



MANUEL BENEDITO

EL SERMÓN, EN SALVATIERRA DE TORMES

MANUEL BENEDITO

VALENCIA sostiene en la actualidad su tradición pictórica con intensidad y brillantez. Aquella tierra privilegiada continúa produciendo pintores en cada generación, que sorprenden al mundo artístico con su gloria alguno, con su talento todos, y que son viva muestra de una raza escogida y fecunda en creadores.

En Valencia nació Manuel Benedito cuando ya eran maestros Pinazo, Domingo, Muñoz Degrain y Sala, y cuando otro valenciano muy joven entonces, casi niño, comen-

zaba su aprendizaje, que pocos años después había de dar tan brillantes frutos que hicieron famoso su nombre y glorioso una vez más el arte español.

Benedito mostró desde luego una decidida vocación y disposición poco frecuente para el dibujo. Dedicáronle a la pintura, y a los doce años ya era alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en su ciudad nativa. Cursó con brillantez los estudios de aquella Escuela, trabajó bien y mucho, distinguióse entre sus condiscípulos; pero nada

más. El, que poseía un temperamento refinado, que necesitaba para el desarrollo del arte que bullía en su juvenil inteligencia, horizonte, campo, innovación, algo que no podía improvisar y mucho que era imposible que le inspirara la enseñanza de una Academia semioficial, por escogida y eminente que sea, como lo es sin duda la de San Carlos de Valencia, se encontraba en uno de esos momentos de indecisión, de desaliento porque han pasado tantos artistas, y del que la fortuna, la casualidad o la constancia, la constancia las más de las veces, es la que marca al fin el camino seguro y firme.

En este caso no fué otra cosa la que había de determinar el impulso al joven pintor, más que la aparición de su paisano Joaquín Sorolla, realizando un arte nuevo, pintando al aire libre en la playa del Cabañal. Sorolla ya hacía algunos años que había salido de Valencia pensionado por aquella Diputación. Había estado en Italia y en París, y establecióse por último en Madrid. También él había sufrido momentos de vacilación y de desaliento. Por verdadera adivinación había pintado a los

veinte años *El dos de Mayo*, copiando sus modelos puestos al sol; pero después vaciló en la tendencia que había de seguir, y momentáneamente cedió ante el arte de comprensión más fácil, más en consonancia con los gustos de aquellos años y las preferencias del público y de los jurados oficiales. Esta transacción la representa su obra *El entierro de Cristo*. Pero las vacilaciones de Sorolla fueron pasajeras. Volvió a la sinceridad pictórica tan en consonancia con sus inclinaciones; desechó todo amaneramiento y transigencia, y se lanzó convencido de que para

él no había más maestro que el natural, a su estudio, con tal empuje que poco después consolidaba en aquel sentido un renombre universal.

Cuando trabajaba en la playa de Valencia, después de su peregrinación, ya era el autor de *Otra Margarita*, y se dedicaba entonces a la ejecución de sus dos más notables cuadros de aquella época: *Bendición de la barca* y *La vuelta de la pesca*; con el último de los cuales obtuvo en París al año siguiente una medalla, la categoría de *hors concours* y el honor de que el cua-



MANUEL BENEDITO

AUTO-RETRATO



CLEO DE MERODE
POR MANUEL BENEDITO

dro fuese adquirido por el Estado francés con destino al Museo del Luxemburgo.

Sorolla pintando al sol, copiando de manera sencilla, enérgica y hasta violenta a veces, cuanto se presentaba a su vista en aquella luminosa, pintoresca y tan intensa de luz y color, playa levantina, fué para Manuel Benedito un mundo de arte totalmente nuevo que se abría a sus ojos como revelación mágica, descubierta, no obstante, en la mayor simplicidad, tan solo con la presencia de aquel hombre modesto, diríase un trabajador más de aquellas playas, de cuyos pinceles manaba la reproducción fiel de la verdad y la luz que a todos los envolvía en aquella exuberante naturaleza.

Benedito, desde aquel instante, se dejó guiar por Sorolla. El maestro por su parte distinguió en su nuevo discípulo condiciones muy salientes para la pintura. Uno y otro supieron apreciarse, y al regresar a Madrid Sorolla, siguióle Benedito, y trabajó durante algún tiempo identificado con el arte de su maestro. Hizo algunos retratos, paisajes, estudios de varios géneros y se dió a conocer como artista sobresaliente en la Exposición General de Bellas Artes de 1897, en la que le fué concedida una tercera medalla. Varias son las obras con que figuró en aquel certamen, la más impor-

tante era *El aseo después del trabajo*, en la cual, si bien se echaba de menos cierto estudio y buen gusto, que ya se advertían en otras obras de este joven valenciano, mostraba un temperamento y un aliento en su autor, poco vulgares. A seguida de este su primer triunfo, continuó trabajando con asiduidad y entusiasmo, siempre bajo la dirección de Sorolla. Su nombre se hizo pronto

conocido, expuso en diferentes certámenes y dió dibujos para diversas publicaciones. Así, cuando dos años más tarde, en 1899, aspiró a una de las plazas de pensionados en Roma, la obtuvo en justicia.

Era aquella la primera vez que Benedito salía de España. Con haber sido mucha su admiración y entusiasmo en Roma y en Florencia ante las creaciones prodigiosas de los primitivos italianos y las de los genios del Renacimiento, había algo en Italia que, por afinidad de

sentimiento artístico, había de seducirle y enamorarle más que todo: el gran arte veneciano, ya conocido en parte por él en sus visitas y estudios en el Museo del Prado. De los cuatro años que duró su pensión, dedicó casi uno entero a la ciudad de Venecia. No se contentó con estudiar en aquel Museo y en las iglesias de la ciudad los cuadros de los maestros de aquella escue-



MANUEL
BENEDITO

RETRATO



la, sino que también produjo obras, y una muy notable: *La vela veneciana*, que fué ex-

puesta en el certamen internacional celebrado aquel año allí mismo.

La luminosidad del lienzo de Benedito, su atrevimiento en aquel contraste de los colores amarillo, el de las velas de las barcas de la laguna, y el azul intenso del agua, hicieron que la obra se colocara en sala aparte, por estimar los organizadores de la Exposición, el grave perjuicio que ocasionaría tanta luz y colorido a los cuadros inmediatos. La obra fué celebrada y adquirida en aquel entonces.

Durante la época que duró su pensión, visitó por vez primera París y Holanda. En París comprendió y estudió todo el alcance y trascendencia que representaban para la marcha del arte las obras de los pintores franceses modernos, y casi toda la escuela de los impresionistas. La *Olimpia*, de Manet, y los paisajes y figuras al aire libre de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir y todos aquellos que forman la colección Caillebote, en el Museo de Luxemburgo, fueron para él nueva lec-



MANUEL BENEDITO EL ORGANISTA DE SALVATIERRA

ción, que debía confirmarle en su camino pictórico. Y puede recordarse que algunos de sus compañeros de viaje, artistas españoles, jóvenes asimismo, no participaban de los entusiasmos de Benedito ante tanta innovación, y unos y otros sostenían curiosas charlas y discusiones acerca del porvenir y orientaciones de la pintura. La Exposición Universal de 1900, aquel certamen importante desde el punto de vista artístico, fué visitado por Benedito, y allí pudo complacerse con el triunfo conseguido por su maestro Sorolla, el cual, con su medalla de honor obtenida de manera tan brillante y unánime, quedaba consagrado como uno de los pintores más salientes de todos los países. Volvióse luego a Italia nuestro artista, donde debía terminar su pensión. Esta finalizaba en 1904. Es aquella fecha memorable en los anales de la pintura española moderna. En ella presentaron sus trabajos, dando por terminados los estudios y la pensión, tres pintores notables: Benedito,



MANUEL BENEDITO

Chicharro y Alvarez de Sotomayor. Benedito presentaba, *Canto VII del Infierno del Dante*; Chicharro, *El poema de Armida y Reinaldo*; Sotomayor, *Orfeo perseguido por las bacantes*. Las tres obras, con ser muy distintas en todo, excepto en mérito, tenían, no obstante,

cierta semejanza en la tendencia y en la concepción, mostraban un carácter poético, nuevo entonces en el arte español, que denotaba haber sido concebidas en medio análogo y bajo las mismas influencias.

Al ser expuestos estos trabajos en Roma, tuvieron felicísima acogida. Después fueron conocidos en Madrid en la Exposición General de Bellas Artes de 1904, y todo recuerda el éxito alcanzado entonces

por los tres jóvenes pintores. Por lo que se refiere a nuestro artista, su obra reflejaba un marcado progreso en relación con las que hasta entonces había realizado. Conservaba todo el realismo que caracterizaban sus obras; pero había ganado en el manejo del material empleado, en el dominio de la técnica, en

RETRATO DE LA SEÑORITA M. L. B.



VIEJA HOLANDESA
POR MANUEL BENEDITO

sabiduría del oficio, y más parecía aquello de mano de consumado artista, que de joven maestro. Era asimismo un acierto como expresión de aquel episodio, uno de los pasajes más profundos y bellos del infierno trágicamente poético que nos dió a conocer Dante. Con este lienzo obtuvo merecidas recompensas y honores. Lo adquirió un Museo americano.

Instalado de nuevo en Madrid el pintor, hizo algún retrato y cuadros de tipos castellanos y andaluces. Deseoso de dar más novedad al colorido de sus cuadros, estimando, en su legítimo afán progresivo, algo duras, escasas de ambiente aquellas producciones suyas, achacando esto en cierto modo a los modelos y al medio en que entonces producía, y quien sabe si por alguna otra razón que, inconscientemente, le arrastraba a una naturaleza diferente de la suya, Benedito marchó, animoso y decidido, a realizar en Bretaña una serie de obras, en las que dominaran, exteriormente la atmósfera suave tibia y envuelta

de aquella pintoresca península, y en la vida interior de los modelos y en su alma, algo de la naturaleza persistente e inmutable de aquella raza que permanece, después de quince siglos de posesión de la tierra armo-

rica, con su eterno idealismo que les ayuda a conservar su personalidad manifestada en su traje y sus costumbres, en su lengua, sus creencias y supersticiones. Para una mentalidad refinada, es aquel país un país de ensueños y de amores, y un latino, un levantino español como Benedito, tenía que encontrar en aquellos modelos, especialmente en las tan singulares mujeres bretonas, inspiración para su arte. Y así fué: *Pescadoras bretonas* es un lienzo sobrio y sencillo, en el cual su autor dió la nota pintoresca de las escenas que se desarrollan en aquellas costas. Otras obras menos importantes como tamaño y composición, pero más intensas y acertadas, como *Madrugada bretona*, completan la serie de las obras del artista, pintadas durante el año de 1905 en la costa meridional de aquella región francesa, especialmente en el puerto de Concarneau.

Siempre son femeninos los modelos de aquellos cuadros; por excepción aparece un modelo de hombre; se ve que el artista estaba impresionado ante aquellas mujeres singulares de belleza particular. El pintor español, por instinto, por simpatía, tal vez por diferencia, se compenetra con aquel femenino tan seductor, y no olvida fácilmente a las mu-



MANUEL BENEDITO

RETRATO

estaba impresionado ante aquellas mujeres singulares de belleza particular. El pintor español, por instinto, por simpatía, tal vez por diferencia, se compenetra con aquel femenino tan seductor, y no olvida fácilmente a las mu-



PEQUEÑO PESCADOR
POR MANUEL BENEDITO



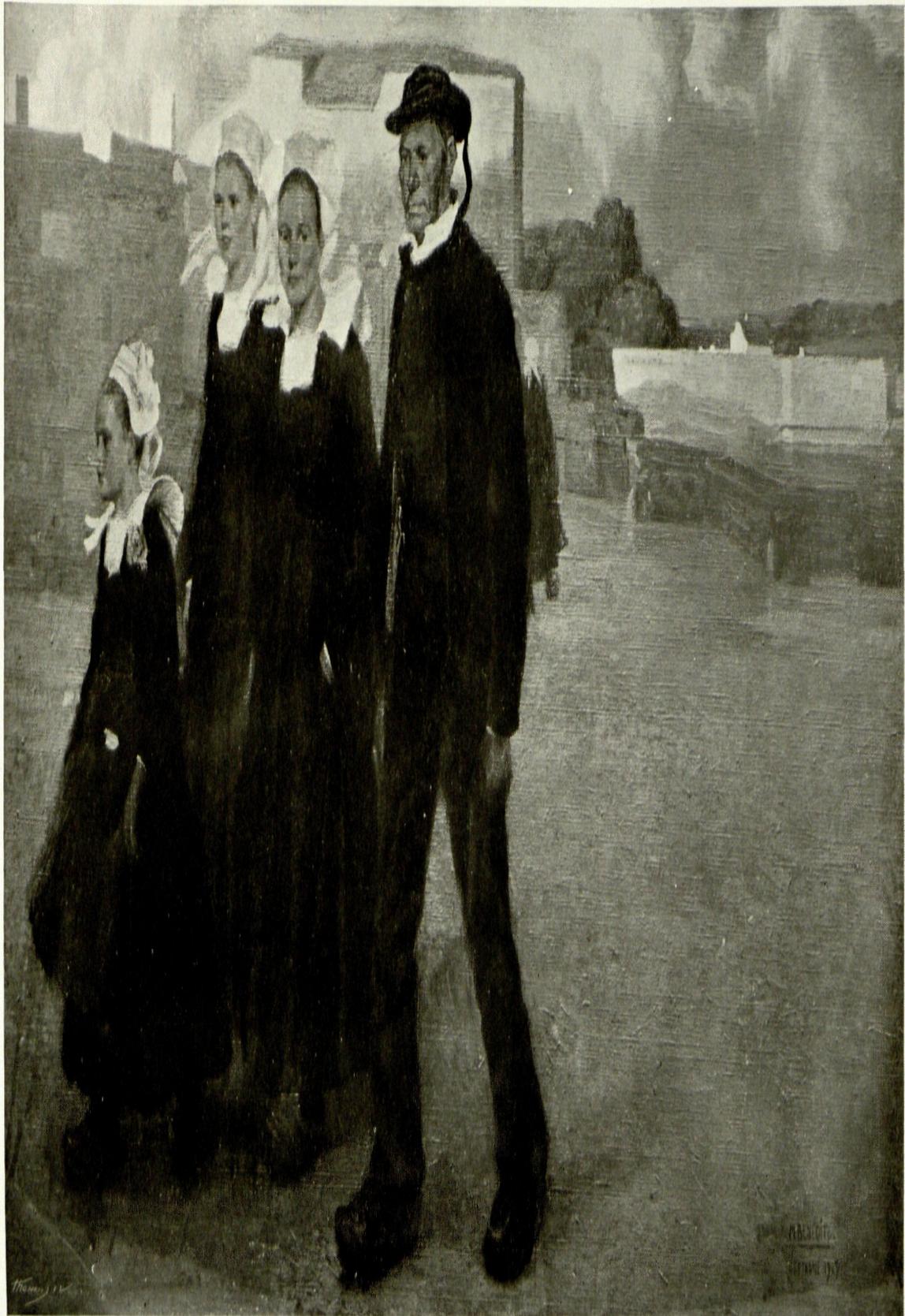
JUNTO AL MOLINO
POR MANUEL BENEDITO



R



TIPOS HOLANDESES
POR MANUEL BENEDITO



FAMILIA BRETONA, POR MANUEL BENEDITO



VENEDORES EN VOLEDAM
(HOLANDA), POR MANUEL BENEDITO

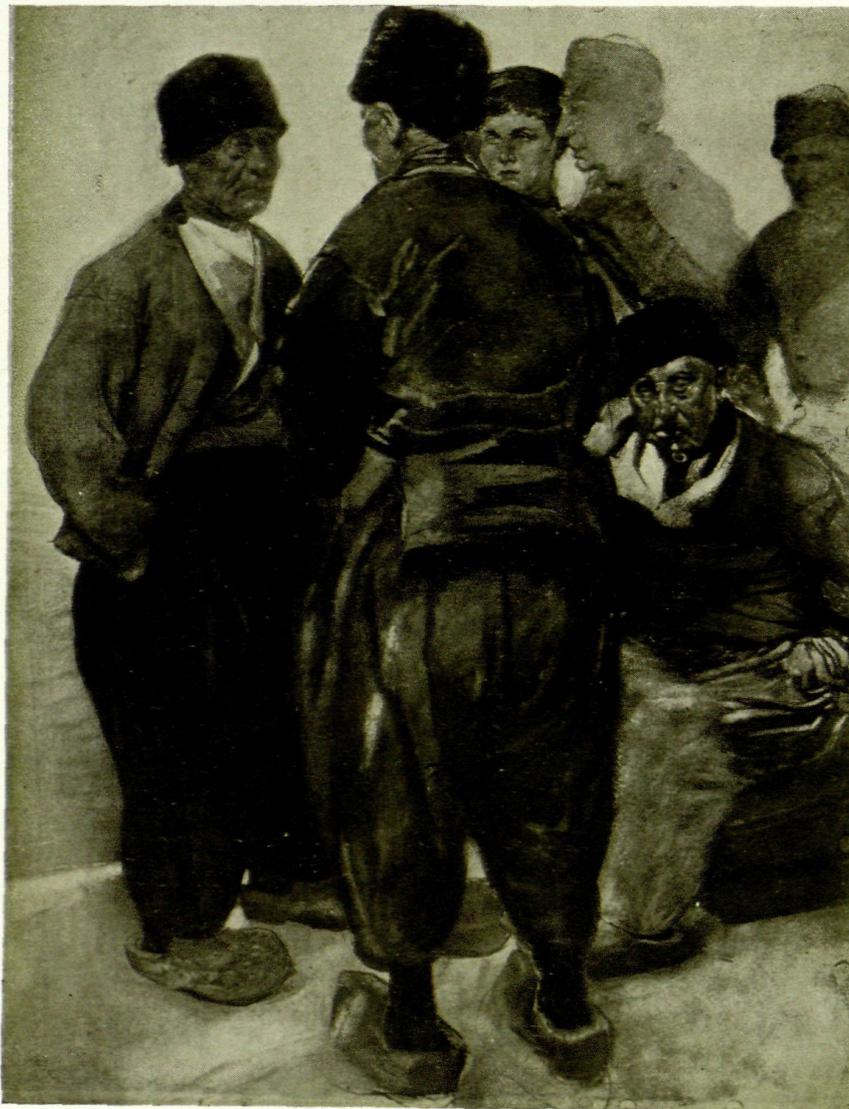
jeros bretonas sencillamente vestidas de negro, con sus caprichosas cofias blancas, cuyo recuerdo intenso y poético perdurará eternamente en su temperamento observador y sensitivo.

En los años siguientes, Benedito entusiasta admirador de los grandes pintores españoles del siglo xvii, sobrios de técnica, de ejecución robusta y fuerte, aspira a dar a sus obras estas cualidades, de que adolecen, a su sentir, en cierto modo. Busca en estos años ante todo sobriedad, firmeza, construcción en su manera de hacer, y en busca de ambiente y modelos los más propios para lucir estas cualidades, va a la provincia de Salamanca. Dos campañas le ocupan en esta

orientación, la una en Candelario, donde pinta entre otras obras las que tituló *El Bautizo*, y *La alegría de la casa*; el año siguiente trabajó en Salvatierra de Tormes, y de allí trajo los conocidos cuadros: *El organista de Salvatierra* y *El Sermón*.

En su afán progresivo, en su deseo de adelantar siempre, en la inquietud natural de todo artista moderno que persigue un más allá, algo mejor, él cree ver en aquellas obras de tipos salmantinos ciertas durezas, rigidez y pobreza de color, y con objeto de suavizar su paleta, de dulcificar su modalidad expresiva, busca nuevo campo de acción y marcha a trabajar a Holanda en 1909.

Su estancia de cinco meses en Volendam, pueblecito de pescadores holandés, a orillas del Zuidersee, es juzgada por el propio pintor como la campaña más aprovechada de su vida. Vuelve en ella a contrastar su naturaleza latina, española, con la de sus modelos más extraños aún todavía para él en Holanda que en Bretaña. Multitud de apuntes, de cuadros, de cabezas de tipos singulares son el producto de su trabajo en esta temporada. Por su importancia descuella entre todas *Sábado en Volendam*, una escena de barbería de aquellos pescadores, que después de pasar la semana entera en el mar se preparan a un día de reposo y de bebería, endomingándose cumplidamente. También *Interior holandés* es otra nota intensa y fuerte que avalora la producción



MANUEL BENEDITO

PESCADORES HOLANDESES

del artista en este viaje. En 1910, Benedito expuso en el local de «Blanco y Negro», en Madrid, gran parte de aquellas obras, confirmando una vez más sus triunfos en España.

De entonces acá se ha dedicado más especialmente al retrato, en Madrid, y en París, donde estuvo gran parte del año 1911. El retrato de Cleo de Merode, y otros muchos de ésta su última época demuestran un esfuerzo del pintor trás una nueva técnica simplificada, al menos en su apariencia. Procede por ligeras veladuras sobre la base del blanco del lienzo, conservando bien el dibujo fuerte, y buscando la caracterización del personaje. Se advierte que ésta es su preocupación, el móvil del que pudieramos llamar nuevo y reciente estilo del pintor.

En los últimos años sus triunfos continúan sin interrupción. En la *Exposició de Retrats* de Barcelona, de 1910, y en el último certamen artístico celebrado en Valencia, fueron sus obras acogidas con entusiasmo legítimo.

Como puede advertirse por esta sucinta relación acerca de Benedito, sus años de juventud han sido de labor intensa. En ellos ha habido no pocos cambios, unos de ambiente en que envolver sus producciones, sin duda en busca de novedad. Ir a buscar novedad en la interpretación de los tipos y el paisaje breton u holandés estimo que fué un error. Aun cuando las obras que de allí trajera fueran notables, como serán

siempre las de este artista, no son, no pueden ser reflejo de aquellas razas tan diferentes de la nuestra, fáciles de sentir, difíciles de conocer, y casi imposibles de expresar para quien no esté identificado con el alma y la modalidad tan singulares de aquellos países.

¿Es que Benedito fué allá por huir de semejanzas que pudieran resultar de sus obras con otras españolas que retrataran tipos nacionales? Esto es inadmisibile. El tiene talento sobrado para dar a sus creaciones personalidad siempre. Además, España es tan varia, que en unas y otras regiones encontraría algo nuevo que le impresionara y que



MANUEL BENEDITO

SÁBADO



MANUEL BENEDITO

MADRE BRETON.

pudiera hacer suyo, más original seguramente, más identificable con su espíritu castizo que los tipos bretones u holandeses, tan reproducidos ya unos y otros por los pintores de casi todos los países. En cuanto a los cambios de técnica, que en Benedito hemos

señalado, son más que excusables: su afán de ir siempre más allá en el dominio de su saber y de su maestría los explican cumplidamente. No hay que olvidar que, a pesar de la producción ya numerosa de este pintor, y de ocupar justamente uno de los prime-



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



INTERIOR HOLANDES,
POR MANUEL BENEDITO



MANUEL BENEDITO

LOS ABUELOS PIK

ros puestos entre nuestros más insignes artistas, él aún es joven. Por tanto, si ha titubeado alguna vez en estos años, la falta es de poca monta y no empañaría siquiera la brillante carrera y porvenir que le aguardan. Él conoce perfectamente el buen camino, el que más cuadra al temperamento pictórico español en general, y al suyo, ya tan manifiesto, en particular. Pero insistir en lo mucho que se puede esperar de Benedito, sería tal vez indicar que él es más una esperanza que una realidad. Señalar lo mucho que este pintor es hoy, y tratar, aun cuando no fuera más que ligeramente, de su desarrollo artístico hasta el presente, fué lo único que me propuse.

A. DE BERUETE Y MORET.



MANUEL BENEDITO

EL INFIERNO DE DANTE



(A)

TÍMPANO DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL

FERRER BASSA

DE LAS CONFERENCIAS DE ARTE ORGANIZADAS POR EL MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA,
EN EL ATENEO DE MADRID

L LAMADO a tomar parte en el Curso de Arte organizado por el Ministro de Instrucción en el Ateneo de Madrid, aun cuando no se me impuso el tema, créime especialmente indicado para hablar de pintura catalana y de los maestros a quienes se llama los *Primitivos de la pintura*; ya que tras de haberles dedicado dos tomos como *cuatrocentistas*, tenía y tengo en publicación los *trecentistas*. De no haberlo entendido así, tal vez hubiera preferido hablar de nuestra pintura del Renacimiento, tanto o más desconocida que la medio-eval hasta la publicación de mis obras, y, por lo mismo, causa de que se manifieste en libros y en discursos que no se pintó en Cataluña en el siglo XVI; que esto dijo mi compañero de conferencias el doctor Mayer del Museo de pintura, de Munich, obligándome a rectificarle. Pero como de esa pintura yo no he publicado sino mi estudio sobre el maestro Pere Serafí, llamado *el Grech* por sus contemporáneos, a causa de lo castigado de su dibujo, no creí que se me llamaba para tratar de los maestros del Renacimiento, sino

para ocuparme en *los Primitivos* de la pintura catalana. ¿Pero, qué iba a hacer en dos conferencias ni aún en tres como resultaron?

Siendo imposible, ni con celeridad, presentar los primitivos catalanes, a contar del siglo X en que se dan a conocer, y los he dado a conocer en mi obra en publicación, *La pintura medio-eval catalana*, teniendo que circunscribirme, y considerando que es materia nueva la que estudio, y que, por ser nueva, causa maravilla que nadie la hubiera tocado, consideré más de conveniencia ceñirme a un momento dado de nuestra historia pictórica, a la época de los trecentistas, ya que tan glorioso resulta para la cultura y pintura catalanas: pues fuera de Italia no hay otra escuela trecentista más que la nuestra; de suerte que solo de nosotros se puede decir, con verdadero conocimiento, que seguimos, desde luego, la tónica regeneradora de la pintura que tiene por maestros a Giotto y a Simón Martino.

Todavía me era necesario reprimirme dentro del tema de los Trecentistas; pues,

aún para una lectura, sin comentarios, de lo que tengo publicado sobre ellos no disponía de tiempo con las dos conferencias, ni con las tres. ¿Cuál fué, en definitiva, mi resolución? Desde luego, de no mirar más que al éxito personal, lo aseguraba con ceñirme a dar a conocer la obra de dos maestros: de Ferrer Bassa, el maestro del Convento de monjas de Pedralbes, de las cercanías de Barcelona, y de Jaime Serra, el maestro de las monjas del Santo Sepulcro de Zaragoza; porque esta pintura yo la he visto y fotografiado y publicado; pero puedo decir que nadie más la ha visto ni la puede ver, porque si yo conseguí del señor Obispo de Barcelona Cardenal Casañas permiso para entrar en el Convento de Pedralbes, también lo obtuve del señor Arzobispo de Zaragoza tras dos años de ruegos, súplicas y gastar influencias,

y aún cuando estos permisos pueden renovarse, yo que los hubiera necesitado de nuevo para solventar dudas, que casi siempre resultan al dar definitiva forma a los apuntes, no he podido conseguirlo por haberse acumulado las restricciones con que se defiende la clausura monacal.

Ya esto por delante, vi entonces claro lo que había de ser fin de mis conferencias, estos, el conocimiento cierto que he alcanzado de nuestra pintura trecentista; pues, con solo añadir, a los dos maestros dichos, a Pere Serra, iba a resultar de toda evidencia esa escuela trecentista honra y gloria de España, porque los tres juntos responden por sus obras vistas, documentadas, a esas tres fechas que abrazan todo el siglo:

FERRER BASSA

1343

JAUME SERRA

1363

PERE SERRA

1393

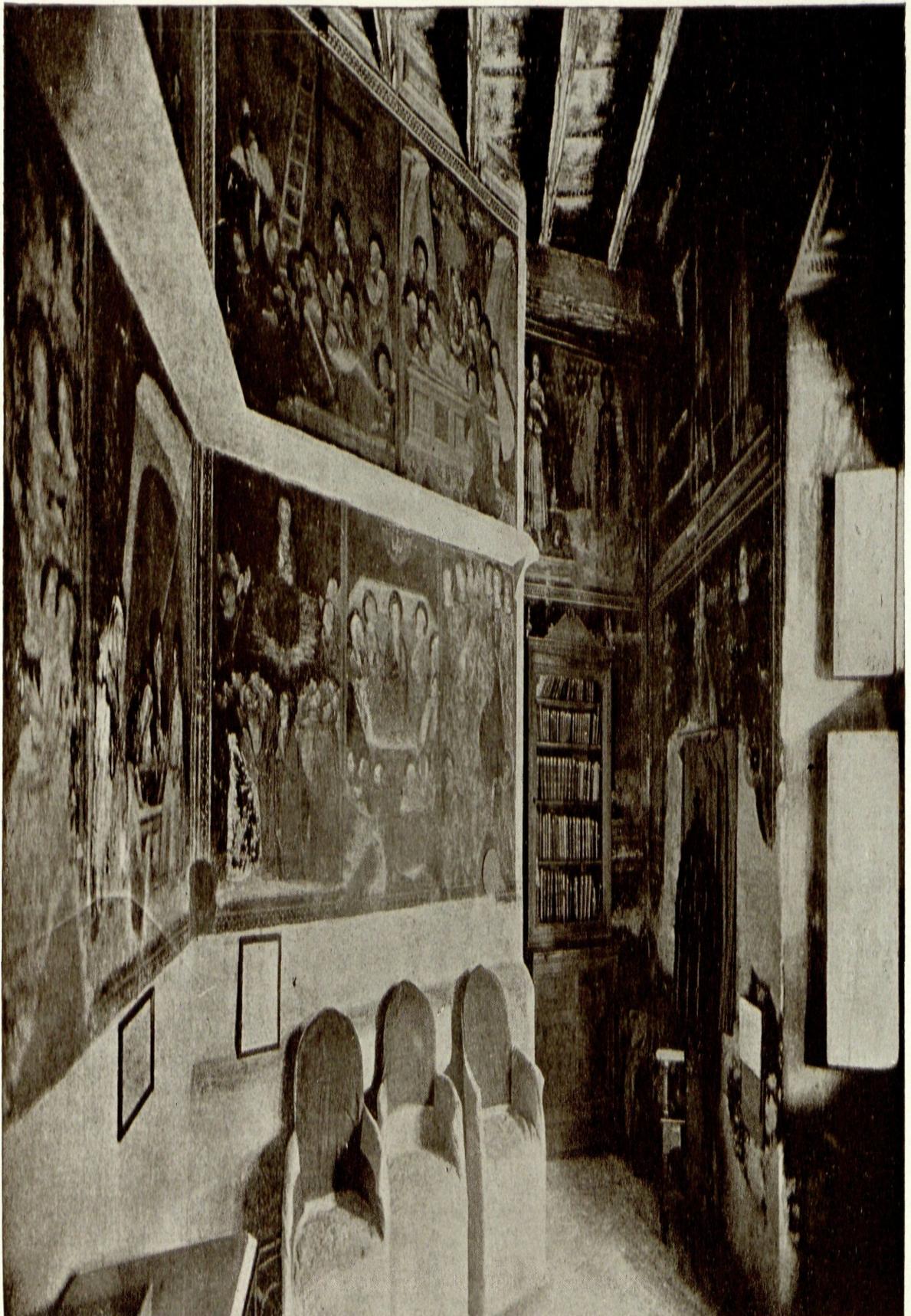
Cierto que haciéndolo así me perjudicaba; pues en lo hipotético, como atribución a estos y otros maestros, quedaban hermosísimas tablas y muy hermosas miniaturas; pero, por lo mismo que en ello cabe discusión, creí que era mejor que cargara con la crítica de haber dejado de lado los lazos de



(B)

DECORACIÓN DEL ARCO. LA CASTIDAD

unión entre estos tres maestros entre sí, y los del primero con los trecentistas del primer tercio del siglo, puesto que transcurrido apenas, ya comparece en obras desgraciadamente perdidas, a lo menos a mi conocimiento, que no dejar en el ánimo del público, aunque docto, sin preparación para tanta novedad,





(d)

INTERIOR DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL

la duda de si había llegado al conocimiento cierto de nuestra pintura trecentista, ya que, ciñéndome a los tres maestros citados, no se podía negar que por solo ellos sabíamos lo que fué nuestra pintura en el gran siglo de su verdadero renacimiento. Penetrar en el misterio de nuestra propia restauración artística, a mi mismo se me antojaba difícil, aun cuando era de toda evidencia que Pere Serra no podía haber pintado como pintó sin haber estudiado, o con los maestros o con la obra de los florentinos, y, en particular, con la de los Sieneses. Esto ya lo dije en mis *Cuatrocentistas*, con aprobación de todo el mundo, menos de la tierra de mi campanario municipal, pues un infeliz compañero, —infeliz por su desastroso fin, — lo llamó «novela», porque para él nuestro arte cuatrocentista era *teutónico*. Pero el día en que conseguí penetrar en



(E)

SANTA BÁRBARA

Pedralbes y ver la capilla de San Miguel, cuyas paredes guardan las únicas obras que tengo conocidas de Ferrer Bassa, el misterio había desaparecido, porque en donde yo había penetrado era pura y simplemente en una pequeña, modesta capilla, es cierto; pero no por eso

distanciada, hasta romper la menor relación, de aquellas grandes, incomparables capillas, la alta y la baja de Asís y la de Padua, verdaderos museos por sí solas del trecentismo italiano. Es decir, dentro de la capilla de

San Miguel de Pedralbes, me encontré en plena Italia, no delante de un Giotto y de un Martino, sino delante de un discípulo de las dos grandes escuelas toscanas, la de Florencia y la de Siena.

No por acto reflexivo, sino por mera impresión, deduje, desde luego, que el autor de las pinturas murales de Pedralbes — capilla de San Miguel — había visto la obra de Martino, que era la que más le había afectado. Pero ¿dónde pudo verla? Enseguida pensé en Aviñón.

Esa escuela sienesa de Aviñón hice lo posible para acreditarla en mis *Cuatrocentistas*. En Aviñón había pintado Martino; Aviñón

está a nuestras puertas, y con Aviñón, en el siglo de los Trecentistas, tuvimos un papa nuestro: Benedicto XIII. Según cabe ver, en el fondo de la capilla, (c, d), hoy sala de recibo de los afortunados a quienes es dado admirar las bellas pinturas de la misma, cucl-



(F)

LA ANUNCIACIÓN

ga un cuadrado, y dentro de ese cuadrado Sor Anzisu, la erudita autora de las *Fulles històriques del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, ha puesto el contrato original celebrado, entre la Abadesa y Ferrer Bassa, en agosto del año 1313. Ahora bien, Simón de Martino no pasó a Aviñón hasta el año 1344; por lo tanto, nuestro maestro había estudiado

en Siena, en Asís, la obra de su gran maestro. Y si había estudiado bien y a fondo, y en sus detalles, la pintura sienesa-florentina, nos lo dice, desde luego, el sistema decorativo de la capilla de Pedralbes, verdadera copia de lo que se hizo en Italia durante el siglo XIV. La distribución de los cuadros, el adorno del arco con sus ramajes de hojas de maiz, sus mazorcas y medallones,

sus mosaicos pintados de colores puros, (A, B), todo esto era de Padua, de Florencia en la iglesia de la Santa Cruz, de Asís, de Siena, de Nápoles, etc. Y por si quedaba duda alguna que desvanecer, ante mi se ofrecía, como arrancada de una muralla sienesa, la pintura de *La Anunciación*, (F) en la cual todo, todo, la Virgen, en dibujo, en gesto y en el color de sus vestidos, y el edículo con todos los pormenores decorativos, era pura imitación de la obra de Martino y de sus discípulos. Pero ¿cómo negar que, en donde mi admiración por el profundo estudio de Ferrer Bassa subió de punto, fué al encontrarme con su *Santa Bárbara* (E) que es imposible dejar de creer que no saliera de la célebre Santa Catalina de Martino?

Llevando por delante la idea de probar la estrecha relación de Ferrer Bassa con la escuela sienesa, naturalmente que nada podía contribuir tanto a ello como la exhibición de las dos



(G) *Coronación de la Virgen*

CORONACIÓN DE LA VIRGEN

grandes composiciones *La Coronación de la Virgen* (G, H) y *El triunfo de la Virgen* (I), temas de la época, especialmente el último, en el cual midieron sus fuerzas en la propia Siena, Duccio de Boninsegna y Simón Martino. Claro está, que Ferrer Bassa hállese más cerca de Martino que de Duccio. El movimiento que hay en la composición, que es lo que dió el triunfo a Martino, lo hay en la pintura de Ferrer Bassa; pero entiéndase bien siempre en la relación de maestro a discípulo que no aventaja ni supe el maestro.

Esas pinturas, tocante a composición, no se apartan un ápice de los cánones sieneses, y lo que representan entre nosotros es ya el esfuerzo hecho y afortunado de llegar a la representación libre y concertada, esto es: emancipación de aquel arte rígido y ordenado que tiene su apoteosis en el mencionado *Triunfo*, de Duccio. Esas grandes composiciones, de haberse proyectado en colores, todavía hubieran aumentado la profunda impresión que ya acusan en negro como obras representati-

vas de un arte del que habían de ser, entre nosotros, las primeras manifestaciones; porque riqueza de color y contraste lo hay grande, aún sin ser excesivamente variada la paleta de los trecentistas.

Presento como la más bella composición de Ferrer Bassa la *Oración en el Huerto*, (J) en la cual se ve, o yo vi, por primera vez en nuestra pintura, en la figura de Jesús, la creación del pintor romano Cavallini, obra del docentismo, que ha de reinar sin contradicción en todo el siglo XIV, perpetuándolo entre nosotros, Jaime Serra y la miniatura. Es de ponderar sin reservas esa composición, pintada en 1346, — hasta este año no cumplió Ferrer Bassa el compromiso que había contraído con la Abadesa de Pedralbes en 1343, — porque no hay ni una figura que no esté en situación, y no solo esto, sin que no exprese su presencia en el acto. De ahí, que la suprema serenidad de la figura de Jesús se destaque ya por sí sola, y triunfe en la obra, por lo castigado de su dibujo y la gran delicadeza de su pintura; ya que



(H)

CABEZA DE ÁNGEL, DE "LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN"

aquellas sus incorrecciones en manos y pies son de las que tardaron en corregirse, y aún en tiempos modernos son dificultades para los mejores maestros.

La composición *Jesús con la cruz a cuestas* (κ) hubo de causar asombro entre nuestros pintores, pues es de lo más sabio y justo, y, sobre todo, de lo más sorprendente; de ahí el asombro que produjera por su movimiento, por su marcha adelante con estar contrastadas todas sus figuras. Aquí el progreso no es sólo en relación al arte antiguo; el progreso es ya maestría. Esa com-

posición es de las que ganan cuando más en detalle se examinan; porque Jesús marcha, los sayones tiran y vigilan su víctima, los soldados avanzan, el centurión, — bella figura, — impone orden en el público, y las Marías marchan arrastradas por la corriente sin más esperanza que en el cielo. Esta bella obra, rica de color, no se olvida una vez se ha visto, principalmente al recordar que fué pintada el año 1346.

Quiero, en este resumen de mi primera conferencia, presentar la escena de *El Calvario*, (L), para que, dentro de su italianis-

mo marcadísimo, resulte evidente ese contraste que presentan las obras pictóricas del Trecento en Italia, y entre nosotros por su desigualdad de dibujo; pues la falta de proporciones en los planos y en las mismas figuras, cuando no queremos o no podemos admitir la intervención de segundas manos, no se explica sino por el «hacer presto», que en todos los tiempos deslustra las obras de composición en serie.

En esta pintura, como en la anterior, llama la atención, desde luego, la indumentaria. No es arqueológica ni contemporánea de Ferrer Bassa; pero hay de todo. Esta tendencia a dar a la



(1)

TRIUNFO DE LA VIRGEN



(J)

JESÚS EN EL HUERTO



(κ)

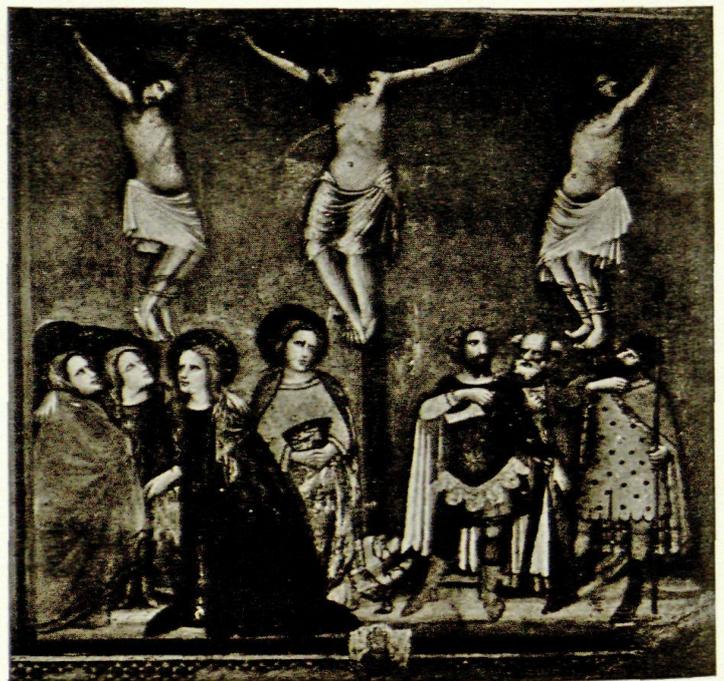
MARCHA AL CALVARIO

sepelio de Cristo (o), y véanse una por una sus figuras y el esfuerzo grande, y conseguido, de imprimirlas todo el dramatismo de la cruenta escena representada. Tal vez no se llegó a más; tal vez ya en esa pintura hay exageración en la expresión del dolor desesperado. Así puede afirmarse que Ferrer Bassa no se detenía delante de ninguna de las dificultades que cabía le salieran al encuentro.

Guardémonos de censurarle por sus árboles y montañas inverosímiles y su absoluta falta de perspectiva. Estos no son únicamente defectos comunes a todos los maestros de aquel tiempo, italianos o españoles. Es lo que más sorprende del resultado de la estética de su tiempo, y del desconocimiento de la ciencia de la fuga de las líneas. Nadie sabía de perspectiva. ¿Pero por qué razón habían de ser siempre verdosos los fondos? ¿Por qué, para pintar un árbol, se había de pintar primero de negro, y luego se le habían de pintar de amarillo ramos de

obra valor histórico, constituye otro de los grandes avances del Trecentismo, del que tampoco nos quedamos a la zaga. Hube, también, de poner de relieve en la obra de nuestro maestro aquello en lo que, no menos alto que en la forma, brilló la escuela sienesa y fué causa de su decadencia y ruina: la expresión.

La pintura de efectos, de sentimientos, es, sin duda, la perfecta, la gran pintura, y a su representación no llegó el arte pictórico hasta tener valor sustantivo. No es perfecto el artista, sino cuando puede hacer decir a sus figuras lo que han de decir en relación a sí mismas — carácter, alma, — y lo que han de decir en relación con el asunto en que intervienen. Véanse el *San José de la Noche de Navidad* (m) y, en particular, *El*



(L)

EL CALVARIO



(M)

SAN JOSÉ EN EL CUADRO DE LA
ADORACIÓN DE LOS PASTORES



(N)

SAN MIGUEL Y SAN JUAN BAUTISTA

hojas? Porque así lo enseñaban los preceptistas; así lo enseñaba el maestro que a últimos de siglo nos escribe el tratado de la pintura del Trecentos: Cennino Cennini. No hemos salido todavía de lo convencional en pintura, y ese convencionalismo ha de perdurar todavía mucho tiempo. Claro está que despiertan risa esas yerbas de los campos, semejantes a flores arrojadas o a plantas de hortelano; mas no por esto nos reimos de Ferrer Bassa, sino de nosotros mismos, esto es, de lo que los hombres somos capaces de dejar pasar en virtud de la tradición, que casi siempre no tiene en su fondo sino vicios de incapacidad y de ignorancia.

Lo que hemos de lamentar es que Ferrer Bassa, que nos enseña de manera incuestionable que sabe pintar, no nos haya puesto en una de sus composiciones esas figuras magistrales que vemos en sus pinturas (O, P, Q, R).

Sabido es que la escuela sienesa llevó a la pintura el cánón antiguo de la figura restau-

rado por Nicolás de Apulia y sus discípulos los Pisanos. Esta restauración dió a su obra ese valor de idealidad que tanto se admira; ese valor escultural que no traiciona su génesis. ¿No será el cánón de Policeto que el Renacimiento creyó haber encontrado, dando a sus figuras nueve cabezas, pues el Trecentismo como lo enseña Cennino Cennini le da a la figura ocho cabezas y dos tercios?

Con arreglo a este cánón están dibujadas todas las figuras de Santos y Santas aislados, esto es, como imágenes, iconas; y por eso en Pedralbes, al igual que en Italia, se queda uno parado delante de tanta gracia, belleza y magestad de líneas, y tan desesperado aquí como en Italia cuando, en los cuadros de composición, se prescinde de dibujar según reglas. ¿Mas cómo no advertir en *San Miguel y San Juan Bautista* (N), esa busca de la caracterización, tan propia de la escuela sienesa? ¿Qué no dice ese contraste entre la figura plástica de *San Miguel* y la ascética



(o)

SEPELIO DE JESÚS

del *Bautista*? Es que hemos entrado ya en plena individualización, en la plenitud del arte representativo. La escuálida figura del Bautista y la plena figura del San Miguel marcan los dos polos: el cielo y la tierra, el arte real y el arte ideal. Los giotistas serán realistas; los sieneses no fueron sino expresivos. Ferrer Bassa, en esa admirable pintura de *San Miguel y San Juan Bautista*, está más admirable que en otras por el contraste

del color, lleno de alegría en el ángel; triste, sombrío, con el velloso traje del hombre del desierto.

Si en la pintura *San Miguel y San Juan Bautista* (N) hay falta de proporciones, en *San Esteban* y en *Santa Elisabeth*, (P, Q), toda la prestancia de las figuras es poca para llevar aún con toda su gallardía lo suntuoso de sus indumentos. Consideraríamos la *Santa Elisabeth* un retrato, si la cabeza no estuviera



(P)

SAN ESTEBAN



(Q)

SANTA ELISABETH

dibujada de completa conformidad con los cánones de Cennino Cennini; quien fija al milímetro, permítasenos expresarnos de esta suerte, todos los detalles de las facciones. Y aún sería más de ver en esa magna cabeza del *San Alejo*, (s), porque aquí no advierto tanto el modelo como en las otras figuras reproducidas. El verismo de esa cabeza estará ciertamente en su enérgico dibujo ¿pero quién, a su vista, no sentirá, asimismo, al pintor?

¿Nuestro modernismo puede ir más allá de lo que fué Ferrer Bassa en la expresión del ascetismo? No; en este particular Ferrer Bassa no encontró el modelo en Italia. No recuerdo una figura de tan intensa expresión, tan genuinamente española. Es Bermejo, es el Greco, es Zurbarán quienes se anuncian en el *San Alejo* de Ferrer Bassa. En esta pintura, hasta nuestro maestro dejó de lado aquella regla, a la que aquí solo falta, a la que



(R)

no faltaron jamás los trecentistas nacionales y extranjeros, de sombrar los rostros con tintas verdosas; de ahí el aspecto enfermizo que tienen las personas representadas. Aquí se llega hasta al negro, a ese color odioso para todos los maestros coloristas, y que, entre nosotros, ha restaurado el culto moderno que se ha dado al Greco. Y en Pedralbes, no comparece porque ahorra trabajo, sino para mayor intensidad de la pintura.

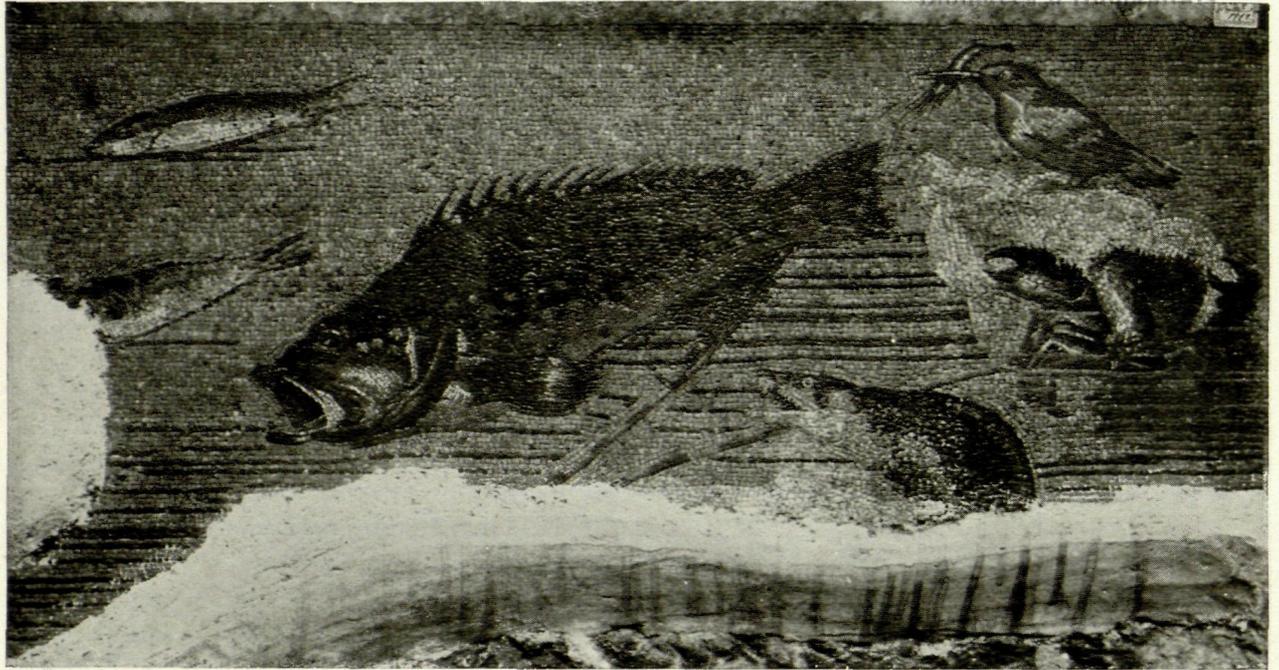


(S)

SAN FRANCISCO Y SANTA CLARA

En mi conferencia di a conocer, por entero, la obra de Ferrer Bassa, porque no hay en ninguna de sus composiciones, ni aún en la más floja, algo que no merezca ser analizado. Me es imposible reproducir aquí todas las tablas, porque de mi liberal editor no podía pedir tanto; aún tratándose de la divulgación de una gloria catalana, a las que tan fervoroso culto rinden los patriotas del *Avenç*. — S. SANPERE Y MIQUEL.

SAN ALEJO



(A)

MOSAICO HALLADO EN EMPURIAS

MOSAICO CON PECES DESCUBIERTO EN EMPURIAS

A mediados de Septiembre, cuando ya casi se daba por terminada la campaña de excavaciones del año 1912 emprendidas en Empurias por la Junta de Museos de Barcelona, apareció, cubriendo la abertura de una cisterna, un fragmento de hormigón con un trozo de revestimiento de mosaico, con peces marinos (A), arrancado de su sitio, — quizá de un noble pavimento de una cámara de baño, — ya en la antigüedad, y utilizado para este servicio vulgar de cerrar el pozo de entrada de una cisterna. En el resto de este mosaico así conservado, hay varios peces surcando el fondo del agua; en una roca se vé un pájaro pescador, que tiene cogido con el pico un pececillo y se vé parte de una langosta. Ha sido trasladado al Museo de Barcelona ese fragmento del mosaico de los peces de Empurias; el cual fragmento sólo tiene ochenta centímetros de largo por sesenta de ancho; pero, con todo, es una de las cosas

más interesantes que han sido exhumadas en el lugar de referencia.

Los mosaicos de las casas de Empurias están generalmente decorados con sólo temas ornamentales romanos; el único mosaico con representaciones figuradas, además de este de los peces, es el del *Sacrificio de Ifigenia*, descubierto hace más de veinte años, y que se encuentra aún en el sitio en que se halló (1). Ambos son de una técnica muy fina, tanto el mosaico de Ifigenia, como el de los peces, y están ejecutados en pequeñas piezas de mármol; los dos parecen obra de un mismo taller o de un grupo de hábiles mosaicistas romanos, del primer siglo del Imperio, que, provistos del repertorio helenístico a la moda, se

(1) Acerca el mosaico de Ifigenia, que reproduce un cuadro del pintor jónico helenístico Timantes, véase la importante comunicación de M. Heron de la Villefosse en el *Bulletin de la Société des antiquaires de la France*. 1892. Véase también el artículo, exponiendo el estado actual de la cuestión, de M. Michela, en *Ausonia*. Roma 1909.

instalacion acaso en Empurias el tiempo suficiente para ejecutar dos o tres encargos de obras finas.

Un mosaico algo deteriorado, también con peces, análogo al de Empurias, se encuentra en Palestrina, en el santuario común a todo el Lacio (2). A un lado del gran patio del templo de la Fortuna existe una pequeña gruta con una estalactita que se conservó en su estado rústico, acaso porque la tradición emplazaba allí algún recuerdo de alguna divinidad local. El suelo de la pequeña gruta está cubierto de un mosaico con peces, y el agua que cae de la estalactita contribuye, con

(2) Véase sobre el templo de Palestrina y el mosaico R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium*. 1909-1912. Reproduce el mosaico en la fig. 50 del Primer volumen.

el reflejo que produce la humedad sobre el pavimento, a dar la impresión de realidad al mar figurado en el mosaico. Se ven unas rocas en primer término y unos crustáceos, dos langostas en un agua poco profunda; más lejos los grandes peces del fondo del mar, algunos muy parecidos a los del mosaico de Empurias.

Un mosaico bellissimo del mismo estilo y con peces, se encuentra en el Museo de Nápoles; otro, también con peces, sirviendo de fondo a una cámara de baño, de 14 m. cuadrados, se descubrió en Roma en 1888, en un huerto de San Lorenzo de Panisperna (3).

(3) Sobre el mosaico de San Lorenzo en Panisperna, véase el *Bulletino della Commissione d'archeologia comunale*. 1888, pag. 263.



ROMA

MUSEO DE LAS TERMAS. (B)

Las paredes de la estancia estaban revestidas de otros mosaicos con hojas y volutas de acantos llenas de pájaros; en el mosaico del fondo, que era muy fino, después de una faja de dentillones, había la representación del agua con peces. El mosaico fué muy destruído al arrancarlo; quedan pocos fragmentos en el Museo de los Conservadores, en el Capitolio (4).

Dos fragmentos casi cuadrados de un gran pavimento, con peces, se encuentran en el Museo de las Termas en Roma (B). Otro muy hermoso del mismo tipo se descubrió en Ostia; otro en Pompeya: emblema circular de 58 centímetros, con peces bellísimamente combinados para llenar el espacio (5). Como ejemplo también de técnica finísima, publicamos un fragmento de mosaico del Museo Kircheriano, de Roma, que debía formar parte de otro pavimento análogo a los anterior-

(4) Habla de ellos Helbig. *Tührer durchs die Sammlungen Klassischer altertumer in Rom*. Ibaud 1912, pag. 570.

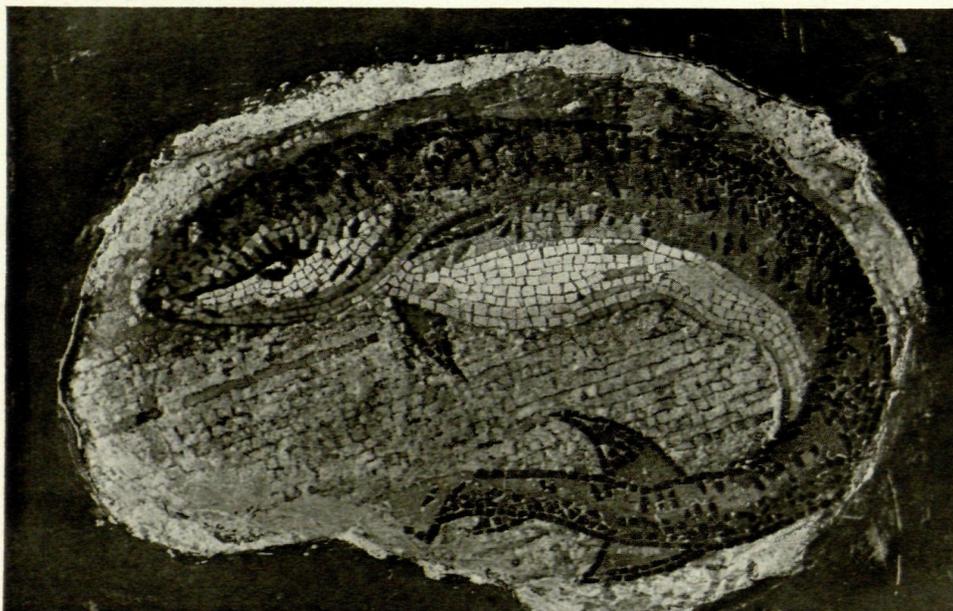
(5) Sobre el mosaico de Ostia y el de Pompeya, véase la correspondiente nota en la *Notizie degli scavi*. Al publicar el de Pompeya, se hace referencia al epigrama de Marcial III. 35. *Artis Phidiaca toreuma clarum - Pisce aspicias: adde aquam, natabunt*. Pero es fácil que el poeta se refiera más bien a una copa de onix con varios estratos de camafeo como la copa Farnesio; creemos oportuno recordar la copa del tesoro real de Francia, con peces en relieve blancos sobre el fondo verde.

res (c). Vemos, pues, que los mosaicos con peces eran frecuentísimos. (6) Era un tipo helenístico de decoración que se debió inventar en la gran época de los mosaicos en el segundo siglo antes de Jesucristo, cuando se crearon los tipos que usó más tarde el arte romano. Su empleo parecía indicado para una cámara de baño; el más antiguo, que parece ser el de Palestrina, tiene también el agua que se escurre por encima. Podría ser un invento de Alejandría, pero muchos de estos tipos helenísticos, son de la Jonia y del Asia Menor; el inventor, por ejemplo, del tipo de mosaicos con desperdicios, huesos y basura en el suelo, era un artista de Pergamo. Acaso también del Asia fuera el inventor del tipo de mosaicos con peces, porque el Lacio, donde está el mosaico de Palestrina tenía, antes del Imperio, más relación artística con la Jonia que con Alejandría. Los encontramos, sin embargo, también en Pompeya y Ostia, sucursales del helenismo alejandrino, verdaderos suburbios de la capital griega del Egipto.

Es fácil que el tipo primitivo tuviera en los bordes una parte representando rocas y la orilla del mar; en el mosaico de Palestrina se vé hasta el resto de edificios cerca del mar; en el centro debía aparecer más profundo (7). El efecto que se conseguía responde a la idea de ensanchar con una ilusión de profundidad el área de la habitación.

(6) En el *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, son muy abundantes los descritos con orlas de peces, o peces en el centro.

(7) Que todos estos mosaicos con peces proceden de un tipo común, lo indica, también, la semejanza en el color. Todos tienen una entonación grisea, ya que los verdes y amarillos son dominados por el gris.



ROMA

MUSEO KIRCHERIANO. (C)