



J. SOROLLA

EN LA PLAYA DE VALENCIA

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES

EN Europa se tiene una idea muy equivocada sobre la cultura intelectual de los argentinos. Se cree que sólo nos preocupamos del trigo, de las lanas y de otros valores materiales. Nada menos exacto, sin embargo. Mi patria cuenta con sabios, escritores y artistas eminentes, algunos de los cuales han adquirido reputación universal. Así Ameghino, un hombre de genio, ha sido considerado como el mayor naturalista de esta época; Drago fué invitado por Inglaterra y Estados Unidos para resolver, como árbitro, el viejo conflicto entre ambos países sobre el asunto de las pesquerías; Rogelio Irurtia es, para quienes conocen su obra genial, el más grande escultor contemporáneo después de Rodín, no faltando opiniones muy autorizadas que le coloquen sobre el artista francés; de Zonza Briano se dijo en Roma que había demostrado cómo Miguel Angel podía tener

un continuador; y, finalmente, mientras notables médicos, naturalistas y filósofos argentinos enseñan en París sus nuevos procedimientos o doctrinas, las obras de nuestros escritores jóvenes son traducidas a los idiomas europeos. Por otra parte, en pocas ciudades se lee tanto como en Buenos Aires. Nuestra capital constituye actualmente el mejor mercado para la librería española y la librería francesa, y el mejor mercado también, salvo París, para la producción pictórica mundial. El año anterior fueron expuestos cerca de seis mil cuadros, y en el momento de escribir estas páginas se hallan abiertas seis grandes exposiciones, con obras de firmas universalmente célebres. Por fin, diré que nuestro Museo de Bellas Artes, del que voy a hablar en este artículo, puede compararse con las mejores galerías europeas de Arte moderno; por ejemplo, la del Luxem-



H. ANGLADA

ESPERA

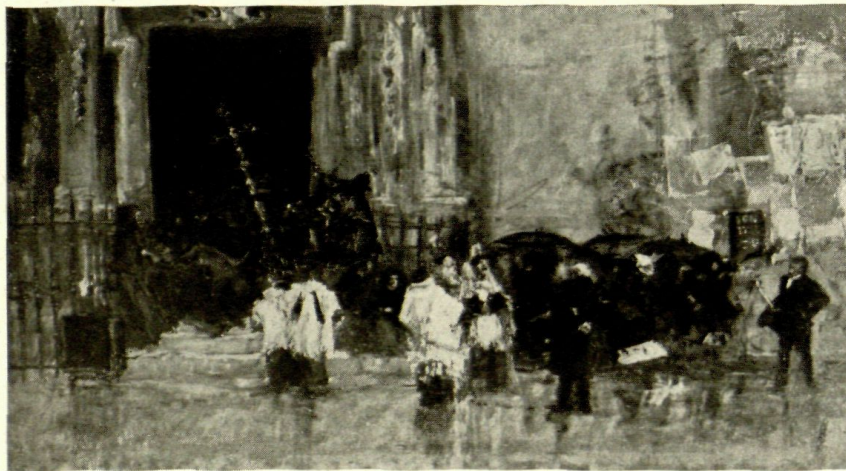
burgo. El Museo de Buenos Aires fué fundado hace apenas diez y seis años. En tan corto espacio de tiempo se ha conseguido reunir cerca de cuatro mil cuadros. Están representados todos los países, todas las escuelas, casi todos los grandes artistas modernos.

No obstante ser éste un museo de arte moderno, hay en él un buen número de obras

antiguas. Ribera, Murillo, Teniers, Tintoretto, Van Ostade, Van Oost, Alonso Cano, Sánchez Coello, Greuze, Le Sueur, Rigaud, Juan de Joanes, Luca Giordano, Salvator

Rosa, Tiépolo y algún otro, producen al visitante, en la sala un tanto oscura en que están confinados, no sé qué extraña impresión de vejez y anacronismo. Y es que en la

vida tumultuosa y moderna de la «ciudad tentacular» tales ejemplos del pasado cobran cierto carácter milenario y anacrónico. Son casi todos cuadros de mediano valor, salvo



MARIANO FORTUNY

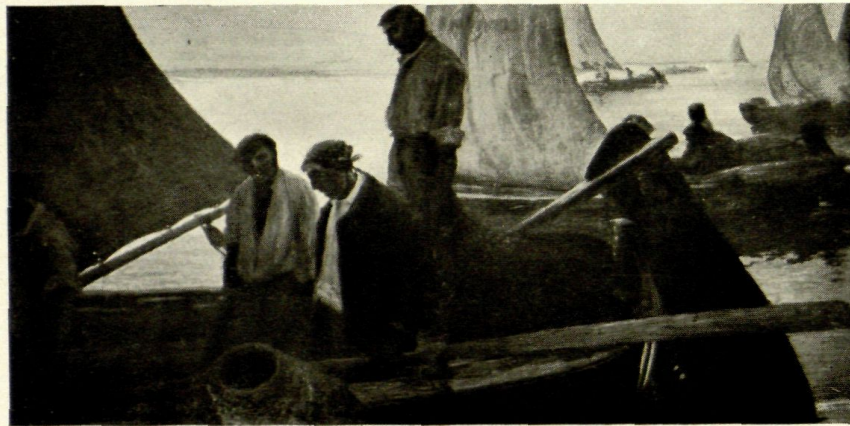
PROCESIÓN SORPRENDIDA POR LA LLUVIA

el doliente *Ecce Homo* de Juan de Joanes. De Goya existen tres cuadros; pero Goya no es antiguo, sino más bien moderno; lo es por su espíritu, por su técnica y por haber vivido



RETRATO DE CARLOS DEFORETS
POR GOYA

casi treinta años del siglo XIX. El *Retrato de Carlos Desforets*, del autor de los *Caprichos*, es una obra vigorosa y a la vez fina; está ejecutada con la habitual seguridad del genial artista y la expresión del rostro, llena de inteligencia, de distinción, de reposo, da una rara impresión de vida. La escuela mejor representada es la francesa. Desde los paisajistas de la escuela de 1830 hasta los más audaces artistas modernos como Henry Martín y Luciano Simón, no hay sino muy pocos nombres ilustres de quienes el Museo no posea ningún cuadro. En 1912 fué adquirido *El Estanque de Ville d'Avray*, de Juan Bautista Corot, a quien debe considerarse como el más grande artista de su tiempo. *El Estanque de Ville d'Avray* es una obra encantadora que admiramos, no sólo por la emoción estética y sentimental que



CESÁREO QUIRÓS

ANGELUS

nos causa, sino, también, por la prodigiosa habilidad del maestro. Hay otras telas de Corot algunas de las que, como *La tarde*, contienen todas las cualidades del artista. Los animalistas Troyon y Jacque, los paisajistas posteriores a Corot y que en cierto modo fueron sus discípulos, y algún otro

artista como Ziem, incluídos todos ellos, más o menos justificadamente, en la escuela de 1830, se hallan bien representados. De Ziem hay un cuadro magnífico: *Molinos al borde del río*. Es un paisaje de colorido suntuoso y extraño, una obra a la vez amplia y minuciosa, robusta, personal, lejos de los procedimientos de 1830: Ziem ha hecho un cuadro impresionista, de un impresionismo discreto y eficaz. De los orientales, sólo hay en el Museo cuadros de Dinnet, que fué tal vez el mejor. *Las lavanderas* y *La*

artista como Ziem, incluídos todos ellos, más o menos justificadamente, en la escuela de 1830, se hallan bien representados. De Ziem hay un cuadro magnífico: *Molinos al borde del río*. Es un paisaje de colorido suntuoso y extraño, una obra a la vez amplia y minuciosa, robusta, personal, lejos de los procedimientos de 1830: Ziem ha hecho un cuadro impresionista, de un impresionismo discreto y eficaz. De los orientales, sólo hay en el Museo cuadros de Dinnet, que fué tal vez el mejor. *Las lavanderas* y *La*



E. CARRIÈRE

LOS DOS AMIGOS



MUJER QUE MIRA, POR E CARRIÈRE



FÉLIX ZIEM

MOLINOS AL BORDE DEL RÍO (HOLANDA)

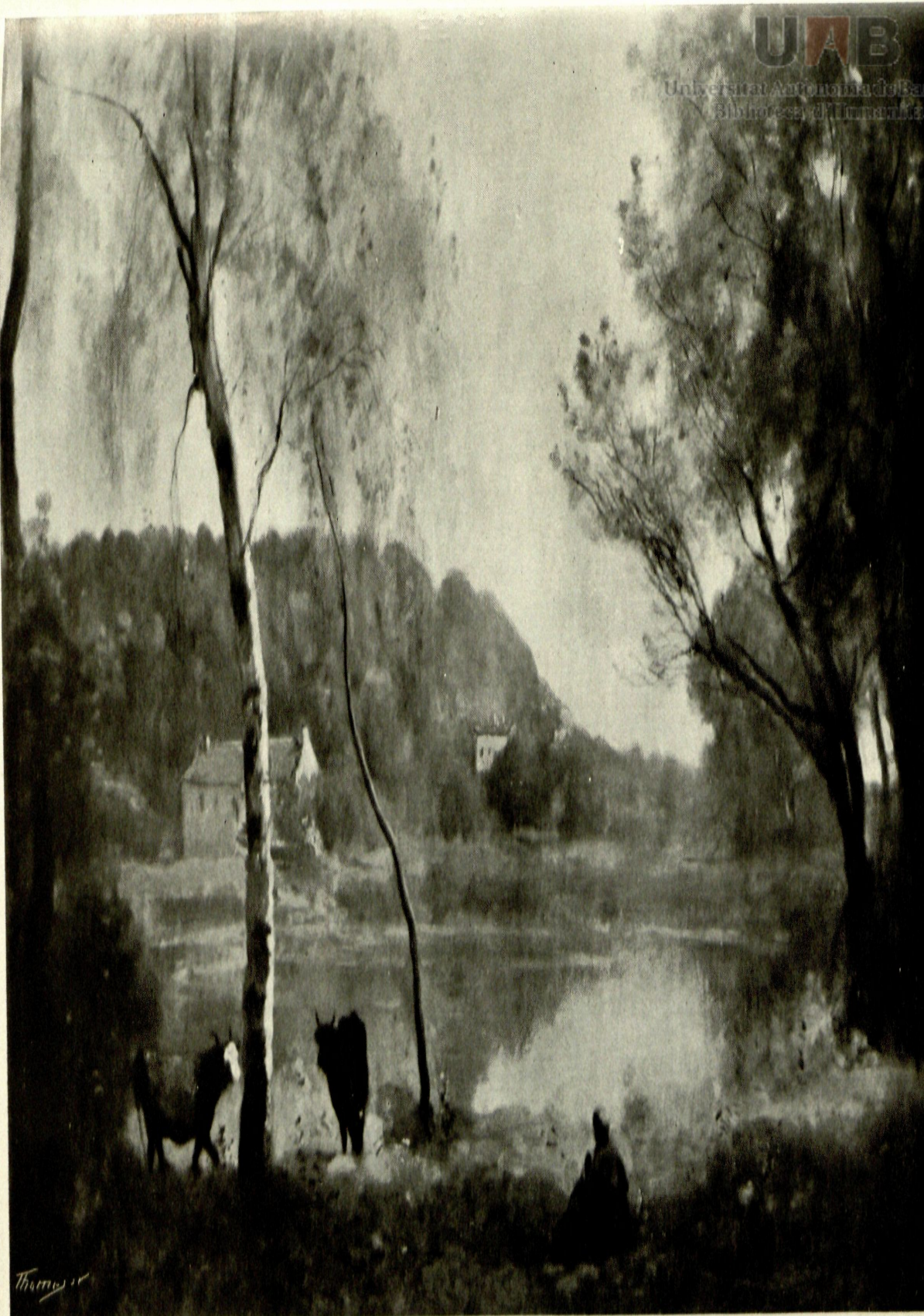
mensajera de Satán son dos telas excelentes.

El grupo realista ocupa en la historia del arte francés un lugar excepcional. Desgraciadamente no hay en nuestro museo nada de Millet.

En cambio, figuran dos interesantes marinas de Courbet, y varios cuadros de Ribot y Fantin Latour, entre los que debo citar un admirable auto-retrato de este último.

El impresionismo y las tendencias congéneres o derivadas, imperan en el Museo. Desde los más eficaces precursores inmediatos, como el citado Fantin Latour y como Monticelli, hasta los neoimpresionistas y puntillistas, los grandes maestros de la escuela, salvo Manet, pueblan la galería argentina con sus obras audaces y a veces de estilo atormentado. De Claudio Monet existen dos bellos cuadros: *Orillas del Sena* y la *Orilla del Lavacourt*. Ambas son típicas en la obra de Monet. Un curioso cromatismo confunde y mezcla los detalles abigarradamente; la luz aparece estudiada con minuciosidad excesiva; falta sentimiento, carácter, poder de evocación. Monet es de aquellos artistas que no

son sino pintores; sus cuadros no nos evocan nada, no nos hablan al alma, no agregan nada a nuestro espíritu. Superior a Monet, desde estos puntos de vista, me parecen Pissarro, Sisley y sobre todo Degas. De Pissarro hay en el Museo un buen cuadro adquirido recientemente, y de Sisley *El Sena en París*, en donde puede verse la influencia de Monet. Hay dos obras de Degas. Una de ellas, *Arlequín baila*, es un pastel admirable donde el maestro ha puesto toda su finura psicológica, su sentido originalísimo del claro oscuro, su personalidad inconfundible, su gracia, y aquel arte singular que le permitía revelar el movimiento, y aquella amplitud y espontaneidad suyas, tan distantes de la trivial minucia de Detaille. De Renoir, el exquisito, el delicado artista, poseemos un cuadro excelente y representativo, titulado *Madre e hija*. Finalmente citaré una soberbia tela de Eugenio Boudin, el maestro de quien ha dicho acertadamente un crítico tan autorizado como Mauclair que «sus telas harían el orgullo de las galerías mejor compuestas». El Museo posee también diversas obras



EL ESTANQUE DE VILLE D'AVRAY, POR COROT

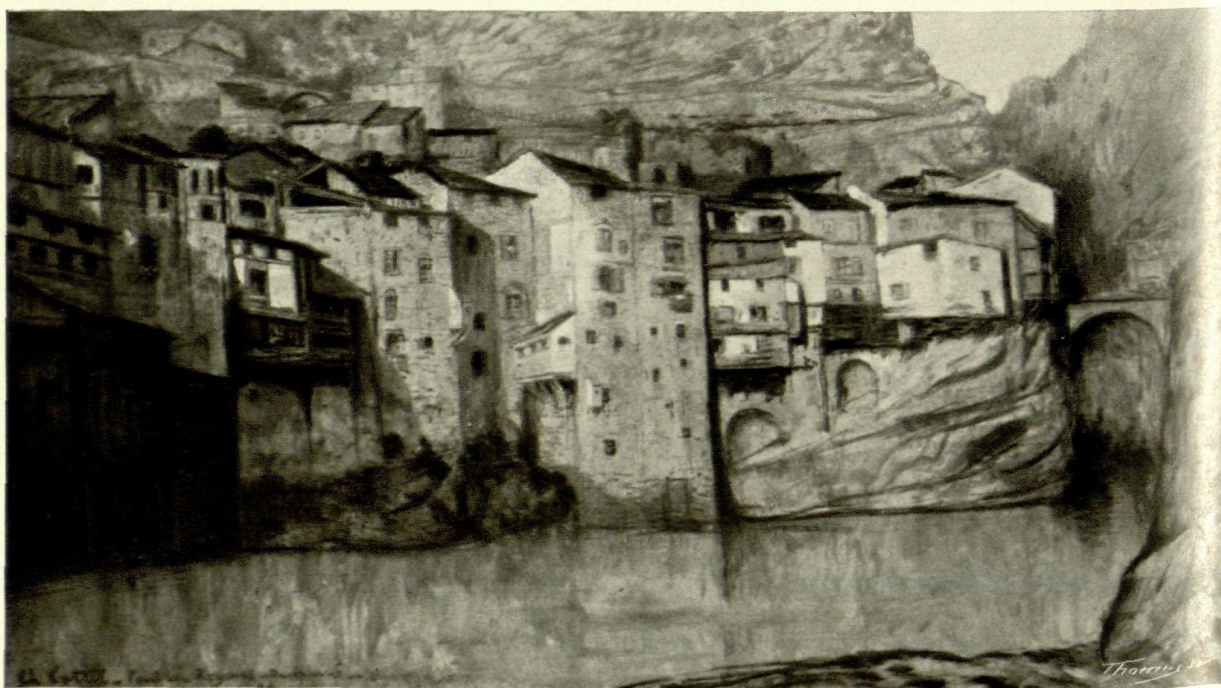


CLAUDIO MONET

ORILLA DEL LAVACOURT

de aquellos originales artistas derivados del impresionismo y que descollaron principalmente como ilustradores, es decir, de Raffaelli, de Forain, de Cheret, de Renouard. De Raffaelli, uno de los más eminentes artistas

contemporáneos, existen en el Museo cuatro producciones, sin contar tres grabados en colores. *La Anciana en la nieve* y *El leñador y su perro* contienen aquel gran amor hacia los humildes que es característico en Raffaelli;



CARLOS COTTET

PUENTE EN ROYANS (DELFINADO)



LA MUJER Y EL TORO, POR A. ROLL

La ruta abandonada es un extraño y evocador paisaje pintado en la nueva manera que parece haber adoptado el artista. En cuanto al cuadrito *El jardinero*, lo encuentro de una precisión y una realidad admirables.

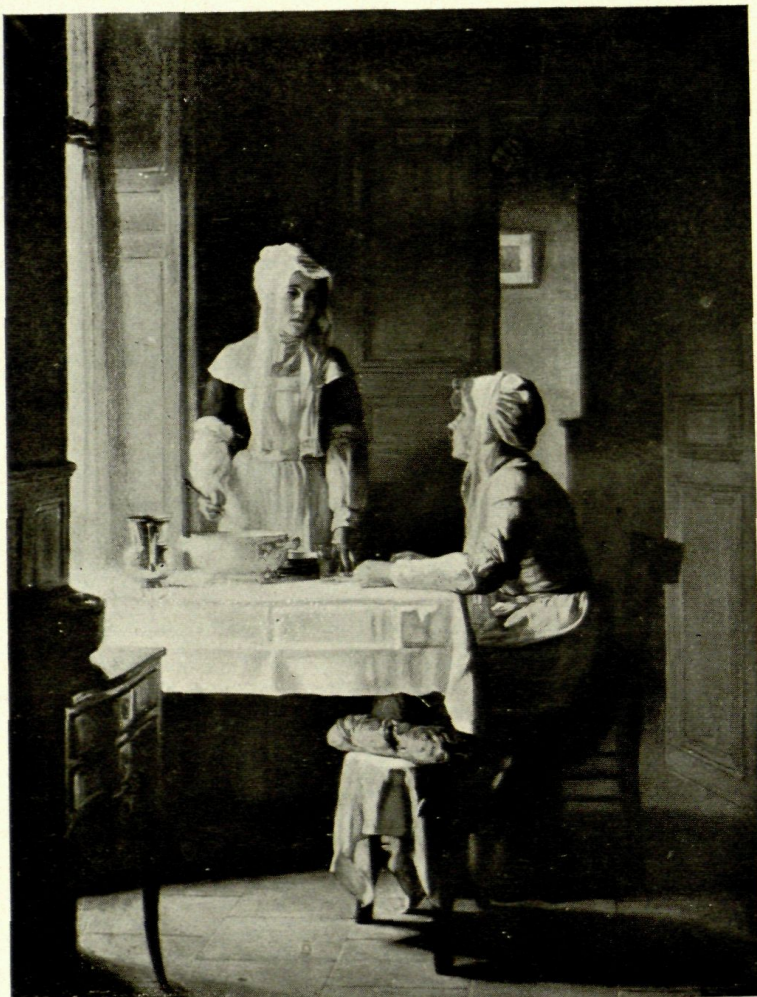
Puvis de Chavannes, Carrière, Besnard, Roll, Gavarni, Cottet, Le Sidaner, grandes espíritus, artistas modernísimos, pero que no han sido dominados por el impresionismo o

las tendencias derivadas de tal escuela, ocupan un alto lugar en el Museo. De Puvis hay dos sanguinas; de Gustavo Doré dos cuadros interesantes; de Besnard dos obras excelentes como todo lo suyo; de Roll el magnífico cuadro *La mujer y el toro*, que fué premiado con medalla de oro en el Salón de París, — y que, por un descuido del gobierno francés, se halla en Buenos Aires.—*El Abuelo* y un admirable re-

trato de Alejandro Dumas, hijo; y de Gavarni varios dibujos característicos. Carrière está representado por tres cuadros. Uno de ellos, *La mujer mirando*, es excelente y está ejecutado en el estilo singularísimo de *Maternidad* y otros cuadros célebres del autor. En *Los dos amigos* la técnica difiere, sin ser fundamentalmente diversa; hay más claridad, más dibujo. Se ve que este cuadro, una obra

maestra, pertenece a una técnica que ha sido el punto de partida de la otra. Es, sin duda, anterior y probablemente se trata del cuadro que con igual título señala Seailles en su bello libro sobre Carrière como pintado en 1884, y que mereció mención en el salón de dicho año y pertenecía al señor J. Courtin-Dartigues. Para concluir con la escuela francesa citaré *La manicura*, admirable cuadro

de Caro-Delvaile, quien recuerda en esta tela a Goya y a Manet; citaré igualmente el encantador y evocador cuadro *Casas*, de Le Sidaner, superior, según mi entender, al cuadro *La mesa* que del mismo artista posee el Museo del Luxemburgo; el *Puente sobre el Vext*, de Henry Martin; y los cinco cuadros de Cottet, el más vigoroso y personal de los actuales artistas franceses. Tres de estos cuadros, *Puente en Royans*.



JOSÉ BAIL

LA COMIDA DE LAS SIRVIENTAS

Retrato de Mlle. J. L. B. y Bretonas en torno de la iglesia incendiada son realmente magistrales. Hay, también, en nuestro Museo, obras de ciertos artistas muy famosos, pero con los cuales mi estética no comulga. Hablo de Meissonnier, de Benjamín Constant, de Juan Pablo Laurens, de Lhermitte y de muchos otros.

Los pintores españoles contemporáneos constituyen, a mi juicio, los mejores pintores

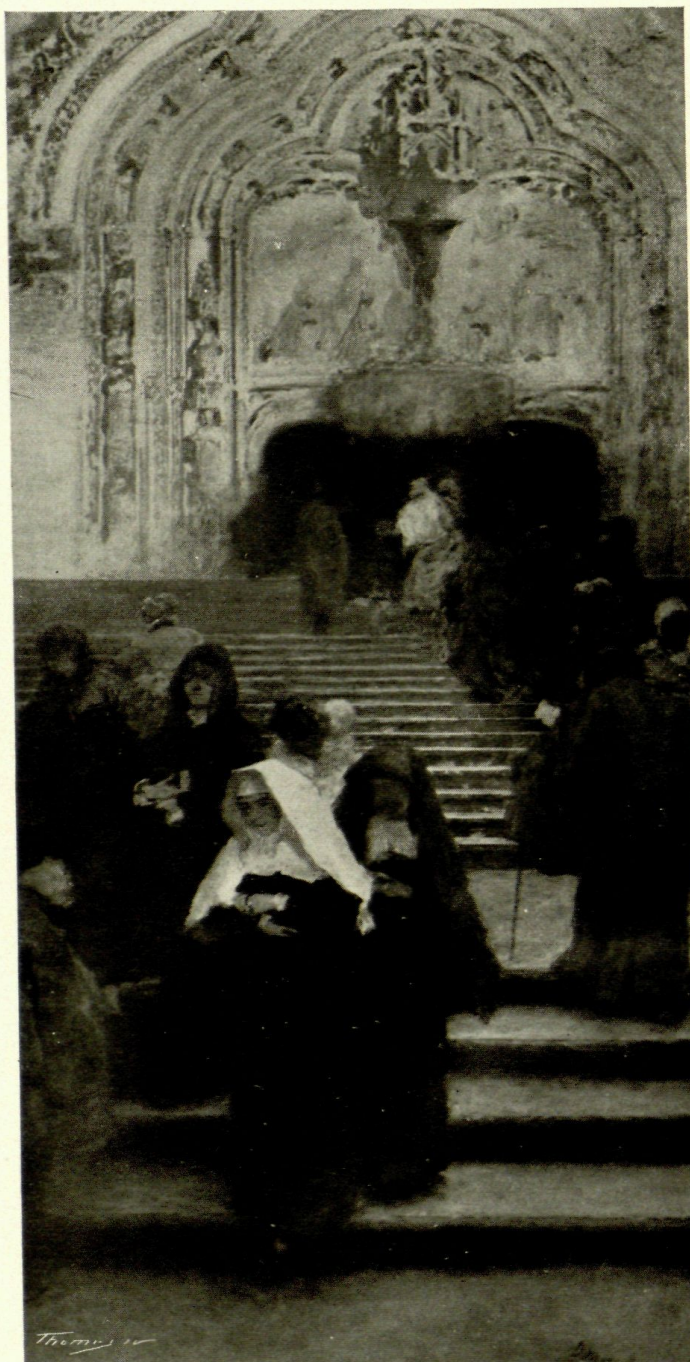


EL SENA EN PARÍS AL AMANECER, POR ALFREDO SISLEY

que existen actualmente. No son muchos; pero todos tienen personalidad y un vigor que no hallo en los artistas franceses. Y no me refiero solamente a Zuloaga, a Anglada, a Sorolla y a otros ya consagrados por la fama. Hay en España cinco o seis artistas jóvenes tan fuertes como los nombrados; por más que aun no tienen la fama de aquellos. ¿Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representados en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales, al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto, un hermano espiritual de Rafael Lauzio, y al heredero de Goya que es Ricardo Baroja. ¿Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?

Entre los cuadros españoles del Museo se destacan en primera línea los tres de Zuloaga: *Las brujas de San Millán*, *La vuelta de la Vendimia* y *Españolas y una inglesa*. El

primero es la obra maestra de Zuloaga y una de las piezas capitales de la colección. En *La vuelta de la Vendimia*, que recuerda excesivamente a Velázquez, el estudio fisionómico de los diversos tipos es extraordinario. En cuanto al tercero, me parece indigno de Zuloaga. Es, además, un cuadro repugnante. Sorolla está representado por cinco telas. La acuarela *Mucha alegría* y el *Lobo de mar* son particularmente interesantes; *La última copla* es un cuadro lleno de brillantez y colorido, y *En la costa de Valencia*, la mejor obra de las cinco, sorprende por su luminosidad, su vida, su realismo. Creo que Sorolla ha pintado pocos cuadros tan bellos como este. Al valor dramático, al vigor, que son habituales en



D. MORELLI

LA VISITA A LOS SANTUARIOS

él, se unen, en este cuadro, cualidades que raras veces ha demostrado: sentimiento poético, gracia y hasta elegancia. Anglada Camarasa, el potente pintor catalán, subyuga

con una obra maravillosa titulada *Espera*. Hay también una deliciosa *Chica inglesa* del mismo. Rusiñol, Pradilla, Fortuny, Bilbao, Villegas, Martín Rico, Domingo, Sánchez Barbudo, están muy bien representados. De Lucas hay un goyesco *Interior de iglesia*, y de Goya una *Fiesta popular* interesantísima y el *Retrato de Carlos Desforets*, del que ya he hablado. No me extendiendo a propósito de los cuadros españoles, pues he de escribir más tarde un artículo en estas mismas páginas sobre el Arte español en el Museo de Buenos Aires.

La escuela belga sigue en importancia. No son muchos los cuadros de artistas belgas, pero casi todos son magistrales. De Jef Leempoels hay dos viejos unidos de la mano — el cuadro se titula *Amistad* — cuya fisonomía sorprende por el estudio minucioso que de ella ha hecho el artista y por ser reveladora del alma de los personajes. El año anterior expuso este artista en Buenos Aires cuarenta y tres obras; y bien: yo afirmaré que ninguna de ellas superaba a su *Amistad* del Mu-

seo. Notables también son *Los rayos*, del maestro Franz Courtens, la *Hora vespertina*, un cuadro encantador y sutil de Dalaunois, un paisaje de Verstraeten, los *Viejos saucos* de

Wytsman y *La gran iglesia de Veere* de ese mago del pastel que es Cassiers. Pero las mejores obras de artistas belgas en nuestro Museo son indudablemente las de Villært. *Día de mercado* nos muestra algunos hombres tratando de sus negocios en una plazuela flamenca, entre pesados carros y cajones de mercaderías, junto a una iglesia de paredes negruzcas, teniendo al fondo la visión casi mística del *beffroi* envuelto por las brumas de un tedioso día gris.

La escuela italiana cuenta con más cuadros que la belga; pero son casi todos mediocres. No hay nada de Segantini, quien en realidad era suizo, pues no es posible conformarse con la trivial vaquita indigna de cualquiera



J. LAVERY

LA RUBIA

Rosa Bonheur y que aparece bajo el nombre del gran artista. Tampoco hay nada de Ettore Tito, a quien se debe considerar como el más grande pintor italiano contemporáneo,

ni de Zanetti. Los mejores cuadros de la escuela italiana existentes en la galería son los dos de Ferruccio Scattola, *Los creyentes*, de Felipe Carcano, *Alrededores de Turín*, de Lorenzo Delleani, un retrato de Selvatico y *La visita a los santuarios*, de Domingo Morelli.

Entre los artistas ingleses hay que mencionar en primera línea a Alfredo East Su cuadro *Un valle en el interior de Inglaterra* es a la vez clásico y moderno. Nada más poético que este paisaje. Los árboles, el río, la llanura lejana, el cielo mismo, todo parece envuelto en un recogimiento panteísta y profundo. Yo me permito considerarlo una obra maestra, y es, sin duda alguna, uno de los más bellos cuadros del Museo. Jonh Lavery, el pintor de las mujeres distinguidas, está representado magníficamente por *La rubia*,

un cuadro donde se revela toda su maestría técnica y sus altas condiciones creadoras. De Frank Brangwyn hay un cuadro, *El hojalatero*, y un aguafuerte personalísimo y vigoroso, titulado *Santa Maria della salute*.

Otras escuelas están representadas en el Museo. Jongkind, el admirable maestro que adivinó el impresionismo, nos encanta los ojos con su *Crepúsculo de verano cerca de Dordrecht*. Los norteamericanos Dessar y Barthold ocupan dos lugares predominantes en la galería; el primero con su excelente tela *Cargando madera*, y el segundo con su *Mujer con una gallina*, un cuadro realista ejecutado con gran sobriedad, vigor y mi-

nuciosidad y que recuerda, por sus cualidades, a los viejos maestros holandeses. Un dinamarqués, Gustavo Brock, luce un excepcional talento de retratista, en su *Nusen*, y el inevitable y casi siempre encantador Thaulow, artista noruego, nos decepciona un tanto con un cuadro de mediocre valor. El renovador alemán Ludwig Dill resalta junto a los demás artistas de su país representados en el Museo; y entre los cuadros de los pintores suecos, nada comparable al de Gottfrid Kadstenius: *El abeto*. Es ésta una obra bellísima. Desemboca en el mar un ancho río cuya orilla izquierda está formada por armoniosas barrancas, a la derecha, y en primer plano, se yergue un abeto melancólico. Los reflejos del sol que desaparece doran ligeramente las barrancas, bajo las cuales el agua

adquiere una intensa tonalidad azul. No puede darse combinación más armónica y a la vez más original de los colores. Una gran poesía se desprende de esta noble tela y bastaría ella sola para honrar al arte de Sue-



J. VILLAERT

DÍA DE MERCADO

cia, si no existiese también una obra del genial Zorn.

¿Y los argentinos? preguntará el lector. Los argentinos no hacen mal papel en esta galería verdaderamente internacional. No hay objeto en nombrarlos, pues no creo que sean conocidos fuera de mi país. Sería preciso describir sus cuadros y reproducirlos, lo que exigiría todo un artículo especial. Nada se ha escrito hasta hoy sobre la pintura ar-



GOPS MOR, POR A. ZORN

gentina. Y como estoy convencido de que tal tema sería una revelación para los lectores de *MUSEVM*, quizás algún día realice tan para mí simpática y patriótica tarea, que espero será acogida con simpatía en el continente europeo, que podrá así formar concepto de los artistas de mi país.

El Museo de Bellas Artes significa una de las mejores demostraciones de nuestra cultura. Revela, a pesar de ciertas deficiencias, que domina entre nosotros un gusto sano y excelente, un criterio libre y ajeno a toda suerte de prejuicios, el noble deseo de realizar una obra digna de nuestro porvenir. En éste confiamos para llegar a la posesión de una escuela nacional, bien determinada, con

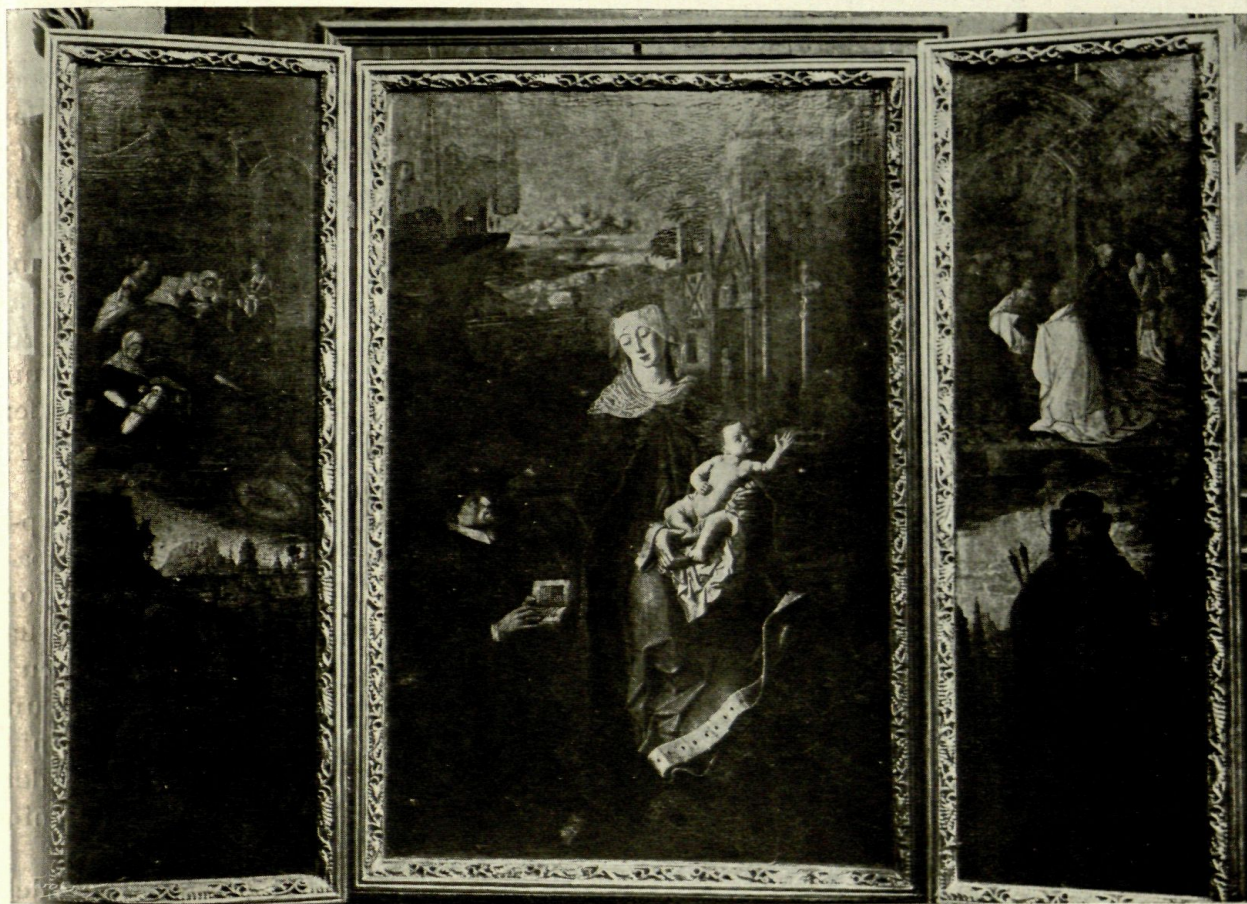
carácter inconfundible, en la cual se refleje categóricamente el temperamento peculiar de nuestro pueblo, y donde el alma de éste constituya algo que haga de las producciones de nuestros escultores y pintores una obra nacional. Claro que esto no se improvisa, y que hay que dejar que el tiempo, el gran elaborador, venga en ayuda de nuestros esfuerzos, que no habrán de menguar jamás. Mas esperemos que el entusiasmo actual por la cultura artística dé su fruto con los años. Hagamos votos para que sea cuanto antes. En el interín, no desmayemos, sigamos nuestra labor, puesto el pensamiento en la patria.

MANUEL GÁLVEZ.



ALFREDO EAST

UN VALLE INGLÉS



BARTOLOMÉ RUBEUS

TRÍPTICO DE LA CATEDRAL DE ACQUI

ARTE ESPAÑOL PRIMITIVO EN PISA Y GENOVA

CUANDO se visita a Pisa y Génova adviértese pronto la existencia de antiguas relaciones artísticas de aquella región de la Italia meridional con nuestra España, especialmente sostenidas en la costa levantina, y, si se quiere precisar mejor el concepto, con Barcelona y Valencia. Visible es aún hoy, en ambas regiones, ese intercambio, justificándolo, de un lado, los textos conservados en los archivos, y de otro las obras de arte, como por ejemplo la cerámica, telas, pintura y singularmente la escultura. En marzo de 1912, cumpliendo una misión oficial, nos fué necesario estudiar la fisonomía de estas relaciones, cuyo origen se remonta, como hecho documentado, a

los primeros años de la alta Edad Media.

El programa de ese estudio, de tan vital interés histórico para España, debería abarcar el análisis arquitectónico de la iglesia de Santa Catalina de Pisa, y, en particular, las dos puertas laterales de arcos de medio punto y dovelaje de ladrillos, construcción gemela a la que se observa en muchas edificaciones análogas de los siglos XIII y XIV en la frontera aragonesa de Cataluña y aun en el Bajo Aragón. Este sistema constructivo tiene estrecha relación con el usado en algunos de los edificios religiosos de la comarca turolense, sin olvidar las famosas torres que decoran a Türel. Otro de los capítulos de semejante estudio habrá de ser, por varios motivos, el de

la cerámica o loza vidriada, llamada pisana. Los ejemplares de platos que hemos podido examinar en aquella antigua ciudad, incrustados en las torres y fachadas de las iglesias, como también en algunos edificios particulares, acusan una composición y técnica similar a la cerámica hueca y plana de las regiones valenciana y aragonesa en las centurias décima tercera y décima cuarta. Estas relaciones no están aún bien definidas. Seguramente se aclimató este arte en la región pisana por conducto de los ceramistas árabes valentinos o turolenses.

Descúbrese, también, en la propia Pisa, como en los pueblos inmediatos, huellas profundas del arte pictórico levantino, exportado directamente de España. El Museo Cívico, uno de los más interesantes para el estudio del arte meridional primitivo, conserva varias obras que corresponden, de una manera cierta, a nuestro arte nacional.

Señalada con el número 1 hemos hallado en la sala VI una tabla pintada a la tempera, representando a Santa Ursula. Aparece la santa de frente, vistiendo rico manto bordado en oro; en la mano siniestra sostiene un libro y en la opuesta un estandarte con la cruz de Pisa. Al pie de la imagen, y en letras mona-

cales, es dable leer la siguiente inscripción:

SCA. ORSVLA. REGINA. DI BRETAGNA.

Esta obra figura clasificada entre las dudosas de la escuela pisana del siglo xv, y debe relacionarse con otra tabla expuesta igualmente en la propia sala, con el número 28 y la calificación categórica de escuela pisana de igual centuria que la anterior. Representase a Santa Eulalia, patrona de Barcelona, la cual aparece de pie y frente, con un libro cerrado en la mano izquierda, la palma del martirio y un lirio en la diestra. A sus pies, este epígrafe:

SCA. HVLARIA. DE BARZELONA. VERGINE. E MARTIRE.

Estas dos tablas formaban parte de un tríptico, cuyo cuadro central debe haber desaparecido. Tanto por la arquitectura como por

la técnica, pertenecen, indiscutiblemente, a un maestro anónimo catalán, del primer decenio del siglo xv.

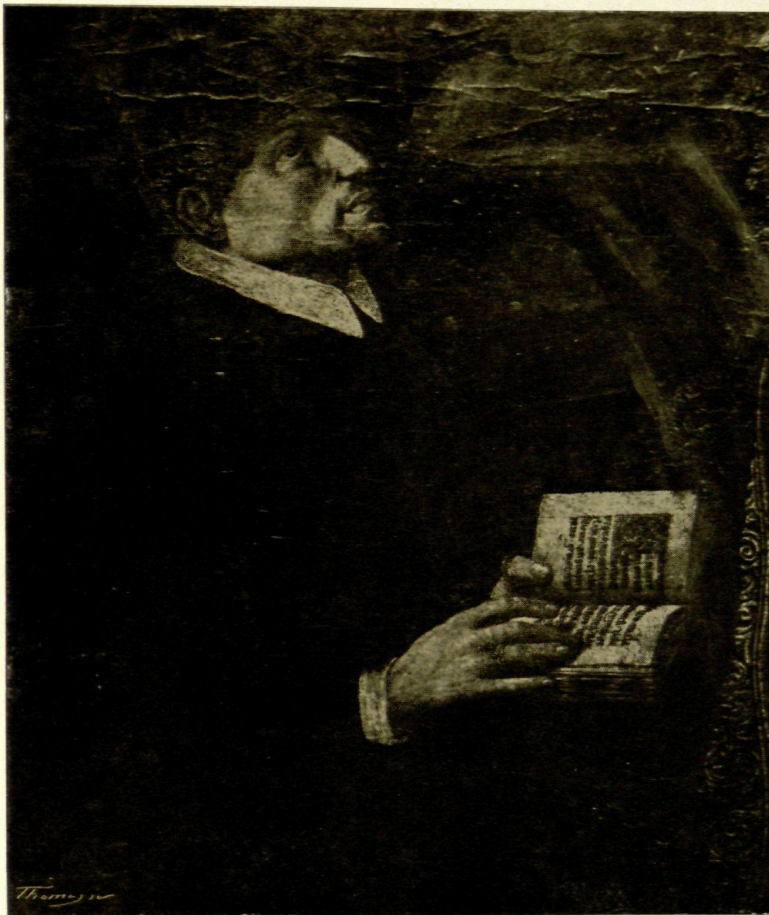
El director del Museo, señor Bellini Pietri, en el Catálogo (1) dice que estas dos tablas constituían los lados de un tríptico, siendo la del centro la señalada con el n.º 15 de la sala séptima, la Virgen con el niño Jesús en brazos, firmada con el nombre de Dominico de Asti, pintor pisano que floreció en los primeros



DETALLE DEL TRÍPTICO DE ACQUI

(1) Bellini Pietri: *Catálogo del Museo cívico de Pisa*. — Pisa, 1906, págs. 141 y 150.

años del siglo xvi. Esta tabla no corresponde al primitivo retablo y así debieron comprenderlo los organizadores del Museo al separar los dos fragmentos laterales de la central. Mas no está en lo cierto el autor del Catálogo al considerarlas de distinta mano. Ambas pertenecen al mismo autor anónimo; error nacido de que la Santa Eulalia fué bárbaramente restaurada, modifi-



EL DONANTE DEL TRÍPTICO DE ACQUI

cando el primitivo fondo liso de oro, con adornos geométricos, por otro radial. Modificóse también la cúspide o remate, en donde se pintó un Padre Eterno, alcanzando la modificación hasta el letrero colocado a los pies de la imagen, usando un alfabeto que caligráficamente no corresponde a la pintura original.

No figuran en el Catálogo las dimensiones de las obras expuestas en el Museo. Nosotros hemos medido las dos tablas. La de Santa Ursula tiene de alto 195 cm.; ancho 72 cm.; la de Santa Eulalia 195 cm. por 68 y medio.

La historia de las mismas no es conocida. Parece indudable proceden de la capilla que la colonia catalana tenía en la iglesia del Carmen, contigua al altar mayor, y que antes, según noticias, había pertenecido a la familia de Podio (Puig). En 1427 fué cedida a los catalanes. La colonia de estos era muy nu-

merosa en Pisa, gozando de gran influencia comercial. Conquistada la ciudad por los florentinos en 1406, concedieronles muchas franquicias y el derecho de nombrar un Consulado que representase y defendiera sus intereses (2). Con este motivo, la población catalana de Pisa constituyó una verdadera colonia legalmente organizada, a semejanza de las que los activos florentinos te-

nían en varias regiones de Italia y en España.

Otra obra importante existe en el Museo pisano; pero mal clasificada como las anteriores. Se halla expuesta en el llamado Vestíbulo, señalada con el n.º 1. Es un tríptico en el que se representan pasajes de la vida de Santa Catalina. La tablilla indicadora ostenta la siguiente atribución: «LUCAS DI LEYDA (?)».

Cuando penetramos en el pequeño departamento donde el tríptico ocupa lugar preferente, calificamos desde luego como errónea la atribución mantenida en el Catálogo del señor Bellini Pietri (3). Un ligero examen fué suficiente para justificar nuestra

(2) Capmany: *Marina y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*. — Madrid, 1792. Vol. III, pág. 186.

(3) Esta atribución no es en realidad del señor Bellini Pietri. Procede de los inventarios del Museo anteriores al Catálogo de 1906. El citado señor se proponía rectificar el texto dedicado al retablo en armonía con nuestras observaciones; pero su fallecimiento, ocurrido en 3 de Marzo último, no habrá dado lugar a la corrección.

afirmación. Pertenece por completo dicha obra al arte levantino español de la segunda mitad del siglo xv. Provisionalmente se puede atribuir a un maestro derivado de Luis Dalmau, el artista valenciano que pintó la tabla *La Virgen «dels Concellers»* de Barcelona (4).

A este arte corresponde, tipológicamente, la imagen de Santa Catalina, reproducida de pie en el compartimento central, teniendo por fondo arcaadas góticas, al través de las cuales se ve una ciudad (5). En los dos

compartimentos laterales, se reproducen pasajes de la vida de la Santa mártir, e igualmente en los siete cuadros de la predela o

banco. La arquitectura gótica que decora este retablo, pertenece también a nuestro arte levantino, como lo son los azulejos pintados en el suelo de las tres tablas. Procede este retablo del Monasterio de Santo Domingo de Pisa, ignorándose la historia anterior a su ingreso en el Museo. Esta obra ha sido objeto de estudios particulares, atribuyéndola, sin fundamento, a Bartolomé Bermejo, el *Rubeus* del S. Miguel de Tous, Valencia, hoy en la colección Warnher. El señor Walter Dowdeswell fué el primero en señalar esta atribución (6). También es de la misma opinión el señor Pellati, expuesta en un artículo titulado «*Bartolomeus Rubeus e un triptico firmato della Cathedrale di*

(4) Tramoyeres Blasco: *El pintor Luis Dalmau*. Cultura Española. — Madrid, 1906, n.º VI.

(5) El Profesor de Bruselas e historiador del arte flamenco, señor Fierens Gevaert, ha dicho (*Cronique des Arts*, París, 1906, n.º del 2 de Enero) que las dos torres que se ven al fondo de la tabla central son la torre de *Notre Dame*, y la del *Beffroi*, de Brujas. Este hecho justifica nuestra opinión de que el autor del tríptico fué un discípulo de Luis Dalmau, el único pintor español de aquel período que consta visitó a Brujas. Ni el señor Dowderwell ni el señor Fierens Gevaert, conocían, cuando se ocuparon del retablo de Santa Catalina, nuestro trabajo sobre el primer imitador español de Juan Van Eyck.



MUSEO CÍVICO DE PISA

SANTA ÚRSULA

(6) Dowdeswell: *The Burlington Magazine*. — Londres, 1906, n.º 34, vol. VIII.

Acqui» (7). Nuestra atribución la consideramos más fundamental que las anteriores. No se ven en el retablo de Santa Catalina las cualidades estilísticas y de técnica que caracterizan el tríptico existente en la sacristía de la catedral de Acqui, firmado por Bartolomeus Rubeus, famoso pintor que se cree lo sea el Bartolomé Bermejo que en 1490 pintaba la *Piedad* del canónigo Desplá, de la Catedral de Barcelona. El tríptico pisano es una obra que corresponde al período eykiano, el cual inicia, en la región levantina de España, Luis Dalmau. En cambio, el de Acqui, en el Moserrato, sin haber perdido el recuerdo de la influencia flamenca ofrece detalles propios del arte italiano coevo, según puede verse en las ilustraciones de este artículo, debidas a la amabilidad del señor Pijoan (8).

(7) Pellati: *L'Arte*. — Roma, 1907, VI.

(8) Pijoan, J.: *Assigned Triptych by Bartolomé Bermejo at Acqui*. — *The Burlington Magazine*. — Londres, 1912, vol. XXII.

De todas suertes, la existencia de estas obras netamente españolas en la región pisana, acusan una confraternidad artística digna

de estudiarse con sujeción a un criterio rigurosamente sistemático, abarcando al propio tiempo, por razón geográfica, a toda la Liguria, y en especial al arte cuatrocentista de Génova, en donde se ve un arte derivado del flamenco, propagado, sin género de duda, en toda la costa liguriana, por artistas procedentes de Valencia y Barcelona, o derivados de sus centros pictóricos.

Opinión es ésta ya corriente entre los críticos italianos, los cuales, no obstante su gran entusiasmo por el arte patrio, véanse obligados a reconocer la influencia de la pintura española del cuatrocientos sobre el arte de la Italia meridional. Pella ti afirma que el estilo de los maestros cuatrocentistas genoveses Domenico Maccari y Ludovico Brea, y de otros pintores de aquel mismo



MUSEO CÍVICO DE PISA

SANTA EULALIA



RETABLO DE SANTA CATALINA
(MUSEO CÍVICO DE PISA)

tiempo que revelan influencia flamenca, no la recibieron de Justus d'Allamagna y Corrado de Alemagnia, que trabajaban en Génova y sí de los maestros valencianos y catalanes, añadiendo que el mismo Brea, fué artísticamente educado en nuestra escuela levantina (9). La técnica y estilo de Juan Van Eyck y de su escuela pasó de Flandes a España, y de España a la Liguria, repitiéndose aquí el mismo fenómeno que se observa en las regiones napolitana y siciliana, durante la segunda mitad del siglo xv.

Continúan estas influencias en el siglo xvi y posteriores. Faltan desentrañar, de un modo más perfecto, las relaciones artísticas entre Génova y España. Notorias son en orden a la escultura, pero cabe profundizar más en este particular tema. Lo propio ocurre respecto a la parte cerámica, digna de examen y en especial el arte azulejero. La tradición es genuinamente española y aun sospechamos que su difusión y desarrollo en la Italia meridional nos pertenece por completo, contribuyendo a su desenvolvimiento los alfareros sevillanos y valencianos, según puede rastrearse por los ejemplares que hemos visto en la insigne Génova, similares a modelos corrientes entre nosotros durante los siglos xvi y xvii. Citemos, como uno de los varios ejemplos, los chapados de azulejos representando a San Juan Bautista y a San Jorge, con sus respectivas cenefas decorativas, existentes en la iglesia de Santa

María de Castello, de aquella ciudad, atribuidas, con notorio error, al siglo xiv y arte de Faenza.

Las huellas de la influencia artística de España, son visibles, según tenemos dicho, en toda la Italia meridional. En nuestras conferencias de vulgarización dadas en el Ateneo de Madrid en Diciembre de 1913, organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y en la Memoria presentada a la Junta de ampliación de estudios, como resultado de la investigación personal que realizamos durante el año 1912 en Nápoles y Sicilia, quedan expuestos los puntos generales de esas relaciones. Todos ellos



SAN JUAN BAUTISTA
CHAPADO DE AZULEJOS DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CASTELLO, GÉNOVA

(9) Pellati: *Loc. cit.*

constituyen un campo de exploración no agotada y que ahora va adquiriendo mayor importancia, merced a los novísimos trabajos críticos que simultáneamente se realizan en Italia y España; los cuales hemos de desear

queden por resultado nuevos por menores que esclarezcan debidamente todos los particulares de esa influencia artística que ejerció nuestra nación, según queda dicho, en la Italia meridional. Uno de los aspectos más interesantes de estos estudios es el relacionado con el arte cerámico. No puede negarse el abolengo hispánico de ese arte.

Adviértese su influjo al

examinar los orígenes de semejante producción en todos, o la mayor parte de los centros productores de la Italia central y meridional. La existencia de ceramistas pisanos en Sevilla, por ejemplo, no indica que fueran ellos precisamente los importadores de esta

industria a la ciudad hispalense. Aportaron, es cierto, elementos nuevos y contribuyeron a la renovación de los antiguos modelos locales; pero en lo esencial subsistió la influencia histórica de los talleres de Triana.

Persona tan competente en esta rama de la producción artística sevillana, como lo es el docto investigador D. José Gestoso, aunque en su notable *Historia de los barro vidriados sevillanos*, publicada en 1903, concede señalada importancia a la intervención de los ceramistas italianos, reconoce, no obstante, que en Italia tuvieron que ser conocidos los azulejos se-

villanos, «y no dudamos, añade, que practicadas investigaciones en los antiguos edificios de Nápoles y de Génova, muy especialmente, nos darían a conocer ejemplares numerosos.»

L. TRAMOYERES BLASCO.



SAN JORGE

CHAPADO DE AZULEJOS DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE CASTELLO (GÉNOVA)



FELIPE A. LASZLÓ

HE aquí al Laszló que yo conocí hace tres años en Londres: un hombre de mediana edad, a quien no queda pelo de tonto, por ser calvo; simpatiquísimo, de vivo e intenso mirar, suelto y elegante de modales, expansivo y cariñoso. Por si este retrato pecase de impreciso y falto de detalle, atente lector al que el propio Laszló se ha hecho y que aquí se reproduce y de cuyo exacto parecido te dando.

De su biografía poco sé y nada he pretendido averiguar. Me interesa mucho más su obra. Nació el 30 de abril de 1869 en Budapest, y a sus primeros pasos en la vida, y a sus primeras batallas en la conquista de la fama, puede aplicarse exactamente la frase del gran Adolfo Menzel.

Preguntáronle al autor del «Concierto de flauta» que, entre paréntesis era de menaguada estatura, como había podido llegar tan alto.

—Yo, —dijo Menzel, —he subido como las cabras, buscándome la comida en el camino.

Así Laszló, para ganar su vida, mientras trepaba a las alturas de la fama mundial, hubo de apelar al trabajo de retocar fotografías y colorearlas, de decorar porcelanas y a otros análogos expedientes. Sus pequeñas industrias le dieron para vivir y estudiar, y muy joven ganó, en la Escuela de Bellas Artes de Budapest, una bolsa de viaje. Fué a Munich, donde estudió con Liekenmayer, y a París donde trabajó con el gran dibujante Julien, con Lefevre y con Constant. Vuelto

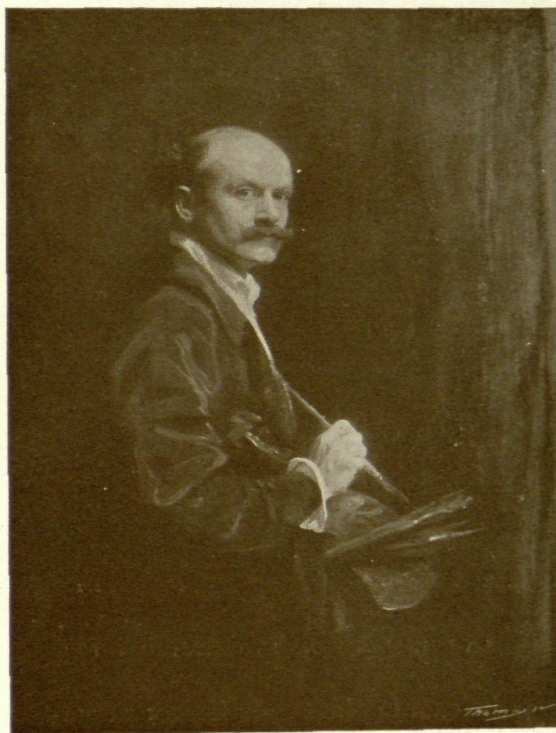
a Munich pintó algunos cuadros de género, y entre ellos *La narradora de fábulas*, que llamaron sobre él la atención de la crítica y del público.

Acabados la pensión y los subsidios que con su trabajo pudo procurarse, volvió a su ciudad natal y tanteó el retrato con tal éxito que el Gobierno de su país le envió a Dresde para hacer una copia del retrato del príncipe de Rakoczy II; además del encargo que se le había confiado hizo los retratos de varias personas de la familia real de Sajonia y de la alta aristocracia. Después... ¡el triunfo! El retrato de León XIII seguido de los de una

cohorte de Reyes, Príncipes, Condes, Duques, desde el Emperador Guillermo al imperialista Roosevelt y las respectivas señoras e hijas. En 1908 hizo una exposición en Berlín, presentando veintitún retratos de la realeza y la aristocracia internacional, y público y crítica, caso excepcional, estuvieron acordes en proclamarle maestro del retrato. Su triunfo más sonado fué en 1907 en la Exposición de Venecia, donde obtuvo medalla de oro por un retrato de señora que el gobierno italiano adquirió para los museos nacionales.

En las últimas Exposiciones de Arte de Barcelona, Laszló ha estado representado por obras muy interesantes y en la VI por un retrato de don Alfonso XIII muy notable y un delicioso estudio de cabeza de niño, que fueron grandemente admirados.

Laszló, que vive en Londres por cierto



F. A. LASZLÓ

AUTO-RETRATO

regiamente, y que habla el inglés, cosa para mi digna de compararse a cualquiera de los trabajos de Hércules, es húngaro. Aunque él no me lo hubiera dicho lo habría conocido: sus paisanos y amigos de Budapest le discuten y regatean los méritos; sus competidores de Londres le ponen por las nubes. Para un español esto equivale a la partida de nacimiento, como sería para un francés signo de extranjería. Laszlo no es profeta en su patria; pero lo es en el mundo del Arte, en el que se le llama el pintor de Reyes.

¿El pintor de Reyes...? Cuando me anunciaron que me sería presentado no pude reprimir un gesto de indiferencia y aun casi, casi, de displicencia. El pintor de Reyes, el pintor de Reyes... Por excepción rara se ve un retrato bueno de Rey o de Príncipe; uno de esos lienzos grandes—por el tamaño—en que todo es aparatoso y convencional, desde la representación política a la plástica del retratado, que merezca la calificación de obra de Arte. ¿Por qué será el que los retratos *oficiales* de Reyes y Príncipes rara vez, no hablo de tiempos viejos, sean obras pictóricas de mérito?

He aquí algo que parece un problema de interpretación estética, y que acaso no es tal problema, ya que las más de las veces todo ello depende de que el pintor *ha visto* su modelo dentro de un tipo ya dado como defini-

tivo por el gran público o por la opinión política del artista, o de que el modelo, en estos casos, no concede mucho tiempo para *posar* y hay que pintar deprisa; o que, se han dado casos, en Barcelona hay alguno, en que la mezquindad corporativa llega al extremo de borrar la cabeza de un rey para poner la de su sucesor sobre el mismo cuerpo...

El Arte pictórico que fué un cortesano adulator de los Reyes con Ticiano y con Ve-

lázquez, un honrado decidor de verdades con Goya, un discreto disimulador de defectos con Claudio Coello y con Pantoja, parece como si en estos nuestros tiempos se hubiera hecho furiosamente anti-monárquico; pero yo no creo que haya convicción política que obligue a negar que haya Reyes que sean buenos modelos, pictóricamente por lo menos, y por ende que no es de achacar la menguada condición



F. A. LASZLO

RETRATO DE

LA PRINCESA PONILLY DIETRICHSTEIN

de los retratos oficiales al físico de los retratados. Registro el hecho y dejo «a más señores» el dilucidar la cuestión planteada. Yo me la doy por resuelta interinamente con el prejuicio que el artista lleva a estos retratos de una imagen convencional, sancionada y circulante a la que no tiene tiempo de contradecir en repetidas sesiones con el modelo. Es algo como una sugestión colectiva, a la que es muy difícil sustraerse, y que anubla la visión personal y aun la personal interpreta-



RETRATO DE S. M. D. ALFONSO XIII
POR FELIPE A. LASZLÓ

ción de lo visto. Importa mucho, a la verdad e intensidad de vida del retrato, el que el pintor haya podido estudiar a su modelo en su ambiente y en su vida, y los altos personajes, cuando *posan* ante el caballete, toman aquellos momentos como un descanso a su agitado vivir y sin darse de ello cuenta, o dándosela, se despojan del nimbo de su representación que aureola sus figuras y desconcierdan al artista con extrañas actitudes y gestos y no parecen lo que son precisamente cuando más necesario sería el que lo parecieran, aún cuando no lo fueran.

Todos cuantos han hecho, del natural, este género de retratos se hacen lenguas de la llaneza del modelo, de sus actitudes naturalísimas y despojadas de teatral efectismo y luego... luego el retrato paga estas claudicaciones del que, teniendo un papel asignado en la comedia de la vida, se olvida de representarlo en el momento en que sería muy necesario que no lo olvidase y aun

que lo extremase en la pose. Así razonaba yo mi gesto de indiferencia y casi de displicencia al comunicarme la presentación de Laszló como pintor de Reyes, Príncipes y empingorotados personajes. La obra del maestro húngaro dió por tierra con todos estos razona-

mientos, y si alguno quedó en pie, fué tambaleando y por casualidad.

Fuí a visitar a Laszló. Cuando entramos en su taller, antes que al artista, vimos su última y aun no terminada obra: un retrato del Kaiser, en que éste, pie a tierra, sostiene del diestro un soberbio corcel. Lo encontré admirablemente pintado.

Hecha la presentación, charlamos. Laszló tuvo la cortesanía de hablarme con caluroso elogio de España a la que conoce y quiere de

la pintura española que siente y admira especialmente en los dos colosos del retrato: Velázquez y Goya. Hablamos del retrato del Kaiser.

— Es un excelente modelo, — me dijo, — se coloca bien; pero dispone de tan poco tiempo... En dos horas hube de hacer este estudio de la cabeza.

Laszló me mostró una pequeña tablita verdaderamente insuperable como impresión de parecido y de vida. Siguió hablando:

— En ese cuadro — el retrato

del Kaiser — hay una nota nueva. Nueva para mí. Ahí está mi primer caballo. Yo nunca los había pintado. ¿Qué les parece?

Pareciónos muy bien, y se lo dijimos, y se habló de caballos, cosa agradabilísima para un húngaro, y de pintores de caballos, y



F. A. LASZLÓ

MISS TRONTON



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



RETRATO DE MONSEÑOR EL CONDE
VAY DE VAYA, POR FELIPE A. LASZLÓ



MLLE. VON RIEMSDYLE
POR FELIPE A. LASZLÓ

Laszló nos recordó con elogio caluroso el retrato ecuestre de don Alfonso XIII pintado por Ramón Casas.

Después nos enseñó cuadros y apuntes y fotografías de sus obras y así pude conocer, en bloque, la labor maravillosa del maestro que ha sabido hacer regios retratos de los reyes y de los que no lo son. Labor magna es la suya por el número y calidad de lo producido y, ante todo, y por sobre de todo, por haber sabido Laszló dejar siempre patente su personalidad artística que, a no ser tan vigorosa, habría quedado eclipsada por la de los retratados y anulada por el prejuicio de que antes hablaba. Los retratos de Laszló no son nunca la *versión oficial* del físico de los retratados, son la verdad, la santa verdad que acaso solo con los pinceles es dado presentar en los palacios.

De entre las fotografías que nos mostró, recuerdo la de un retrato del Príncipe de Asturias, en que el grande artista, hartoso de los grandes, parece haberse complacido en pintar un niño, y otro de Doña María Cristina, de un tan gran verismo, que no diré que estuviera hablando, pero parecía que rezaba.

Otra fotografía me interesó, acaso con el malsano interés del que busca

intenciones segundas donde quizá no las hubo. Era la de un retrato del expresidente de los Estados Unidos Roosevelt. La figura recia y aburguesada, prosaicamente aburguesada, del político americano, aparecía envuelta en los vuelos ¡de una capa española! De ello creo haber hablado antes de ahora a título de rasgo de humorismo y no vendrían a cuento en este lugar los comentarios en este orden de ideas. Técnicamente el retrato constituía un acierto. Los pliegues de la capa enmendaban las líneas de la pesada figura y los em-

bozos rojos de terciopelo ponían una nota brillante y sugestiva en la entonación negruzca del cuadro.

Pensé, lo repito, en segundas intenciones y me dije y le dije a Laszló:

— ¿No hay en la indumentaria de ese retrato su poquito de simbolismo y psicología? Acaso usted ha pensado — o lo ha pensado él mismo — en el imperialismo de Roosevelt, y a falta de manto imperial le ha colocado usted sobre los hombros nuestra clásica prenda.

— No; no. Es una capa española efectivamente; pero las intenciones, si las hay, no son mías. Fué cosa suya, de Roosevelt y yo encontré que componía bastante bien.

Y aquí quedó, en su nebulosidad, el



F. A. LASZLÓ

MISS GLASGOW



EL PRÍNCIPE LUIS DE BATTENBERG
POR FELIPE A. LASZLÓ

dato histórico iconográfico de aquel retrato de Roosevelt con capa española de rojos embozos.

Seguí, de sorpresa en sorpresa, por lo diverso de las poses, alguna de ellas originalísima, todas tendentes a la naturalidad, examinando fotografías de retratos de Príncipes y Reyes. Aquello era realmente el Almanaque Gotha ilustrado por Laszló. Casi todas las fotografías llevaban afectuosas y laudatorias dedicatorias que suscri-

bían historiadas firmas, las mismas que sancionan las leyes en los Estados más poderosos de Europa, y es que Reyes y príncipes no creyendo, y haciendo bien en no creerlo, bastante recompensado al maravilloso retratista, habíanle agasajado con sus autografiadas admiraciones. En estos tiempos de democracias con protocolo, el Emperador no habría alzado del suelo, como muestra de su Real aprecio, el pincel de Ticiano. Le habría enviado una Gran cruz o una fotografía dedicada.

El conjunto de la obra de Laszló, como pintor de retratos, da la impresión de que el artista ha resuelto para sí el magno problema de la difícil facilidad, sin esfuerzo, sin violencia, sin distorsiones de línea para forzar los parecidos e intensificar la expresión, sin



F. A. LASZLÓ

L. VON LOON

efectismos de color en daño a la verdad, sin detalles episódicos que distraigan de la figura y nos especifiquen su categoría social. Todo en los retratos de Laszló es sobrio, nunca mezquino, elegante, selecto, nada fastuoso. No fatiga, no, el ver tanto y tanto retrato; y no fatiga porque no hay ese hierático parado que suele ser el mayor y más frecuente defecto de los retratos de altos personajes; porque todas aquellas figuras tienen vida

y alma y en conjunto una cierta expresión de bondadoso optimismo de quien está satisfecho del vivir que tiene encantadora seducción. Son retratos para atraer amigos, no para intimidar a los súbditos.

¿Se quiere una prueba de mi apreciación? Ahí está el retrato de don Alfonso XIII. A pesar de los arreos militares, que podrían sugerir ideas de fuerza y de poder, la impresión es de suave atracción bondadosa.

En el propio retrato del Kaiser, habida cuenta que el retratado ni un momento descuida la actitud de amo, pierde dureza el gesto y se humaniza la actitud, por haberlo presentado pie a tierra y como acariciando a su caballo, que no aparece fieramente engallado, sino reposado, tranquilo, casi manso.



LORD NORTHCLIFFE
POR FELIPE A. LASZLÓ

Inspiraciones y parentescos artísticos. ¿A qué esforzarse en buscárselos a Laszló? Su elegancia sobria es indudablemente inglesa en los retratos de hombre, y acaso vienesa en los de mujer; su ferviente verismo y su técnica tienen mucho de españoles. ¿Velázquez, Goya? Laszló los conoce y los admira y la Verdad y la Vida siempre estuvieron bien servidas por los pinceles de los maestros españoles y no lo están mal en los del artista húngaro, salvando, naturalmente, las consiguientes distancias que median entre los colosos de ayer y los hombres de hoy.

Apuradillo había de verse quien hubiera de incluir a Laszló en el encasillado de las modernas escuelas y tendencias. ¿Académico? Por su corrección pudiera parecerlo. ¿Impresionista? La amplitud de factura algo tiene de eso. ¿...? No; no hay que esforzarse. Laszló es sencillamente un admirable pintor de retratos y es éste un género de pintura poco propicio a las rebeldías revolucionarias, nada adecuado a los desplantes geniales, incompatible con las extremosidades de los ultramodernismos. No hay otra casilla para un arte y un artista que no se hayan salido de las suyas: retratista. Y él lo es excelso.

Querría yo ver como podían concordarse en una sola escuela, tendencia o manera, estos retratos aquí reproducidos «Miss Glasgow», en apariencia recordatorio de la moderna escuela francesa; «Madame Herbert Cremer», que se confundiría con un Sorolla «algo hecho»; «Miss Tronton», del más puro gusto inglés de la gran época de los retratistas in-

gleses; «Mi hijo Enrique», de goyesca inspiración; la «Condesa de Wemyss», de soberana elegancia; «Mlle. von Riemsdyle», tan rebo-sante de vida pensativa; «Lord North-cliffe», sólidamente construido; «Monseñor el Conde de Vay de Vaya», que conserva una actitud tan bien definida, que parece como si realmente se hallara desempeñando las funciones de su cargo. La diversidad es no-toria; pero no es la diversidad



F. A. LASZLÓ

ESTUDIO DE MI HIJO ENRIQUE

del que duda y tantea, es la del que deliberadamente la busca por entender que se adapta mejor una que otra manera a la representación del modelo. Es la diversidad que logra el que ha estudiado fundamentalmente su especialidad artística y sabe disciplinar sus personales inspiraciones a las necesidades de cada caso concreto. Hay en Laszló, como en todo retratista eminente,



LA CONDESA DE WEMYSS
POR FELIPE A. LASZLÓ

un dibujante admirable, correctísimo, seguro, firme que llega al parecido naturalmente sin violencias ni distorsiones de la línea, sin acentuar, con la verdad y la pureza del trazo y esto, en nuestros tiempos, es mérito raro y por raro más estimable. Es el primer elemento de triunfo para el pintor de retratos y quizá la condición *sine qua non* para hacerlos bien: el dibujo; y por esto, porque para ser retratista hay que saber dibujar, quizá el género parece algo reaccionario, y es imposible llevarlo a revolucionarios atrevimientos, que algunas veces no son más que estridentes gritos de la impotencia o de la ignorancia. Con el dibujo se asegura el carácter físico; con su dominio cabe llegar a las sutilezas de expresión que nos diga cual es por dentro quien se colocó ante el artista para que lo retratara. Esto es lo más difícil.



F. A. LASZLÓ

MME. HERBERT CREMER

Evocar por entero, no sólo en imagen, sino en espíritu a aquel que frente al pintor permanece mudo, como temeroso de traicionarse, de descomponerse, de que se le descubra algún rasgo por el cual deduzca quien lo retrata que es muy otro de como trata de presentarse.

Laszló dibuja. Cuando muchos desatienden la forma, por impotencia o negligencia, decirle a un artista que sabe dibujar, equivale a reputarle sereno, reflexivo y razonador de su arte.

Al pintor de Reyes no le estarían bien las revolucionarias estridencias. Déjmosle, que es sobrado para admirarle, el mérito de su honrada veracidad.

Los retratos de Laszló son retratos verdaderos. Y eso es algo muy hermoso, muy hermoso.

RAFAEL MAINAR.