HUGO BIRGER

Un pintor enamorado de España

POR

MAGNUS GRÖNVOLD

Con Hugo Birger (1854-1887) termina la primera época hispanizante de los pintores suecos, época iniciada en 1849 por Egron Lundgren y continuada en 1881 por Ernst Josephson y Anders Zorn.

Hugo Birger Peterson nació el 12 de enero de 1854 en Estocolmo, de padres pobres. Su progenitor, Sven August Peterson, enfermo desde la infancia de un daño de cadera que le obligó a andar con muleta y bastón y le redujo a una vida sedentaria, escogió el oficio de litógrafo, que sólo le procurara muy modestos ingresos. Su madre, igualmente débil de salud, murió cuando el niño Hugo tenía dos años. Afortunadamente, vivía todavía su abuela materna y, en los diez años sucesivos, esta mujer, decidida y buena, se ocupó cariñosamente de la educación del pequeño Hugo.

Cuando murió su mujer, Sven August Peterson se dedicó a una vida fuera de casa, en cafés y restaurantes, y no tardó en llevar consigo a tales sitios a su hijito, a quien quería mucho. En compañía de su padre y los amigos de éste, Hugo Birger adquirió ya muy joven ciertos modales de mundo, y parece que desde entonces datan su predilección por la vida ociosa de café y el desacato alegre que sería su rasgo de carácter durante toda su vida, por desgracia demasiado breve. Y en esta vida de café aprendió ese aplomo y esas respuestas rápidas que nos refieren sus compañeros artistas y que muy pronto le valieran el título de "fresco".

Sus dotes artísticas se manifestaron ya de muchacho, y en 1867, a la edad de trece años, ingresó como alumno en la Escuela de Bellas Artes de Estocolmo, que dejaría diez años más tarde, en 1877, después de haber obtenido una medalla y, además, una pequeña beca de doscientas coronas por su cuadro de concurso *La caída del primer hombre.*

Las doscientas coronas no bastaban, claro es, para ayudarle a realizar

su deseo, que, como el de sus compañeros, era ir a París. Por eso se marchó primero a la costa sueca, cerca de Gotemburgo, veraneo de gente rica y amante del arte, esperando poder vender algunos cuadros y conseguir así el capital necesario para el viaje. Sin embargo, el resultado no fué muy brillante. Pintó por la modesta suma de 150 coronas un excelente retrato del negociante Axel Leonrad Labatt, pero fuera de esto tuvo que contentarse con un pedido de 1.000 francos por un cuadro que pintaría en París y cuyo importe se le abonaría en pagos mensuales. Además, confiaba en un mecenas que se había procurado en Estocolmo: el negociante J. F. Tulander.

Por fin, en otoño de 1878, salió para París en compañía de otro pintor sueco, el pequeño y jorobado Carl Skanberg, que ya había estado dos años en la capital de Francia y que había llenado la mente de sus compañeros con relatos fantásticos de la vida alegre de Montmartre y, sobre todo, de sus propias y fabulosas conquistas amorosas.

Los dos amigos llegaron a París una noche de noviembre y fueron recibidos con júbilo por sus compañeros instalados en Montmartre. Se resolvió celebrar la llegada de Hugo Birger con una comida en "L'Ermitage", el café habitual de los artistas escandinavos, en el bulevar Clichy, y luego con una fiesta de ponche sueco, por suscripción, en el taller del pintor Carl Larsson, en la rue Capron. Pero la fiesta se realizaría sin la presencia del huésped de honor, y la inquietud de los compañeros aumentó considerablemente al saber que Hugo Birger llevaba en su cartera todo su capital.

Al cabo de dos días, Hugo se presentó en el taller de Carl Larsson pidiendo unos céntimos para una taza de chocolate. Había encontrado a una linda francesa que le inició en los misterios de la vida de París y en recompensa le había comprado toda una carretela: caballos, un "phaëton à la Daumont" y cochero para que fuera a pasearse con dignidad por el Bosque.

Los compañeros estaban asustados, pero admitían que Paolo Veronese —así le llamaban a Hugo Birger en la Academia— se había superado a sí mismo. Y no sería ésta su única aventura de tal género en París.

Por lo pronto tuvo que contentarse con un sofá en el taller de su amigo Skanberg; pero como le fueron insoportables los modales dominadores del hombrecito mudó de casa, escogiendo por domicilio el taller del pintor Allan Osterlind. Además, los compañeros le socorrieron y el crédito extensivo del dueño de "L'Ermitage" le salvó de morir por hambre.

En París modifica su nombre, omitiendo el apellido Peterson y llamándose sencillamente Hugo Birger —en Estocolmo se había llamado don Pedro—, y no pasaría mucho tiempo sin que llegasen a Suecia rumores de Hugo Birger como uno de los artistas prometedores del futuro arte de este país.

Influído por los virtuosos de color del arte francés, ejecutó admirables estudios al aire libre y pintó cuadros de género en conformidad con el gusto de aquella época. Por fin granjea en el Salón de 1880 cierto éxito con su cuadro *La toilette*, interior de tocador de una gran cortesana, que, rodeada de sus amigas y su "monsieur", se hace arreglar el cabello por un peluquero. Estamos en la época frívola de novelas como "Nana" y "La dama de las camelias". El cuadro, pintado con gran destreza, tiene un colorido muy fino, sobre todo en su presentación de las telas: seda, encajes, felpa y una piel de oso blanco.

La toilette se había pintado en el taller del pintor sueco August Hagborg, rue Gabrielle, número 31, que había alquilado su compañero Ernst Josephson al llegar éste a París de Roma en junio de 1879. Allí se presentó una noche Hugo Birger a dormir en un sofá y allí se quedó. De esta estancia data otro cuadro, uno de los mejores que ha pintado: *Rue Gabrielle*, actualmente en el Museo de Pinturas de Gotemburgo. Y fué aquí donde Ernst Josephson ejecutara sus magistrales retratos de artistas suecos, entre ellos el de Hugo Birger vestido de mosquetero.

Con *La toilette* y *Rue Gabrielle*, Hugo Birger había hecho su fortuna. Lo compró, el primero de estos cuadros, el negociante—luego caballerizo mayor del Rey de Suecia— James Fredrik Dickson, de Gotemburgo, protector de Hugo Birger desde el año 1877; y adquirió el otro cuadro el negociante Pontus Fürstenberg, igualmente de Gotemburgo, to-

davía poco conocido como coleccionista de lienzos, pero que sería en breve el más generoso mecenas de Hugo Birger. En una gran Exposición de Pintura Escandinava, inaugurada el 2 de junio de 1881 en Gotemburgo y seguida de un Congreso de artistas escandinavos el 15 del mismo mes, se estrechará todavía más la amistad de Fürstenberg y Hugo Birger.

Por lo demás, el taller de la rue Gabrielle fué el lugar de cita de los artistas escandinavos y también de muchos artistas franceses. Aquel centro de alegres fiestas fué también el sitio donde, en el invierno de 1880-81, Hugo Birger enfermó gravemente de un reumatismo que, en unión de una predisposición para la tuberculosis, le llevaría prematuramente a la tumba.

Ya en esta época Hugo Birger rumiaba la idea de pasar el invierno en España o en el norte de Africa, con cuya atmósfera templada esperaba poder vencer su achaque de reumatismo y trabajar al aire libre. Al parecer le inculcó esta idea Josephson, o tal vez todavía más el pintor finlandés Albert Edelfelt, el cual acababa de regresar de España contando cosas fantásticas de sus estancias en Granada, Toledo y otros sitios. Hugo expuso su idea a Fürstenberg, quien accedió a ella, haciéndole el pedido de un cuadro grande de asunto español.

Después de una visita a Estocolmo para ver a su padre y a su abuela, regresó a París a principios de otoño.

Durante su estancia en Estocolmo encontró a Josephson, quien el 13 de julio había perdido a su madre, y con la herencia obtenida por tal motivo estaba planeando su viaje por España. En París se hallaron otra vez para liquidar el pequeño hogar en la rue Gabrielle, y en octubre Josephson partió para España, mas no en compañía de Hugo Birger, sino en la del joven pintor sueco Anders Zorn.

Hugo permaneció algunos meses más en París. De esta su última estancia en la capital francesa data un cuadro de género titulado *El retrato de la novia,* asunto de opereta muy a gusto del público de entonces, pero sin ninguna importancia para la historia del Arte.

Abandonado el taller de la rue Gabrielle, Hugo Birger se presentaba todos los días en "L'Ermitage" y en "La Esquina" y, contra su costumbre,

siempre tenía fondos, lo que muy amable hizo notar a sus amigos. Aunque se hablaba del proyectado viaje a España, transcurrieron semanas y meses sin que se realizara. Hugo no tenía domicilio fijo; vivía en casa de su compatriota Ukke Dyberg, comerciante y muy amigo de la tertulia de artistas. En la casa de este sueco hospitalario, en la rue de Rome, los artistas entraban y salían libremente: de día, por la puerta; de noche, por la ventana del dormitorio de su huésped para no molestar al portero.

Por fin se fijó la fecha de la partida. Con Hugo Birger iba un joven noruego, Sören Dietrichson, en calidad de alumno; y después de una espléndida fiesta de despedida en casa de Dyberg, todos los tertulianos acompañaron a los viajeros en dos coches, algunos dentro de ellos, otros colgando fuera, hacia la estación del ferrocarril, adonde llegaron en el último momento, y bajo ruidosos vivas y agitación de chisteras los dos compañeros desaparecieron camino de España.

Como Anders Zorn, Hugo Birger iba en busca de una España romántica, formada en su mente por la contemplación de las acuarelas españolas de su compatriota Egron Lundgren, de cuya obra se había celebrado en Estocolmo una exposición conmemorativa en 1876. Pero no fué Lundgren el único en despertar su interés por España. En el Museo del Louvre había gran cantidad de obras maestras de los grandes pintores clásicos de España: Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán y Goya. En el Museo de Luxembourg, los jóvenes se entusiasmaban con los cuadros españoles de Henri Regnault *El general Prim* y *Ejecución sin jueces*, prefiriéndolos a los negros cuadros de bailarinas pintados por Manet, y a sus últimas telas, llenas de luz de Madrid y de Sevilla. Pintores españoles exponían con regularidad sus multicolores asuntos nacionales en el Salón: Fortuny, García y Ramos, Madrazo, Araújo y otros. Como Regnault, Fortuny había muerto antes de llegar Hugo Birger a París; pero se veían lienzos suyos en las ventas de cuadros. Fortuny era el más admirado de los pintores modernos españoles. Lo que sobre todo se admiraba en él era su exquisita manera de presentar el asunto; y aunque se había calmado el entusiasmo por sus números de virtuoso y la crítica le trató con bastante severidad,

seguía figurando entre los grandes nombres en las ventas de cuadros. Tenía muchos imitadores, entre ellos Boldini, admirado tanto por Hugo Birger como por Anders Zorn. Como Fortuny había captado bien ciertos aspectos de la vida española, los pintores extranjeros que iban a España tenían dificultad en librarse de la impresión anticipada que su pintura artificial había creado en ellos.

* * *

Los dos amigos llegaron a Madrid. De su estancia en la capital de España nada se sabe, pero debemos creer que guardaban recuerdos inolvidables de sus galerías de arte, principalmente de su Museo del Prado y de la vida de la capital, en general.

Después de una breve estancia en Madrid, donde todavía había invierno y frío, continuaron a Sevilla, y al cabo de un viaje de un día por ferrocarril, Hugo Birger se encontraba por fin en el país de sus ensueños: la soleada Andalucía, llena de calor y de aroma de flores.

En Sevilla, Ernst Josephson estaba esperándole con impaciencia. Hacía ya meses que se había separado de Zorn; y también se había ido el pintor noruego Christian Skredsvig, que luego le había hecho compañía en la casa de huéspedes de la calle de Gerona. Josephson había terminado su gran cuadro *Herreros españoles*, y el pequeño *Baile español*, tan rico de colores, estaba igualmente acercándose a su terminación. Por eso no tenía inconveniente en divertirse. Con el mes de abril había empezado en Sevilla la época de las grandes fiestas: la Semana Santa, la feria, corridas de toros, bailes, etc., y los tres amigos no hicieron sino divertirse, yendo de fiesta en fiesta, como lo describen las copiosas cartas de Josephson a su familia y a su amigo el periodista sueco "Spada".

En sus cuadros, Josephson había ahondado en la vida del pueblo sevillano y en la de la gente popular, pintándola en blanco y negro. Por su manera de ver la vida de los gitanos, parece ser un precursor de Ignacio Zuloaga, pero cuando Josephson estaba en Sevilla. (1881-82), Zuloaga tenía once años, y al llegar éste a París en 1889, hacía dos años que Joseph-

son había vuelto a su país abatido por la locura, de modo que Zuloaga no ha visto nunca ningún cuadro de Josephson.

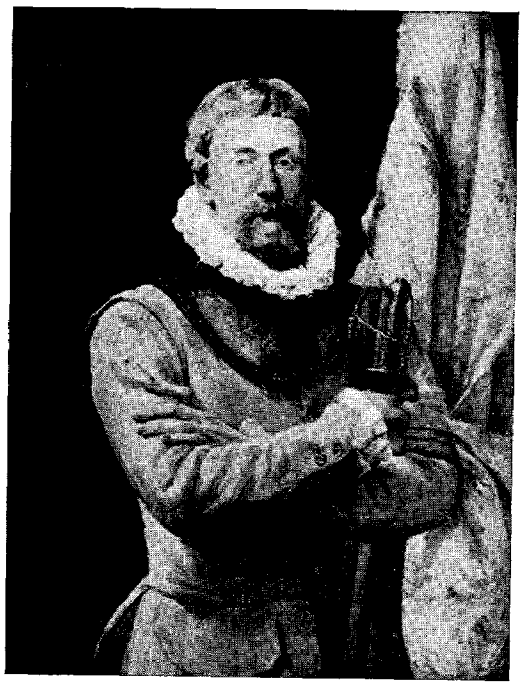
En cuanto a Hugo Birger, no llegó nunca a ahondar en España como Josephson. Con su ánimo fácil y alegre, desde el primer momento se dejó fascinar por la vida pintoresca y superficial, por el ambiente dominguero de las corridas de toros y de la feria, que tanto seduce al turista, y en sus cuadros españoles terminó siendo en cierto grado un pintor de cuadros de turismo. Pero no podía olvidar por completo sus grandes dotes de pintor, y hay verdaderas obras maestras, sobre todo entre sus estudios.

En su excelente libro sobre nuestro pintor, el crítico de arte Sixten Strömbom explica los problemas que se le presentaban una vez llegado a España. "No le fué fácil cambiar su paleta. Acostumbrado a la luz suave y gris de París, de repente se hallaba ante el ambiente subtrópico de la España meridional, con su aire seco y claro, en el que los tonos locales se desvanecen haciéndose transparentes y en el que el menor detalle se destaca agudo, hasta en las sombras. Hacían falta nuevos colores en la paleta y una manera más dura de dibujar. Lo que le importaba era presentar sus motivos verídicos —según los principios del naturalismo— y al mismo tiempo pictóricamente enteros y armoniosos. El peligro de recaer en plasticidad, de entrar demasiado en los detalles, de incurrir en disonancias, era inminente, sobre todo para un pintor que, como Hugo Birger, se aferraba a la idea de hacer "cuadros acabados". En sus lienzos españoles luchaba siempre con esta dificultad y no consiguió nunca vencerla por completo."

De su estancia sevillana hay una serie de toreros y gitanas y varios estudios de los jardines del Alcázar. A fines de mayo envió al Salón de París un *Gallinero del Alcázar de Sevilla,* cuyo destino ulterior se desconoce. Otro asunto semejante, también de los jardines del Alcázar, es un pequeño estudio donde un niño está jugando al sol con un perro. Un *Torero en la arena* nos muestra al matador en el momento de brindar. El cuadro, firmado en Granada, debe de ser un recuerdo de Sevilla. Pintado el fondo de una manera muy impresionista, nada tiene que ver con la plaza de Sevilla,

a pesar de destacarse la Giralda sobre los muros. En este cuadro Hugo Birger se ha atrevido a presentar su figura en plena luz del sol, omitiendo todos los colores pardos, rindiéndola en una impresión de gris-plata con variaciones de amarillo, azul claro y cinabrio. Los detalles se hallan ejecutados en un negro puro y con pincel en punta. Se nota la enseñanza de Manet y todavía más la de Fortuny. Como el pintor finlandés Albert Edelfelt el año anterior, Hugo Birger había visto en Sevilla los cuadros del maestro español en las colecciones de José Goyena. Con este cuadrito —dedicado a la señora Blanche Dickson, esposa de su primer protector en Gotemburgo—, Hugo Birger había adoptado la gama de colores, en la cual pintaría sus futuros cuadros españoles. En la convicción de haber encontrado un nuevo medio de expresión, resolvió pintar, como su primer cuadro grande, una escena de la vida popular andaluza: una fiesta alegre de las que se celebran durante la feria. Sería éste el cuadro pedido por su mecenas Pontus Fürstenberg y, además, su envío al Salón de París del próximo año de 1883. Al parecer intentaba pintarlo en Sevilla, pero no fué así.

Después de la feria los tres amigos resolvieron hacer una excursión a Granada. Josephson había terminado su trabajo en Sevilla e intentaba visitar el Norte de Africa, pero antes deseaba ver la Alhambra. Tras un viaje de trece horas en tren llegaron a Granada, donde, debido a grandes corridas de toros, no había un solo cuarto libre en los hoteles de la ciudad. Tuvieron que buscar alojamiento en los hoteles de turismo de la colina de la Alhambra y la suerte los condujo a la fonda de los "Siete Suelos", muy frecuentada por los artistas, y que debe su nombre a una puerta con su torre en la muralla del Alcázar: "La torre de los Siete Suelos". Allí había residido Wáshington Irving al escribir sus famosos *Cuentos de la Alhambra*; y también allí habían residido durante largas temporadas Fortuny y Henri Regnault. El libro de Irving había hecho de esta fonda un sitio predilecto del público anglosajón, y las leyendas referentes a Henri Regnault atraían a los turistas no sólo franceses, sino de otras naciones. Hacía un año que el pintor finlandés Albert Edelfelt había pasado allí diez días



ERNST JOSEPHSON: *Hugo Birger en 1879.*
(Museo Nacional. Estocolmo.)

H. BIRGER: *Torero.* Granada, 1882.
(Colección E. Delín. Estocolmo.)

H. BIRGER: *Un gitano.* Granada, 1882.
(Museo Nacional. Estocolmo.)

H. BIRGER: *Las hermanas Matilde y Paula en 1884.*
(Museo Nacional. Estocolmo.)

HUGO BIRGER: *La Rue Gabrielle.* París, 1879.
(Museo de Arte. Gotemburg.)

HUGO BIRGER: *La feria.* Granada, 1882.
(Museo de Arte. Gotemburg.)

inolvidables. Por el momento el público estaba formado por unas cuantas señoritas norteamericanas y una tertulia de pintores alemanes.

Desde aquel edificio de tres pisos y azotea la vista era magnífica, abarcando toda la vega. Al lado había un pequeño jardín con terrazas adornadas de hayas y arbustos en flor. La situación bajo la muralla de la circunvalación de la Alhambra prestaba al sitio su aspecto decorativo de un cuento de hadas. Este lugar de reposo ejerció desde el primer momento un gran atractivo y una honda sensación de infinita felicidad en Hugo Birger, cansado del viaje. Expresó a sus amigos su convicción de que este lugar, no Sevilla, era el sitio apropiado para la ejecución de su cuadro grande, *La Feria*. Esto acaeció en la noche del 20 de abril de 1882.

Durante dos días visitaron las maravillas de La Alhambra y otra vez desborda Josephson en sus cartas entusiastas narraciones. Algunos días después, y saturado de impresiones, el gran "José" dejó a sus dos amigos, tomando el tren para Málaga, de donde se fué a Tánger.

Hugo Birger y Sören Dietrichson empezaron muy pronto a trabajar, visitando con sus álbumes de bocetos las salas de La Alhambra y los jardines del Generalife. Seguía Dietrichson a Hugo como un siervo fiel, trabajando a su lado y recibiendo sus consejos. Se vistió como su compañero, se dejó la barba como éste y tomó al igual que éste lecciones de español. Todo lo que Hugo Birger apreciaba más en la vida lo encontró aquí: bellas mujeres, hermosas flores e interesante arquitectura. Gracias al aire fresco, puro y cristalino que bajaba de Sierra Nevada, no le molestó el calor creciente de verano y tampoco notaba ya más su antiguo mal, el reumatismo. Era éste el paraíso para un pintor de aire libre.

Poco tiempo después Hugo Birger alquiló para su trabajo un carmen próximo, pero siguió comiendo con su amigo en la fonda de "Los Siete Suelos". Ambos fueron muy pronto admitidos como tertulianos en la vida íntima del pequeño hotel, así por los huéspedes como por el dueño y su familia. El pintor sueco entabló amistad con sus colegas alemanes Karl Weber y Karl Müller.

* * *

Hugo, que presumía de gastrónomo, descubrió muy pronto faltas en el condimento de la cocina e hizo amables gestiones ante el dueño. Más tarde solicitó los productos que le parecían indispensables para suplir las defectuosidades de la comida nacional. —"Los otros huéspedes me habrán tomado por un inglés loco —escribe a su amigo el pintor sueco Pauli—, y por cierto, mi sitio en la mesa se parecía a una farmacia con todos sus frascos místicos de soya, mostaza inglesa y francesa, y qué sé yo."

El dueño de la fonda de "Los Siete Suelos" se llamaba José Gadea Mengíbar y era de origen moro, según la tradición familiar. En sus dos matrimonios había tenido veinticuatro hijos, de los cuales la mayoría murieron niños. Su primera mujer, que se casó con él a la edad de catorce años y medio, le había dotado de diecinueve hijos entre varones y hembras. Se llamaba María Yniestra Fuentes. Su segunda mujer, doña Concha, a la sazón dueña de la fonda, había aumentado este número con cinco más. Había en aquel entonces tres hijos adultos: José, un barbudo caballero que actuaba como secretario de la fonda, y las hijas Matilde y Paula, la primera pelinegra y la segunda morena. Para los ojos de un nórdico las dos hermanas eran hermosísimas. Un embajador alemán decía de Matilde, con admiración: "Se parece a Adelina Patti como una baya a otra." Según el gusto español su hermosura no era tan extraordinaria, pero fascinaba por sus ojos negros, aterciopelados, y por sus cuerpos bien formados. El padre, siguiendo la costumbre española, les había dado una educación rigurosa. No les permitía ir a divertirse fuera de casa. Vestían con sencillez, pero había en su porte y sus ademanes mucha distinción. No se mostraban nunca solas por las calles. Habían estudiado en una escuela religiosa y eran, como la demás familia, católicas creyentes: Matilde, hasta algo devota. Paula tenía dieciocho años y era de genio alegre. Matilde, de veintidós años, poseía un temperamento suave y melancólico; ya muy joven había experimentado penas y el peso de la responsabilidad. Al morir su madre Matilde tuvo que suplirla en el cuidado de sus hermanos menores. Contó ella misma al crítico de Arte Sixten Strömbom, cuando la visitó en Pau en 1947, que las gentes, al verla vestida de negro conduciendo a

sus tres hermanitos, exclamaban: "Pobrecita, ¡tan joven y ya viuda!" Y cuando, al cabo de un año, tuvieron una madrastra, su papel de intermediaria se hizo más difícil aún. Los huéspedes la apreciaban por su hermosura y su amabilidad llena de tacto. El pintor finlandés Albert Edelfelt, cuyo corazón impulsivo había latido por ella el verano anterior, la describe en una carta a su madre: "Con lo fatigado que estaba [del viaje] hubo algo que, fuera la convicción de hallarme en La Alhambra, me excitó hasta el punto de estar dispuesto a quedarme despierto todavía tres noches. Era una de las hijas de don José, muchacha encantadora, que para mayor desgracia habla corrientemente el francés. Parece tener diecisiete años (tiene en realidad veintiuno) y posee unos ojos brillantísimos. Es muy coquetona y ha sido objeto de los requiebros de todos los jóvenes caballeros."

Otro día escribe:

"Matilde es lindísima al regresar de la iglesia con su mantilla, que sólo deja ver los ojos y la punta de la nariz... Ahora, después de la partida de mis amigos Noël y Boït, sostengo largas discusiones con Matilde, que no es del todo copetuda y que no escucha nada con tanto agrado como los requiebros."

Edelfelt, el versado mundano en cosas humanas, dudoso y analizador, dejó la fonda de "Los Siete Suelos" después de una estancia de diez días.

"A la señorita Matilde ya le he dado un tierno adiós —escribe—; es sumamente hermosa. Tienen una manera muy especial de mirar estas andaluzas...: *des regards incendiaires.*

En una larga convivencia con los artistas, de los cuales muchos se habían hecho famosos, la familia Gadea había formado una colección de recuerdos que don José mostraba muy complacido a sus huéspedes. El héroe era, ante todo, el pintor Regnault, muerto doce años antes en la guerra francoprusiana. Todavía se conservaba allí un álbum de bocetos lleno de apuntes caricaturecos de la vida de los artistas en la fonda de "Los Siete Suelos". De Regnault se alababa su bondadosa sencillez y sus réplicas prontas. Matilde recordaba todavía en 1947 de qué modo Regnault abandonaba

el comedor, con el plato sopero en mano, entrando en la oficina, donde la familia se reunía para comer, y sentándose allí ponía un niño en cada rodilla, jugando con ellos mientras comía. Se comprende que Hugo Birger participara con fruición en tales recuerdos.

Un día, no muy lejos del de su llegada, Hugo confió a su amigo Dietrichson que estaba perdidamente enamorado de una de las chicas de Gadea. Muy pálido, Dietrichson le preguntó: "¿De cuál de ellas?" Al saber que era de Matilde, se sosegó, diciendo. "¡A Dios gracias!, porque yo no estoy menos muerto de amor por Paula."

Al comprender Hugo Birger que Matilde no era insensible a su amor, tomó en seguida su resolución. Debían casarse. Sesenta y cinco años más tarde Matilde le contó al señor Strömbom cómo se verificó el noviazgo: "¿Lo que veía yo en Hugo? ¡Oh, era tan alegre y ante todo tan bueno! Y me quería con el ardor propio de un joven que está enamorado por primera vez. Usted comprende que a un amor así no lo puede resistir ninguna mujer. Hugo quería casarse en seguida. Se precipitó en la oficina de mi padre solicitando mi mano. Yo estaba junto a la puerta abierta, riendo nerviosa. Mi padre enmudeció y al cabo dijo: "Pero Matilde no tiene ninguna dote." Hugo replicó en seguida en francés: "*moi, je ne veux pas de dot, je veux Matilde*!" En aquel momento Hugo despertó en mí un sentimiento de profunda gratitud. Porque yo me acercaba a los veintidós años y me sentía ya una muchacha vieja."

Tras algunas dudas, la familia resolvió consultar con el clero antes de dar a Hugo Birger su asentimiento definitivo. Los proyectos de casamiento de Dietrichson con Paula se aplazaron entre tanto. La cuestión era muy difícil mirada desde un punto de vista católico. El cura, a quien no le gustaba que una querida feligresa se casase con un protestante, tenía que hablar con el canónigo y éste, a su vez, con el Arzobispo de Granada. El asunto se prolongó todo el verano y hasta muy avanzado el otoño.

Mientras tanto, Hugo Birger pintaba con un entusiasmo y un fervor como nunca antes. Lápiz en mano se adentró en el ambiente de La Alhambra, y en leves bocetos de color fijaba impresiones de los floridos jardines

alrededor de los muros del Alcázar y del paradisíaco valle del Genil, con el propósito de utilizar más tarde estos estudios para diferentes cuadros de taller. Le asediaron modelos de profesión y adivinadoras del barrio del Albaicín. Fascinado Birger por esta gentuza pintoresca, llegó en efecto a pintar una serie de asuntos gitanos. El Museo Nacional de Estocolmo posee uno de estos románticos cuadros de género: un *Gitano sentado,* vestido de francotirador o de bandolero, con su gran mosquete al brazo. Por su técnica es una obra maestra, con finas veladuras.

Sin embargo, muy pronto sus pensamientos giraban alrededor del gran cuadro que le había pedido Fürstenberg y que, como ya sabemos, representaría un aspecto de la feria. El ambiente y los modelos —miembros de la familia Gadea —ya los tenía en casa. Los esbozos conservados demuestran que Birger ha puesto manos a la obra con gran entusiasmo. Hay uno, propiedad de la señora Ahrenberg, de Gotemburgo, que de modo rápido nos muestra la primera idea de la obra. Así por su colorido como por su dinamismo es un excelente bosquejo para un cuadro lleno de vida. El señor Strömbom lo analiza como sigue: "Con su porte impresionista es una continuación directa de su último estudio de la rue Gabrielle. Para la agrupación, Birger ha encontrado una simetría libremente contrapesada con la pareja bailadora, que lo corona todo, algo a la derecha del eje. El desequilibrio que nace así está contrapuesto por el cocinero, a la izquierda. Por su colorido, la composición se basa en un juego alegre de tonos fríos y calientes: verde claro, negro azulado y amarillo gris. El pincel ha trabajado con rapidez vertiginosa, conservando siempre gracia y certeza. El estudio se ha pintado al aire libre, directamente de personas en movimiento. Pronostica un cuadro excelente." Además, Birger ha ejecutado varios estudios de detalles. En el Museo de Gotemburgo se conserva un estudio finamente templado de la mesa, con Pepe Gadea como único comensal.

A mediados de mayo Hugo Birger había comprado a Mariano, su modelo gitano, unos cuantos trajes de luces y vestidos de mujer de la sierra, usados seguramente por muchos pintores anteriores a él. Vestía con estas prendas a sus amigos, ensayando varias agrupaciones, siempre ocupado

de su cuadro. También existen fotografías tomadas por el fotógrafo de turismo del palacio, que perpetúan estos grupos.

Después de haber recibido de Fürstenberg una carta animadora y haber ejecutado cartones grandes de los diversos grupos de *La Feria,* Birger tendió su ancha tela (200,5 × 135 cm.) e hizo montar un enorme toldo de esteras para protegerse del sol mientras estaba trabajando. Allí pasó los meses de junio, julio y agosto pintando sin tregua. Antes de llegar a ejecutar los detalles, el ambiente había cambiado por completo. Llegado el mes de agosto, la suave luz del verano se transformó en aquella luz dura y cristalina que el aire de la sierra presta a los días de otoño. Por eso Birger fué instigado a terminar su cuadro en colores locales durísimos y con dibujos demasiado agudos. El señor Strömbom comenta el resultado en la siguiente forma: "Con estos retoques excesivos para presentar los colores locales del ambiente subtrópico, el cuadro fué, de un modo poco afortunado, un *tour de force* que no cumplió lo que prometía. El pavo real del primer término parece estar destinado a indicar la clave colorista del cuadro. El colorido es el de la pintura española de aquella época. Hay pormenores admirables, como la construcción acertada del escenario; trozos magistralmente dibujados, como la nodriza del primer término, y detalles coloristas sabrosos, como el cocinero vestido de blanco, a la izquierda. Fué una verdadera hazaña llevar a cabo, con tal consecuencia persistente, una obra tan magna y variada. Sin embargo, el ambicioso dibujante Birger ha superado de una manera fatal al colorista Birger."

Así el crítico de arte Sixton Strömbom.

Hace ya más de cincuenta años que vi *La Feria* y por eso no me atrevo a emitir un juicio personal. Mi recuerdo del cuadro es demasiado vago. Sea como fuere, me inclino a creer que el efecto de este cuadro ha sido completamente diferente en la luz fuerte y clara de Granada que en la luz apagada del Norte. Me atengo a una observación de Aureliano de Beruete respecto a la diferencia entre la pintura nórdica y la española.

Dice el Sr. Beruete en *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida* (The Hispanic Society of America, New York, 1909, volumen I, pág. 90): "La

intensidad de la luz de los países meridionales, merced a la cual parecen tan coloreados los cuadros pintados en éstos, les perjudica sobremanera al ser transportados al Norte, en donde quedan por lo común fríos y descoloridos, cuando no tristes y obscuros. De ahí que, a pesar de cuanto se cree y confirma, los grandes coloristas, antiguos y modernos, abundan entre los pintores del Norte mucho más que entre los meridionales, pues aquéllos, a falta de color y brillantez de la luz que ilumina sus obras, se ven obligados a suplir estos elementos con los recursos de su paleta".

(Concluirá)