conmuévete primero a ti mismo".

No cabe duda de que, nacido de una civilización muy distinta, el arte chino, puede, tal vez, presentarse bajo un aspecto un tanto incomprensible. No obstante, sería punto menos que imposible que la inteligencia occidental en general, y la española en particular, no penetrasen una estética cuya belleza y majestad no pueden pasar inadvertidas, y bien claramente lo ha demostrado así Europa, donde abundan los sagaces y eruditos historiadores y críticos del arte chino, y donde son legión los buenos "amateurs" de sus obras de arte.

Hay muchas razones para que esta comprensión del arte del Extremo Oriente sea perfecta, y el vigor del espíritu español se acostumbra fácilmente a las apariencias más ex-

trañas. En la pintura china, es donde estas rarezas están más acusadas. Ello es debido, por una parte, a una técnica especial, y por otra parte a la naturaleza de las doctrinas inspiradoras.

Por eso, antes de hablar concretamente de los pintores animalistas chinos, creo que se imponen unas breves explicaciones sobre ciertas singularidades de la pintura china. Así, el claroscuro, la perspectiva, la división de los asuntos de la pintura, la concepción de la estética, el método del *contorno* y del *doble contorno*, nacido en la época T'ang, las pinturas monocromo, la perspectiva aérea creada por Wang Wei, son aspectos importantes que diferencian la pintura china de la europea.

El claroscuro, tal como se concibe en las pinturas europeas, es generalmente desconocido en las obras chinas. No hay sombras ni reflejos, existiendo sólo una relación finísima entre los matices claros y los matices oscuros que se pueden apreciar sobre todo en los paisajes, obteniéndose muy delicados efectos por el uso de la tinta china.

La perspectiva es uno de los puntos más difíciles de comprender en la pintura china, aunque seguramente el sentimiento de sus pintores con respecto a la perspectiva lineal

es bastante justo. Pero no han comprendido claramente las gradaciones del color ni las leyes exactas del escorzo de las formas.

Lo que un pintor europeo colocaría a gran distancia en su cuadro, el artista chino lo coloca en lo alto del suyo. Otra explicación que dió un crítico de arte chino es que, como el pintor trabaja sobre una mesa plana, el efecto de su pintura es distinto del obtenido por aquél que usa un caballete.

Se ha dicho que en la pintura china la perspectiva queda totalmente ignorada y nada más falso en realidad. Este error proviene de haberse confundido cierto sistema de perspectiva con la perspectiva en general. Existen tantos sistemas de perspectiva como leyes convencionales hay para la representación del espacio. El artista chino no se encuentra atado a conveniencias y entiende que la pintura proviene del alma, y no es sólo una representación geométrica.

Los chinos dividen los asuntos de la pintura en cuatro clases principales: Los paisajes; los hombres y los objetos; las flores y los pájaros; las plantas y los insectos. En ninguna parte se atribuye a la figura humana un puesto preponderante. Tan sólo esto bastaría para diferenciar profundamente la pintura china de la europea. Escuchemos ahora a Petrucci:

"En realidad, dice, el paisaje está representado por las montañas y las aguas. Evocan viejas ideas cosmogónicas sobre las cuales está basado el sistema oriental del mundo. La montaña expresa la vida profunda de la tierra, atravesada por venas donde circulan las aguas. Las cascadas, los arroyos, los torrentes son la apariencia evidente de este trabajo interior. Ella crea las nubes, se rodea de bruma por el efecto de su propia vida, es una manifestación de los principios que dirigen la vida del universo.

"Los hombres y los objetos indican sobre todo, los hombres, los monumentos, los muebles, y, de un modo general, todo objeto hecho por la mano del hombre mezclado al paisaje.

"La tercera sección, las flores y los pájaros, corresponde a esas pinturas en que los chinos se complacieron en pintar el pájaro en medio de las plantas características de su medio ambiente. El pájaro está tratado con un sentido profundo de la vida, y en cuanto a las flores, a pesar de las simplificaciones que el artista impone siempre a la complejidad de las formas, las ha estudiado con tal concepción de su estructura esencial, que un botánico podría encontrarles los caracteres particulares de la especie. Esta sección se halla subdividida en una serie de capítulos donde el epidendrum, el iris, la orquídea, el crisantemo dan lugar a especialidades que han tenido sus maestros. También pertenece a esta rama la pintura de los bambúes y de los ciruelos.

"En fin, la cuarta clase, los insectos y las plantas, se establece según una concepción idéntica a la de los pájaros y de las flores. Ciertos críticos añaden a esta cuarta clase una subdivisión que comprende los peces.

"Las concepciones estéticas del Extremo Oriente han sido profundamente influenciadas por una filosofía particu-

lar de la naturaleza. En la base del Universo, el chino coloca la acción de los dos principios *masculino* y *femenino*, el *yang* y el *ying*. Destacados de la unidad primordial por sus distintas combinaciones, dan nacimiento a los seres, plantas, animales u hombres que componen el mundo. Si la montaña, envuelta en bruma, evoca la combinación de los dos principios, la leyenda, de las fuerzas que nos revela no es sólo ésa. Fabulosos o reales, animales y plantas familiares expresan a nuestros pintores ideas similares. El dragón es el antepasado de todo lo que tiene plumas o escamas, evoca el elemento húmedo, las aguas de la tierra, la bruma de la atmósfera, el principio celeste. El tigre es el símbolo del principio terrestre, una personificación de los cuadrúpedos opuestos a los pájaros y a los reptiles. Su forma feroz aparece en las tormentas, desdeñando las ráfagas que inclinan los bambúes y arrancan los árboles, desafiando los furros de la naturaleza, hostiles a la expresión del alma universal. El bambú es la imagen de la prudencia, de la docilidad y de la sabiduría; el pino evoca la idea de voluntad y de vida, el ciruelo en flor es una combinación armoniosa de los dos principios, es la pureza virginal. Así se constituye todo un sistema de imágenes, análogas a las alegorías de vuestra cultura clásica, pero con la superioridad de no degenerar en fríos símbolos, sino, al contrario, de conservar el contacto con la naturaleza, de prestarle una vida intensa donde la conciencia humana desaparece para no dejar surgir más que el sentimiento de la inmensidad.

"El Budismo va más allá todavía. No cree siquiera en la realidad del mundo. Las formas son transitorias. El Universo es una ilusión, que se derrama en una perpetua transformación.

"Fuera del reposo supremo, en los seis mundos del deseo, evolucionan las cosas del dolor y de la muerte. Las almas recorren este círculo cerrado bajo las apariencias más diversas, desde el infierno hasta los dioses, avanzando o retrocediendo, según las buenas acciones o las faltas cometidas en existencias anteriores. Una piedra, una planta, un insecto, un demonio o un dios, no son ya sino apariencias ilusorias que encierran un alma idéntica, en su marcha hacia la liberación, en los grados diversos de su largo tormento, aprisionada por el error original, o por el deseo inconsciente de la vida. Entonces se ve aparecer el sentimiento nuevo de una caridad que se extiende a la totalidad de los seres su carácter moral es el mismo que el del hombre, su destino paralelo, y, en la inmensidad de un mundo de ilusión, cada ser trata de cumplir con análogo destino..."

* * *

Tratando ahora someramente otros temas, a principios de la época T'ang se practicaba un dibujo analítico, cuidadoso y detallado, apasionado de investigaciones, común a todas las épocas que preceden las grandes síntesis. Esta técnica implicaba dos métodos esenciales: el método llamado del "doble contorno", y el método llamado simplemente "del contorno". El método del "doble contorno" se aplicaba sobre todo al dibujo de las formas vegetales en el paisaje; consistía en trazar el perfil de las hojas o de las ra-

mas mediante dos rayas de tinta opuestas la una a la otra. El espacio así delimitado se llenaba con colores; las desigualdades particulares del conjunto de la forma, los nudos de la madera, las venas de las hojas, se añadían después. El método del "contorno" se aplicaba al dibujo que determinaba una sola raya trazando el perfil, coloreándose luego los claros.

Más adelante encontramos a Wang Wei fundador de la escuela llamada del Sur; él descubrió los principios que regulan el desvanecimiento de los colores y de las formas en la distancia, y a él se debe el fundamento de la perspectiva aérea. En las pinturas ejecutadas según su estilo predomina un color que los chinos llaman "luo tsing" y que es un color mineral cuyos matices pueden ir del verde maquita al azul lápiz-lazuli.

Los testimonios históricos nos dicen que Wang Wei creó también la pintura monocromo de la tinta china. Mediante la simple oposición del blanco al negro, el valor de las tonalidades y la escala graduada de los matices, intentó dar aquella misma impresión de atmósfera y de espacio que había sabido determinar en el "luo tsing".

Con la época T'ang llegamos al florecimiento de los animalistas chinos. Cuentan que T's'ao Fu Hing hizo un día

por descuido una mancha sobre el biombo que estaba pintando; se le ocurrió entonces transformar la motita en una mosca, lográndolo con tanto acierto que el Emperador, equivocado, quiso cazarla con su larga manga. También se dice que este mismo artista pintó un dragón encarnado con tanta veracidad que, dos siglos más tarde, en un año de sequía, bastó con exponer el cuadro para que se concentraran las nubes y rompiera a llover.

En este artículo sólo nos ocuparemos de Han Kang y de T'chao Meng Fu, pues entre la miríada de pintores animalistas chinos de las distintas épocas, se han conservado estos dos nombres como los de maestros de primera categoría.

Han Kan, cuyas manifestaciones se pueden definir de un modo lo bastante seguro para caracterizar un distinto aspecto de la historia de la pintura bajo la dinastía de los T'ang, vivió en el siglo VIII (742-759), floreciendo su arte durante la época *t'ien pao*. La tradición nos dice que fué alumno de Wang Wei y se hizo célebre como pintor de caballos. Su escuela llegó a la perfección en la estructura, los caracteres y las actitudes propias de estos animales.

No hay que olvidar que de los siglos III al VII los artistas chinos habían podido estudiar y precisar los distintos aspectos del caballo en la esculturas de la época Han, especialmente en los bajorrelieves del mausoleo de T'chao Ling, que representan de una manera sorprendente los corceles favoritos del Emperador Tai Ssong. No es, pues, extraño hallar un animalista en el siglo VIII, y sin duda no fué el primero de ellos. Se le conocen algunos precursores, y cuando los libros le atribuyen haber fundado una Escuela, quizás reúnan bajo su nombre una actividad de la que no fuera el único representante.

De todas formas, la obra de Han Kan y de los artistas anónimos que se agrupan en torno suyo, acusa una poderosa tradición y una verdadera escuela de "animalistas", llegada al ápice de su trayectoria.

Los pintores de caballos de la época Yuan reciben las huellas profundas de esta influencia, y más tarde, cuando ya se va perdiendo con el amaneramiento de los Ming, aún es lo bastante fuerte para dejar el reflejo de vigor y el sentido profundo de la vida que había conseguido en las altas épocas.

Los principios de la dinastía Yuan heredan los últimos grandes maestros de la época Song; entre los dos que ocupan el primer puesto encontramos a T'chao Meng Fu, el cual firma también con el pseudónimo de T'seu Yang.

Nacido en el año 1254, letrado, pintor y calígrafo, T'chao Meng Fu es un gran paisajista y un animalista de primer orden. Descendiente del primer emperador de la dinastía Song, ocupa un cargo heredado, que abandona al llegar los Yuan al poder. Hasta el 1286 vive una vida privada y retirada, pero es entonces llamado a la Corte, y, cubierto de honores y altos cargos, acata la nueva dinastía. T'chao Meng Fu pinta también las figuras y el paisaje, las flores y el bambú, pero no cabe duda de que su especialidad son los caballos. Le atribuyen un sinnúmero de estas pinturas y es probable que la gran mayoría no sean de su mano.

Como paisajista practica la escuela del Sur, con trazos sencillos y finos en los que se puede percibir la antigua



LIU HAL-SOU (Escuela de T'chao Meng Fu)
Caballo al galope

tradición que remonta a Kou Kai Tche. Este rasgo que lo caracteriza se hace más patente aún en sus cuadros de caballos. Forma una escuela que llega, a través de sus discípulos y de sus imitadores, a la época de los Ming. Es posible que la mayoría de sus cuadros, firmados Tseu Yang, sean obra de sus alumnos, mientras que sus propios cuadros son atribuidos a su predecesor Han Kan. No obstante, entre las numerosas obras que le son atribuidas, existen algunas donde se puede encontrar ese trazo especial, lleno de agilidad y de vida, que caracteriza sus paisajes. También éstos llevan la falsa firma de Tseu Yang, mas siempre valdrá más el contenido de una obra de arte para determinarlo, que las más impresionantes inscripciones. De todas formas, en la técnica y la calidad del trazo de los cuadros que conserva el British Museum de Tchao Meng Fu, podemos hacernos una idea de su estilo.

Tchao Meng Fu ha pintado con la misma extraordinaria maestría aquel caballito tártaro de los valles mongoles o esas magníficas yeguas de la antigua Transoxiana que venían en tribus hasta la Corte del gran Imperio de la China, atravesando el Khotan. Tchao representa la vida del caballo con un acento singular, expresando con el mismo acierto el rudo movimiento del galope o las actitudes del reposo. Conserva en su espíritu el concepto de la época Song que hacía presentir el alma recóndita de las cosas y estimaba en la pintura la espiritualidad y la vida.

Los críticos chinos comparan Tchao Meng Fu con su predecesor Han Kan. Los textos nos dicen, sin embargo, que a pesar de su indudable maestría, le faltaba algo del vigor del gran artista. Si se comparan los dos estilos a través de las pinturas de los animalistas de la época T'ang pudieran tener razón los textos, pues Han Kan y los pintores anónimos que se agrupaban en torno suyo tenían trazos más firmes y poderosos. En cambio Tchao Meng Fu parece haber dominado mejor el sentido del movimiento y de la vida. Nos aparece menos convencional en la selección de sus actitudes; bien es cierto que siglos de investigaciones y de observaciones se interponen entre el gran maestro animalista de la dinastía T'ang y su feliz rival del período más reciente.

Fuera de estos dos grandes maestros, conocemos los nombres de Theou Che-mien, que vivió en los siglos xv y xvi, dedicándose especialmente a pintar pájaros, y Wen Chen-ming (1480-1559), pintor, poeta y calígrafo que ha sido con frecuencia comparado a Tchao Meng Fu.

De Theou Che-mien se cuenta la siguiente anécdota: hacía varios años que un mandarín le había encargado un cuadro de gallos en pelea y no obteniendo el cumplimiento de su encargo, decidióse un día el letrado a visitar personalmente al artista. Theou recibe al mandarín con grandes inclinaciones y confiesa que aún no ha empezado el cuadro, pero pidiendo sus pinceles, y el lienzo de seda, pinta magistralmente en un instante la pelea de los gallos. "Y para esto, exclama indignado el mandarín, me ha hecho vuestra señoría esperar tantos años. ¡Para el trabajo de tan breve instante!" Entonces, sin contestar, el artista coge familiarmente al letrado del brazo, y le hace pasar a unas habitaciones contiguas. Todas se hallan llenas de papeles hasta el techo; papeles en que se ve el esbozo de los dos gallos en

pelea. Para conseguir pintar los pájaros "de main de maître", en un instante, el maestro se había entrenado durante largos años, llenando las habitaciones de sus croquis.

* * *

Podríamos decir en conclusión, que la pintura china no pierde nunca el contacto con la poesía, saturada como se halla de alusiones líricas, en tanto que el pintor europeo moderno vive en el temor constante de que le tachen de contaminación literaria, prefiriendo la geometría a todos los sentimentalismos.

La pintura china tiene cada día más admiradores, y sin duda los mantendrá siempre bajo su encanto sutil. Detrás del arte chino se siente esa maravillosa civilización donde el sentido de Confucio del orden y de la razón, aparece continuamente mezclado al sentido taoísta de la libertad espiritual y la poesía.

El perfecto dibujo chino presenta (cosa rara en los otros países) el porte exquisito de la flor o del árbol en todo su desarrollo, así como de los cuerpos vivos en la acción o el reposo.

Ningún arte reveló como éste la elocuencia del silencio, el poder del espacio vacío. Ninguno penetró mejor el secreto de la delicadeza aliada al esplendor.



KAO SH'I-FENG (Escuela de Tchao Meng Fu) *Pavo real*
Ilustraciones, por cortesía de la Biblioteca Chino-Internacional de Ginebra



VELAZQUEZ - El perro de *Las Meninas*

LOS ANIMALES Y EL PINCEL MAESTRO

por JOSE MARIA SANTA MARINA

EL fervoroso naturalismo español, no dió cabida a ninguna escuela animalística específica; a esta carencia debemos el vernos a salvo del academismo relamido que hubiese entrado de rondón en sus talleres con providencia de rasqueta y cepillo, más buen costal de ramplona paciencia, para hacer amaestrados de circo con nuestros sencillos animales caseros.

En la Pintura clásica, corren a cargo de los santos y de las criaturas humanas, la figuración de historias sagradas o terrestres, dejando las mansas bestezuelas a sus anchas, descuidadas en sus retozos, o dóciles en provechosos trabajos. Adecuados sus plumosos o peludos volúmenes, así como la gracia natural de sus muecas, para divertir unos palmos de suelo árido, o animar la lobreguez de las penumbras, sírvese de ellas el pintor como menester de artificioso claroscuro, para el aplomado fiel de sus composiciones, y más principalmente como ligamiento a la tierra tanto de las celestiales leyendas como de las proezas, o pacíficos quehaceres. Asimismo, cuando Fernández de Navarrete, "El Mudo", pone a los pies de su gloriosa *Sagrada Familia*, aquel revoltoso grupo de perro y gato, prestos a enzarzarse en rabiosa refriega por un cacho de hueso, y la medrosa

gallina que escabulle el bulto por la derecha del lienzo, pinta humanos sentimientos de aquellas divinas personas que viviendo entre los hombres, participaron de sus humildes necesidades. Sabido es que "El Mudo", que no era esclavo de enfermizas ternuras, extremó la afición de hacer sitio en los cuadros a sus irracionales modelos. Granjécóle este apego, amonestación de protectores y aun compromisos escritos obligándole a prescindir de las bestias, de cualquier calaña que fuesen, en las historias de sus cuadros; ya que por sacarlos tan propiamente pintados turbaban la devoción de los fieles que en ellos se complacían, en menos-cabo de espirituales beneficios.

Pedro de Orrente, que por la maestría con que trató los agrestes asuntos de sus cuadros, fué nombrado el Bassano español, entretuvo los pinceles con mayor celo aún que "El Mudo", en la pintura de animales. Este andariego artista gastó buena cuenta de sus días, en conocer paso a paso las tierras del reino; hizo vida montaraz con pastores y gañanes, aligado con sus afectos, partícipe en sus regocijos y quebrantos; a la zaga de hatos, dentro del aprisco y a la salida del redil, hubo de aprender con este ajetreo, mejor que en la academia de la Corte, las formas y maneras de



EL MUDO - *Sagrada Familia*
(Monasterio de El Escorial)



ZURBARAN - Pormenor de *El martirio del Apóstol Santiago*
(Colección Plandiura)

las reses. Alivió su memoria con dibujos y borroncillos sacados del vivo; agosto precioso que había de ayudarle en sus escenas aldeanas en las que aventajó a los costumbristas de los Países Bajos, famosos por sus pintorescas zalgardas, y en las composiciones bíblicas que emprendió ya en edad madura.

Otro pintor animalista, aunque cuadra mejor su trabajo como autor de bodegones, fué Herrera el mozo. Comenzó el aprendizaje en el obrador de su padre el gran Herrera. Empujado por su impaciencia de correr mundo; sin aguante para sufrir el destemplado natural del maestro, ni la penitencia de sus enseñanzas, salió un buen día camino de Roma; en donde pronto hizo fama como pintor de peces. Cualidades de su pintura son sus jugosas armonías de color, acordadas con grises violados y suaves rosáceos cambiantes alcanzando oportunamente rojos encendidos; cimentado el vivo colorido en un esbozo denso que aparece húmedo y lustroso, como si la pesca estuviese presentada en su propia frescura.

No veo pintor en nuestra Escuela más cariñosamente inclinado a las bestias que Bartolomé Murillo; su paleta fué espejo de amorosa ternura. Esos canes que pinta greñudos, copartícipes contemplativos en las meriendas de sus pícaros dueños. Aquel majo cachorro, que se va tras la mirada del zoquete que tiene a buen recaudo empuñado su amito, mientras éste se deja, blandamente recostado, espiar por la agüela. El perrillo blanco, sentado, en acecho del pájaro retenido en el puño del Niño Dios, en su famosa *Sagrada Familia* del Museo del Prado. Sin mentar la obligada pareja en *La Adoración*, cuyo carácter litúrgico excluye vivas realidades, viene a mi recuerdo aquel santo pollino, personaje paciente de la *Huída a Egipto*, en el Palacio Blanco de Génova, peludo, cabizbajo, dulcemente tendido del ronزال, con las orejas en i griega, a sol y a sombra, cuya mansedumbre bien merece estos piadosos versos de Guerra Junqueiro:

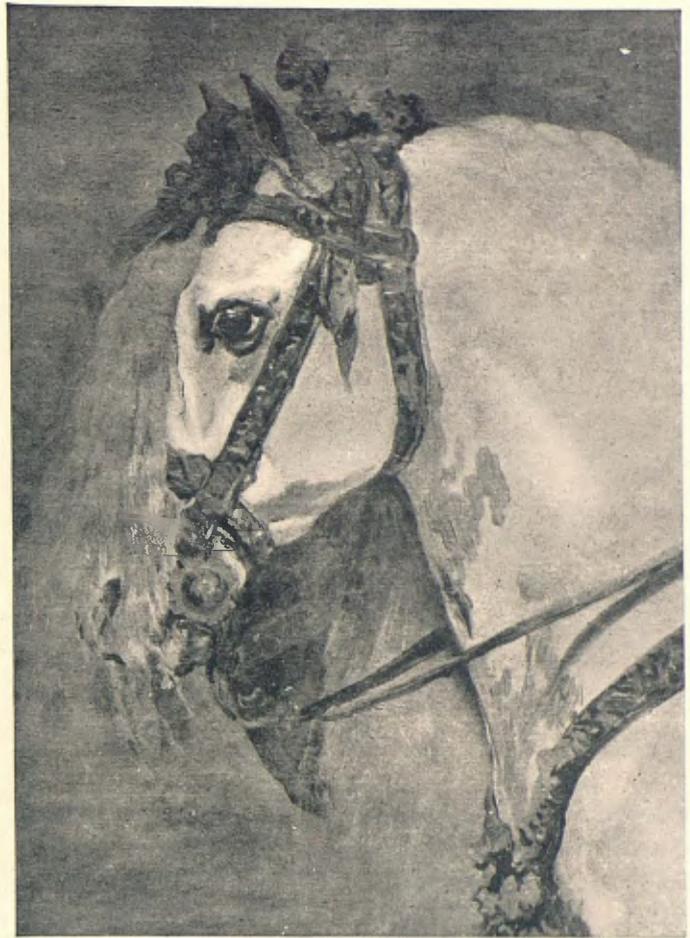
*Ganas me dan viendo su humilde ralea,
de irme a la parroquia blanca de la aldea
para bautizarle y hacerle cristiano.*

Pintando los caballos y los perros de sus soberanos mecenas, luce Diego Velázquez la complejidad de su maestría. Los podencos y lebreles que acompañan en monterías por El Pardo a las regias personas, pasaron a sus lienzos con la atildadura propia de su categoría. El bayo lebel, que aparece sentado de perfil, a la vera del Cardenal Infante, se diría estudiado con máxima atención. Realza el dibujo concreto la finura de la raza; su contestura y la brillantez del pelo están logrados dentro de un claroscuro con fina graduación de medias tintas. Más que el indumento



de su señor, está pintado con prolijidad el can. Tanto en este lindo ejemplar, como en sus congéneres correspondientes de los retratos de Felipe IV y del infante Baltasar Carlos, prescinde el maestro de vaguedades impresionistas. Los retratos de la Corte, pudieron exigirle solidez de volúmenes y de tintas, entre contornos precisos. Cuando los bufones del rey, ponéase al alcance de sus pinceles, las licencias se ensanchan. La recia perra mastina que retiene del dogal el enano don Sebastián, de pelo negro acerado, blanco gris por la panza, fué actuada a amplia y tendida pincelada sin parar en detalles, lo que en ella cuenta es el juego de luz turbando contornos e igualando realces para alcanzar grata distribución de masas de color, que esboquen una forma complementaria a la del chaparro personaje. Las rozagante testas de caballo de sus retratos ecuestres, (sin parar atención en las panzudas siluetas que marcan el paso de galope, cuya belleza, la documentación gráfica de nuestros días pone en tela de juicio, se realzan con soberbias calidades plásticas, inusitadas en la hechura clásica. Rosados belfos carnudos, formidables quijadas; macizo testuz sombreado por espeso fleco de clin, húmedos ojos aventados; propias para bordados en realce en reposteros de nobleza.

La maestría clásica, en este naturalísimo género de pintura, así como en el retrato señorial, o en las historias, o en el bodegón, llegó a su meta anhelada; centró el abanico de sus tiros en una sola diana, desechó tortuosos senderos y aplicándose a una y principal disciplina, cubrió cabalmente su objetivo: la perfección. Quedóse sin embargo un portillo abierto, que aquellos maestros no vieron o no osaron franquear: el paso al "efecto"; el efecto como logro de expresiva audacia. Es la embocadura al campo de acción o de brega, en el cual la Pintura actual ha de ganar su blasón. Tres armas flamantes obran en sus manos: la originación libre de armonías cromáticas; empastadura pródiga, y la desenvoltura más procaz de "toque". No puede preverse el alcance de estos factores en manos de un talento dueño a la par de los manejos clásicos. Válgame un ejemplo como remate de estas falibles apreciaciones, que aún perdura en la memoria de muchos artistas: la figura del perro lobo, echado a los pies del pintor, en el retrato de familia obra de Ignacio Zuloaga. Mantiene una "pose" análoga a la de aquel otro que colocó Velázquez en *Las Meninas*. Ambos trazados de mano maestra, ¿qué disparidad presentan respecto a su estructura? El pintado por Velázquez, no destaca patente esta cualidad; el pelo del animal está remedado con plumado que sigue blandamente las sinuosidades del claroscuro. En la obra de Zuloaga; la calidad se pone al vivo con la nervuda pincelada estragada de color; la modulación de matices sigue el rastro de esta propia abundancia. El efecto expresivo conseguido por el artista contemporáneo, es de acérrima realidad.



VELAZQUEZ - Pormenor del caballo en el retrato ecuestre de Isabel de Borbón (Museo del Prado)



MURILLO - *La huída a Egipto* (Palazzo Bianco. Génova)



UN
SNYDERS
INEDITO
EN LA
COLECCION
RIVIERE

por

JOSE MILICUA

SNYDERS - *Lucha de tres lobos contra once perros* (Colección Riviere. Barcelona)

Don Diego Felipe de Guzmán, primer marqués de Leganés, participó activamente en los continuados conflictos bélicos y en la complicada cuanto desgraciada política en que nos vimos envueltos —y después hundidos— durante el reinado de Felipe IV.

Estipula con los grisonos el tratado de Milán. En Nördlingen, una de las últimas jornadas gloriosas para nuestros tercios, cuya brillante fama empezaba ya a ajarse por el fuego de cien batallas, es citado por su heroicidad en la orden del día. Pisa fuerte en los Países Bajos con el Cardenal Infante D. Fernando y luego en las guerras fratricidas de Portugal y Cataluña, aquí como capitán general.

Espíritu amplio y cultivado, cosmopolita y de refinado gusto artístico, va formando su cuidada colección, que, junto con la del duque de Medina de las Torres y las Reales, fué presea relumbrante del Madrid del cuarto Felipe. Si en Génova conoció a Van Dyck, en Flandes, este político aficionado al arte se relaciona con Rubens, el artista aficionado a la política, con Snyders, con Pablo de Vos, con Jan Fyt, con Snayers...

De aquí que su colección fuera más rica que cualquiera de los museos actuales en determinados maestros; así, poseía treinta y siete Snyders, catorce Vos, once Snayers. Un total asombroso de mil quinientos treinta y tres cuadros son el resultado de toda una vida de rumboso coleccionismo.

Por el tiempo en que el marqués de Leganés estuvo en Flandes la escuela flamenca llegaba a su apogeo. No solamente para España fué de oro el siglo XVII. Por caminos diferentes, pero también bajo el poder hispánico, ya relajándose, Flandes alcanza en la décimoséptima centuria una maravillosa madurez artística, un amplio florecer de pintores que surgen brillantes en la historia del arte universal y dan a su patria uno de esos mediodías que sólo conocen una vez los pueblos afortunados y capaces a lo largo de su devenir histórico.

El arte flamenco se centra en esta época alrededor de la

gigantesca figura de Rubens. Al lado de su brillo cegador, los demás pintores asumen el papel de vasallos, se contaminan de su rebotante personalidad y no aciertan a desarrollar la propia, que permanece oscura y enmohecida, reducidos al mero papel de resonadores rubensianos, asteroides formados de chispas del gran sol.

Pocos maestros logran zafarse de esta fuerza centrípeta. Van Dyck marcha del taller magistral no sólo guiado del natural deseo de ser primero en otro lugar, sino comprendiendo que sólo lejos de su absorbente maestro extraería de su capacidad artística las más recónditas posibilidades. Pudo llegar de esta manera hasta a superarle en fluidez y amplitud de pincelada, y, asentado en tierras británicas, sembrar la futura gran escuela inglesa. También Jordans se separa del maestro, renunciando a depurar sus formas en las fuentes italianas y plebeyizando sus estímulos espirituales. Otro grupo de pintores se evadirá por el camino de la temática, encauzando su arte por vírgenes senderos sin tener que abandonar el confortable abrigo del maestro; son éstos los pintores animalistas, que forman verdadera escuela; corifeo de la cual y señalando la nueva dirección, está Frans Snyders.

Nacido en Amberes en 1579, aprende con Brueghel el Joven y Van Balen. En 1592 es ya recibido en el gremio de San Lucas y tras el viaje de ritual a Italia, cimienta su prestigio alcanzando grandes honores. Se le nombra presidente de la "Romanistengilde" y pintor de cámara del Archiduque Alberto para quien pinta numerosos cuadros. Cuando Felipe III recibe, regalada por su cuñado, una de estas obras, se entusiasma con ella y encarga a Snyders varios cuadros que adornarían el Buen Retiro y hoy admiramos en el Prado.

Al lado de su suegro le vemos retratado en *La rendición de Juliers* del Prado y su gallarda figura aparece también en un cuadro de Snayers del mismo museo: *El socorro de Lérida*.

Por este su arte logró Snyders alcanzar el más alto ho-



SNYDERS - *Lucha de tres lobos contra once perros* (Pormenor)



SNYDERS - *Lucha de tres lobos contra once perros* (Pormenor. En el collar del perro de la izquierda la firma *Snyders fecit*)

nor que un pintor de su época podía ambicionar: la admiración de Rubens.

El género de pintura animalista se convierte en él en un alarde de valores decorativos, mostrando la maravillosa vitalidad del animal en frenético movimiento como fuente de belleza pictórica y de goces plásticos, que escapan a la descripción literaria en sus combates de animales. Snyders hace surgir al conjuro de su pincel las obras maestras del arte animalista. Su "estilo heroico", su decorativa grandiosidad y firmeza, no es alcanzada por ninguno de sus inmediatos discípulos, Vos y Fyt. Su estilo responde generosamente a la monumentalidad y violencia que Rubens comunicaba a sus personajes, monumentalidad y violencia que él trasvasa a sus animales. Como dice Friedländer, pulveriza la denominación de "nature morte" que los franceses dan al bodegón haciéndola inadecuada, pues en sus cuadros se manifiesta directa y mediatamente la vida en movimiento.

Desarrolla Snyders los grupos vivientes de sus cuadros con un profundo sentido de la dinámica elemental. Sus animales muertos lo son en la lucha y muestran todavía la mueca fiera del combate. Por esta vitalidad le escoge Rubens para pintar los animales de sus cuadros, no para ahorrar tiempo y esfuerzo, sino para mejorar la calidad de la obra, llegando a decir Blanc que de algunos de estos cuadros en colaboración no se puede decir si es un Rubens con animales de Snyders o un Snyders con figuras de Rubens.

No busquemos aquí ideas; la forma es quizá el sumo contenido, y, como belleza formal, la obra de Snyders es una cima del arte pictórico.

A finales de la pasada centuria, la colección ya mencionada del marqués de Leganés, hallábase en poder de su descendiente, el conde de Altamira, en el palacio de Altamira de la calle de San Bernardo de Madrid. Al fallecimiento de éste y al igual de lo que ocurriera poco más tarde con los bienes de los Osuna, pusiéronse a la venta, por liquidación, la biblioteca, el archivo y la colección de pinturas de la casa. Fueron vendidas maravillosas joyas: un arca regalada por Sixto V al duque de Sesa fué adquirida por diez mil reales y vendida luego al barón de Rothschild en setenta y cinco mil pesetas. La librería la adquirió un comerciante francés y luego se subastó en el Hotel de Ventas de París. Un librero madrileño compró a ocho reales la arropa los legajos del archivo de cuentas de la casa y algunos del llamado histórico, en total, doscientas arrobas de papel que contaban con documentos del gran Duque de Alba, D. Juan de Austria, Requeséns, Granvela, cartas de los Reyes Católicos al Gran Capitán y de éste a aquéllos, algunos en clave referentes a los asuntos de Nápoles y otros relacionados con los Países Bajos, Italia y Francia.

Algunos de los documentos pudieron ser salvados por un bibliotecario, entresacándolos de los que habían sido comprados a peso por una tienda de comestibles para que sirvieran de envoltorio a sus productos. Así un aficionado avisado pudo adquirir varios legajos del archivo secreto de Felipe II y vendérselos al gobierno inglés.

La colección de pinturas seguía siendo importantísima a pesar de haberse ido debilitando por donaciones, ventas, repartos entre herederos, etc. En el Prado lucían ya algunas de sus antiguas joyas: el retrato de su esposa Doña Po-

licena Spínola, la hija del vencedor de Breda, por Van Dyck, algunos Snayers, Vos, y cuatro Snyders regalados a Felipe IV por Leganés.

Al ser realizada la liquidación de bienes antes mencionada adornaban el comedor del palacio seis cuadros de Frans Snyders y uno de Pablo de Vos que fueron cedidos a un acreedor en satisfacción de un débito que con él tenía la casa de Altamira. Uno de éstos es el que ahora nos ocupa, en la colección F. Rivière.

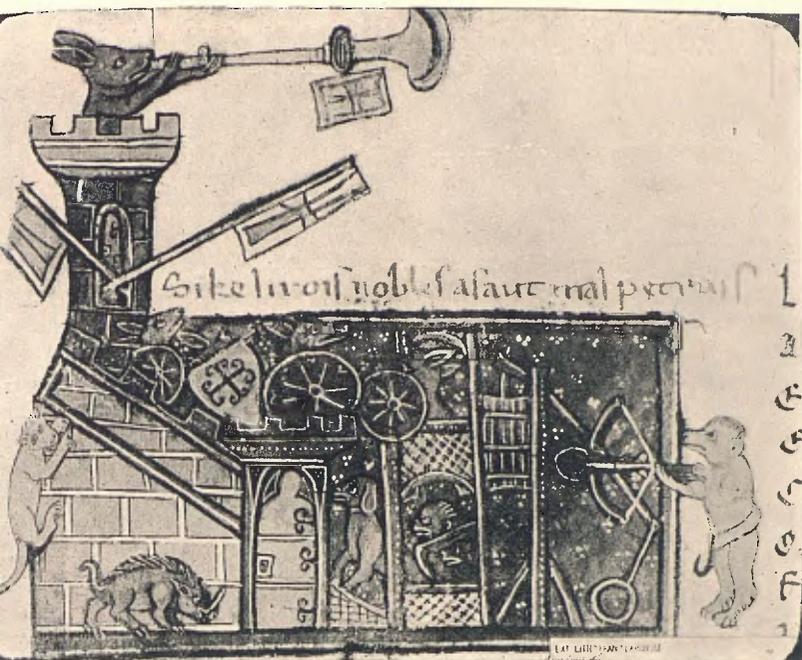
Está pintado al óleo sobre un lienzo de 3,44 m. de ancho por 4,05 de alto, por lo que, aun dentro del gran tamaño en que Snyders realizaba sus obras, son extraordinarias las dimensiones de esta pintura, triple en superficie que la mayor de las suyas en el Prado. La firma ha sido descubierta recientemente en el collar de uno de los perros al limpiar el cuadro de la costra de tres siglos. En el ángulo inferior derecho aparecen dos números de inventario: uno, el del realizado a la muerte del marqués de Leganés en 1655 y otro de la venta después del fallecimiento del conde de Altamira. En dicho inventario del año 1655, figuraba como *Lucha de lobos contra once perros*.

Una pequeña tabla de 0,54 m. de alto por 0,78 de ancho, representando exactamente el mismo tema, figuraba hasta hace unos años en el museo del Prado (1669 a), catalogada como de "escuela de Snyders". Hoy se encuentra en el museo de San Telmo de San Sebastián y su ejecución, dura y dibujística, completamente ajena a la fluidez de pincelada de Snyders y el acartonamiento de las figuras así como el colorido, tan extraño al maestro, nos han convencido de que se trata de una copia posterior, realizada siguiendo algún boceto original o quizá sobre el mismo cuadro de la colección F. Rivière.

Representa éste una escena de caza en la que tres lobos se defienden desesperadamente del ataque de once perros. De fondo, un suave paisaje que se ensombrece y enmaraña con árboles frondosos; por una lagunilla, en la lejanía, un hombre cruza a caballo como un fantasma. Unas ovejas pastan. Del bosquecillo de la izquierda surgen tres cazadores acompañados de más perros. Pero la vibración emocional de la composición se condensa en el grupo central del primer término que absorbe el movimiento y parece abrir camino a la luz de la pintura. Luz difusa que tiene reflejos metálicos en las aristas que componen el grupo de luchadores, de ambientación pasional y tonalidad dorada dentro de una matización severa, cual corresponde al asunto desarrollado.

Más que ante las *Ninfas sorprendidas por sátiros*, de Rubens, el contemplador se siente atraído por este combate y por su ulterior desarrollo y desenlace. Como en aquél, el pincel ha recogido el apogeo de la lucha, toda la suprema vibración de la lucha a muerte. Lobos y perros de Snyders trascienden tanta humanidad como bestialidad los sátiros de Rubens. Arrancado de la realidad diríase este amasijo de feroz vida palpitante.

Es la primera obra catalogada de Snyders que aparece en una colección barcelonesa y en verdad que no pudo elegirse mejor muestra. Preciosa de tono y colorido, desarrollando a la perfección la facilidad, el movimiento y el sentimiento heroico propios de la escuela que representa.



Escena del *Roman de Renart* (Renart asediado en su castillo de Maupertuis)



Los conejos en el *Livre de la chasse*, de Gaston Phœbus

LOS ANIMALES EN LA PINTURA FRANCESA

por PAUL GUINARD

La observación del animal, salvaje o doméstico, su representación por los dibujantes y los pintores no es uno de los aspectos del arte francés más familiares para el público —tal vez porque nadie le ha concedido hasta ahora una gran importancia ni lo ha juzgado digno de un estudio sistemático. Es cierto que Francia no posee una tradición animalista, especializada y continua, como la que puede existir en Inglaterra para el caballo, en Holanda para el ganado de pastos, en Extremo Oriente para los pájaros, las mariposas y los peces; podríamos admitir también —aunque no sea tan seguro— que ninguno de los grandes pintores franceses ha dado a la imagen del animal tanta intensidad y grandeza como un Pisanello o un Durero. Pero lo que no puede desconocerse, es la aplicación a su estudio de esa curiosidad psicológica y social que es un rasgo privativo del arte francés; esta curiosidad se dirige con menos frecuencia hacia el animal en sí mismo que en su actitud frente a sus congéneres o en sus relaciones con el hombre. Llama también la atención su continuidad en la variedad, su “rebrote” constante según las condiciones de la vida social, de las modas literarias y de los exotismos sucesivos. Aun limitándonos a las artes del dibujo y del color (la escultura podría detenernos con los mismos títulos, tanto la escultura menor de las catedrales medievales como los combates de animales del parque de Versalles, o la obra de los grandes animalistas modernos, un Barye, un Frémiet, en nuestros días un Pompon), nos sorprende el interés testimoniado a los animales más diversos, no solamente por “especialistas”, sino por algunos temperamentos de los más vigorosos —y los más opuestos a menudo— de nuestra pintura: un Oudry y un Chardin, un Géricault y un Delacroix, un Millet y un Courbet.

Hacer sentir esta diversidad, sus orientaciones principales en el transcurso de los siglos, creemos que no carece de interés.

* * *

Desde mediados del siglo XIII, el animal hace su entrada en la miniatura francesa; la verdad en el estudio de sus formas, de sus movimientos, se anticipa en siglo y medio a la conquista

de la perspectiva y del paisaje. Tenemos aquí el reflejo de un cambio general: a medida que el arte del miniaturista se escapa de los monasterios y se convierte en una especialidad de los talleres parisinos, los iluminadores seculares tienen menor preocupación por reproducir los modelos tradicionales que por seguir el gusto de la época —gusto mundano, gusto cortesano— y renovar cualquier tema mediante la observación de la vida. Como resultado, todo el repertorio decorativo se transforma; a los monstruos, mitad hombres mitad animales, que pululan en el mundo románico, a los animales estilizados: leones, grifos, pájaros fantásticos heredados del lejano oriente, a los legendarios de los bestiarios, unicornio o basilisco, cargados de simbolismo, suceden otros esbeltos y vivos, observados del natural. El famoso álbum de Villard de Honnecourt, el arquitecto viajero del siglo XIII, “que ha recorrido numerosos países” nos hace palpable la transición: al lado de los hombres-animales esquematizados, triangulados, que sirven de ejemplos de su *Arte de Geometría*, dibuja otras figuras vistas sobre el terreno —bueyes de piedra esculpidos en las torres de la catedral de Laon, león que ha topado en alguna etapa, paseado y exhibido a la admiración de las multitudes por un titiritero errante.

Este cambio es tajante desde comienzos del siglo XIV, en que el príncipe de los miniaturistas parisinos, Jean Pucelle, puebla las orlas de su famoso *Breviario de Belleville* con toda una fauna viva y alegre, pajarillos, conejos, monos y mariposas, que se cuelgan de recortados follajes y juegan entre las flores. El éxito de este mundo encantador fija una fórmula que durará hasta fines de la Edad Media. Y cuando, al alborar del siglo XV, el perseverante esfuerzo de los miniaturistas parisinos haya creado el paisaje en el sentido moderno de la palabra —el paisaje que es hora, época, “estado de alma”—, el mismo espíritu observador situará con una finura exquisita en el Calendario que abre las “Tres Riques Heures” del Duque de Berry, los corderitos apretados en el redil, al humilde borriquito que arrastra penosamente su carga sobre la nieve, bajo el cielo

plomizo de un crepúsculo de febrero, o las urracas descaradas que vienen a picotear los granos entre las patas del caballo, que tira del arado en las labores de octubre.

Pero esta curiosidad general está polarizada por dos hechos: uno de orden literario, la boga de los cuentos de animales; otro de orden social, la pasión de la caza, que van a alimentar una doble y duradera tradición animalista.

Los franceses de la Edad Media, nobles y villanos, clérigos y juglares, han tenido una predilección por esos cuentos en que los defectos o las ridiculeces de los hombres, las injusticias y las hipocresías de la vida social son escarnecidos —con buen humor al principio, con más acritud después— bajo el disfraz de animales, cada uno de los cuales ilustra un tipo humano, un carácter. ¡Magníficas ocasiones para estimular a un tiempo el espíritu de observación y la fantasía de los miniaturistas! Estos pueblan los *Isopets* —compilaciones de fábulas, como la de Marie de France, que recogen temas milenarios— de viñetas menudas y espirituales, en las que encontramos ya a los protagonistas de las fábulas de La Fontaine: el zorro y la ci-

inspiran a fines de la Edad Media pinturas murales, miniaturas y tapices. Y éste es el tema exclusivo de una de las obras más seductoras del arte de la miniatura: ese *Libro de la Caza*, redactado a fines del siglo XIV por el conde de Foix, Gastón Phébus. Tratado muy completo de todos los preceptos de montería, la precisión técnica no refrena en él los impulsos de un entusiasmo, tanto más sentido cuanto que está alimentado por la experiencia. “Yo te probaré que los monteros viven en este mundo más contentos que las otras gentes: pues cuando el montero se levanta por la mañana, ve la muy dulce y bella aurora, y el tiempo claro y sereno, y oye el canto de los pajarillos que trinan dulce, melodiosa y tiernamente, cada uno en su lenguaje, toño lo mejor que pueden según se lo enseña la naturaleza. Y cuando el sol haya salido, verá ese dulce rocío sobre las ramas y las hierbas; y el sol, por virtud suya, las hará relucir.” La misma poesía ingenua y sutil resplandece en las miniaturas cuyas escenas —maniobras, trampas, persecuciones, comidas de cazadores, etc.— se desarrollan entre árboles-escobas y rocas-guijarros, sobre planteles espléndidos de hierbas y florecillas,



OUDRY - Blanca, perra de Luis XV
(Museo del Louvre)



DESSPORTES - Autorretrato
(Museo del Louvre)

güña, el asno y el perro, y tantos otros. Pero su inspiración se ejercita sobre todo en la ilustración del *Roman de Renart*, creación típicamente francesa, nacida en el siglo XII, pero cuyas continuaciones y réplicas posteriores son innumerables. A partir del siglo XIII, con una perspectiva y un decorado todavía rudimentarios, los miniaturistas dibujan con trazo firme y expresivo a los diversos personajes de la corte del rey Noble, león coronado y bonachón: los protagonistas, *Ysegrin* el lobo, *Brun* el oso, *Thibert* el gato, *Chantecler* el gallo y sobre todo el inevitable *Renart* el pelirrojo, cuyo nombre ha terminado por convertirse en el nombre común de la especie, el taimado, de cuerpo flaco y sinuoso, el de las tretas y de los disfraces innumerables, tan pronto fraile y castellano, peregrino y difunto resucitado...

En cuanto a la caza, exigiría un artículo solamente dedicado a este tema. Por lo demás ha suscitado múltiples obras, exposiciones, hasta un museo (el encantador Museo de la Montería en Senlis). Es inútil insistir sobre su papel en la vida medieval, señal de poderío y atributo del poder, ocupación favorita de la nobleza, distracción en la cual, desde fines de la Edad Media, las damas encuentran un nuevo pretexto para sus coquete- rías. Los cortejos de caballos montados por gentileshombres y por damas de altos tocados, los escuderos, los perreros y sus jaurias, los episodios rituales de la persecución y del encarne,

o en caminos profundos al borde de crecidos trigales. Las más encantadoras son tal vez aquellas en que los animales están “entre ellos”, en que el hombre no aparece: concilio de elegantes perros blancos y negros, que levantan altivamente su cola a modo de trompeta, baile de osos bonachones que se sopapean o trepan a los árboles, juegos de conejos maliciosos correteando por entre la hierba crecida; hay en todo esto tanta fantasía poética como verdad.

Podrían seguirse sin hiato los temas de montería durante el Renacimiento y durante los siglos siguientes, en que la mayoría de nuestros soberanos fueron apasionados cazadores: en las miniaturas que, en el crepúsculo de este arte, evocan las cacerías de Francisco I en el bosque de Fontainebleau; en esos retratos ecuestres que hacen revivir a las bellas *Dianas* cazadoras de las cortes de Luis XIII o de Luis XIV. Pero es la época de Luis XV la que nos ofrece la más amplia floración de motivos derivados de la caza, cuando grandes animalistas unen a aquella tradición la de las fábulas que resucitan.

Esta floración se relaciona con el gran cambio del gusto que marca la transición del siglo XVII al XVIII esa reacción realista y mundana contra el humanismo doctrinario de Le Brun, reflejada en la famosa querrela de los “*Poussinistas*” y de los “*Rubenistas*”, y que se manifiesta por la boga creciente, entre los

aficionados, de los cuadros flamencos. Es de su robusta y opulenta pintura de donde deriva, en una buena parte, la obra de Desportes (1661-1743) y de Oudry (1686-1755), cuyos nombres hermanados representan, en todos los manuales de historia, el arte animalista francés de comienzos del siglo XVIII. Acoplamiento justificado en un cuadro de conjunto, pero que requiere matices. Además de la comunidad general de temas y de gusto, hay en los dos pintores un rasgo común: esa "doble cara", oficial la una, la de los cuadros compuestos, sabios y vigorosos; la cara más familiar y secreta, la de los apasionados del aire libre, coleccionistas de estudios tomados a lo vivo durante largos paseos campestres, más libres y sugestivos y que casi totalmente ignorados durante dos siglos, los hacen a nuestros ojos singularmente "modernos". Pero existen entre ellos sensibles diferencias, que se deben en primer lugar a que representan dos generaciones sucesivas. Oudry es una figura de mayor envergadura y de mayor diversidad; aparece también más desprendido de las fuentes flamencas que Desportes.

Este es un iniciador. Hijo de unos campesinos de Champaña,



CHARDIN - *La raya*
(Museo del Louvre)

criado entre los animales, fué en París el alumno único de Nicasius, un flamenco, discípulo de Snyder. Cuenta su hijo que inventó "toda clase de animales ingeniosamente agrupados con los ornamentos y artísticamente pintados sobre fondos blanco y oro" que "parecen sostener aquellas conversaciones que ponía en boca de ellos el ingenuo La Fontaine", cuando para ganarse la vida trabajaba en diversos hoteles parisinos y castillos bajo la dirección de Claude Audran, el decorador de moda, el creador del gusto nuevo de los "arabescos". Al conquistar el favor del viejo Luis XIV y del duque de Orleans, el futuro Regente, al recibir encargos en masa, va pintando grandes cacerías inspiradas en Snyder, batidas de ciervos, acosos de perros a jabalíes acorralados, en que "su genio se desplegaba con especial gusto" —copiosas naturalezas muertas en las que combina la tradición cortesana francesa de los "tableaux de buffet", cascadas de flores y pirámides de frutas que se alzan entre orfebrenría, sobre muebles suntuosos, con esa otra tradición gustosa de ostentar pescados, liebres y perdices muertas, "trozos de carne listos para ensartarlos en el asador", cuya rica materia y reflejos ha aprendido de los flamencos. Pero el buen Desportes es mucho más personal como retratista de perros, que no asocia a la figura humana (sino por excepción en su hermoso autorretrato de cazador en un paisaje verde, con un montón de

sus víctimas a los pies). Familiarizado con las perreras de Versailles, con suficiente paciencia para soportar los sofiones de los mozos de cuadra "gente muy poco curiosa de pintura y cuya complacencia se compra difícilmente", toda la tribu de las perreras preferidas por el Rey: —*Bonne, Folle y Misse, Tanne y Zette*— revive gracias a él, cada una con su fisonomía y su "temperamento" propio. También Oudry es un excelente pintor de naturalezas muertas y de cacerías, un "memorialista" de las monterías de Luis XV en el bosque de Compiègne (esta encantadora serie fué reproducida en tapices por los Gobelinos de 1736 a 1746), de los perros del rey o de los pájaros de Madame de Pompadour: pero con un estilo más elegante y más nervioso, más plenamente "siglo XVIII". Ofrece además dos aspectos que le son particulares. Desde 1726 es administrador de la Manufactura de Tapices de Beauvais, cuya prosperidad iba a asegurar, durante cerca de treinta años, hasta su muerte. Naturalmente, llamado a proveerla de modelos, hace en su producción amplio lugar a los motivos de animales, tratados con tanta verdad como sentido decorativo: tras las *Chasses nouvelles*



UDRY - *Alalí del lobo*
(Museo de Nantes)

de 1727, vinieron las *Verdures fines* de 1736, cuyos pájaros —faisán, alcaraván, avutarrada, etc.— son las figuras principales. Tiene, sobre todo, la idea de tomar sus asuntos del tesoro de las Fábulas de La Fontaine: se distrae "durante las veladas de invierno" en diseñar a lápiz, por gusto, los personajes de esa "amplia comedia de cien actos diversos". Luego una veintena de las más célebres —la zorra y las uvas, el lobo y el cordero, las dos cabras, etc.— suministran motivos de tapices ejecutados a partir de 1737, cuyo éxito fué tan resonante que la manufactura, no sólo los reprodujo a menudo, sino que tejió también réplicas reducidas para pantallas, adornos de sofás o de sillones.

Un poco más tarde, el conjunto de los 276 dibujos iba a servir para ilustrar la edición de la Fontaine, costeada por un mecenas, el financiero Darcy, cuyos cuatro volúmenes constituyen una de las obras maestras del arte del libro en el XVIII (1755-59). Desgraciadamente hubo que hacer dibujar otra vez las composiciones por Cochin para darles la precisión de líneas necesarias para el grabado, y sin que los episodios pierdan su finura y su gracia, este dibujo es más aplicado, menos nervioso, se ha debilitado su carácter. Oudry, en efecto, es un dibujante de animales, de acento cuya intensidad ha sido rara vez igualada, el más grande sin duda del arte francés anterior al siglo XIX.



GERICAULT - Estudio de caballo
Dibujo a la aguada. (Museo del Louvre)



GERICAULT - Cinco caballos atados a un poste
Litografía. (Museo del Louvre)



GERICAULT - El derby de Epsom (Museo del Louvre)

Si comparte con Desportes el gusto de los lozanos estudios tomados a lo vivo, en sus paseos por los alrededores de París o de Beauvais, siempre sigue siendo tan animalista como paisajista. Con su trazo amplio y grueso de lápiz negro, que algunos toques de tiza resaltan con puntos luminosos, retrata con tanta simpatía como seguridad a los animales topados al azar del camino: la cabeza de un borriquillo, la madre gallina y su familia, los pavos haciendo la rueda, —con una cierta predilección tal vez por las aves de corral o acuáticas: patos salvajes, la “garza de largo pico enmangada y largo pescuezo”— a los cuales se añaden los pájaros raros estudiados en la real casa de fieras, buitres o loros. El agudo sentido del carácter de cada especie, el cuidado que pudiéramos decir de la “psicología” animal, que denotan, hacía evidentemente de Oudry el intérprete nato de La Fontaine.

Algunos otros aspectos de esta comedia animal que Oudry desarrolla al aire libre, en los corrales de las granjas y a orillas de los arroyos, asoman en la obra del más grande de los pintores franceses del siglo XVIII, Chardin, que la transporta a la penumbra de las casas del viejo París, a los rinconcillos de los interiores burgueses. Si no es el aspecto de su obra que más nos atrae hoy, es sin duda el que le hizo célebre. Virtuoso sin par para expresar la sorda riqueza de piezas cobradas aún sangrantes, los reflejos de las escamas de un pescado, sus naturalezas muertas que Largillierre en su primera exposición tomaba por obras flamencas, le impusieron bruscamente al público. Mas el pintor que proclamaba “que hay que servirse de los pinceles, pero que con lo que se pinta es con el sentimiento”, sabe animar esas naturalezas muertas. Pequeños dramas de codicia son los dos famosos cuadros que le abrieron en 1728 las puertas de la Academia: el perro delante del aparador, que levanta los ojos hacia la caza, el gato que se ha deslizado hasta la despensa y, vacilante aún, devora con los ojos la hermosa raya marmórea. Y en esta “humanidad” consiste la gracia de los cuadros en que Chardin pone en escena al mono muy de moda entonces como motivo ondulante y juguetón en *singerie*s puramente decorativas. Es el mono imitando a su dueño, vestido con su abrigo y su sombrero, y pintando con esta aplicación intensa que es propia de todos los personajes de Chardin.

Estamos —sin “literatura” y sin ironía— en el camino de esa caricatura de los animales vestidos, disfrazados de persona que florecerá en diversos países a fines del siglo XVIII, ora en Carle Vernet en Francia ora en los caricaturistas ingleses, o en el Goya de los *Caprichos*. Su favor se prolongará hasta el Romanticismo: un Decamps, especialista de los monos pintores, barberos, militares, no olvidará al pintarlos, que es un amigo de los animales, tal vez menos indiferente al perro, del que ha sido un excelente retratista, que al hombre: y los trata, menos aún como caricaturista que como sabroso pintor de gé-



BARYE - Jaguar mirando a una serpiente

nero. En cambio un Grandville, dibujante seco y minucioso, aplicará el procedimiento de una manera mecánica —y por eso mismo reconfortante para el gran público— a la ilustración de La Fontaine.

Pero al lado de estos retoños del pasado, la época romántica trae una completa renovación del repertorio animalista, debido a la boga de modas y de exotismos diversos, pero más aún a inquietudes espirituales. Se distingue en ella una cierta reacción, inconsciente a menudo, contra los animales domesticados o humanizados de los siglos precedentes. En cualquier animal, los artistas van a buscar preferentemente lo que tiene de instintivo, de elemental, con frecuencia de indómito, y la que la diferencia de nosotros más bien que lo que le acerca.

El primer síntoma es el descubrimiento del caballo. Entendámonos bien; del caballo de carreras, del animal todo nervio vibrando en un paroxismo de movimiento: éste va a destronar al caballo arquitectónico e hidrópico, piafando noblemente o académicamente encabritado, el pedestal viviente de los soberanos y de los jefes guerreros, el corcel-tipo que han repetido los más grandes pintores de la edad clásica, incluso Velázquez. Esto comienza a fines del antiguo régimen, como un episodio más de la anglomanía en las clases dirigentes, que sucede a la aclimatación del "té a la inglesa" y de los "jardines anglo-chinos". Un grupo de jóvenes elegantes, a cuya cabeza figura el Conde de Artois, el futuro Carlos X, pone de moda las carreras de caballos, su vocabulario, las pinturas y las estampas que las evocan: el joven Carle Vernet, hijo del paisajista, que frecuenta aquel círculo, se especializa en este género nuevo. Sus pura sangre, sus jockeys, sus escenas de las carreras son de una precisión escrupulosa y de una seca elegancia. Pero llegado el Imperio, y sin haber cesado la boga de Vernet, va a surgirle un discípulo imprevisto: un joven normando, con la pasión de los caballos tanto como de la pintura, acostumbrado en su niñez a frecuentar la fragua que había en frente de la casa de sus padres, y, desde su llegada a París, el famoso circo Olímpico. Y el joven Géricault se cansa pronto de los caballos demasiado lucidos de Vernet, y se va a beber en otra fuente. Las guerras napoleónicas, propicias a las grandiosas cargas de caballería, las de los húsares y mamelucos de la Guardia, han encontrado su cronista épico —aunque oficial— en el fogoso Gros. Hacía él va la devoción del joven, que solamente se interesa por el esfuerzo frenético del animal lanzado con todo impulso. Un día, y siguiendo por la carretera de Saint-Cloud una calesa cuyo caballo desbocado se encabrita en el polvo, tiene la idea de aquel Oficial de cazadores de la guardia cargando entre el humo de los obuses, que causa sensación en el salón de 1812 y ante el cual David, admirado, declara que "desconoce aquella manera". En lo sucesivo el caballo va a perseguir a Géricault en todas las etapas de su breve y fulgurante



GERICAULT - *Caza de ciervo*



DELACROIX - *Cacería de leones* (Museo de Boston)



DELACROIX - *Cabeza de león*. Acuarela (Museo del Louvre)



DELACROIX - *Cachorro de tigre jugando con su madre* (Museo del Louvre)

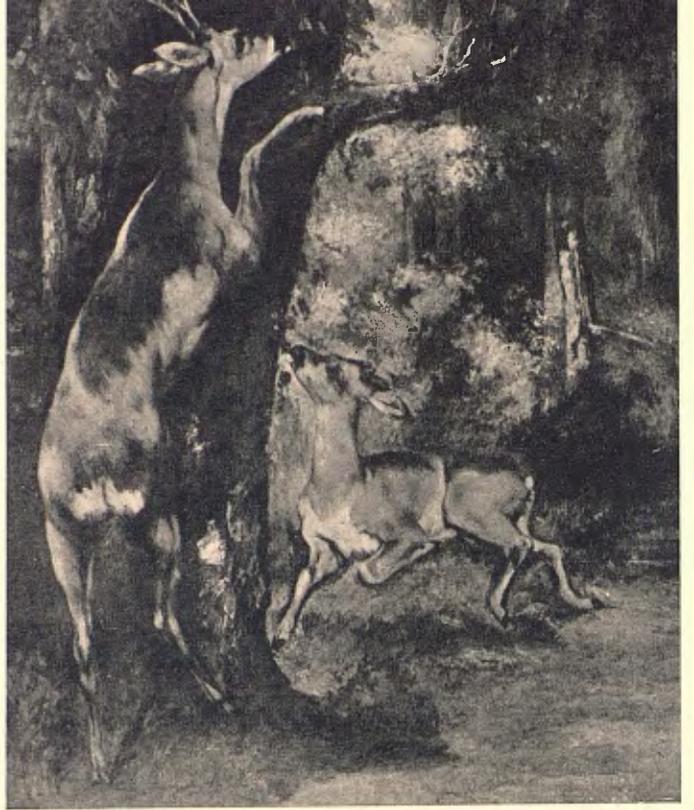
carrera. Le servirá de consuelo en 1816 en esa Roma en que, huyendo de un amor sin esperanza, se muere de aburrimiento; ante la carrera tradicional de los caballos libres, los *Barberi*, que parte del Pincio en Carnaval, recobra el gusto por el trabajo y multiplica los estudios para un gran cuadro, nunca terminado, donde se afirmaba su romanticismo barroco. Más tarde, sin desdeñar las escenas militares, los pesados percherones al trote que arrastran las piezas de artillería, va descubriendo el mundo de las carreras, y va a su país originario a estudiarlo en 1821. Entusiasta de Inglaterra, de sus animalistas Ward y Landseer. "abdicar el coturno y la Sagrada Escritura" para "encerrarse en las cuadras". Multiplica los estudios de caballos luchando, entrenándose con sus jockeys, antes de llegar a la síntesis definitiva, aquel *Derby d'Epsom* que señala una fecha en la pintura francesa, a un tiempo por la novedad del paisaje —aquel verde violento y mojado bajo un cielo de pesadas nubes negras— y por la representación atrevida de aquel galope "volante" que la fotografía ha podido contradecir, porque no da más que aspectos fragmentarios, pero que sigue siendo a pesar de todo la más impresionante y la más "verdadera". Casi inmediatamente después Géricault, apóstol del caballo, será su mártir: a consecuencia de una caída que tuvo cuando montaba a todo galope, perdió la vida a los treinta y tres años, en 1824, después de una lúcida y estoica agonía.

Después, como antes de tan fulgurante meteoro, el hipódromo y los que lo frecuentan inspirarán a encantadores artistas: Eugène Lami y sobre todo aquel Alfred de Dreux, deportista y dandy, muerto en duelo en 1860 al regreso de una larga estancia en Inglaterra, que fué al comienzo del segundo Imperio como una réplica de lo que había sido Vernet durante el primero. El vivo atractivo de sus caballos de carreras o de sus retratos de bellas amazonas no permite clasificarlo, por lo demás, sino entre los "pequeños maestros". Sólo Géricault pertenece a la raza heroica.

O más bien, sus hijos espirituales, abandonando Europa, sufren la atracción del desierto africano, de un mundo todavía virgen para los pintores: el de las grandes fieras. Y no es que el siglo XVIII haya ignorado esta forma de exotismo, sino que ha sacado partido de ella de un modo tan arbitrario como brillante: no ha concebido más que las composiciones decorativas hechas "de chic", los tapices de las *Nuevas Indias* inspirados en Desportes, donde caballos, elefantes, monos y cocodrilos se agrupan aparatadamente, la serie de las nueve *Cacerías en países extraños* encargada en 1736 a Boucher. Van Loo, De Troy para los aposentos del Rey en Versalles— brillantes ballets rococó cuyos solos títulos *Cacería de tigres por turcos*, *Caza del avestruz por turcos*, revelan una geografía



COURBET - *El Alali del ciervo* (Museo de Besançon)



COURBET - *Cierva y cervatillo en un bosque*



TROYON - *Bueyes en camino hacia la labranza* (Museo del Louvre)

amablemente fantástica. La que va a nacer es una visión más escrupulosa, más concentrada y más punzante, cuyos iniciadores no tendrán siquiera necesidad de abandonar Francia. Obsesionado por todas las fuerzas instintivas desencadenadas (sabido es la atracción que ejercieron sobre él los locos y los estudios alucinantes que hizo en los manicomios) Géricault fué un asiduo del *Jardin des Plantes*. Durante largas observaciones ante las jaulas, ha dibujado el "rostro" de los leones y de los tigres con una acuidad, una grandeza que jamás han sido superadas. También fué allí donde se formó el gran escultor Barye, que en su larga vida sólo supo descubrir el bosque de Fontainebleau. Sus frondas y sus gargantas rocosas bajo un cielo de tormenta, como campo de batalla para los combates frenéticos de sus leones y de sus osos, de sus elefantes y de sus panteras. Pero todos son tratados con la exactitud más escrupulosa, preparada por estudios anatómicos cuya minuciosidad atestiguan centenares de dibujos cotejados. Para expresar las formas y los movimientos de la fiera agazapada, en reposo, acechando, luchando, Barye ha recurrido tan frecuentemente a la pintura, y sobre todo a la acuarela, como al yeso o al bronce. Aquéllas le permitían presentar las manchas y las bandas de color, las oposiciones de negro y de amarillo características de las fieras y que obsesionaban su minuciosa mirada. Pero incluso cuando pinta, es un escultor, acusando siempre la osamenta y la musculatura, rayando rudamente el papel con un pincel "que adquiera", como dice Théophile Gautier, "la firmeza del desbastador" y que se diría hecho con "bigotes de león".

Pero a partir de 1830 la conquista de Argelia hace este mundo nuevo accesible para los artistas franceses, hasta los con-



CHARLES JACQUE - *Gallinero* (Col. Riviere)



MILLET - *El recién nacido*



MILLET - *La matanza del cerdo*

fines del Sahara. Nuestros pintores van a ampliar su visión, a situar a los libres animales del desierto en un paisaje a su medida, a descubrir la belleza de la vida primitiva.

"*Pars courageusement, laisse toutes les villes.*" Este verso de Vigny podría servir de epígrafe al viaje decisivo de Delacroix al Africa del Norte. Amigo de Géricault, admirador de su violencia inteligente, había tratado mucho también a un curioso aficionado, M. Auguste, que fustigaba su imaginación con sus relatos de un viaje a Oriente y con los brillantes estudios de caballos, de armas, de odaliscas que había traído de allí. Delacroix acogió como una liberación la misión que le permitió visitar Argelia y Marruecos en 1832. Puede decirse que ella dejó su huella en toda su carrera y que aprovechó hasta su muerte el tesoro de las acuarelas y dibujos que de allí trajo. Ahora bien, Delacroix, demasiado preocupado hasta entonces por el drama humano, la historia y la leyenda, para conceder gran atención a los animales (el gran cuadro de caza muerta y crustáceos en un paisaje, constituye una excepción, muy bella por lo demás, en su obra de juventud) va a descubrir la belleza del animal libre y solitario. Leones, panteras, hienas, pueblan su imaginación, unas veces solos, otras haciendo presa sobre un caballo o sobre el hombre en una lucha sin merced, o desgarrando los cadáveres de sus víctimas. Viven con la misma intensidad en los dibujos o en los pequeños estudios que en las grandes composiciones, como la *Cacería*, digna de Rubens, del Museo de Burdeos. Y el caballo árabe aparece a Delacroix con el mismo nimbo de gloria que las fieras, símbolo de un mundo no deformado todavía ni envilecido. "Tienen bajo el cielo natal" decía a su amigo Théophile Silvestre "un carácter par-

ticular de fiereza, de energía, que pierden al cambiar de clima; con frecuencia sucede que se desembarazan de su jinete para entregarse a batallas que duran horas enteras; se muerden como tigres y nada puede separarlos: los resoplidos roncocos e inflamados que salen de sus hocicos escarlata, sus crines esparcidas o empapadas de sangre, sus celos feroces, sus rencores mortales, todo en ellos, actitud y carácter tiene el sabor del heroísmo de la naturaleza primitiva." Tan frecuentemente y tan noblemente evocado en la caza o en el combate en las pinturas de Delacroix, el caballo árabe ha encontrado la misma simpatía en los visitantes que le suceden. El melancólico Chassériau, el delicado Fromentin evocarán a su vez, con menos frenesí, su aristocrática altivez.

El tercer grupo de animalistas vuelve los ojos hacia un "polo" completamente opuesto: hacia Holanda y sus praderas húmedas. Marca precisamente el crepúsculo del romanticismo, del que Géricault anunciaba la aurora. Estos pintores de la "democracia" de los animales, son los que preludian la gran oleada de realismo de 1848; como modelos, escogen la grey de los ruminantes y de los lanudos, los taciturnos y los resignados, en lo que tienen de humilde, de tosco, de elemental. Se complacen en situarlos al ejemplo de un Paul Potter, ante un amplio fondo de praderas tupidas y de cielos brumosos. Hay desde luego entre ellos muy sensibles matices, y la jerarquía que vamos a establecer no corresponde en modo alguno a la de los contemporáneos. La moda se dirigió primero a los que chocaban menos los modos de visión de la clientela burguesa. Troyon y Rosa Bonheur se hicieron célebres como los grandes animalistas que Francia podía oponer a la escuela holandesa. Hoy Rosa Bonheur, con sus vacas demasiado bien alimentadas y lucidas, como dadas de lustre, nos aparece apenas superior a tal "fabricante" como el fecundo animalista bordelés Brascassat. El mismo Troyon, que es de calidad más alta, ha sido víctima de su propio éxito y ha llegado pronto a copiarse a sí mismo. Por el contrario colocamos muy alto a Charles Jacques —que se incluye en el grupo de los "fuera de la ley", de los "solitarios" de Barbizon. Aguafuertista muy notable antes de ser pintor, no ha cesado nunca de expresarse por ambos procedimientos. Hay en él siempre cierta austeridad de paleta, la poesía de una luz árida y un poco triste que baña sus praderas y sus corrales; hay sobre todo una simpatía profunda para la humilde miseria de los rebaños sucios y de sus pastores, de las gallinas y de los cerdos que picotean o se encenagan en el barro. Esta manera firme, incisiva, un poco áspera "afrancesa" plenamente el género; nos aleja de la fecunda Holanda para situarnos en el



CHASSERIAU - *Caballeros hacia la Fantasia*



ROSA BONHEUR - *Arada nivernesa* (Museo del Louvre)

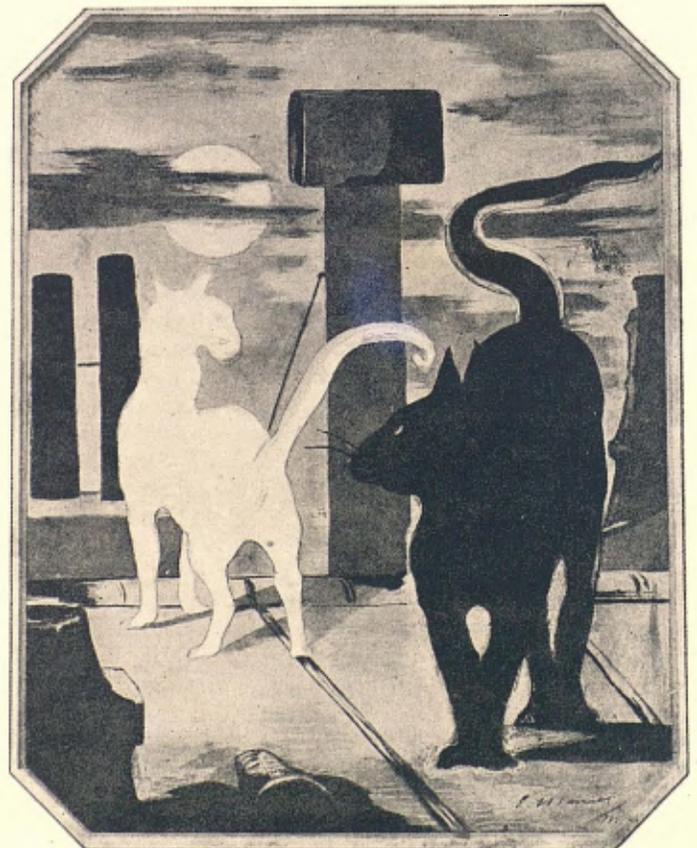
mundo más sobrio y más grave de nuestra tradición rústica, la de la Edad Media, la de los Le Nain. Es la misma emoción sin énfasis la que se desprende de las muchas obras de Millet en las que intervienen animales. No es éste un "animalista" propiamente dicho sino un "bucólico" virgiliano y cristiano. Para él "lo grande son los trabajos del hombre". Pero este hijo de unos campesinos de la Baja Normandía no olvida nunca la parte de los animales en la vida campestre, y los trata con una sobria pujanza, menos preocupado de acusar el movimiento que el esfuerzo: el empuje gregario de los borregos que se agitan en la landa al atardecer alrededor de sus pastores, o que corren desconcertados, amedrentados cuando acaban de esquilarnos; el cerdo rollizo que se encoge instintivamente para escapar de sus asesinos. Ya no es la prosa cotidiana, es una especie de epopeya del animal doméstico.

Casi al mismo tiempo, Courbet volvía a trazar la epopeya de los animales de los bosques, en paisajes más quebrados y grandiosos que los de la Isla de Francia. En este dominio como en otros (el del desnudo por ejemplo), aquel gran maestro unió el espíritu de su tiempo a la más sólida tradición clásica. Puede considerársele como el último de los grandes pintores de cacerías: cazador empedernido, y de carácter poco modesto, se vanagloria a menudo de su buena puntería, de sus proezas cinegéticas en las gargantas de su Jura natal o en los bosques de Alemania. Nadie mejor que este magnífico técnico ha sabido pintar la suavidad de las pieles, las rojizas armonías otoñales de los zorros, de los corzos y de los ciervos. Pero los esgrime también como protesta contra un mundo artificial y corrompido, como encarnación de las grandes fuerzas primitivas. En los montes de abetos y en los valles profundos acecha a las bestias, ignorantes de que son espiadas, para contemplarlas cuando vienen a beber en las negras aguas ocultas bajo los matorrales y las rocas. Sobre todo pinta sus combates con pujanza inolvidable: el choque de los ciervos machos, rivales en amor —("no hay ningún músculo aparente, el combate es frío, sabio y profundo, los golpes son terribles y se diría que no se tocan")—, la batida del ciervo acosado en la nieve y que herido ya de muerte, se mantiene con altivez. Courbet cierra con grandeza este ciclo de amplio realismo animalista que hemos visto nacer en Francia con el siglo XVIII y renovarse durante ciento cincuenta años.

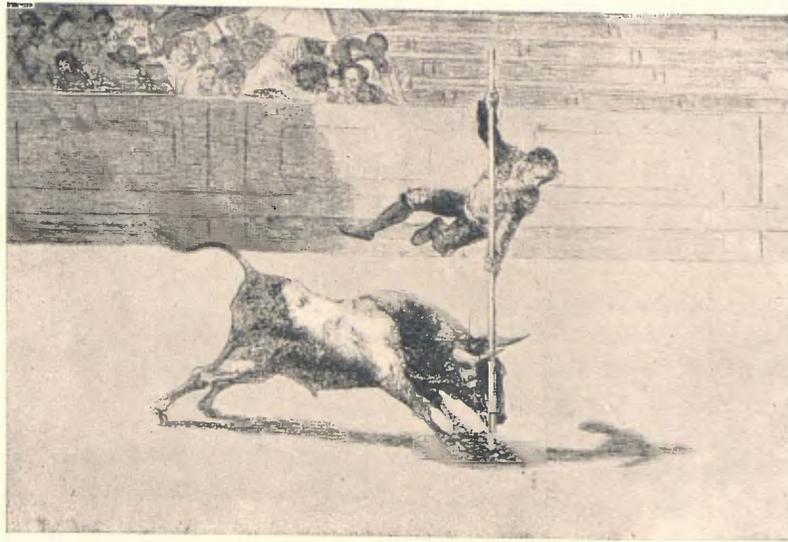
* * *

Las experiencias del Impresionismo y del arte que le sucede no excluyen por cierto al animal, pero sólo le conceden un lugar episódico. Les sirve de pretexto más que de finalidad, es una ocasión para hacer estudios, a veces elípticos, del movimiento, o tema de arabescos decorativos más bien que de retratos. Si Degas y Toulouse-Lautrec en sus escenas de carreras se han mostrado dibujantes de caballos llenos de vigor y originalidad, conceden mayor interés a los jockeys, profesionales o aficionados, a los que apuestan, o a los espectadores de las tribunas; y en los hipódromos "a vuelo de pájaro", sintéticos, de un Manet o de un Dufy, el caballo es completamente sacrificado. Sin

duda Manet ha dado sus títulos de nobleza al gato, hasta entonces un poco desdeñado, justamente en la época en que Baudelaire celebraba al "compañero de los fervientes enamorados y de los sabios austeros", no solamente por el lugar que le asigna a los pies de Olimpia, sino sobre todo por los grabados sorprendentemente incisivos que este animal le ha inspirado —gatos maullando a la luna por los tejados o jugando con flores— cuando fué llamado a colaborar en la ilustración del libro de Champfleury: *Los gatos*. Esto no es, sin embargo, más que un episodio de su obra y la ocasión para un estudio de formas angulosas sin modelado y de *mise en page* imprevista que traducen directamente la influencia de Hokousai y de los japoneses. Y más tarde aquellos perros tan graciosos de Bonnard, aquellos tiros de caballos tan sutilmente sugeridos en sombras chinescas por Marquet, son recreos del mismo orden. Sólo vemos un sector del arte contemporáneo, reciente aún, donde el animal ha vuelto a encontrar un lugar esencial aunque subordinado. Atudimos a la tapicería, cuyo renacimiento en Aubusson, bajo el impulso del pintor Jean Lurçat, es uno de los episodios más salientes de la vida artística francesa en los diez últimos años. Volvemos a encontrar allí, puesta al servicio de una primacía decorativa, la más lozana observación, y la más divertida, de los animales familiares. Este es el caso de las *Cacerías* y de las *Estaciones* de Maurice Savin, de los tapices sagrados del Benedictino Dom Robert de Chaunac, pobladas de pajarillos o de animalejos multicolores —y sobre todo de las grandes composiciones decorativas de Juan Lurçat, de nombres sugestivos. *El Universo vegetal*, *Los perros atrevidos*, *El Narciso de los pájaros* en los que todo el mundo de pájaros, de liebres, de peces, se mezcla con astros, flores y hombres, desfila, juega y danza, poniendo notas alegres en una arquitectura rígida de fajas horizontales y de círculos, de colores ricos y severos al mismo tiempo. Una fantasía ingeniosa se une aquí a una especie de poesía cósmica. Con los medios más modernos, es un retorno al espíritu de la Edad Media; y si hemos de juzgar por la irradiación rápida de estas obras, éste puede ser el punto de partida de un nuevo ciclo de arte animalista.



MANET - *La cita de los gatos*



Eligereza y atrevimiento de Juanito Apinani (Tauromaquia, núm. 20)

GOYA, MAL PINTOR DE ANIMALES

por J. A. GAYA NUÑO

SIRVE de elogio a COBALTO el hecho de que habiéndome pedido su director un artículo sobre pintura animalista, yo se lo aderece sobre antianimalismo. Estoy muy lejos de profesar aversión a las animalías y reconozco su provecho; pero como tema central y predominante de literatura o arte, la fauna es aburrida. No sé si Esopo, Fedro, Samaniego y La Fontaine escribieron sus fábulas porque sus mezquinas dotes imaginativas no llegaban a nada más o si eran gente aguda, (el español y el francés sí lo fueron en otras obrillas), y perdían agudeza cuando trataban de asnos y leones. En todo caso, ellos y Kliping sólo han sa-

cado algún partido del animal cuando le han conferido dotes racionales, cual la de hablar. Sí, las bestias son aburridas; desearíamos animaluchos regocijados, risibles, parlanchines, estrafalarios, creados por el hombre; los de Walt Disney, por ejemplo. Si no, como asunto artístico, serán espantosamente toscos y cerdosos, inútilmente fieros o estúpidos; si luchan, sólo producirán la cansada labor de los animalistas flamencos, con sus revoltijos antiestéticos, anti-bellos, de perros, lobos y leones entredevorándose, en una estampa de saturación bestial.

Contra esta pereza imaginativa, España ha producido



«No morirás de hambre»



«Hasta tu abuelo»



«¡Miren que graves!»



«¿De qué mal morirá?»

poca literatura y pintura animalistas. Nuestros pintores sólo se han ocupado de hombres, frecuentemente vestidos de santos y dioses. Y el peor pintor de animales que en nuestra tierra se haya dado, es nada menos que don Francisco de Goya y Lucientes.

Goya, aragonés injerto en el madrileñismo más químicamente puro, era un hombre desde la cabeza hasta los pies y estaba muy lejos de sentir por los animales ese cariño morboso de ciertas mujeres, como una Rosa Bonheur o una Colette. Muy lejos, también, de esa adoración de los ingleses por sus brutos corredores, de donde germina una continua plasmación, en grabados y cuadros, de caballos y más caballos. Muy por el contrario, Goya era prodigiosamente humanófilo; sus amores y su atención iban hacia la humanidad, hartamente saturada de bestialidad compleja para tener que ir a fijarse en la bestialidad simple, sencilla y primaria de las bestias oficiales. Los animales son convenientes para distraer a los niños y a las gentes de escasa imaginación. Para Goya y para los espíritus fuertes, hombres y mujeres, mujeres y hombres, gente vivaz, complicada, capaz de mil apetitos y mil insanias. Goya previó muchos horrores y muchos infiernos de nuestra época, pero no le interesaba adelantarse a la hipocresía de quienes contemplan impassibles el hambre de las masas y sollozan ante un gatito sarnoso.

El no veía en los irracionales motivos de médula sentimental; pero adscribía irracionalidad a los humanos. El hombre-rana y la mujer-culebra, convenían a su númen flagelador y áspero; mas siempre haciendo dominar el elemento *homo* y sin dar otra caracterización a la bestia que la muy acentuada del contraste aberrante. Para estos menesteres surrealistas, también disponía de una lucida colección de burros, de los que se sirve para enjaretar sus máximas de filosofía pueblerina. Sin amor para el hombre, con mucho menos amor para el burro.

Pues, naturalmente, el animal no le atraía; no le conce-



Caballo del retrato ecuestre del general Palafox



Pormenor de *El 2 de Mayo en la Puerta del Sol*



Perro del retrato de Carlos IV

día mayor capacidad de modelo que al objeto inerte, que al accesorio de ambientación para el retrato o la escena. Accesorios son los perrillos que acompañan a su hijo Francisco Javier, a la Marquesa de Pontejos y a la Duquesa de Alba en sus respectivos retratos, accesorio el mastín de don Tadeo Bravo Rivero. Siendo Goya tan regular pintor de paisajes, aún se interesaba más por éstos que por el animal. Así, en los retratos ecuestres de Carlos IV, María Luisa y Palafox, el caballo es una pieza de ajuste, conjurando, como todo el resto, a que el espectador se centre en las cabezas, trozos esenciales de cada lienzo. Manet, que siendo tan soberbio pintor, no estaba exento de la tradicional superficialidad francesa, al visitar el Museo del Prado se irritó no poco contra estos retratos ecuestres, considerándolos malos plagios de los de Velázquez. ¡Qué profundo error! En Velázquez, todo elemento a reproducir es acreedor al mismo respeto, a igual poder representativo y a idéntica partícula de la imperturbable retina del pintor; Goya, en cambio, selecciona: atiende, sobre todo, al personaje, y el caballo pasa a ser pieza accesoria, contribuyendo a la definición psicológica del retratado. Mal dibujante como era, sus sapientísimos trazos sobraban para dar con la versión ambicionada del modelo, mientras los caballos, por mucho que posase *Pascual* bajo la reina horrible y liviana,



Caballo del retrato ecuestre de Carlos IV



Fragmento de *La siega*

eran trazados con arreglo a una fórmula mental, preestablecida y antirrealista. Estos caballos eran pequeñísimos de cabeza, largos de cuello, excesivos de grupa, sus orejas erizadas como cuernos. Así son los caballos de *El 2 de Mayo*, los de los retratos de Godoy y de Fernando VII en un campamento; los más raros caballos que hayan sido jamás pintados. Sólo en sus ojos aparece la inevitable chispa de vida en que Goya era máximo maestro.

Los toros eran animales dilectos de Goya, por su afición a la fiesta nacional, y hubiera parecido normal que al reproducirlos, pusiera cuidado y rigor de veracidad. Pero el más extraordinario de los pintores aplicaba la misma fórmula de que hemos hablado a propósito de los caballos: cada una de las suertes de *La tauromaquia* o de *Los toros de Burdeos* es un alarde de precisión y dibujo dinámico para delimitar el garbo, la guapeza y el brío de Martincho o del estudiante de Falces, trazados con admirabilísima gracia. El animal, ya es otra cosa; se trata de reses repetidas, sin caracteres individuales, reiterando una misma estampa de toro largo de cuerpo, excesivo de morrillo, la cuerna, muy chica o exageradamente grande (algo semejante hacen hoy los cronistas gráficos de toros; al tratar de dar impresión de una faena acusan el gesto y silueta del diestro, mientras la res queda dibujada de memoria,

como si todas las castas y ganaderías fueran idénticas). Sólo ha habido un pintor español que retratase toros efectivos y fué José Elbo. Goya se conforma con acentuar la bravura del astado, sin que éste cuente con más rasgos diferenciales que la muchedumbre anónima de la barrera.

Más que la presencia y volumen físico de la bestia, caballo o toro, reproduce su animalidad; el relincho, el resoplido, el mugido, la acometida, la inquietud; porque todo lo que excede de la pura estampa zoológica ya parece entrar en la crónica más abstracta de las sensaciones, en el misterio de sonidos y augurios. Es que, para Goya, los animales tenían que ser raros y extraordinarios y sólo con categoría de monstruos reclamaban su atención. Así es que cuando vió un par de elefantes, bicho desusado en nuestros riscos, adscribió a reproducirlos toda su maestría dibujística, hasta conseguir uno de los diseños más precisos y limpios de la obra goyesca; en ésta, poco cuentan los irracionales del montón. Los perros que aparecen en alguno de sus cartones para tapiz (*Los cazadores*, *El cacharrero*), son vulgares trozos de pintura. En *La caída del burro* está bien observado el asno caído, pero los otros son flojos; en otros dos lienzos de la Alameda de Osuna, *El robo del coche* y *Construcción de un castillo*, aparecen respectivamente mulas y bueyes, aquéllas de cartón, éstos bien observados. De aves, no hablemos; tan sólo *El pavo muerto* ha sido elegido por don Francisco como única materia animal capaz de sustanciar una pintura de emoción y calidad misteriosa.

Pero ésta es la excepción. Cada día más, según se iba haciendo viejo, proyectaba su afilada observación hacia los animales humanos, los que efectivamente interesan. Cada vez más, su pintura era epopéyica, narración de luchas de todo orden entre hombres y elementos, hombres y pasiones, hombres y adversidades, hombres y tiempo. Como el Greco y Zurbarán, como Zuloaga y Picasso, Goya basta para sintetizar la mínima beligerancia de modelo interesante concedida por nuestro arte a los animales.



«Tú, que no puedes...»

ZWEI AUSDRUCKSFORMEN IN DER DEUTSCHEN TIERPLASTIK

Renée Sintenis und August Gaul

für HANS OTTO POPPELREUTHER

INNERHALB der immer wiederkehrenden und fast in jeder Kunstepoche geübten rein naturalistischen Darstellung des Tierkörpers in der europaischen akademischen Kunst, im Gegensatz zu den stilbildenden Stroemungen des Orients und Asiens, erreichte der deutsche Bildhauer R. Begas (1831-1911) in der Darstellung des Adlers einen Grad von Naturalismus, der wohl kaum gesteigert werden kann. Seine bis ins kleinste Detail uebertriebene Modellierung erinnert leicht an ausgestopfte Voegel, die er auch in der Werkstatt als seine Modelle benutzte.

Sein Mitarbeiter am grossen Denkmal vor dem Berliner Schloss, der Tierbildhauer August Gaul (1869-1922), arbeitete anfaenglich in demselben naturalistischen Stil, bis er sich durch eigene handwerkliche Selbstdisziplin, den Einfluss Hildebrand'scher Formgebung und das Studium altoemischer Tierplastik in kurzer Zeit von dem gefaehrlichen und oberflaechlichen Naturalismus freimachte. Er bewahrte aber immer die strenge organische Form. Er konstruierte den Tierkoerper von innen heraus, vom Skelett her, verfolgte seinen organischen Aufbau bis zur Oberflaeche der Haut, deren Stofflichkeit, sei es Fell oder Federn, et mit verblueffend einfachen Mitteln, sei es mit sparsamster Ziselierung in der Bronze oder mit nur wenigen Meisselhieben im Stein, ausdrueckte.

Wenn sich einerseits seine kuenstlerische Kraft in der phantasievollen Gestaltung von Koerper und Raum zeigte, so offenbarte sich sein reizvoller persoentlicher Stil und sein enormes handwerkliches Koennen in der obenerwaehnten, liebevollen Behandlung der stofflichen Oberflaeche, die nicht nur den Kunstliebhaber, sondern auch jeden Tierfreund auf's Hoechste entzueckte. Die Gaense, Enten, Ottern und Hirsche seiner Brunnen wurden die Lieblinge der Kinder, und als Meisterwerk deutscher Tierplastik steht vor der Berliner National-Galerie die grosse Loewin von 1909.

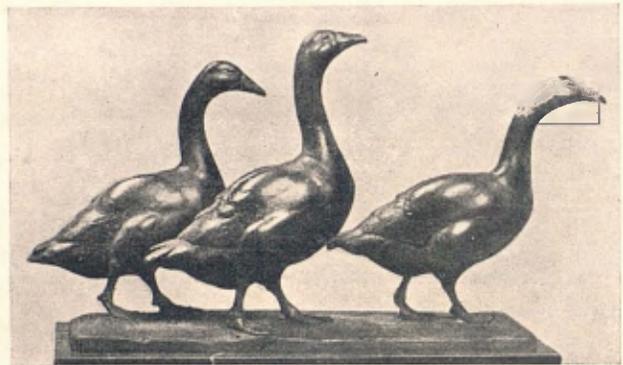
August Gaul war in der europaischen Kunst des angehenden 20. Jahrhunderts der einzige Bildhauer, der sich ausschliesslich dem Tiere widmete. Neben dem dramastischen Stil des Franzosen Barye erscheinen seine Schoepfungen weniger wild, weniger aufgereggt, aber vielleicht gerade deswegen tierhafter, von menschlichen Analogien losgeloster. Die Tiere des deutschen Meisters wirken sympathisch, trotz ihrer Stilisierung natuerlicher und wie in die ihnen eigene Atmosphaere gestellt. Bei den hier abgebildeten ruhenden Schafen wird jeder Beschauer den Eindruck der schwuelen Mittagshitze haben, in der sich die Tiere der Ruhe hingeben. Die Gaense laufen auf einer feuchten Wiese. Gaul's Figuren wirken nie wie die von ihrer Umgebung losgelosten Statuen der Antike oder wie kunstgewerbliche Ziergegenstaende der japanischen Kunst.

Bei der 20 Jahre spaeter geborenen (1888) Bildhauerin Renée Sintenis liegt die Ausdrucksform auf einer ganz anderen Linie. Neben den Plastiken Gaul's haben ihre Werke den eigentuemlichen Reiz, den graphische Arbeiten im Vergleich zu Gemaelden haben, nicht nur allein durch ihr kleineres Format. Dass sie in ueberlegener Beschraenkung ihrer cigentuemlichen und starken Begabung auf das grosse Format verzichtete, gab ihrer Stilentwicklung die notwendige Grundlage. Mit derselben nervoesen und sensiblen Empfindung, mit der ihre Radiernadel die fluechtige, lebendig-zuckende Bewegung ihrer Kleintiere wie Fohlen, Laemmlein und Zicklein erhaschte (ihre graphischen Blaetter kann man als Studien zu ihrer Plastik betrachten), benutzte sie den weichen Ton in kleinen, nervoes gekneteten Partikelchen, die den Tierkoerper und seine rassige Bewegung formen, aehnlich wie bei der Radierung die nebeneinandergesetzten Striche die Vorstellung von Raum und Ausdruck hervorrufen.

Ihr Lebensgefuehl ist so stark, dass sie trotz der ueberaus persoentlichen Art der angewandten Technik der kleinen, spontan hingesetzten Flecken die Naturform expressiv

und persoentlich zu bilden vermag. Ihre Wiedergabe in Bronzeguss erhoecht noch ihre Lebendigkeit und damit ihre reizvolle Natuerlichkeit. Jede Glaettung der Oberflaeche wuerde diese Wirkung vernichten, wo jeder einzelne leuchtende Reflex dieselbe erhoecht. Ihre weibliche Empfindung sieht mit grosser Zaertlichkeit die kleinen, dem Leben gegenueber noch so ungeschickten und ungelenken Tiere, deren angeborene innere Vitalitaet in einem so ruhenden Gegensatz zu ihrem unentwickelten Koerper steht, besonders deutlich bei ihren kleinen Fohlen.

Ihre Kleinplastiken sind aeusserst beliebt und gesucht, gerade wegen ihres so gelungenen kuenstlerischen Ausdrucks. Sie hat auch mit gluecklicher Hand die menschliche Figur, sportliche Motive wie Laeufer und Aehnliches, gestaltet und auch groessere Gartenfiguren geschaffen, bei denen sich trotz des groesseren Formats ihr persoentlicher Stil auf's Schoenste bewaehrt hat. Aber gerade als Darstellerin des Tieres hat sie ihre grossten Erfolge erzielt.



AUGUSTO GAUL - Gansos (Foto Cassirer)



R. SINTENIS - Muchacho a caballo (Foto Galería Buchholz)

DOS EXPRESIONES PLASTICAS DE LA ANIMALISTICA ALEMANA

Renée Sintenis y Augusto Gaul

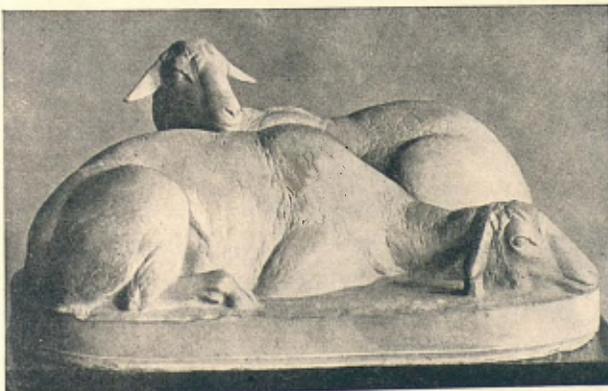
por HANS OTTO POPPELREUTHER

EN la interpretación naturalista de los animales, dentro del academicismo europeo —que siempre retorna y que se ha practicado en casi todas las épocas artísticas, en contraposición a las corrientes estilizantes del Oriente y de Asia—, alcanzó el escultor alemán Reinhold Begas (1831-1922), un grado casi insuperable de naturalidad en la representación de las águilas. Su modelado llega hasta el más ínfimo detalle y recuerda un poco los pájaros desecados que usó en su taller como modelos.

Su colaborador en el gran monumento existente ante el Schloss berlinés (Palacio Imperial), fué Augusto Gaul (1869-1922), escultor animalista que trabajaba en sus primeros tiempos con un estilo naturalista semejante, pero del que se liberó pronto por su autodisciplina, la influencia de las formas de Hildebrand y el estudio de los animales en la plástica de la Roma antigua, desembarazándose así de un naturalismo un tanto peligroso y superficial, aunque siempre respetó la constitución orgánica. Construía el animal desde dentro, a partir del esqueleto,



RENEE SINTENIS - Potro (Foto Galería Buchholz)



AUGUSTO GAUL - Ovejas en reposo (Foto Cassirer)

y seguía su conformación anatómica hasta la superficie, la cual conseguía expresar por medios tan sencillos que producen verdadera sorpresa, pues se tratase de piel o de plumas, le bastaba un ligero cincelado en el bronce o unos cuantos golpes sobre la piedra.

Pero no sólo se manifestaba su genio artístico en la fantasía de la articulación entre cuerpo y espacio; su encantador estilo personal y su pericia de artesano aparecían en el trato cariñoso de las superficies a que hemos aludido más arriba, capaz de entusiasmar no solamente al amante del Arte, sino a todos los amigos de los animales. Los gansos, patos, víboras y ciervos de sus fuentes llegaron a ser favoritos de los niños; y como obra maestra en la plástica alemana de los animales puede citarse la gran leona que hizo en 1909, para ser colocada ante la Galería Nacional de Berlín.

A principios del siglo XX Augusto Gaul era el único escultor europeo que se dedicaba exclusivamente a la animalística. Comparadas sus creaciones con el estilo dramático del francés Barye, parecen menos salvajes y agitadas, y por eso más próximas al natural, más libres de analogías humanas. Los animales del maestro alemán resultan simpáticos, más naturales, a pesar de la estilización, y como ambientados en su propia atmósfera. Así se aprecia al contemplar su grupo de ovejas descansando, que sugieren al espectador la impresión del calor bochornoso del mediodía, que impone el reposo a los animales; y sus gansos que parecen correr por un prado húmedo. Las esculturas de Gaul están, pues, muy distantes de las estatuas del mundo antiguo, sin contacto con el ambiente, y de los adornos de la artesanía japonesa.

Veinte años más tarde (1888) nació la escultora Renée Sintenis. Comparando su obras a las de Gaul se aprecia en ellas un encanto semejante al de los grabados frente a los cuadros. Y no lo consiguió exclusivamente por el tamaño reducido de sus obras, sino que su talento, fuerte y original, fundamentó precisamente el desarrollo de su estilo en la renuncia consciente a las grandes proporciones. La misma manera nerviosa y fugaz con que captó su buril el movimiento rápido de los animales jóvenes, como potros, corderillos y cabritos (sus grabados pueden considerarse como estudios previos de plástica escultórica), la aplicaba al barro blando, en porciones pequeñas y nerviosamente amasadas, con que formaba el cuerpo del animal, y daba vida a las actitudes características de la especie, de manera semejante a los trazos menudos que yuxtapuestos en el grabado producen la ilusión de espacio y expresión.

Su intenso sentido de la vida reprodujo la forma natural de manera inconfundible y expresiva, pese a su técnica, muy personal, que gustaba de manchas pequeñas esparcidas espontáneamente. Los vaciados en bronce aumentan aún su viveza y atractiva naturalidad, en la que cualquier alisamiento de la superficie anularía su efecto, mientras que lo aumenta todo reflejo luminoso. Su sentimiento femenino comprende con ternura los animales pequeños, tan poco expertos ante la vida, y cuya innata vitalidad contrasta conmovedoramente con su cuerpo aún no desarrollado, especialmente en sus potritos.

La expresión artística, plenamente lograda, de sus miniaturas, hace que sean muy buscadas y admiradas. También trabajó con fortuna el cuerpo humano, temas deportivos, como corredores; y figuras grandes para jardines, en las que conserva una factura cuidada a pesar de las dimensiones. Pero donde obtuvo sus mejores triunfos fué en la representación de animales.

ALEJANDRO COLL

RETRATISTA DE ANIMALES

por LUIS DE LASSALETTA

NO es nuevo para los elogios Alejandro Coll. A su nombre, a su prestigiosa firma, van vinculados trazos y matices que unas veces como expresión de la paciente tiranía por el oficio —y para el oficio— nos recuerdan el amor y la constancia de los antiguos maestros, y, otras, se mueven idealmente en márgenes de sensibilidad espontánea y suave, más oriental que mediterránea.

Pocas veces, sin embargo, se han deleitado tanto los pinceles de Alejandro Coll como en la colección de acuarelas que pinta actualmente. En ellas, Coll logra con pasmosa facilidad —la facilidad que procura un largo calvario de observaciones y apuntes afectivos— retratar no solamente apariencias y colores, músculos jóvenes, elegancia alertada de actitudes, y abandonos para el reposo —que tan absoluto y confiado es en los animales—, sino la personalidad íntegra de los buenos amigos inferiores que posaron ante él.

En esta colección hallamos a leales compañeros no desfigurados por el arte, captados con mágicas luces en los momentos más acusados de su variada expresión, inmobilizados y vivos a través de un pincel y de unas tintas amorosas, posadas en el papel solamente cuando Coll experimenta cariño y comprensión por su modelo, al que había tratado en silencio muchas horas, con el que llegaba despacio a la íntima y elocuente comunicación espiritual que se trasluce en todas las sólidas, maduras, obras de arte.

Los perros, los inquietos monos, los pájaros, las gacelas, han sido para Coll vigorosas manifestaciones de personalidad y de sentimientos antes que formas y colores; han surgido en el papel por obra y arte de una comprensión que estamos poco acostumbrados a ver.

Estos ojos, estos "tremendos silencios" de los animales, los recoge Coll sin pensar en la exhibición, en el aplauso que



Buck, boxer (Acuarela)



Cbico, San Bernardo (Acuarela)



Gacelas (Oleo. Apunte del natural)



Geri, pastor alemán (Acuarela)



Pope (Acuarela)

Cachorros boxer (Acuarela)



merecen; son parte, conclusión, de unos diálogos trenzados a espaldas de los hombres, durante los cuales Coll, por fuerza, por humildad, se reclinó sin duda más de una vez en la áspera estameña, en el hombro fatigado y suave del Santo de Asís.

Volverse hacia un tema como el de los animales "tratados a corta distancia", como exigiría el filósofo, es ya un mérito positivo. Un mérito de situación y de recogimiento. Pues, ¿cuántos años hace que nadie nos brinda una eclosión sincera de sus preferencias? Pocas veces el artista dialoga en voz baja consigo mismo. El estruendo de la crítica, el temor a la frialdad de los otros, el afán comercial o los compromisos de una norma elegida rápidamente, en momentos de incertidumbre o de lucha, rompen para siempre la intimidad expresiva que exigimos al artista. Coll ha sabido alejarse de todo para mostrarnos cómo pueden tratarse temas tan eternos como la vida misma.

Deseábamos que alguien nos mostrara bellamente lo que a diario nos acompaña, formando una parte sin peso de nuestra vida. Una parte que nadie se preocupa de subrayar y enaltecer en el estremecimiento de una post-guerra

poco inclinada a las actitudes meditativas.

Alejandro Coll ha tenido en repetidas ocasiones el valor de hacer arte con cosas de grandeza infinita y nos lamentamos de que su obra sea tan valorada por los aficionados selectos al libro y a la colección que no llega a concretarse en una amplia exposición, exposición que despertaría otra vez el interés por el tesoro que él ha descubierto y que lentamente interpreta, sin vacilaciones, complaciéndose en hacer más que en mostrar.

Ahora, hemos oído claramente el diálogo de un artista consigo mismo. La obra —orientalizada por finura y penetración— nos lleva sin esfuerzo al clima elegido de antemano, a esas estancias de paz y de infinito, a esa generosidad de los grandes espacios blancos —en el papel y en el pensamiento— que van a concretarse con serena firmeza en unas manchas, en unos ojos luminosos y elocuentes, en un pelaje suave o hirsuto que viste al animal desnudando su vigor, su abnegación, su astucia o su extraña melancolía.

Sólo así han podido nacer estas obras que constituyen la más sincera expresión de un maestro paciente, generoso y que sabe ganar su triunfo.

(Obras propiedad de Luis de Lassaletta. Fotos Serra)

ANIMALISTAS INGLESES

A caso no exista en ningún otro país una tradición de pintura animalista tan continuada y fecunda como en Inglaterra. Tal vez no encontremos allí un animalista anticipado y genial como Pisanello, o vigoroso y relampagueante como Delacroix; pero en cambio, pocos son los que han sabido cultivar el tema con el sentimiento y amorosa solicitud de los británicos. Hogarth, George Stubbs, Benjamín Marshall, John Wooton, George Morland, James Ward, etc., son tan sólo un puñado de nombres, a la verdad señeros, dentro de esa prolífica y arraigada tradición. Sus obras, popularizadas por las artes del grabado, constituyen un elemento esencial de la pintura inglesa, adscrito a la sentimentalidad típica de una nación que ha tenido que ir a buscar en los componentes de la naturaleza el contrapeso de su contención imaginativa.

La falta de espacio no nos ha permitido incluir aquí ningún estudio especial sobre los animalistas ingleses. Su producción, muy divulgada, como hemos indicado, ha tenido que ceder ante otros aspectos del mismo tema que, por no advertidos con tanta frecuencia, juzgamos de mayor interés para nuestros lectores. Tan sólo, con objeto de que no falte en estas páginas una mención, siquiera sea leve, a esa escuela animalística, reproducimos aquí unos apuntes de dos pintores ingleses, Aldin y Simpson, cuya obra se ha realizado, en parte, en nuestro país. El primero, Cecil Aldin, bien conocido por sus ilustraciones, residió largo tiempo en Mallorca, falleciendo no hace mucho, tras una brillante carrera artística, de la que algunos excelentes testimonios han quedado en España. El segundo, Mr. Simpson, vive actualmente en Madrid, donde ha realizado obras muy notables, entre ellas una serie de retratos en la que figuran los del novelista Pío Baroja y del editor M. Aguilar.

No obstante su levedad, estos apuntes de Aldin y Simpson, nos revelan, por la espontaneidad y ligereza de su trazo, esa familiarización con los animales domésticos, a la que se debe una de las características más notables de la pintura inglesa.



CECIL ALDIN - Apunte (Del libro *How to draw dogs*, del mismo)



H. SIMPSON - Apunte



H. SIMPSON - Apunte

UNA COLECCION DE MINIATURAS

por MARIANO TOMAS

NO soy muy aficionado a escribir sobre asuntos en los cuales puedo aparecer como protagonista y aunque algunas de mis novelas estén relatadas en primera persona, son precisamente aquellas en que he puesto más proporción de fantasía y menos de cosas observadas y vistas; como no me considero con la importancia suficiente para que llegue un día un *desocupado escritor, cualquiera que sea*, a intentar mi biografía, no existe el peligro de que se equivoque en la pretensión de discernir a cuál de los personajes que han nacido de mi pluma he trasladado mi retrato. No tengo historia ninguna, y si hubiera intentado la mía al componer una novela o al idear un drama, hubieran resultado un relato y una acción sin trascendencia, monocordes y menos que planos, porque mi vida, como todo camino sin accidentes, sólo tiene una dimensión.

Pero se me pide que hable precisamente de lo que ya va siendo margen de ese camino, arboleda a cuya sombra descanso cuando me siento con fatiga del paso siempre igual; y ya no parece idéntica jactancia, porque el sendero puede elegirlo uno mismo, aunque después aparezca bordeado de modo que no se sospechaba, y se descubre, a la derecha o a la izquierda, un paisaje inesperado que no tiene que ver nada con el propósito de andar, sino que hace más leve el esfuerzo. Ser coleccionista no es una profesión ni una gracia, y si hubiéramos de elegir entre llamarlo vicio o virtud, lo llamaríamos vicio; no depende en muchas ocasiones de un propósito, sino de un contagio y no requiere un conocimiento o un talento determinado, pues si se produjo aquel contagio, como en todos



MOSNIER, Juan Lorenzo
(París, 1743 - San Petersburgo, 1808)
Retrato de señora desconocida (1776)

los morbos transmitidos, la enfermedad, leve en un principio, se va agravando hasta el alucinamiento, es decir hasta que se hace la luz.

Todo coleccionista ha empezado con aspiraciones limitadas, y de sus primeras adquisiciones, a no ser por un azar de fortuna, renegará un día cuando su gusto se haya depurado; para que sea menor motivo de vanidad, se puede asegurar del coleccionista que consigue acercarse a su propósito, a su fin —acercarse, digo, que llegar no lo alcanza nadie— a fuerza de equivocaciones. Yo me contagié del gusto por la miniatura un día que vi unas cuantas en casa de un amigo, a pesar de que aquellas obras eran de calidad ínfima; confieso además que, luego, las primeras que compré eran descaradamente falsas.

Pero di en estudiar este género de arte con más detenimiento, y porque mi camino —repito que gracias a Dios

no ha tenido accidente ni repecho ninguno— pasaba por París, por Roma, por Viena, por Constantinopla... me aficioné a visitar los museos y, en los museos contemplé con mayor descanso aquellas salas en que se exhibía este género de retratos. Así, y ayudado como de un báculo por el estudio de los tratadistas en la materia, fui acercándome, poco a poco, al mayor o menor conocimiento que hoy tengo de ello; y aquella posibilidad de desplazamiento continuo me aproximó también a las tiendas de antigüedades de toda Europa. Nacido ya en mí este capricho, si se puede llamar enfermedad del gusto o de la voluntad la afición a la miniatura, no es mérito ninguno haber sacrificado cualquier diversión para adquirir el retrato de un caballero o de una damisela cuya historia, en la mayor parte de los casos, me era desconocida, pero cuyo rostro en trasunto veía y sigo viendo con agrado.

Creo que el coleccionismo sobre una materia determinada tiene dos polos, dos maneras antagónicas de entenderlo y ambos son respetables: o bien limitándolo estrictamente a una faceta de ese sujeto o buscando la diversidad más rotunda; pero estas dos formas que pudiéramos llamar puras del coleccionismo, como todo lo puro, se ofrecen pocas veces en lo humano. El coleccionista de miniaturas, por ejemplo, puede seguir aquellos dos caminos: reunir únicamente las de un autor o sólo las de un país o escuela, y opuestamente —este es mi caso— desear una diversidad, de modo que se posea una obra de cada uno de los grandes o pequeños maestros de las naciones y estilos diferentes. Ni de una ni de otra manera, pues esto no es una colección



BOUTON, José (trabajó en Madrid, 1805-1807)
Retrato de la Condesita de Chinchón



ISABEY, Juan Bautista (Nancy, 1767 - París, 1855)
Retrato de Federico Guillermo III. (1815)

numismática o filatélica, se llega a un fin, a un completo; siempre falta mucho camino por andar, y acaso ello sea su mayor encanto. Lo que se puede completar deja de interesarnos cuando alcanzamos esa meta.

Repito que es difícil encontrar un coleccionista puro en cualquiera de las formas que señalo, porque si se buscan las de una escuela y sale a nuestro

paso una obra interesante de maestro perteneciente a otro estilo, es difícil no sucumbir a la tentación de adquirirla y, en el opuesto modo, si en nuestra colección figura ya una obra de un autor determinado, nos tentará siempre la del mismo autor que se cruza en nuestro camino. He dicho, que mi propósito fué, cuando me decidí a reunir una colección de relativa importancia, encerrar ese proyecto en límites modestos y concretos: cien miniaturas y cada una de ellas de firma diferente; pero, coleccionista imperfecto, he traspasado con mucho el cercado.

Son ya unas ciento cincuenta las que figuran en mi colección, a pesar de haber desechado las que menos me agradaban, y en ella están repetidas las firmas de Vicente López, Delgado Menezes, Boutón, Florentino de Craene, Pérez Villamayor, entre los españoles o entre los que trabajaron exclusivamente en España, y las de Autisier y Flavio Manuel Chabanne, entre los extranjeros, y con más de tres obras figuran Isabey y el impalpable Ducker; las de éste, posiblemente, recuerdo de boda de unos ilustres personajes de fin del siglo XVIII y, con toda probabilidad, de las primeras que hizo en España este magnífico miniaturista, que no dejó de su vida otro rastro que su obra

y algunos recibos conservados en los archivos del Palacio Real. Se ignora la fecha de su llegada a España —posiblemente vino huyendo de la revolución francesa— y no se sabe si murió aquí o volvió a su probable patria holandesa; pero lo cierto es que toda su labor de miniaturista quedó en España y que, siendo uno de los mejores de su época, es casi ignorado en el ex-



DELGADO MENESES, José (Sanlúcar de Barrameda 1775 - Madrid, mediados del siglo XIX) - *Retrato de Fernando VII. (1829)*



LOPEZ, Vicente (Valencia, 1772-Madrid, 1850)
Retrato de señora desconocida



PARENT, J. (Discípulo de Isabey. Expuso del 1822 al 1833)
Retrato de señora desconocida. (1824)



TOMASICK, Antonio (Alemania, 1815 - Madrid, 1891)
La Infanta María Cristina de Borbón. (1865)

tranjero y aquí únicamente se puede admirar. Si se me perdona la irreverencia, diré que es un Greco en tono menor. Sus obras últimas alcanzan los tiempos de la regencia, lo que supone una estancia en España superior a los treinta años.

No podría decir cuál de las miniaturas que poseo ofrece mayor interés para mí; como a los enamorados volubles que encuentran en cada mujer un

encanto diferente, así, el coleccionista, halla en cada objeto que va guardando un atractivo distinto, que se funda unas veces en el valor artístico, otras en el sujeto que representa, en ocasiones en la rareza de la pieza o en los recuerdos de que viene acompañada, así como en las circunstancias en que llegó a sus manos. Y en este caso, cuando aquello que se colecciona son rostros humanos, el interés se puede fundar también en su parecido con otras sombras que han cruzado por nuestra vida o han dejado en ella un rastro imborrable. Así, esa miniatura de dos niñas sobre un fondo de jardín, obra del gran Dumont, ofrece para mí, a más del atractivo de su belleza, la agri dulce nostalgia de una semejanza que despierta a un amado fantasma que nunca he conocido si no es también en retrato; y es por ello, sin duda, la que más estimo.

Del francés Mosnier, retratista en grande sobre lienzo, pero que dejó su fama mejor fundada en el pequeño retrato sobre marfil, se encuentran poquísimas miniaturas, y los tratados sobre este arte reproducen siempre las mismas; éste es otro motivo muy distinto al anterior para que me satisfaga que figure una de tal firma entre las mías, y algo igual me sucede con la de

Daniel Federico Engelhardt. Dos de las miniaturas españolas que conserva en mi colección las encontré en Viena y en tiempos difíciles; fué no hace muchos años, en los días de la última conflagración universal. De paso para Turquía, me detuve en la capital de Austria, a la que no había vuelto desde 1931, y visité algunas tiendas donde era conocido.

En una de ellas, situadas en aquel



ANREITER, Aloise (Bozen, 1803-Viena, 1882)
Retrato de señora desconocida



CHALON, A. E. (Ginebra, 1781-Londres, 1882)
Retrato del Compositor Carlos María Weber



DUMONT, Francisco (Luneville, 1751 - París, 1931)
Dos niñas en un jardín

pequeño laberinto lleno de comercios de antigüedades que hay alrededor del Doroteum, saludé a un viejo amigo quien, luego de muchos ruegos míos —no querían vender nada que tuviese relativa importancia —me mostró cuatro miniaturas de gran calidad. Logré comprarle tres; la cuarta, de poca época pero de técnica maravillosa, retrato, según me dijo, de una gran duquesa de Toscana, no quiso cedérmela; pero de las tres que conseguí comprarle, dos, como he dicho, eran españolas por la firma y por el personaje: un retrato de la Infanta María Cristina, la hermana del Rey Consorte don Francisco, firmado por Tomasich, y otro de Fernando VII, firmado y datado por Delgado Meneses en el año 1829.

En los Archivos de Palacio encontré, y ya tenía noticia de ello por don Joaquín Ezquerro del Bayo, un recibo firmado por Delgado Meneses por una miniatura hecha a don Fernando en aquel año de 1829; se hace constar que es para regalo a la Embajadora de Austria Condesa de Brunetti, pero me desconcierta que se diga en dicho documento que está destinada la miniatura a encuadrarla en un joyel, pues ésta que yo encontré en Viena es de tamaño mayor al acostumbrado para tales regalos. Si fué joyel, y es esta la miniatura a que se refiere el recibo, ha luchado con muchas tormentas hasta llegar a mis manos, porque vino desbarbolada, y el marco con que hoy la

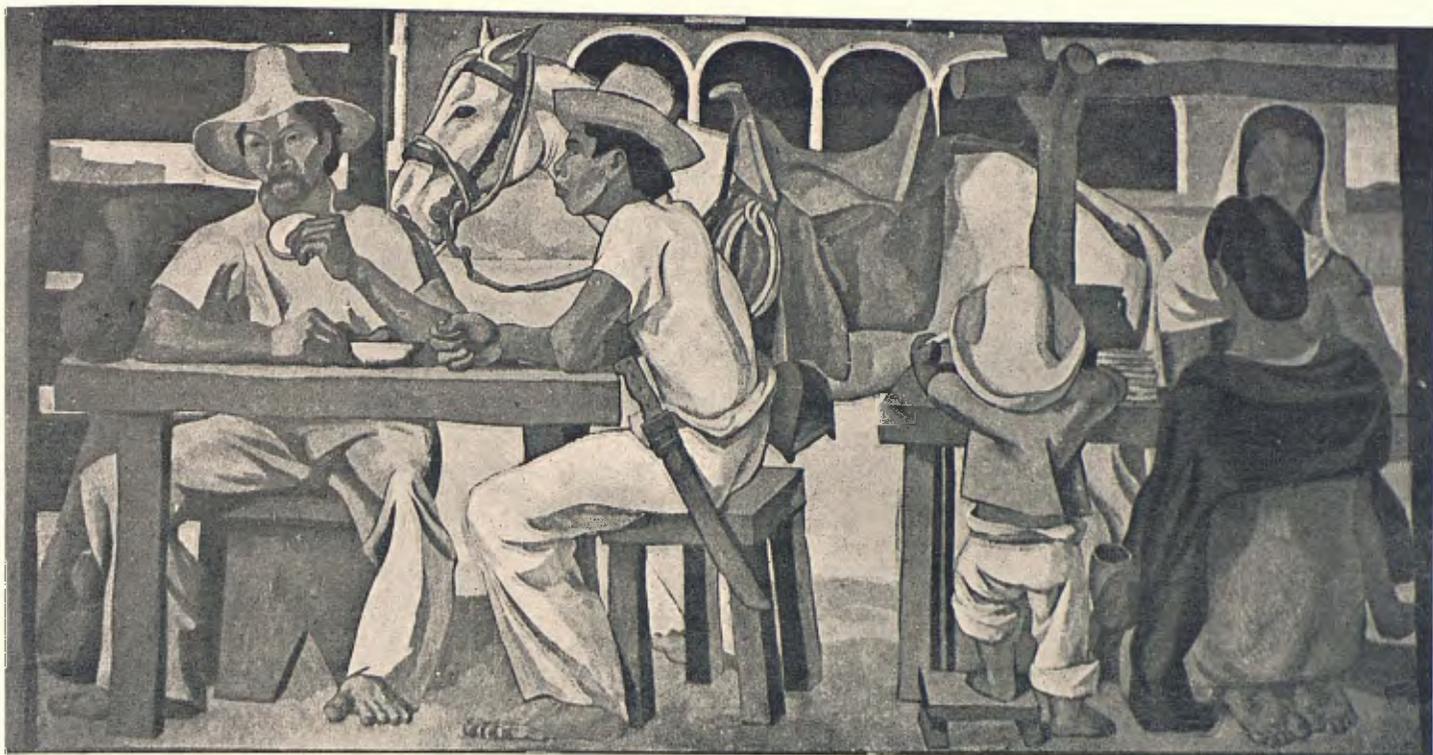
guardo, aun siendo excelente y de la época, ni es joyel ni nació con la miniatura pues fuí yo quien tercié en tales amores para hacerle a marco y miniatura un casamiento engañoso, cosa bastante frecuente en esta clase de colecciones; sino que hemos de tener mucho cuidado con que no sean de opuesto carácter para que el matrimonio resulte feliz. De todas maneras, hay que pensar que es la misma miniatura a que se refiere el recibo, por la fecha en que está firmada, por el lugar donde di con ella, y por las otras miniaturas de que venía acompañada, pues esta última circunstancia me induce a suponer que pertenecieron a una de tantas casas que, en cualquier lugar de Europa, se han derrumbado, agobiadas de historia.

Hay otra miniatura en mi colección, comprada en Ginebra hace bastantes años, de antecedentes curiosos: es la del rey de Prusia, Federico Guillermo III, cuya obra está firmada por Isabey en 1815, lo que indica que se hizo en los alegres días del Congreso de Viena. Pertenece a la segunda época del maestro, cuando pinta en cabritilla o papel ajustado a placas de metal, de tan iguales dimensiones las unas respecto de las otras que parecen troqueladas para el taller del artista. Hasta aquí, no tiene más importancia que la que pueden darle el pintor y el retratado; pero un día, leyendo una biografía hecha por Lenotre sobre la fi-

gura enigmática del ginebrino Fauche-Borell, me encontré con la reproducción de un cuadro en el cual este aventurero se hizo retratar teniendo en su mano una miniatura del *Rey su señor*. Es exactamente la miniatura que figura en mi colección y que dormiría en algún desván o se ahogaría entre cintajos y papeles marchitos en cualquier cajón de vieja cómoda, hasta que la busca de unos dedos afanosos la encontraron y la pusieron a la venta. No debió de caminar mucho desde aquellos dedos a los míos, pues en Ginebra la compré y fué en los alrededores de aquella ciudad donde vivió Fauche-Borell los últimos días de su vida, tristes y oscuros, hasta que la desesperación le impulsó al mayor de todos los crímenes: el suicidio.

Creo, lo estoy creyendo ya desde hace mucho tiempo, y de vez en vez me equivoco, que mi colección ha llegado a su punto final; me faltan algunas firmas importantes, sobre todo inglesas, pues en cuanto a francesas y españolas, puedo estar satisfecho de su calidad, diversidad y número. Pero en el coleccionismo hay estratos o generaciones y la mía toca a su fin. Mucho antes que yo, coleccionaron en Madrid miniaturas Ezquerro del Bayo, Villares Amor, El General Ezpeleta y algún otro aficionado; estos señores compraron piezas de cierto valor por cantidades pequeñas. Yo hice revalorizar el mercado de la miniatura antes de nuestra guerra y, aun después de ella he soportado algún sacrificio para añadir cualquier pieza importante a mi colección; pero vienen ya detrás, o al menos, como al príncipe Azul, los esperan los comerciantes de antigüedades, aquellos que me hagan comprender que los precios pagados por mí eran irrisorios comparados con los que ahora se pretende cobrar.

Me aparto humildemente y les dejo paso, aunque, hasta ahora, no haya sido nada más que a las sombras de esos esperados. También es verdad que, cuando acudan, el campo estará tan espigado que les será difícil encontrar algo de interés. Las cosas de arte se hacen cada vez más raras; se ha destruído mucho en estos años últimos y las colecciones particulares son los ríos caudales que van a dar en los museos, que es el mar; aquéllos arrastran las tierras y las aguas, pero de ese mar, no se puede decir, con el preclásico, que sea el morir, sino el renacer, pues el objeto de arte que viene a dar en un museo nace para todos los ojos.



VAQUERO, Joaquín - Pintura mural en el Casino de San Salvador

JOAQUÍN VAQUERO O EL CONTINENTALISMO PICTÓRICO

por LUIS CRESPO LEAL

EN el Consejo Superior de Investigaciones Científicas expuso Joaquín Vaquero —no hace mucho tiempo— una interesante colección de cuadros, representando tipos y paisajes de la América Central. Esta comparecencia de Vaquero ante sus incondicionales —a estas alturas, la mayoría de los que se acercan a su obra— cuando tan cercanas están todavía las del Tercer Salón de los Once y Sala Greco, revestía el carácter de un homenaje a la ciudad de San Salvador, que por lo que a nuestro pintor respecta ha sabido sujetarlo con la triple atadura de la familiaridad, la amistad y el maestrazgo. Salvadoreños son: su esposa —Dario, de segundo apellido—; una de sus más entonadas creaciones —la pintura mural que en el casino de la ciudad testimonia la presencia de Vaquero entre sus amigos, en épocas de alejamiento físico—; y Armando Sol —arquitecto y dibujante ya famoso dentro y fuera de la propia casa, donde es un raro profeta con honra— que estuvo a su lado en Oviedo, durante dos años de aventajado aprendizaje.

Todo estaba, pues, bien dispuesto en el ánimo de este gran maestro de nuestros días, para que al surgir una razón más de comunicación con la continuidad española



VAQUERO, Joaquín - Escena en el mercado

ultramarina, la mejor transcripción plástica de las gentes y tierras que la componen, es decir: lo mejor de todo lo que no fueran las gentes y las tierras mismas, se in-

corporara a nuestra pintura con toda su noble dependencia, con su contrastada peculiaridad de luz y sangre, aprendida en diez veces de marinear de un lado a otro del Atlántico.

Porque diez son las veces que Vaquero —arquitecto, pintor, escenógrafo— ha cambiado de hemisferio sin conceder a la cosa demasiada importancia. Entendámonos; sin conceder demasiada importancia a esa longitud salada que se interpone entre Oviedo y San Salvador, o Madrid y Buenos Aires. Pues a los fundamentos que le soplan a la oreja las mil razones de este viajar acicateado, sí que Vaquero concede eficiente atención, en pago de ser ellos como faros apuntando siempre su haz luminoso contra la geografía española. No de otro modo hubiera podido aprender tan hondamente su lección de americanismo, explicada en el Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo", con título de maestro en la máxima acepción de la palabra.

No mucho tiempo antes de aquél en que Vaquero transformaba sus notaciones viajeras en acabados estudios del hecho americano —hombres y tierras— a fuerza de sentimiento, concisión y matemática simplicidad, once pintores cubanos —y nos es grato advertir la coincidencia numérica de



VAQUERO, Joaquín - Pintura mural para el Casino de San Salvador

este grupo con los Salones que organiza nuestra Academia Breve de Crítica de Arte— se disponían a presentar en el Museo de Arte de Nueva York, primero, y luego en el Nacional de Washington, la colección de lienzos que por los críticos norteamericanos fué calificada de “faz y corazón de Cuba”, acaso dejándose llevar de secretas simpatías, nacidas de la apreciación de dos tendencias contemporáneas y semejantes, una de las cuales les afectaba del modo más directo. (En la revista *Art in América*, Jean Lipman aseguraba que uno de los aspectos notables de la pintura norteamericana es su afinidad con el arte primitivo de este país, y Cundo Bermúdez ha gustado en Nueva York por las reminiscencias arcaicas de sus imágenes). Seleccionada dicha colección por el crítico cubano Gómez Sicre, estaba integrada por más de sesenta ejemplares, entre pinturas y dibujos, presentándose con volumen suficiente para aprisionar y contener en sí misma el concepto de “pintura representativa” que le ha sido otorgado, y que si bien se encuentra constreñido a las tierras centrales americanas, pudiera extenderse legítimamente al resto de las mismas —a partir de Nuevo México— de las que si las primeras están separadas, lo están por escasas diferencias.

Nos encontramos, pues, en presencia de un mundo traducido para nuestro conocimiento de modos diversos —en algunos momentos, antagónicos— según se puede comprobar a través de la exposición de Vaquero y de las reproducciones que de cuadros cubanos, mexicanos o uruguayos —no ya sólo de los once de Cuba— nos han ido llegando. Siendo lo más importante en este caso, averiguar cuál de aquellas traducciones entraña mayor austeridad artística, mayor confirmación ideal entre lo ofrecido

y la realidad contemplada, así como el valor, en orden a las reacciones, de sensibilidades distintas, puestas en trance de estremecimiento frente a un mismo álbum de impresiones.

En la pintura actual de los pueblos centro y suramericanos es posible recoger como nota primera, pero definitoria, la tendencia a expresar un “continentalismo” transcendente, una preocupación de tierra y raza, muy superior al sentido de lo sólo nacional y que tiene en la literatura su obligado paralelo. Se trata de una especie de dialéctica colectiva; de lo que Edwards Bello llamó un día “nacionalismo continental”, problema biológico que se manifiesta en el arte, la ciencia y la industria misma, desde donde grita agudamente su alerta a las dos grandes corrientes de sangre india y mestiza que le sirven de alimento. Es Gabriela Mistral, embriagada de América como de una forma de eternidad perceptible, quien proclama poéticamente aquel sentido continental desbordado de inéditas significaciones, cuando dice:

En el campo de Mitla, un día
de cigarras, de sol, de marcha,
me doblé a un pozo y vino un indio
a sostenerme sobre el agua
y mi cabeza, como un fruto,
estaba dentro de sus palmas.
Bebía yo lo que bebía
que era su cara con mi cara
y en un relámpago yo supe
carne de Mitla ser mi casta,

El instinto —igual que una viua siempre en armas— ha modelado el obscuro clamor del indigenismo, revelándolo en la primera coyuntura como introducción indispensable. América es para Gabriela Mistral como sus propios miembros. Se puede ir y

venir, permanecer inmóvil en las dunas —junto al mar— que azotan las crines de la ventisca descendiendo del Ande, o —tan lejos del Valle de Elquí— reposar en Combray, a la sombra de los almendros. Mas no importa. El estar donde no se está —viendo a través del sueño el camajeo de Anáhuac, que da al aire un brillo de espejos— se cambiará un día por el estar en el exasperado ardor de Mitla, la vieja tierra rojiza, que proporciona el conocimiento donde residen las verdades de los siglos. La relampagueante convicción del poema es el fin de una lucha por el reencuentro de la personalidad, que en todo orden de cosas se traduce y manifiesta: es, en fin, la raíz común del continentalismo, a través de la cual América se oye a sí misma y se deja oír de los demás con cegadora evidencia. Y en torno a aquella raíz —no en torno a los pintoresquismos nacionales de menor cuantía— gira el arte americano, del mismo modo que el sentimiento del hombre gira alrededor de las más claras razones de la vida. (Ahora bien; como hemos dicho “arte americano”, debemos advertir que es sólo el referido al alma de Mitla, con la que nada tiene que ver la de los poemas de Walt Whitman.)

Si cogemos a pintores tan separados por el tiempo y la distancia como Mulato Gil, Zañartu, Terry, Siqueiros, Rivera, Cundo Bermúdez, etc., podremos vincularlos fácilmente a una especie de savia histórica que los nutre, y que siendo su más enérgica fuente de potencialidad estética les hace vivir en perpetuo éxtasis ante sus interiores preferencias, permaneciendo en todos ellos misteriosa y oculta, como las ruinas de las ciudades antiguas bajo la espesura de los bosques. Resulta, pues, que ni aun situando a los pintores americanos —de México para abajo— en dimensiones de tiempo y distancia diferentes, encontramos en ellos posturas de divergencias generacionales con respecto a la obra común que los embebe, y a la que están adscritos con inconsciente patetismo. América es una —desde los hombres del Istmo hasta la Tierra del Fuego—, y a esta unidad, concebida como obediencia telúrica o cosa de la sangre, responde una fundamentación plástica de carácter igualmente unitario en la esencia y en el contenido, felizmente elevados sobre las peculiares pautas de las escuelas.

Por rebuscada grandilocuencia, academicismo interior o adhesión a determinadas pinturas europeas, la pintura centro y suramericana, aunque saturada de continentalismo, no ha acertado nunca con la expresión última de éste, con sus necesarias formas energéticas. No es que el arte americano renunciara a tener una significación propia, sino que las intenciones andaban por viales inadecuados. Si en Chile el arte araucano no conseguía influir sobre el europeo llevado por Monvoisin, Kirchbach o Ciccarelli— pese a la emulativa avidez con que era acogido— y el escaso coraje de la escuela quiteña retrasaba la aparición de la escuela nacional, en Argentina se padecía obsesión por la pintura francesa —cuyas divisas volvían a Europa con retrasos e imitaciones lamentables—, en México, por las incidencias de la revolución agraria, etc. Eran éstos desvalorados quehaceres, itinerarios fijados

de antemano, sin embargo de lo cual ni el más impasible objetivismo hubiera podido encontrarlos faltos de interés, porque a pesar del carácter anecdótico de esta pintura, arriesgando abocar en la inanidad por su modo de nacimiento, alentaba un impreciso deseo de mostrar el alma propia, la emoción de los lugares, objetivos que según las críticas norteamericanas están totalmente conseguidos.

Pero no han sido Mérida, Guido, Carredo, Terry..., los que han dicho la última palabra. Dentro del cuadro de creación colectiva a que los ha llevado la intención continentalista, se nota la falta de una dialéctica terminada, que se apoyara no en la analogía absoluta de temas y composiciones, sino en lo fabuloso de la idea y en todos los recursos formales que habiendo perdido buena parte de su primitiva ingenuidad, hubieran ganado en arquitectura total y geométrica disciplina. Inevitablemente, la fidelidad al particularismo nacional salta a la vista, pero sin dañar al más ancho sentido del indigenismo. Las composiciones abstractas de Mérida poseen un contenido esencialmente maya; la Chola desnuda, de Guido, es boliviana; los Cortadores de caña, de Carreño, un laude a la guámpara isleña; la Enana Chepa, de Terry, una elegía por la infinita decadencia de Tilcara. El continentalismo no ha sido trizado por estas versiones reducidas, pero tampoco cada una de ellas es símbolo completo de su representación humana. Además, aquellos pintores, nacidos de quienes desoubrieron tal vez antes que los griegos la composición geométrica de masas, es decir, aquellos artistas enraizados en una seria tradición intelectual, no han tenido mucha cuenta con el "rigor mental" que es verdadero renacimiento de nuestra época y que sin oponerse a la vivacidad espontánea de la pintura, permite lograr una ideal y equilibrada ordenación tanto en la profundidad como en la anchura de los lienzos.

A nuestro juicio, Vaquero es el primer pintor que ha pisado la tierra firme del continentalismo, poderosamente expresado por él con libertad e independencia, y a expensas de un número preciso de elementos constructivos bien sintetizados. Cifra de positiva importancia en el conjunto de su obra es la fidelidad mantenida a través de la imaginación, de lo que nace un valor documental muy distinto de la traducción literal simple, ya que cada pintura advierte que el modelo es así o que así es como resulta comprensible. La cosa ofrece excepcional interés, por tratarse de un pintor europeo y porque Europa daba una versión de América completamente falsa. Apollinaire dedicó a Rousseau un poema que comenzaba así: "Tú recuerdas, Rousseau, los paisajes aztecas..." Suponemos que el poema sería suscitado por la contemplación de El sueño, Tempestad en la selva o Exploradores atacados por un tigre. Los cuadros son deliciosos, pero hay mucho pecado de ligereza en confundir el paisaje americano real con el que puede servirse en el bazar. Recordaban una vida lejana, fenómenos ópticos borrosos, seres confusamente aprendidos; un cosmos inaprensible para el estático Douanier, que remozaba su inspiración paseando por el Jardín de Plantas, según refiere Catton Rich. Naturalmente, y temática aparte, to-

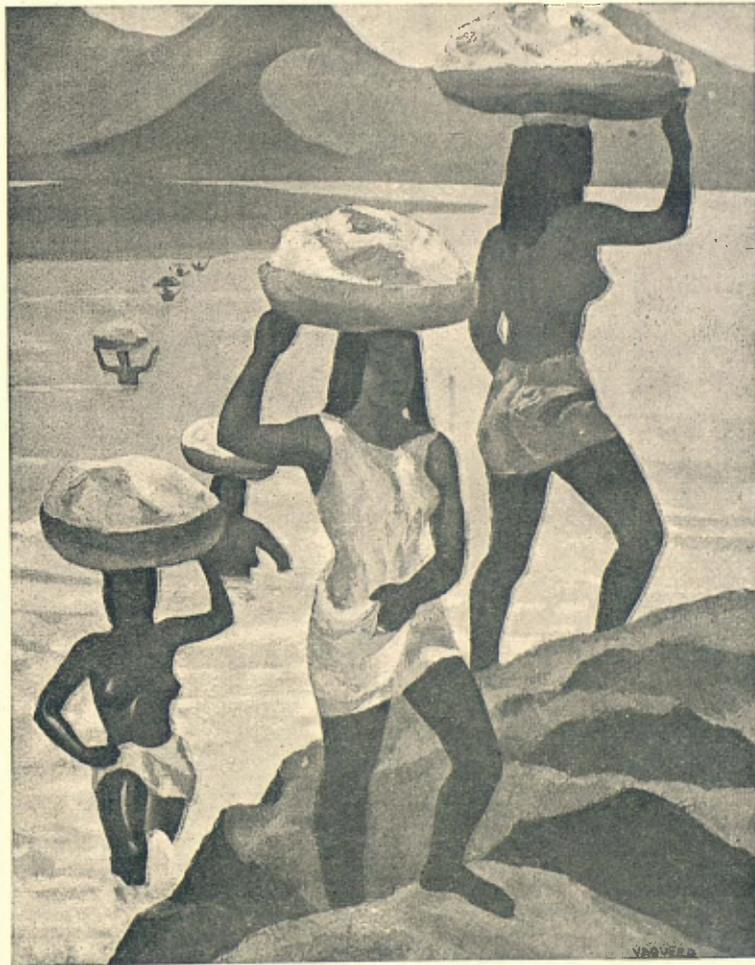
do esto no podía tener relación con el alma de Mitla, ni podía explicarla en su evolución general, por grandes que fueran el exotismo y el esplendor cromático situados así ante los ojos de los no habituados a este linaje de impresiones.

Cuando Vaquero expuso en Barcelona por primera vez, se dijo de él que su paleta era sombría y que se sentía impulsado hacia lo patético y lo trágico; que eliminaba en su obra todos los detalles que pudieran estorbar el sintetismo; que ni siquiera intentó nunca ambientar un lugar con anécdotas y referencias secundarias. Se ve que el pintor crea su propio universo y lo representa, ya sea a semejanza de su alma o con arreglo a su voluntad de un instante determinado. Vaquero— que como Maeterlinck "cree en la suprema belleza del silencio y en la tragedia inmóvil de las cosas"— sabía que América es grave, substantiva y callada, por la incómoda postura de la sangre. No necesitó pasar por una transformación tal que la del Greco al afinarse en España, sino que dotado de cierta peculiaridad reactiva, pudo tenerla inmediatamente entre las manos. Ahora bien: si se hubiera puesto a pintarla "como europeo", su obra— igual que la de Rousseau— parecería viciada por la nimiedad y su ninguna fidelidad positiva; si se hubiera puesto a pintarla "como americano", hubiera incurrido en la versatilidad, el arcaísmo innecesario y el chorreo colorístico. Era precisa, pues, una fórmula nueva, la cual no necesitaba

ser inventada, sino sólo descubierta ya que contaba con existencia real desde los lejanos tiempos en que el continentalismo apuntaba sus posibilidades de convertirse en tradición heredable. Y he aquí los elementos con que la pintura americana cimbraba sus construcciones: el nuevo ser hispanoamericano, nacido sin infancia; la llamada de lo popular y el rebrote del espíritu y aun de ciertas formas del arte autóctono precolombiano, revelados en los temas —indios cargando huacales, mercados, doma de potros—, en el arcaísmo con que se componen o agrupan las figuras, y en la fuerte tonalidad de las mismas, a consecuencia de un casi puro empleo de colores.

Pero todo esto no hacía de la pintura americana un símbolo total, una conquista absoluta de lo representativo, que la instituyera en norma íntegra de donde el continentalismo extrajera vigor para otras proyecciones. Faltaba allanar el camino de la penetración psicológica, sumar este formidable valor a los anteriores, y presentarlos como único ser, ensamblándolos según la importancia individual de sus proporciones. Recientemente, el uruguayo Carlos González ha estado muy cerca de la fórmula áurea, que se le ha escapado por no cultivar el óleo, el gran procedimiento pictórico.

En Joaquín Vaquero encontramos completa la teoría del sentido continental y su exaltación correspondiente. En tanto que la pintura de los americanos no es el con-



VAQUERO, Joaquín - Indias en el Lempa

tinentalismo, sino sólo la atmósfera del mismo, su aire respirable, la de Vaquero nos sitúa dentro de América y de su significación contemporánea. Indias en el Lempa, Ciclón, Cráter en erupción o Selva, con las visiones de Panchimalco y los negros antillanos, nos dan el auténtico misterio, la exuberancia, el sueño o la turbulencia del ser y su paisaje terrestre, al dictado de clásica disciplina. La pintura de muchos americanos no es —como decía de Matisse Eugenio d'Ors— un desorden, pero tampoco una construcción, en el sentido europeo de la palabra. La de Vaquero, extraordinariamente ajustada, establece muy pronto la impresión de cosa acabada y perfecta, y esto sin reiteraciones clasicis-

tas. En Vaquero advertimos el pintor continental, por el sentimiento y por la óptica, gracias al cual el continentalismo no será nunca un espectáculo impresionante de futura perspectiva, un diseño abandonado. Su pintura representa la perfecta conciencia de los seres y la tierra frecuentados; la comprensión de la turbulencia silenciosa que bulle en las pistas de la sangre y la melancolía del paisaje o sus vibraciones, sobre un fondo arquitectónico de montañas lunares y árboles gigantes, que impresiona unas veces por su desolación y otras por su grandeza. La importancia de las cosas que se van depende de lo que se lleva dentro en el momento de verlas. Por eso es importante esta zona

de la pintura de Vaquero, que ha planteado en términos precisos la cuestión de las relaciones posibles entre la América hispana y los pintores españoles. La versión pictórica de América por él ofrecida, es nuevamente la representación trascendental de la leyenda. Despierta en el tacto una sensación de profundidad y años, con medios muy afinados que no reflejan como un espejo la realidad, sino que más bien ayudan a comprenderla. Es una pintura de relaciones íntimas entre los elementos que ha tomado y lo que ha hecho de ellos, sin confundir ambas cosas nunca. En suma; creemos que Vaquero ha pintado América como un indio embriagado de pasión, pero harto de conocimiento.



JOSE MARIA VIDAL Y QUADRAS

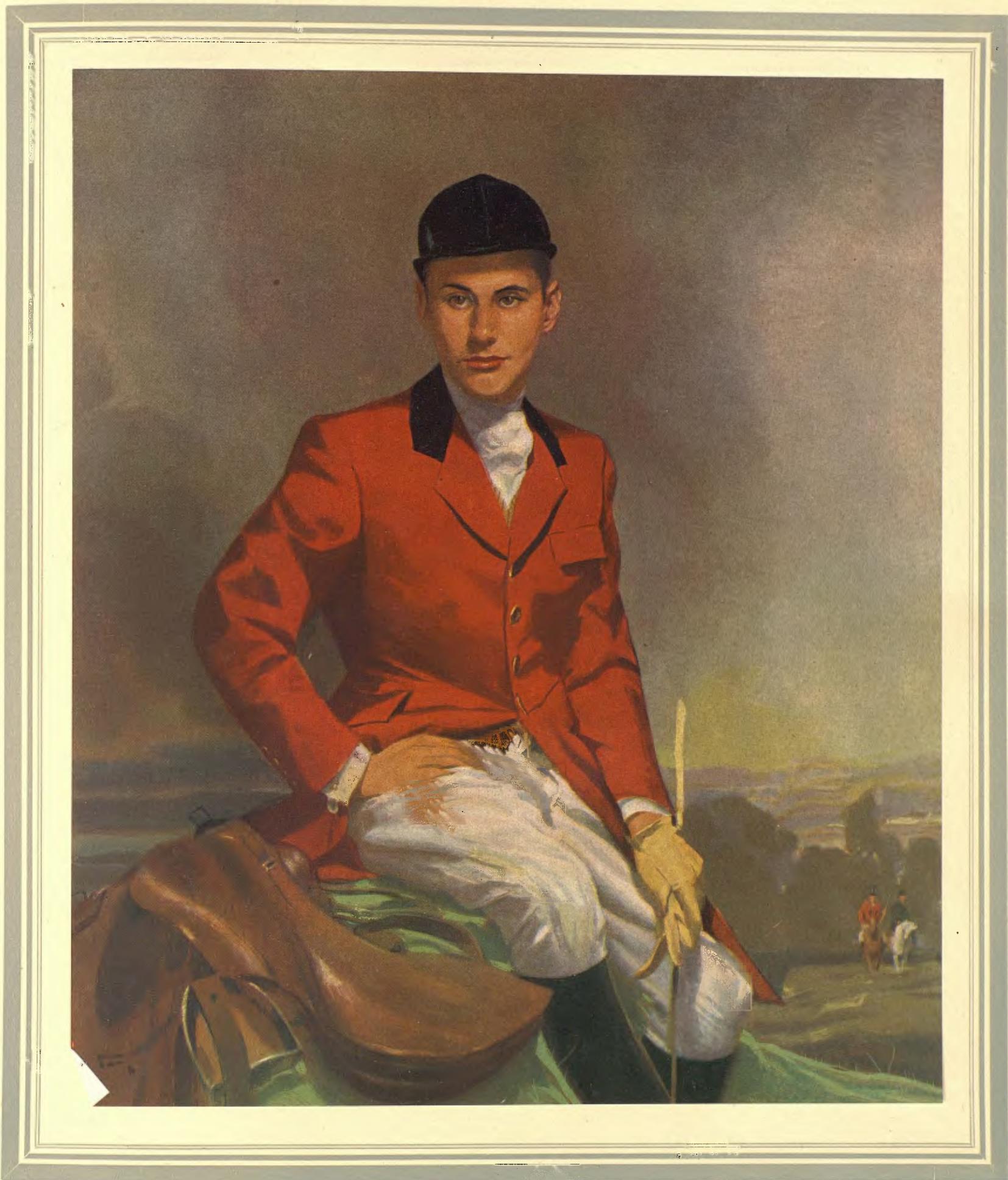
José María Vidal y Quadras
(Litografía de José Porta)

LA obra de José María Vidal y Quadras se ciñe a dos aspectos fundamentales, casi pudiera decirse que únicos: el retrato y la pintura de interiores. En uno y otro de estos aspectos ha llegado ya a plena madurez. El camino recorrido no ha sido breve, por más que él sea artista premioso, más inclinado a tener en cuenta la calidad que la cantidad; pero ni que decir tiene que es esto, precisamente, lo que le ha permitido avanzar con

paso firme y seguro en su obra, poniéndole a cubierto de titubeos y descarrios perturbadores para ella.

Seguramente la formación de Vidal y Quadras, llevada a cabo especialmente en Ginebra y Munich, habrá intervenido mucho en decidir su obra hacia esas dos direcciones primordiales. Hay algo en la placidez de sus interiores de la primera época, y en el tema anecdótico de los mismos, que trasluce cierto parentesco con la pin-

tura centro-europea finisecular. Posteriormente, a medida que adquiere mayor solidez la personalidad de Vidal y Quadras, esas influencias quedan absorbidas dentro de lo que parece constituir su máxima aspiración: pintar la luz, detener la luminosidad de un instante en cada uno de los lienzos que salgan de su taller. A solas con el tema, apasionado por seguir sus múltiples matices, casi diríamos su melódica resonancia, en el diapasón lumínico de esos



VIDAL Y QUADRAS - Retrato de J. M. P. en "habit rouge"



VIDAL Y QUADRAS - Retrato del Excmo. Sr. D. José Rosales (1947)

soleados interiores, nadie como él ha conseguido en nuestros días vencer todas las dificultades del género, llegar a la realización de verdaderas obras maestras en unos dominios de los que el gran Vermeer de Delft parecía haber ahuyentado a todos los posibles cultivadores.

Como pintor de retratos, Vidal y Quadras contará siempre por la sobriedad y la solidez que le caracterizan. La elegancia prototípica de estas obras suyas, una elegancia a lo Reynolds o a lo Romney, estriba precisamente, no tanto en la procedencia de sus modelos, aun con pertenecer tantas veces a la nobleza, como en el singular aplomo y en la limpidez de factura de que hace gala en todo momento. Una factura que guarda relación con la de los grandes retratistas ingleses del siglo XVIII, tan rica de empaste, tan bien fundida en sus tintas y tan vigorosa de calidades como la de aquéllos; y con todo, acertando, en las ocasiones más felices, a dotarla de mayor ligereza y luminosidad, a hacerla menos grávida y solenne.

Nada de todo esto podría haber conseguido Vidal y Quadras si su punto de partida no hubiera sido el de una probidad absoluta, una honradez a toda prueba. El

acierto de sus obras será mayor en unos casos que en otros, y forzosamente tenía que ocurrir así cuando éstas se han ido eslabonando progresivamente en el transcurso de un historial pictórico que permite señalar con exactitud, y en vertical ascendente, los hitos de su desarrollo y superación; pero podemos estar seguros de que en ningún momento la distinta valoración que le asignemos a esas obras dependerá de que él haya regateado esfuerzos, de que no pusiera en la balanza cuanto pudiera dar de sí en aquel instante. No es Vidal y Quadras un pintor temperamental, con los altibajos consiguientes de quien todo lo fía a las inspiraciones del momento; para él, un cuadro tiene que ser algo sólido, de firme arquitectura, construido sobre fundamentos que no puedan resquebrajarse con facilidad. Por eso es lenta su labor, por eso sobresalen en sus obras la precisión del dibujo, la armonía entre los diversos elementos que las componen y la profundidad de la materia colorística. Por eso también podemos hablar hoy, a despecho de desdeñosas miopías, de una auténtica plenitud, de una maestría singular en este gran pintor que es José María Vidal Quadras.



VIDAL Y QUADRAS
Sol de invierno (1945)
(Propiedad del autor)



Domingo Carles. (Litografía de José Porta)

DOMINGO CARLES

intención de que nos ayudara a pergarñar unas notas breves sobre Domingo Carles y no aparecieran del todo escoteros los grabados de algunas de sus pinturas que ofrecemos aquí. ¿Qué sacamos en limpio tras su lectura? Exclusivamente esto: que Martí Alsina hace pensar, a juicio del comentarista, en Courbet; Casas, en Stanley y Toulouse-Lautrec; Canals, en Goya y los impresionistas; Nogués, en Goya y Rowlandson; Santasusagna, en Velazquez y los maestros ingleses del XVIII y principios

del XIX; F. Domingo, en Cézanne; Sisqueña, en Chardin y Corot; Capmany, en Manet, etc. ¿Y Domingo Carles? "Carles —se dice allí—, pintor de retina muy delicada, formado en la escuela de París, como tantos otros pintores catalanes. Su arte tiene las raíces en el diez y ocho francés y en el ochocientos catalán y se desenvuelve desde el impresionismo de Renoir hasta el fauvisme de Matisse". Si después de leer todo esto hay alguien que crea haber dado con el secreto o con la definición



DOMINGO CARLES - Correo de Palma (1933). (Colección Salvans)

NADA tan difícil, y tan fácil al propio tiempo, como escribir acerca de un pintor que vive entre nosotros y cuya obra sigue creciendo aún bajo las mismas condiciones de tiempo y de lugar que nos son propias. La dificultad no estriba solamente en que su presencia coarte nuestras palabras, tiña del color de la simpatía o de la enemistad nuestras opiniones, sino en que, como algo vivo y palpitante, esa obra no se deja apresar fácilmente, se escabulle de entre nuestras manos, y nos compromete, por la sencilla razón de que todo juicio requiere distancia, límites precisos, materia sólida y definitiva sobre la que apoyarse. Si también resulta fácil salir airosos del empeño, no obedece a otra razón que a la pura y simple de que toda obra de arte se presta dócilmente a la divagación literaria. Teniéndolo en cuenta así, procuraremos ser lo más discretos posible al ir presentando en estas páginas algunas muestras de pintura contemporánea. El tiempo, más certero crítico que nosotros, depurará la obra de los artistas actuales, demasiado numerosa a nuestros ojos para que los árboles no nos impidan ver el bosque.

Entre los recursos más socorridos al dar noticia de algún pintor de nuestros días figura el de establecer comparaciones entre su obra y la de grandes artistas del pasado o del presente. He aquí, por ejemplo, un volumen consagrado a "La pintura catalana, contemporánea", publicado en 1931 y en cuyas páginas se pretenden ofrecer en breve síntesis los lineamientos seguros de la posición estética y de la obra de medio centenar de pintores catalanes. Hemos acudido a él, lo confesamos, con la



DOMINGO CARLES - Puerto de Barcelona



Dr. Carter

DOMINGO CARLES - *Rosas de otoño*
(Col. Sr. Gener)

exacta —que tal cosa, vanamente, parece pedirse— de la obra de esos artistas, ¡vaya benditos de Dios! No puede negarse que en todas esas comparaciones es más el ruido que las nueces y que, por lo general, al parentesco establecido entre los pintores de aquí y los de allende los Pirineos no lo alcanza un galgo.

No sabemos en qué puede haber influido sobre Carles la obra de Renoir. Es muy posible que ésta le haya entusiasmado, y le siga entusiasmado, desde la primera escapada a París en sus años mozos. El Renoir enamorado de la vida en sus más jugosos y delicados matices, el que afirmaba "pour moi, un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui, jolie!", era sin duda el más adecuado para entusiasmar a Domingo Carles, en quien no nos será difícil hallar una complacencia y fruición análogas ante las cosas más bellas que puedan ofrecerse a nuestros ojos. "La juventud, la alegría de esta pintura fresca —ha escrito el propio Carles refiriéndose a Renoir— lo redime todo". Pero aun siendo posible este influjo, la pintura de Carles es muy distinta —en proporciones y en intensidad sobre todo— a la del gran maestro francés. ¿Qué sacaríamos, por otra parte, con evocar frente a un cuadro otras obras y otros nombres distintos

a los de su autor? O ese cuadro vale por sí mismo, y debemos entregarnos a la fruición que sólo él nos puede deparar, o no merece la pena que nos detengamos a establecer inútiles y forzadas comparaciones, que siempre han de empañar, mediatizándola, nuestra manera de ver y de sentir una obra de arte.

Entre los diversos rasgos que caracterizan a Domingo Carles, seguramente pueden señalarse como los más acusados: mayor preferencia por el color que por el dibujo, mayores aciertos, por tanto, en aquél que en éste; la falta de sosiego, esa versatilidad que le lleva a sentirse más a su sabor cuando procede por intuiciones rápidas que cuando tiene que dejar madurar lentamente cada uno de los elementos que componen el cuadro: la inclinación a perseguir ricos matices, la ausencia de pretensiones que rebasen los cauces de una sensibilidad delicada, entusiástica y alegre, incapaz de sujetarse a la obra profunda, construida con solidez y ambiciosamente.

La pintura de Carles no reclama nuestra comprensión, sino nuestra entrega cordial al disfrute de unas sensaciones colorísticas, expresadas con gran riqueza de empaste, en rápidos y nerviosos toques, las más de las veces, exentos de enojosos y fríos cerebralismos. Modesta, alegremente,

parece querer hacer de sus cuadros un objeto más sobre el que pueda recrearse la mirada del mismo modo que al posarse sobre lo que constituyen sus temas preferidos: las flores, los jarros y estatuillas de esmaltes delicados o preciosos, las claras marinas, de intensos y puros añiles, bajo el revuelo en fiesta de unos gallardetes. En sus mejores momentos, Carles consigue como pocos proporcionarnos esta fruición de lo luminoso, de lo múltiple y bellamente coloreado; pero claro es que su falta de sosiego, la impetuosidad y nerviosismo de su pincelada han debido malograr en más de una ocasión sus tentativas. Con todo, su pintura sigue siendo, entre la de nuestros artistas actuales, una de las que consienten en mayor medida el recreo de la mirada, la corroboración de lo que siempre ha constituido una constante en la obra artística: la belleza de las formas y de los colores. Por ello, mucho será lo que quede de esa obra cuando la criba del tiempo venga a dar buena cuenta de las ingentes cantidades de pintura que hoy se producen. ¡Cuánto ha de ser, en cambio, lo que vaya a parar a los desvanes del olvido de todos los que se han empeñado en calzar coturno a la pintura, haciendo de ella sordido instrumento de los más hueros conceptismos!

LE DOUANIER ROUSSEAU EST ENTRÉ DANS LA GLOIRE

par BERNARD CHAMPIGNEULLE

HENRI Rousseau est mort en 1910. De son vivant, il n'avait guère connu que sarcasmes et quolibets. Quelques poètes qui avaient su reconnaître son génie le célébraient sur un ton mi-sérieux, mi-

plaisant qui ne laissait pas de faire croire au public qu'il s'agissait d'une mystification. Chez Guillaume Apollinaire, notamment, l'intérêt réel qu'il portait au "gentil Rousseau" se cachait sous le voile de

tendre ironie qu'il étendait sur toutes choses.

Nous nous demandons aujourd'hui comment l'oeuvre de Rousseau a pu rester si longtemps méconnue. Avant les mémorables et funambulesques cérémonies organisées en son honneur par Apollinaire, il avait exposé pendant près de vingt ans au Salon des Indépendants sans être remarqué de personne.

C'est que tout, dans cette oeuvre, allait au rebours des conceptions en cours et des goûts de l'amateur. Alors que les recherches des divisionnistes, des pontillistes, des "nabis", des post-cézanniens et des premiers apôtres du cubisme se dirigeaient vers des décompositions scientifiques et analytiques du phénomène pictural, Rousseau semblait ne relever que de l'art de la carte postale en couleur. Il fallait se débarrasser de tout esprit de système pour découvrir à travers ces descriptions d'apparence puérile, la part de génie qui leur donne vie et grandeur.

Lorsque la salle du Jeu de Paume s'est ouverte dernièrement aux peintres impressionnistes (elle devient ainsi une sorte d'annexe du Louvre), à cause de la concordance des dates il a bien fallu y loger les deux grandes toiles d'Henri Rousseau



HENRI ROUSSEAU - La Charmeuse de Serpent

que possèdent les Musées Nationaux : *La Guerre* et *La Charmeuse de Serpent*. Elles sont évidemment aux antipodes de la peinture impressionniste. Alors que celle-ci se dilue dans la lumière, qu'elle est faite de touches savantes qui nous restituent les impalpables vibrations colorées de l'atmosphère, que tout y semble instable et fugitif, les oeuvres de Rousseau apportent du solide, du tangible et du définitif ; la précision des traits minutieux et schématiques, la matière même, lisse, nette et soignée, font le plus singulier contraste avec les ouvrages, crépis comme des murs de plâtre, des peintres de sa génération. Leur effet sur le public a été considérable. Dans un ensemble où nous voyons cependant des Manet, des Sisley, des Monet, des Seurat, ces peintures étranges, qui ne ressemblent à aucune autre, prennent une valeur de choc dont on ne peut sous-estimer la portée. Ces architectures puissantes et souples, cette force secrète qui émane de personnages, d'animaux ou de végétaux transposés avec le sens naturel des hiérarchies par l'ardeur d'une âme simple, exercent une prise violente qui n'est pas sans porter ombrage aux toiles impressionnistes pourtant justement admirées.

Les détracteurs du Douanier, ceux mêmes qui avaient haussé les épaules devant ses gaucheries d'autodidacte et ses naïvetés, ont été frappés par cette intensité d'accent et cette communion grandiose de la réalité et du rêve.

Depuis un quart de siècle, chaque fois qu'une oeuvre d'Henri Rousseau a été présentée au public — ce qui arriva trop rarement — ce fut une nouvelle étape vers la gloire.

* * *

Nous avons peine à nous représenter, l'autre jour, lors des cérémonies officielles qui se sont déroulées à Laval, sa ville natale, que ce peintre soit resté si longtemps un incompris, un réprouvé et qu'il ait été si peu pris au sérieux.

La municipalité, le préfet, les notabilités, accueillèrent la "Société des Amis de Henri Rousseau", présidée par M. Albert Sarraut, l'un des personnages politiques les plus importants de l'avant-guerre (et qui fut l'un des premiers à reconnaître la valeur de l'artiste). Le corps du douanier, mort tristement à l'hôpital, avait été déposé à la fosse commune. Une concession avait alors été achetée, par les soins de la Société des Amis, au cimetière de Bagnéus, dans la banlieue parisienne ; on lui avait élevé un monument simple et émouvant orné d'un médaillon et d'une inscription d'Apollinaire. La concession venant à expiration, les restes d'Henri Rousseau et son monument ont été transportés au jardin public de Laval, dans un coin délicieux qui domine la ville, parmi les fleurs et les verdure.

Cet honneur si rare, quelle réhabilitation ! Sa vie durant, le petit employé d'octroi avait ambitionné ingénument de devenir peintre officiel. En 1900, il avait proposé à la ville de Laval de lui acheter un tableau (*La Bohémienne endormie*) pour une somme qui nous paraît bien dérisoire aujourd'hui. Bien entendu, il n'avait essuyé que refus et sourires apitoyés. Et voici maintenant que le pays natal qui, par définition, ne veut reconnaître qu'avec un long retard les gloires autochtones, délègue ses magistrats pour prononcer des discours d'allure académique, et pour convier les habitants à célébrer un concitoyen illustre.

La ville de Laval est le type même de la cité calme, pondérée, rétractée sur ses honorables traditions et ses vieilles habitudes provinciales. Le sort a voulu qu'elle donnât le jour, comme une vieille mère poule qui aurait couvé des oiseaux des îles, à quelques êtres d'exception, à des personnages aussi éloignés qu'il est permis de la concevoir des normes sociales et de la vie courante, à Alain Gerbault, le navigateur solitaire, à Alfred Jarry, le père d'*Ubu-Roi*, à Henri Rousseau, le petit employé qui voulait peindre comme Raphaël ou comme Bouguereau qui fut

précipité à l'avant-garde des mouvements esthétiques révolutionnaires.

* * *

L'exemple du Douanier devait éveiller bien des jalousies et faire tourner bien des têtes. Des marchands, très excités par ces fameuses toiles achetées autrefois quelques dizaines de francs et que se disputent aujourd'hui les plus riches collections du monde, cherchaient à découvrir quelque peintre populaire susceptible d'être "lancé" à grand fracas. On vit alors, sur les cimaises, des oeuvres dues au pinceau de terrassiers, de marchands ambulants, de comptables ou de facteurs des postes. Mais jamais on ne retrouva un autre Henri Rousseau. Celui-ci, en effet, joignait à ce penchant analytique pour la copie qu'ont les peintres populaires (qui semblent énumérer chaque feuille d'un arbre, chaque pierre d'un bâtiment) une source d'ineffable poésie et de pureté. En décrivant la nature, avec toute la limpidité de son âme, il atteignait un monde de féerie. Ses recherches réalistes se perdent dans un univers merveilleux d'un éclatant lyrisme.

Il faut noter, en effet, une différence essentielle entre les peintres théoriciens qui vont à synthèse abstraite par raison ou par nécessité mentale et ce primitif, cet instinctif, qui y va inconsciemment, par besoin de simplification. Il n'a qu'un désir : imiter la nature de la façon la plus précise et la plus fidèle et c'est en croyant atteindre la réalité qu'il aboutit à des équivalences plastiques et à des transpositions lyriques.

Rousseau laisse loin derrière lui tous ses imitateurs, qui croient facile de peindre "à la manière populaire", et aussi tous ces "peintres du Dimanche" dont on ne conteste ni la sincérité, ni l'ingénuité, ni même, parfois, le talent. Seul, il est entré dans la gloire, seul contre son époque, seul contre les personnes sérieuses, les amateurs distingués et les artistes chevronnés qui ne voulurent voir en lui qu'un amateur involontaire.

ARTE RELIGIOSO

LAS NUEVAS VIDRIERAS DE LA IGLESIA DE BAÑOLAS

por RAFAEL MANZANO

PARA Paul Claudel la invención de las vidrieras estaba latente en los Libros bíblicos; en los Paralipómenos se dice que "un fuego descenderá del cielo que devorará a los holocaustos y a las víctimas; es la Majestad del Señor, que llena toda la Casa". Si nosotros no fuéramos realistas y no hubiéramos aprendido que nacieron como consecuencia de la desaparición de las anchas paredes románicas, que,

pañá durante la pasada guerra civil han traído, como consecuencia, un complejo problema de reconstrucción. Dos tendencias podían enfrentarse. Una, la de crear un estilo nuevo, concorde con la época, que renovara, en lo ornamental, las antiguas Casas del Señor. Dentro de esta tendencia podemos indicar, como muestra, las actuales obras del altar mayor de la iglesia arciprestal de Tarrasa.



Figuras de San Miguel y San Gabriel. Parte baja de una vidriera lateral. (Foto Andreu)



La coronación de la Virgen. Fragmento de la vidriera central. (Foto Andreu)

dando paso al gótico, iban a perpetuar las sagradas escenas en los huecos de aquellas catedrales finas como agujas, podíamos intentar una teoría literaria diciendo que aparecieron por un deseo de que la verdad "entrara por los ojos". El pueblo poco culto de la Edad Media, conocía la Leyenda dorada por los heliógrafos de oro de las vidrieras catedralicias.

Las destrucciones de las iglesias en Es-



Figuras de Santa Lucía y Santa Cecilia. Parte baja de una vidriera lateral. (Foto Andreu)



Vista general del presbiterio y conjunto de vidrieras de la Iglesia de Santa María dels Turers, de Bañolas.

Otra tendencia ha sido la de reconstruir, con la máxima fidelidad posible, la parte lesionada por la furia iconoclasta. Esta tesis, defendible en todo lo que se refiera a obra de fábrica, es sumamente peligrosa cuando se trata de elementos decorativos o mobiliario. El Padre Fernando Roig, con fina observación, ha dejado escrito que España tiene hoy día ante sí el problema de llenar el vacío de sus edificios religiosos arruinados; la clave está en encontrar motivos decorativos que dentro de la modernidad de sus elementos, entonen y ambienten con las construcciones profanadas por la guerra.

Modelo de esta tendencia que venimos reseñando es la labor que se realiza en la iglesia de Santa María dels Turers, de

Bañolas. La iglesia, iniciada su construcción en 1270 y terminada en 1333 recoge, por tanto, las directrices más puras del arte gótico, cuyos soplos, atravesando las líneas fronterizas, nos vinieron de Francia. Un incendio casual, en el año 1910 destruyó un altar barroco del siglo XVII que colocado sobre el primitivo presbiterio desfiguraba la línea de los antiguos constructores y taponaba unos amplios ventanales, característicos del estilo ojival. Los rojos completaron después la labor devastadora vaciando de todos sus tesoros al sagrado templo.

La Junta de Reconstrucción del Templo desde su primer instante afrontó la restauración arqueológica del presbiterio y resto de la nave gótica siguiendo escrupu-

losamente las antiguas normas; si en lo arquitectónico el problema no presentaba complicación en su desarrollo sí lo entrañaba en lo que respecta a la construcción de unas vidrieras que por la importancia de los huecos que se abrían sobre el presbiterio merecían una atención preferente, máxime cuando el arte de la vidriería en España no alcanza su mayor momento selectivo.

El presbiterio es de forma eptagonal, de una anchura de doce metros por quince de altura. En cada cara del presbiterio se abre un ventanal con una longitud total de nueve metros, de dos cuerpos, excepto el central, que está formado en tres. La luz de cada uno de ellos es de 50 centímetros.

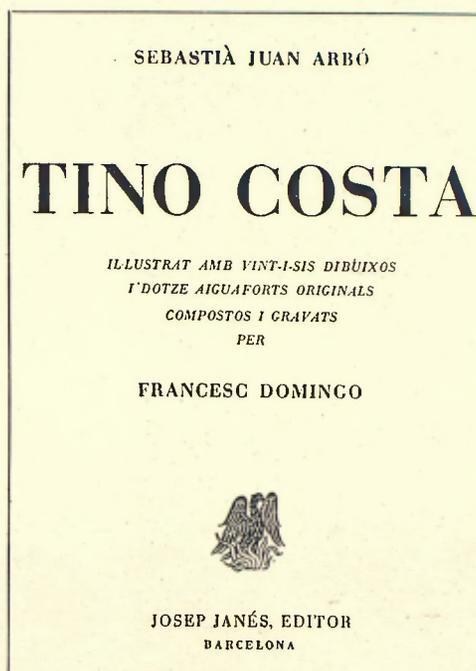
La acertada solución, que hemos tenido el honor de ver, ha sido la siguiente: En cuanto a elementos decorativos, de tipos geométricos, se han buscado, dentro de la mayor simplicidad, precedentes clásicos. En la central, elementos elipsoides combinados con rectas dentro de los colores clásicos nombrados.

Las figuras representan, en su conjunto, el "Último Misterio de Gloria", ya que la iglesia está dedicada a la Virgen. La vidriera central se resuelve con un gran medallón en el que se observa a la Sagrada Trinidad coronando a la Madre de Dios; en la parte baja tres ángeles ofrecen, uno la parroquia, otro la ciudad y otro el incienso. En la parte superior de las restantes y por parejas, aparecen los doce apóstoles. En la base las representaciones de santos siguiendo el orden del Regina, de la Letanía, iniciándose por los ángeles y terminando por las vírgenes. Para alcanzar una mayor ambientación en los dibujos el artista señor Martorell se inspiró en amplia documentación facilitada por los señores Gudiol y Ainaud, del Instituto Ametller de Arte Hispánico.

El resultado ha sido un hermoso conjunto que prestigia al arte de la moderna vidriería catalana. No se ha buscado la creación de un "cuadro" imitando los colores opacos, sino al contrario se le han dado a éstos su más intensa importancia luminosa. La vidriera, en su conjunto, es como un Retablo de radiantes luces. Muchos de los cuerpos se han construido superponiendo cristales obteniéndose así perfectos matices cromáticos. Las figuras de los Apóstoles, de trazos recios y severos, enamoran por el ingenuo primitivismo de su dibujo.

La iglesia de la bella ciudad de Bañolas se ha enriquecido considerablemente con estas vidrieras. La luz solar, afinada en la reverberación de las aguas del lago, da en los amplios ventanales y envía al pueblo un mensaje de amor y de paz.

por R. SANTOS TORROELLA



José Janés, cuya labor editorial —inmoderada, por lo intensa y multiforme— ha de depararnos aún muchas y excelentes sorpresas, hace ahora su tercera salida por los dominios, harto feraces hoy entre nosotros, de la bibliofilia; y nos felicitamos de que haya elegido para ello una obra como *Tino Costa*, de Arbó, porque muy pocos escritores actuales merecen, como este extraordinario novelista, ver revestidas sus obras con todos los primores y galas de que las artes del libro son capaces.

Pertenece Sebastián J. Arbó a un tipo de escritores, insólito ya, para el que toda empresa literaria significa, a claras luces, un serio compromiso entre la propia vocación y la tarea de escribir. Cada una de sus obras las *vive* intensa y laboriosamente, a fuerza de corazón y de pensamiento; y por ser ello así, identificase plenamente con sus personajes, los buenos y los malos, los relevantes y los mediocres, los fuertes y los débiles: que a tanto llega la riqueza íntima —de imaginación y de sentimiento— del verdadero creador de entes novelísticos. Más de una vez ha recordado Arbó —y lo sé por él mismo—, al tener que concluir con alguna de las criaturas de su imaginación, al gran Honorato Balzac, el de *Eugenia Grandet*, aquel que, tras una noche de apasionado escribir, recibía la visita de un amigo y, abrazándose a él, vencido por la emoción y con lágrimas en los ojos, le decía: “¡La he matado!”. Comprendemos que esta anécdota pudiera muy bien haberle acaecido a nuestro novelista con ocasión de *Tino Costa*; tal vez, cuando Sileta, que “*era dolça com la pau de l'alba i mai no havia ofès ningú*”, tiene que morir irremediablemente, por el destino que la novela le impone, “*en una nit de frenesi i d'horror*”. O acaso cuando el protagonista, el trágico Tino Costa, cuya alma era “*com un llac de desolació i de tristesa*”, sucumbe anegado por el hirviente oleaje de las gentes del pueblo que, como el coro de la tragedia antigua, sirve de fondo a toda la novela, para irrumpir tumultoso por las últimas

páginas y desbordarse en un estallido de cólera colectiva y de crueldad.

La cuerda trágica es pulsada por Sebastián J. Arbó con maestría y vigor extraordinarios. Pero no se trata de un recurso novelístico, puesto en juego ya por el autor al hacer sus primeras armas con *L'inútil combat*, y proseguido después, con *Terres de l'Ebre* y *Camins de nit*, hasta *Tino Costa*; es su temperamento, su vocación literaria, la imagen del mundo, de los hombres y de las cosas que han hecho presa en él, quienes le obligan a reincidir una y otra vez en el cultivo de temas tan dolorosos y estremecedores. Porque hay sinceridad en ello, noble esfuerzo creador y profunda raíz de humanidad, estos temas tratados por Arbó surgen de su pluma impregnados siempre de verdad y poesía; no resultan morbosos nunca, no desconciertan ni apesadumbran al lector: le llevan, pura y simplemente, a sentir con mayor hondura, a comprender el dolor y la belleza del destino de sus personajes.

En *Tino Costa*, como anteriormente en *L'inútil combat*, las primeras páginas del libro preludian ya lo que ha de seguir, como si el novelista quisiera comprometerse desde el principio, renunciando a cualquier recurso fácil de sorprender al lector con lo imprevisto, de no descubrirle el juego hasta el final para que el choque emotivo sea más violento.

“*Em proposo d'escriure una història fosca, una història de violència i de nit* —nos dice el novelista—. *En ella els personatges, per a acostar-se a la veritat del succeït, haurien de passar com sota el buf*

d'una continua tempestat, car així passen per la vida. Per aquesta causa, la meua ploma romanía indecisa des de molt temps, de por que la narració no es matmetés entre les meves mans i no quedés desproveïda d'aquella senzilla grandesa unida a un profund dramatism, que adquiriria en llavis d'aquells de qui vaig sentir-la referir allà al poble, a Santa Maria dels Monts...”

Contiéndose en estas líneas toda una profesión de fe literaria, la segura conciencia de un esforzado sentido de la novela, al que su autor quiere obedecer y que es el que le ha llevado de nuevo, superándose a sí mismo, a este otro magnífico exponente de su ya brillante carrera: *Tino Costa*. Sobresale ante todo, en ese sentido de la novela, un notable propósito de lealtad hacia el tema elegido, obligándose por ello el escritor a dejarlo madurar lentamente en su espíritu para que se depure y vaya ganando, con su decantación, mayor intensidad. Después, como criterio que rija tal espera, figura la orientación de todos los elementos argumentales hacia la “senzilla grandiosidad” de que se nos habla en las primeras líneas del libro.

Ni un ligero asomo de ironía, ni la más leve complacencia en descongestionar el dramatismo que vibra a lo largo de todas estas páginas, podrá ser advertido por el lector. Lo que sí percibirá, en cambio, es un hondo lirismo, pues la novela, desde su mismo arranque, posee calidad poética de la mejor especie. La parquedad del diálogo; las intervenciones coloquiales de las gentes del pueblo, cuyos comentarios van marginando la acción, a manera del coro griego; el elemento humano, que se funde con el paisaje, como para que la grandiosidad de éste contribuya a realzar el dramatismo de aquél; los mismos nombres y sobrenombres de los protagonistas, radicados en la tierra, elocuentes y sencillos, como cumple al ámbito en donde la acción se desarrolla; todo, en suma, contribuye a engrandecer el trozo vivo y palpitante de realidad humana que en las páginas de este libro se nos ofrece, haciendo de él,

en verdad, como su autor nos indica, "*una historia de noche y de violencia*". Una historia impresionante que deja honda huella en nosotros, no sólo por estar tejida con los hilos del dolor y de la muerte, sino porque la mano que los fué moviendo supo entreverar con ellos unas hebras de poesía que lo embellecen y dignifican todo.

No pudiendo alargar más esta nota, cúmpenos hacer referencia, siquiera sea brevemente, a la edición del libro. Francisco Domingo, a cuyo cargo corren las ilustraciones, ha tenido que abordar una tarea difícil. Repetidas veces se ha hablado de los escollos que ha de sortear quien emprenda cualquier tarea de esta índole; escollos que radican, de ordinario, en que al intervenir el ilustrador pueda crearse una dualidad estética o representativa dentro de la obra. Si ésta, por aña-

didura, posee un contenido de gran riqueza, tanto en el tema como en los caracteres, las dificultades suben de punto. Y en tal situación ha de haberse encontrado Francisco Domingo toda vez que *Tino Costa* es novela de subidos alientos, con una acción y unos personajes perfectamente definidos, a los que forzosamente ha debido mantenerse fiel para no traicionar el pensamiento del escritor. Por paradójico que pueda parecer, tanto más espinosa es la tarea del ilustrador cuanto más exactas y precisas sean las descripciones del novelista, pues es entonces cuando aquella dualidad, por lo intransferible y único de toda creación, corre mayores riesgos de producirse.

Adviértese desde el primer instante la probidad con que ha trabajado Francisco Domingo en las ilustraciones de *Tino Cos-*

ta. La solidez que ha sabido imprimir a los aguafuertes, las vigorosas imágenes que de los protagonistas ha logrado y la sobriedad en componer algunas de las escenas narradas por Arbó, constituyen otros tantos aciertos que queremos destacar en justicia. Tan sólo, y en atención a esta última también, pondremos algún reparo al exceso de resinas y a lo que en el argot profesional recibe el nombre de "cocina", cuyas insistencias, a nuestro entender, restan pureza y expresividad a algunas de las planchas. Pero con todo, esta ligera objeción no ha de regatear nuestro aplauso a la tarea de F. Domingo, cuya elección para ilustrar la novela de Sebastián J. Arbó nos parece de todo punto acertada.

En cuanto al resto, la presentación editorial del libro, inmejorable.



Uno de los aguafuertes de Francisco Domingo para el *Tino Costa* de Sebastián J. Arbó

LIBROS RECIDIDOS

JUAN AINAUD, JOSE GUDIOL y F. P. VERRIÉ. *Catálogo Monumental de España. La Ciudad de Barcelona*. Dos vols. en cuarto, encuadernados en tela; vol. de texto con 398 páginas + 1 hoja + XLVIII láminas en cliché, fuera de texto; vol. con 90 páginas + 1 hoja + 485 láminas sin numerar, en fototipia, con 1.420 reproducciones. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1944.

El Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, está realizando una benemérita labor al prohiar la publicación del "Catálogo Monumental de España". Hace ya medio siglo que se distribuyó esta tarea por provincias, y, de modo tan desigual, con tan poquisima cabeza, que, los volúmenes encargados lo fueron a volco, unos a maestros insignes, otros a eruditos locales y no pocos a personas sin la más rudimentaria preparación. Es historia rayana en la picaresca; pues uno de los últimos redactó en breve tiempo los repertorios de media docena de provincias, y sépase que, allá por 1905, se pagaban los tales a diez mil pesetas cada; por fortuna, casi todos quedaron inéditos y, conservados hoy en el archivo del Instituto Velázquez, sólo sirven para motivo de irrisión. Otro señor hubo que, al serle adjudicada una provincia, escribió sobre la misma sin pensar en moverse del comfortable Madrid. En consecuencia, se defirió la publicación del Catálogo y una comisión hubo de dictaminar sobre los originales dignos; aparecieron los extraordinarios, inimitables repertorios del maestro Gómez Moreno, relativos a León y Zamora y, desgraciadamente, por afán de perfectibilidad del insigne crítico, quedan inéditos los de Avila y Salamanca. Excelentes son también los de Cáceres y Badajoz, de don José Ramón Mélida. El último publicado antes de 1936, fué el de Cádiz, por don Enrique Romero de Torres.

Vino la guerra y el traspaso de la gran empresa al Instituto Diego Velázquez; aparece el de Huesca, por don Ricardo del Arco y se encargan otros varios; el segundo que aparece en esta etapa es el de la Ciudad de Barcelona. Ya es garantía la calidad de los autores: Ainaud, Director de los Museos de la Ciudad; Gudiol, el conocedor número uno del arte catalán medieval, y Verrié, buen erudito del pasado barcelonés. Los tres han tenido que depurar en su crisol toda la cuantiosa bibliografía anterior, hasta reducir a la esencia las noticias históricas de cada monumento; han hecho un estudio preciso y exhaustivo de todo cuanto, con ma-

yor o menor excelencia, resta de artístico en la ciudad de Barcelona. Y, no contentos con ello, incorporan a la descripción de lo subsistente lo perdido en desgraciados derribos, incendios y ensanches. En realidad, no es sólo el catálogo monumental de la Barcelona de hoy, sino un sustancioso repaso a todo lo lastimosamente perdido.

En este magnífico libro se puede conocer la ciudad romana, la carolingia, la románica y la gótica como entidades estéticas separables. Es un gozo seguir esta disección urbana en todos sus grados y extremos; desde el templo romano hasta el palacio Moya o los pórticos de Xifré, todas las piedras barcelonesas, con cuanto albergan de bello y venerable, son seguidas por los autores con filial y lógico cariño. Sólo el estudio de la Catedral y sus riquezas significa una considerable labor investigadora, imposible de superar, elogio que pudiera extenderse a toda la obra.

El tomo de láminas, en perfecta selección, es un deslumbrador itinerario gráfico; toda la Barcelona de sabor bello figura en las mismas; texto y láminas se prestan mutuamente sus fés de verdad y de resurrección del glorioso patrimonio mediterráneo. En resumen, una gran obra erudita y de consulta, pero que puede leerse de un tirón. Leyendo y hojeando, sabe a poco y resulta sensible que no podamos hacer otro tanto con la provincia de Barcelona; la gratitud que hoy debemos a los señores Ainaud, Gudiol y Verrié y al Instituto Diego Velázquez, más que se duplicaría si al soberbio libro comentado siguiese otro gemelo con la catalogación del área provincial.

J. A. GAYA NUÑO

LEROY, ALFRED: *Historia de la pintura inglesa (1800-1938). Su evolución*. Sus maestros. Prefacio por André Maurois. Traducción de J. L. B. I vol. en cuarto, de 258 págs. XXXII láminas, encuadernado en tela, Luis de Caralt, editor. Barcelona, 1947.

El lector español sólo manejaba sobre el tema los libros de Chesneau y Armstrong, ya superados. De mayor enjundia e información es éste de Leroy. La misiva preliminar, de André Maurois, viene a ser el marchamo obligado con que se somete a la atención del continente la producción literaria y artística británica. Bien está que sean los franceses los embajadores del arte inglés. Pero ni aun así ni con toda la persuasión de este exquisito embajador honorario de Su Graciosa Majes-



Sir HENRY RAEBURN - Niño con un conejo (Diploma Gallery)

tad que es Maurois creeremos nunca que la pintura inglesa sea otra cosa que un manajo de hábiles retratistas, algún paisaje y, eso sí, toda una escuela de caricatura. Una pintura que no ha conocido el Renacimiento ni el Barroco, que debe considerar todos los ismos posteriores como locuras propias de pueblos inferiores, no se merece grandes exégesis. Esta mediocridad está perfectamente comprendida por Alfred Leroy; adjetiva poco y con comedido entusiasmo; su labor es, sobre todo, historia. Hace una crónica detallada y escrupulosa de los artistas, sin escatimar datos biográficos y menciones de obras. Es frecuente la anécdota y se eslabona hábilmente el marco humano del individuo



WILLIAM ETTY - El baño (Tate Gallery)

con su tiempo. El autor, francés al fin, no oculta las ridículas consecuencias del pre-rrafaelismo, bien que, finalmente, disculpe la general falta de inquietudes de la pintura británica. Quizá el último capítulo sea el menos conseguido. Un pintor tan robusto como Augustus John merecía algo más que un breve párrafo.

La edición se resiente por sus pocas, aunque excelentes, ilustraciones. Asimismo, en libro de tanta nómina, hubiera convenido un índice alfabético.

G. N.

EUGENIO D'ORS: El secreto de la Filosofía. Editorial Iberia, Barcelona, 1947.

En la Introducción de este libro, que viene a engrosar la ya abultada bibliografía de su autor, dícenos éste: "Casi todo en la Filosofía se logra por eliminación de fantasmas". Esta es, precisamente, la fórmula a que responde el quehacer filosófico de don Eugenio d'Ors, en esta siempre de límites precisos, de seguras y sagaces ordenaciones normativas; quehacer que, si en apariencia disperso o diluido en el cotidiano y vario glosar, no se halla exento de síntesis oportunas y frecuentes. A una de ellas, la última y, por tanto, más madura si cabe, corresponde el libro que acaba de ofrecernos, titulado *El secreto de la Filosofía*. Secreto que no se contiene en mágicas revelaciones ni en súbitas sorpresas, para alivio de confiados y volubles preguntones, sino en ese ver de nuevo, con recobrada ingenuidad y una vez conjurados los fantasmas que quisieron confundirnos, la pristina realidad de nuestro mundo. "Por esto ocurre —escribe d'Ors— que el filósofo vuelva por los fueros de la primera impresión del niño. Y que, si llaman a la vejez "una segunda infancia", sea la Filosofía una restaurada inocencia."

Una línea de contención, que es estilo y modo de pensar, ha perfilado siempre todos los escritos de Eugenio d'Ors. Por esa línea padece rigores, acaso, la lectura; pero ésta en ningún momento deja de ser disciplina, ni quien a ella se entregue pierda la ocasión de dominar más escuetas y ordenadas perspectivas. No se da contención sin contenido, pues a idéntica raíz gramatical corresponde análoga función expresiva: el continente vale por el contenido, la línea que delimita por la mayor o menor fertilidad del campo delimitado. Lo que, en la obra de Eugenio d'Ors, supone nada menos que todo el ámbito cultural de nuestro tiempo. Ninguna prope-
dética mejor, por tanto, que la sugri-
da por *El secreto de la Filosofía*. Porque, ¿quién no anda falto de claras sinopsis, quien no necesitado de lineamientos según jerarquía de valores —sea pintor, filósofo o dilettante— en este revuelto mar que navegamos, al que desembocan ríos tan dispares y caudalosos?

Aprétese, pues, el lector de este libro,

a recibir, más que la enseñanza de un sistema, consejos muy oportunos y enjundiosos acerca del pensar filosófico, de su método y sistemática elaboración. Todo ello en el peculiar estilo d'orsiano para el que la concisión no se halla reñida con el desenfadado, ni la seriedad con los ligeros estu-
vios de la ironía.

Tras unos preliminares, en los que se abordan las cuestiones de qué es Filosofía, cuál su contenido y en qué consiste el filosofar, pasa Eugenio d'Ors a exponer-
nos la triple teoría de las ideas, de los principios y del saber, agregando sendos apéndices, a manera de rúbrica para cada apartado y que, concebidos por su autor en forma coloquial, se hallan presididos respectivamente por: una orquídea, la Música y un juguete. Como resumen o contera del libro, ciérrase éste con el famoso tour-
de force d'orsiano *La Filosofía en quinientas palabras*.

R. S. T.



SIR WILLIAM REID, ESCULTOR, por H. Granville Fell. Londres, 1945. A. Tiranti. XIV págs. 40 reproducciones, 8.º

Conocíamos el librito, parejo del que reseñamos, dedicado a Frank Dobson, escultor moderno y modernizante, inclinado, incluso, al arte abstracto. Ahora, el editor A. Tiranti ofrece 40 reproducciones del famoso W. Reid, "representativo de la más ortodoxa o clásica escuela, creador de un arte que bebe en las fuentes de la gran tradición europea". "En sus obras se encuentran elementos tomados de Grecia, del gótico y del renacimiento... pero siempre entremezclados originalmente y con acento moderno". En el librito se reproducen los retratos de W. Churchill y del Rey Jorge VI, de

fecha recientísima. La escultura más antigua que se da a conocer es *The catapult —1909—* que representa un niño disparando un tirador. Muy imperial la figura de León (1927), y muy ingleses los galgos (1928), que obtuvieron el premio del Daily Mirror de la Grayhound Racing.

M. C.

SPORTING PICTURES OF ENGLAND.

Por Guy Paget. Londres 1945 (volumen de la colección *Britain in Pictures*).

Entre los innumerables deliciosos libros que está produciendo en estos años la imprenta inglesa, se destaca esta colección de *Britain in Pictures*, y es una gozosa obligación subrayarlo. El volumen dedicado a los pintores de asuntos deportivos es particularmente interesante, como debido a excelente pluma. Desde fines del siglo XVII hasta nuestros días ninguna otra representación artística nos enseña mejor lo que es y ha sido Inglaterra. Un país que a nuestros ojos se esfuerza por conservar una vida en que el trabajo se temple con el ocio más digno y humano, no puede por menos de haberse esforzado y esforzarse, en dar vida artística al deporte. Pero el arte de representar los juegos deportivos y los seres que en ellos intervienen, entre los animales, principalmente caballos y perros, se trueca pronto en un arte difícil, pues se dirige a verdaderos connoisseurs, que siempre son más exigentes que los coleccionistas en general, a lo menos en lo que se refiere a la exactitud de la representación. Pues bien, esto ha hecho la excelencia de los british sporting Painters.

A pesar de la brevedad del libro —que responde al formato y tamaño de toda la colección, concebida como la más noble propaganda de una nación, es decir, como la comunicación, siquiera pictórica, de sus bienes— es de gran importancia para el estudioso, pues no son fáciles de ver reunidas las treinta y tantas reproducciones —todas excelentes— de obras maestras de este género de pintura que contiene el librito. El propio autor nota cómo es esto difícil en la misma Inglaterra por la dispersión de las obras y lo escaso de las colecciones públicas o privadas a este ramo de la pintura dedicadas. Además la bibliografía de las materias es parca.

M. C.

GREGORIO PRIETO: Painting and drawings, The Falcon Press Limited. London, 1947.

Reúnense en este volumen una selección de pinturas y dibujos de nuestro compatriota el pintor Gregorio Prieto, de cuyos escritos en Inglaterra ya habíamos tenido noticias en estos últimos años. Oportunamente nos llega este libro, puesto que coincide con el regreso de Gregorio Prieto a Madrid, donde en estos días celebra una

Carta a Agustín Esclasans



GREGORIO PRIETO - El lamento de la guitarra

exposición de sus obras; según nuestras noticias, dicha exposición habrá de repetirse acto seguido en Barcelona. Con tal motivo, en el próximo número de COBALTO nos ocuparemos con la debida atención del arte y de la personalidad de Gregorio Prieto. Ahora, al dar cuenta aquí de este libro, que recoge una selección de sus obras y, en especial, de sus dibujos, nos limitaremos a reproducir alguno de los comentarios que le dedica el poeta Luis Cernuda en las páginas del prólogo.

“La calidad lírica de la obra de Prieto, a la cual he aludido, quizás se halla más visible en sus últimas obras, particularmente en sus dibujos; pero no siempre con evidencia: a veces tenemos que descubrirla por sorpresa, como cuando se emboza en recatos de amante, a veces se halla disfrazado de ironía, y, otras aún, de amargura y de reserva. Bien que a menudo continúe siendo puramente un dibujante, indicando la forma tan sólo por la silueta del objeto, el trazo de sus líneas posee ahora mayor variedad y riqueza que antes. Los contornos lineales a lo Ingres, se disgregan en una serie de trazos enérgicos que se traducen para nosotros en un sentimiento de inquietud. Su visión es más compleja, pero él se halla lo suficientemente dotado para aclararla y darle fijación sobre el lienzo o sobre el papel.

”Resulta sorprendente que este pintor, tan notable por su sentido del sosiego formal, sea capaz al mismo tiempo de animar sus obras con los estremecimientos de la pasión. Hablando en términos generales, cada artista revive a su manera la fábula de Pígalión, pero el público no lo percibe nunca. Lo que ante todo se requiere para comprender la realidad y comunicarle vida es amarla. Yo he visto a Prieto, incluso en momentos de turbación y desánimo agacharse para recoger una hoja o una flor, al salir a dar un paseo, y ponerla en un vaso de agua cuando regresa; después se sienta a contemplarla y da al olvido sus preocupaciones. Esta es la calidad humana que constituye el único punto de partida del artista.”

Distinguido señor:

Al enviarme su *Triomf de la Serenitat* (1) solicita usted de mí un comentario inteligente en estas páginas. No ha dejado de advertir lo insólito de la demanda, por cuanto añade en seguida, entre paréntesis, un ¡perdón! harto significativo. Pero yo, tan desvirtuada anda la crítica —y no tan sólo por culpa de quienes el menester ejercen—, o tan cortos son mis alcances, que no he atinado a comprender cabalmente lo que usted me pide. ¿En qué puede estribar la inteligencia que desea de mí al comentar su libro? Pudiera ser en la comprensión, en la clarividencia, en la sagacidad, en la medida, en la penetración de mis juicios, en la fidelidad con que interprete el espíritu de su poesía... ¡Tantas cosas, señor, que desde el primer momento tendría que darme por vencido! Pero, además, ¿es que podríamos estar de acuerdo en cada una de ellas? ¿Es que comprensión no acostumbra a hacerse sinónimo de benevolencia; sagacidad, de desenvoltura; ponderación, del cómodo “una de cal y otra de arena”; fidelidad interpretativa, de comulgar con los mismos supuestos líricos o estéticos, et sic de cetera?...

No; no ha hecho bien usted en añadir esa perversa coletilla a su amable dedicatoria. Por culpa de ella me veo en un aprieto del que ha de serme muy difícil salir airoso. Conozco, es cierto, su obra; le he seguido de lejos en su múltiple y fecundo quehacer literario; pero he tratado de encontrar siempre en su poesía, al igual que en la de otros autores, una delectación del espíritu y no los elementos necesarios para establecer juicios. Me encuentro mal preparado, pues, para la inteligente valoración de este libro suyo. ¿Qué otra cosa podría decirle yo, sino aquello que me gusta o me disgusta en él, guiándome tan sólo por un criterio puramente personal y cuya validez para otras personas se me antoja harto problemática?

Creo que lo que el poeta dice no puede, ni debe ser expresado sino con sus propias palabras. En parte estoy con Huxley cuando al hablar, no de poesía, sino de pintura, dice que huelga toda explicación y que al crítico no le es dado hacer otra cosa sino señalar: “ahí está el cuadro, véanlo y juzguen por sí mismos”. Añada usted que el subjetivismo de toda poesía, lírica tan sólo de unos siglos a esta parte, ha ido haciendo más obstinadamente intransferible su contenido, y que sólo rara vez podemos seguir a este o el otro poeta cuando hay algo en su voz que encuentra resonancia en nuestro espíritu. ¿Recuerda usted aquellos versos de Valery:

Selon l'heure, naïf, absurde, aimable, etrange,
Esclave d'une mouche ou maître d'une loi,
Un esprit n'est que ce mélange
Duquel, à chaque instant, se démêle le MOI. ?

Pues en tal punto nos hallamos, en esta mezcla de la que cada cual, según su mejor entender, o sus más fuertes inclinaciones, va entresacando las hebras de su yo. Lo que al poeta distingue de los demás, en esa tarea oscura y cotidiana de ir elaborándose a sí mismo, es que puede hacerse universal, esclarecer o dotar de más pura y entrañable emoción el sentir de los otros hombres. Y esto sigue siendo así aunque gran parte de la poesía contemporánea sea hermética, incuestionable casi; porque, ¿es que no sucede lo mismo con la desarbolada y confusa conciencia de nuestro tiempo? Precisamente por ello, lo que de su libro resulta más de mi agrado es esa pugna por hallarse a sí mismo, por conseguir aquietamiento en esa serenidad a cuyo triunfo se alude en la portada. Serenidad frente a los aguijones de cada hora, frente al amargor de las adversidades, frente a la imagen temida de la muerte:

Una inefable claredat llumena
la carn en pau, serenitat divina
de l'home mort, oh gran repòs perfecte
de la carn per a sempre redimida !

No es posible que, en tan difícil pugna, sean sólo las armas de la poesía las que ponga usted en juego. Otras, acaso menos legítimas poéticamente, han de venirse a las manos; y entre ellas, la lanza y el escudo del razonar escueto, de la imagen severa y el ideísmo descarnado. Pero yo no sabría hacer hincapié en ello, por cuanto he advertido desde el primer instante que hay un noble decoro en sus poéticos afanes, ritmicos y ordenados siempre, tan de grandes alientos como de segura concepción.

Tan sólo esto puedo decirle ahora, y no como testimonio de comprensión inteligente, sino como sincera y modestísima expresión de respeto y simpatía por su obra. Acéptelo usted así, y sépame siempre suyo afmo.

R. S. T.

(1) Agustí Esclasans: *Triomf de la Serenitat* (Ritmes de la vida i de la mort). Ilustracions de Gimeno Navarro. Biblioteca Ritmòlogica. Barcelona, 1947.

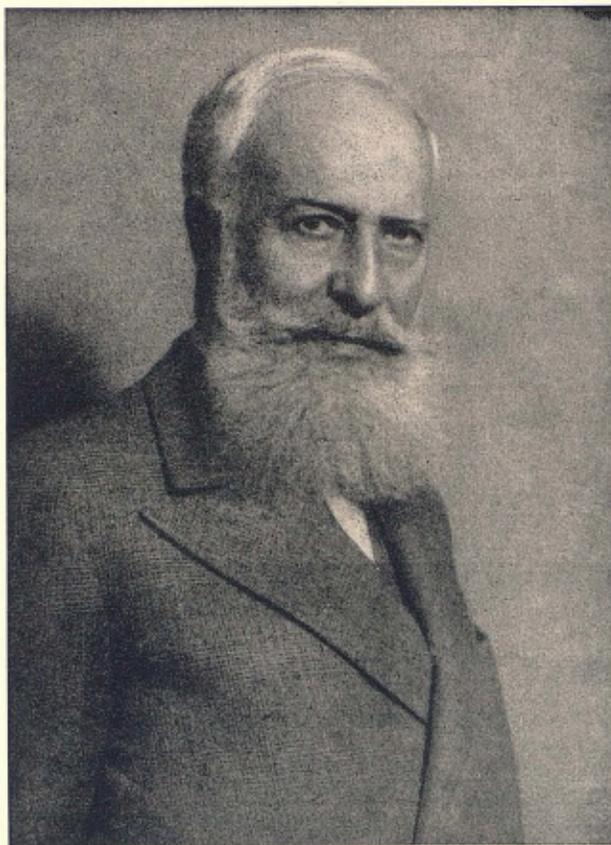
D. JOSE LAZARO (†)

TODO el mundo sabe hoy por la prensa que don José Lázaro, multimillonario y gran coleccionista de obras de arte, ha muerto, legando a la nación española su fortuna y sus colecciones. Pero lo que tal vez ignoran muchos es que don José Lázaro, antes de ganar inmensas riquezas y de reunir en sus palacios valiosos tesoros artísticos, fué uno de los españoles a quien se debe en gran parte el movimiento cultural llamado en literatura (y el epíteto pudiera extenderse a cualquier otra actividad cultural o artística), del 98.

En enero de 1889 comenzó a publicarse en Madrid la revista *La España Moderna*. Pocos años después aparecían una serie de libros pulcramente impresos y a reducido precio en los que hallaba cabida lo más interesante del pensamiento europeo y nacional de aquel entonces. La revista *La España Moderna* patrocinó la más importante editorial que ha existido en España en los últimos sesenta años. En el tomo de *Índices* de los artículos publicados en *La España Moderna* (Madrid, 1910) se registran 1.831, todos de firmas conocidas. Merced a la ingente labor de la editorial y la *Revista*, ambas dirigidas por Lázaro, pudo el público de habla española leer a Taine, a Carlyle, a Tolstoi, a Nietzsche, a Mommsen, a Emerson, a Schopenhauer, a Fouillée, etc., etc. Gran catador de ingenios, el joven Lázaro, que contaba 27 años (quien, como dice Fernando del Pulgar de don Juan Pacheco, marqués de Villena, "en la edad de mozo tuvo seso e autoridad de viejo") supo elegir para colaborar en su revista las mejores plumas del tiempo. El fué quien "descubrió" a Unamuno, sacándole de traductor e incitándole a escribir por cuenta propia, y quien protegió constantemente a Palacio Valdés y a doña Emilia Pardo Bazán, allá por la década del 90. Los españoles que aún no han cumplido los cuarenta años se han nutrido intelectualmente, en general, con los libros de la *Revista de Occidente*, pero las generaciones anteriores bebieron sus conocimientos en *La España Moderna*, muchos de cuyos fondos pasaron a otra biblioteca también importante en la cultura literaria contemporánea: la de Jorro.

Cuando Lázaro abandonó, en 1914, sus empresas editoriales, nuevos aires cruzaban la atmósfera hispánica. Muchas de las ideas que habían difundido sus libros parecían inadecuadas, falsas o anticuadas. No obstante hubiera sido de desear que el espíritu amplio, sin compromisos, de don José Lázaro hubiera seguido presidiendo los esfuerzos editoriales de los últimos treinta años. Nada se hubiera perdido con ello y tal vez nos hubiera permitido a los pueblos de habla hispánica, estar provistos de lo que Herbart llamó *puntos aperceptivos*, para entender cuanto ha ocurrido recientemente en el mundo y aún está ocurriendo y ocurrirá.

Con ser importantísima la figura de Lázaro coleccionista de obras de arte no lo fué menos la del Lázaro propagador de la cultura. Pero existió también junto a la obra el artífice. No fué don José Lázaro hombre que se



agotara en sus productos. El mismo, a cada hora, en cada gesto y cada palabra era admirable. Es verdad que el hombre es un ser vario, que presenta mil caras, pero nosotros tuvimos la dicha de conocer a un Lázaro bondadoso, acogedor, inteligente. En esta hora mala de la muerte de don José Lázaro, COBALTO recuerda con afecto al viejo prócer, *hombre esencial* del viejo solar español. *Omnia mors poscit*. También a Lázaro.

Las publicaciones sobre Historia del Arte debidas a Lázaro no son muy numerosas, aunque sí selectas, agudas y autorizadas. Casi todas fueron escritas de ocasión, que es como generalmente se escriben las páginas perdurables. No fué un profesional de la pluma, pero supo manejarla. He aquí una lista sin duda incompleta, de sus obras, tocantes a la Historia del Arte:

Estudio sobre el Divino Morales, 1917.

Incunables bonacrenses, 1925.

El vandalismo en una catedral (la de Seo de Urgel), 1925.

(El propio Lázaro rescató personalmente, y a su costa, las joyas de la catedral de La Seo de Urgel, y en su colección se guardan.)

El robo de la Real Armería y las coronas de Guarrasar, 1925.

Un retrato de Gilbert Stuart en España, 1925.

Catálogo de la colección Lázaro, 1926.

Un museo español en París (la colección Paulahc), 1927.

Supuesto breviario de Isabel la Católica, 1928.

Homenaje a Goya, 1928.

La estética del libro español, 1936.

Eugenio Lucas, 1942, Nueva York.

I N D I C E

<i>Los animales en la pintura gótica española</i> , por Carlos Cid	5
<i>Les animaux symboliques dans la peinture flamande du XV^e siècle</i> , por el Dr. J. V. L. Brans	10
<i>Los pintores animalistas chinos</i> , por Marcela de Juan	15
<i>Los animales y el pincel maestro</i> , por José María Santa Marina	19
<i>Un Snyders inédito en la Colección Riviere</i> , por José Milicua	22
<i>Goya, mal pintor de animales</i> , por J. A. Gaya Nuño	33
<i>Zwei ausdrucksformen in der deutschen Tierplastik: Renée Sintenis und August Gaul</i> , für Hans Otto Poppelreuther	36
<i>(Dos expresiones plásticas de la animalística alemana: Renée Sintenis y Augusto Gaul</i> , por Hans Otto Poppelreuther)	37
<i>Alejandro Coll, retratista de animales</i> , por Luis de Lassaletta	38
<i>Animalistas ingleses</i>	40

COLECCIONES :

<i>Una colección de miniaturas</i> , por Mariano Tomás	41
--	----

ARTISTAS DE HOY :

<i>Joaquín Vaquero o el continentalismo pictórico</i> , por Luis Crespo Leal.	45
<i>José María Vidal y Quadras</i>	48
<i>Domingo Carles</i>	50
<i>Le douanier Rousseau est entré dans la gloire</i> , par Bernard Champigneule	51

ARTE RELIGIOSO :

<i>Las nuevas vidrieras de la iglesia de Bañolas</i> , por Rafael Manzano	53
---	----

BIBLIOFILIA Y LIBRO DE ARTE :

<i>"Tino Costa"</i> , de Sebastián J. Arbó, por R. Santos Torroella	55
---	----

LIBROS :

<i>Juan Ainaud, José Gudiol y F. P. Verrié: "Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona"</i> (J. A. Gaya Nuño). — <i>Alfred Leroy: "Historia de la Pintura inglesa (1800-1938)"</i> (G. N.). — <i>Eugenio d'Ors: "El secreto de la filosofía"</i> (R. S. T.). — <i>Guy Paget: "Sporting Pictures of England"</i> (M. C.). — <i>H. Granville Feil: "Reid Dick"</i> (M. C.). — <i>Gregorio Prieto: Painting and drawings. — Carta a Agustín Escalasans</i> (R. S. T.)	57
<i>D. José Lázaro (†)</i>	60

Tres láminas en color, fuera de texto:

- "*Gallinero*", por Charles Jacque (Col. Riviere).
- "*Retrato de J. M. P. en habit rouge*", por Vidal y Quadras.
- "*Rosas de otoño*", por Domingo Carles (Col. T. Gener).



PEDRO BUENO - *Robín*

COBALTO

Arte Antiguo y Moderno

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: AVDA. JOSÉ ANTONIO, 685, PRAL. 1.º - TELÉFONO 55637 - BARCELONA



Cada volumen de COBALTO se compone de cuatro cuadernos, con un total aproximado de trescientas páginas de texto, cuatrocientos grabados en negro, doce láminas a todo color y multitud de artículos, ensayos y notas de especialistas y críticos de arte tanto españoles como extranjeros.

PUBLICADOS:

VOLUMEN I

- PRIMER CUADERNO: *EL PAISAJE*
SEGUNDO CUADERNO: *EL RETRATO*
TERCER CUADERNO: *TURNER*
CUARTO CUADERNO: *LOS ANIMALES EN EL ARTE*

DE PROXIMA APARICION

VOLUMEN II

PRIMER CUADERNO:

SURREALISMO DE AYER Y DE HOY

Este cuaderno contendrá, entre otros del mayor interés, los trabajos siguientes:

Surrealismo en los tapices franceses: arte medieval y arte de hoy, por M. Paul Guinard, Director del Instituto Francés en España.

Genio y figura del surrealismo: anécdota y balance de una subversión, por R. Santos Torroella.

Sobre las revelaciones psicológicas de las fantasías surrealistas, por el Dr. J. R. de Otaola, Neurólogo del Hospital Clínico y del Instituto Neurológico de Barcelona.

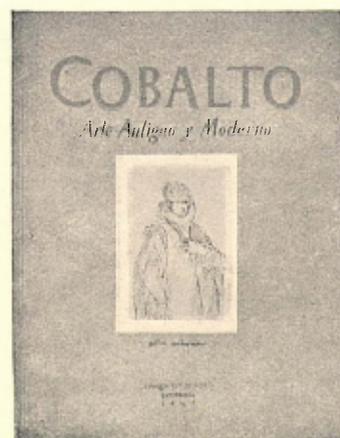
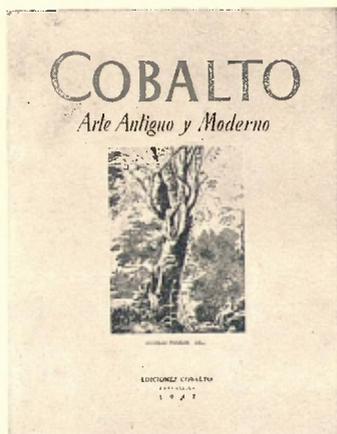
Cubismo y surrealismo, por M. Bernard Dorival, conservador del Museo de Arte Moderno de París.

Juan Miró, por Sebastián Gasch.

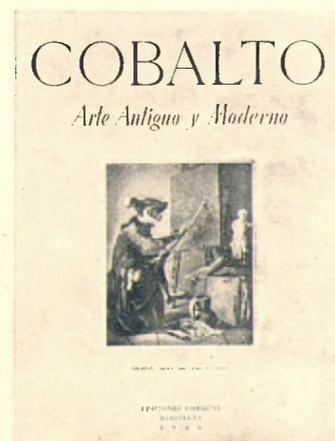
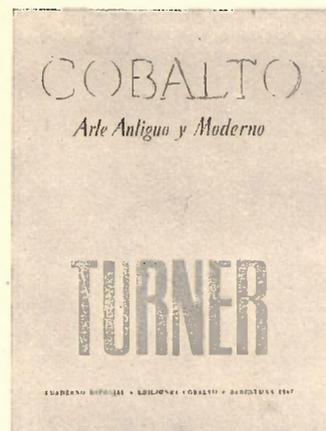
Esquema de Salvador Dalí, por J. A. Gaya Nuño.

El pintor Gregorio Prieto, por Vicente Aleixandre.

Los escultores George Moore y Angel Ferrant, por Mathias Goeritz.



Facsimiles de las portadas



Facsimiles de las portadas

*Este cuaderno cuarto de COBALTO, acabóse de im-
primir en los talleres de La Polígrafa el día
21 de febrero de 1948. El papel ha sido
fabricado por La Gelidense, S. A.*

Los grabados son de

V. Oliver

L A U S

D E O

