PANCHO COSSIO Y LA TRADICION PICTORICA (*)

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

He aquí que nos encontramos en la cómoda disposición de estudiar a grandes pintores vivos, de carne y hueso, actuantes, contemporáneos, y que podemos hacer una especie de erudición deportiva, la que, a quienes ejercemos la crítica con pretensión de empalmarla con la Historia, nos parece toda una revancha. La revancha y venganza del desconsuelo que produce no poder haber hecho otro tanto, no digo ya con figuras estelares, sino con las otras más modestas, que han podido llamarse Claudio Coello o Luis Paret y Alcázar. Además, podemos elegir a nuestros pintores, esto es, a nuestros objetos de estudio. Sabemos bien cuánto cambian las estéticas, y hasta por propia picardía hemos de cuidarnos de ligar la admiración a lo que, de un modo u otro, no preveamos pueda ser perdurable. Casi hasta los altares subían los críticos, hace sesenta u ochenta años, a determinados artistas, de quienes subsiste muy poco real. Pero nosotros tenemos sobre esos críticos, muy por lo menos, la ventaja de saber más, con la sapiencia de esos vertiginosos sesenta u ochenta años. Por esa madurez, y por nuestra rabiosa independencia, y porque también hoy se dan artistas de éxito aparatoso semejante al de los dichos, pero que tampoco nos interesan absolutamente nada. Nos fijamos en los artistas que no alcanzan premios, honores, bandas, cruces ni condecoraciones, en los que se ganan la vida con su buena, con su excelente, impopular y minoritaria pintura. Nos fijamos, por ejemplo, en Pancho Cossío.

No soy descubridor de Pancho Cossío, pero ya llevo fama de escribir sobre él un ensayo cada dos meses. Casi es cierto, porque me interesa extraordinariamente su caso, en el que cualquier mediano zahorí pudiera adivinar al clásico gran artista, llamado a adquirir enormísima estimación unos cuantos años después de su muerte. Mas, para lo que va a seguir, esta convicción de gloria póstuma de mi biografiado importa poco. Tampoco va a importar la bella calidad de su obra, tema ya tratado frecuentemente. Insis-

(*) Texto de la conferencia pronunciada en la Universidad Menéndez y Pelayo, de Santander, el 25 de agosto de 1955.

tiremos sobre la fenomenología, deducible de su raro mecanismo. En fin, que no me voy a referir a la hermosura de las realizaciones de Cossío, sino a lo que creo adivinable de su trama.

Pancho Cossío como creador, yo como exegeta, ambos estamos de acuerdo en lo tradicional de su arte. La pintura de Cossío es tradición. Pero ha sido en tal modo mancillado este concepto a fuerza de abusar y falsear su significado, que parece imprescindible tratar de fijar en qué consiste la tradición o, al menos, alguno de los caminos que puede elegir la tradición. Caminos diversos y ocultos, muchas veces entrecruzados, que todos los amantes del arte intentamos, repetidamente, poner de manifiesto. En la inmensa bibliografía consagrada a Picasso pueden ser exhibidos *items*, procurando ligar a Pablo con la tradición española, con la francesa, con la clásica, con la musulmana, incluso con la oriental, todo lo cual puede ser cierto en varia proporción. Es lugar común, y hasta comunísimo, intentar presentar a Picasso como el más dañino rebelde, el más exaltado revolucionario que hayan podido parir siglos y siglos de plástica. Pero esta facilidad de atarle con muchas tradiciones proclama lo contrario, y precisamente sus teorizadores sí han solido ser hombres efectivamente rebeldes. Ya ello destruye en principio el monstruoso y pretendido antagonismo que, al menos en plástica ley, pretende enfrentar tradición y revolución. Esta, la revolución, suele adobar sus principios con elementos tradicionales, que, por supuesto, nada tienen que ver con esa imagen de tradición paralítica, inmóvil, sorda y muda.

Respecto de Pancho Cossío, pudieran invocarse casi tantos canales de inspiración tradicional como los que se aducen para Picasso. Pero nos referiremos a los factores de su tradición española, entre otras razones porque es fácil y honrado, y bien ajustado a la verdad, este punto de la pintura de Cossío, de que está orgulloso y convencido su creador. Y es necesario, al respecto, comenzar por esta misma ciudad que nos alberga y nos escucha. Comenzaremos por Santander.

En otro lugar he razonado una tesis que se presta a fecundas y numerosas conclusiones. La de que la riqueza y vigor de la pintura novecentista del norte de España se debe a estar ligada con tradición anterior por delgados y suaves hilos, en lugar de estarlo por recias cadenas, como, por desgracia, acontecía en Madrid. Contra la personalidad madrileña de un Solana—y no tan estrictamente madrileña que no pueda ser considerado con entera justicia como montañés—, nuestro Norte ha dado, de Oeste a Este, pintores tan

renovadores, tan hijos del siglo, tan saturados de independencia y frescura como Evaristo Valle, María Blanchard, Francisco Iturrino, Juan de Echevarría, Aurelio Arteta. Fenómeno tan acusado, que tenía sus enlaces decimonónicos, por lo que se refiere a Asturias, en Regoyos; respecto de Santander, en Riancho. Es inútil decir que hoy, año de 1955, poca pintura nos parece tan rectamente española, tan absolutamente tradicional, como la producida por estos nombres ilustres. Todos tradicionales a su modo; ninguno ahogado ni aherrojado por la falsa tradición. Aun antes de tomar Pancho Cossío sus primeros pinceles, ya podía invocar una tradición no sólo española, sino hasta regional. Y no en vano, algo de la gama propia de la pintura española norteña, con sus verdes, sus grises y sus azules agrios, aparece en algún cuadro primerizo de nuestro buen Pancho Cossío.

Luego llegó la tradición del buen quehacer, la tradición artesana, la de la brujería manual. Esto sí que, a fuerza de ser tradición, es obligada historia de cada gran pintor español: el amaestramiento manual, la destreza de oficio en casa de un grandísimo práctico sin alas propias, pero que suele pasar a la historia por mor de su discípulo. El Pedro Díaz Villanueva de Zurbarán, el Pacheco de Velázquez y Alonso Cano, el modesto padre de Pablo Picasso es, en el aprendizaje de Cossío, don Cecilio Pla. ¡Qué enorme cometido vital es el de estos educadores oscuros y concienzudos, a quienes, cada día más, será necesario reservar mayor espacio en la dosis de gloria de sus discípulos! Porque si estamos glosando tradición, en pocos lugares reside con mayor justicia que en los que transmiten un secreto secular: en sus manos, única hacienda, única preciosa riqueza. Sigue aquí un paréntesis de misterio, en cuya resolución me declaro incompetente. Cuando Cossío me reveló su gratitud por Cecilio Pla, intenté advertir qué de visible pudiera haber quedado en él de su maestro, o cuánto, en éste, que dejase prever o profetizar un discípulo de semejante rango. Y no he visto nada; pero he aprendido una lección importante para mi otra faceta personal, la historiográfica: es la de que no es posible fiarse de concomitancias formales o estilísticas para aseverar un discipulado.

Pudiera ser hecha una objeción, en cierto modo grave, a lo acabado de exponer: la de que el verdadero maestro de Pancho Cossío fuera Braque. Yo sólo llamaría al gran Braque, en tal coyuntura, hermano mayor y más experimentado en la geometría de la pintura novecentista. Pero este nuevo capítulo de la vida de Pan-

cho Cossío nos introduce en Francia, con lo que se presentan más argumentos para nuestra tesis sobre la tradición. Porque es fácil creer, en tanto el hecho sea contemplado superficialmente, que los extranjeros triunfadores en París son los más afrancesados, los más dóciles a cualquier signo interno o externo de lo francés. Nada más lejos de la verdad, sin embargo. Lo que París ha buscado siempre en los metecos es cierta unidad, selecta y refinada, referida exclusivamente a lo cualitativo, pero sin exigir una sumisión a la gracia y elegancia, que son inmanentes leyes en la nación vecina. Muy por el contrario, esa gran legión heterogénea y babélica, que suele ser denominada *ècole de Paris*, ha conservado íntegras e integérrimas sus características raciales y nacionales. Más aún: los triunfadores en París han sido buscados en razón directa a la dosificación de tradiciones nacionales con que pudieran fecundar el ideal brillo de este magnífico grupo, del que nos honramos en ser contemporáneos. Creo que el éxito de un Foujita fué debido a su considerable niponismo; el de Modigliani, a su neta italianidad; el de Picasso, a su portentoso y epitomado mediterraneísmo. El éxito de Pancho Cossío y su generación fué, en buena parte, debido al hecho de ser españoles. Es fenómeno exageradamente curioso este de que París ha descubierto, criado y prohijado muchos más excelentes pintores españoles que el Madrid del mismo momento cronológico, esto es, el de la primera mitad de siglo.

Pero procederá preguntar por qué razón la triunfal escuela de París del período de entreguerras pudo advertir en Pancho Cossío un español, con todos los pros y los contras de la adscripción a unas fórmulas tradicionales españolas. Acaso por instinto, ante la evidencia de un empuje inicial sencillamente hispánico, acaso porque la pintura de Pancho Cossío, entonces ya, no se parecía a ninguna otra, de modo que sólo podía proceder del sur de los Pirineos. Pablo Picasso, Juan Gris, María Blanchard y Juan Miró bastaban y sobraban para justificar esa atención para con los pintores españoles fuera de serie, lo que tampoco deja de constituir una forma de tradición. Y no escasamente valiosa, por cierto.

* * *

Veamos ahora, para llegar al cogollo de la cuestión, la pintura de Pancho Cossío en su forma y en su contenido, en su superficie y en su trasfondo. Y parece obligatorio comenzar por la técnica. Sólo él es quien puede formularla y declararla; quienes no practi-

camos el arte de la pintura nos contentaremos con maravillarnos ante esas superficies, que muestran deleite de ejecución en cada centímetro cuadrado; la pasta de óleo vertida a magia y alquimia, que siempre parece nueva al encararse con cada nuevo cuadro. Pues bien: atrevámonos a decir que esta adhesión a un buen y recto oficio de artista es una virtud secularmente española. No es novedad pregonar que los canteros del renacimiento hispano, en su fase carolina, eran considerablemente más diestros—o, por lo menos, más artesanos, mejores artesanos—que sus contemporáneos italianos; ni que nuestro valenciano Ribera poseyó una inimitable manera de trabajar sensualmente una pastosidad que no tuvo posible eco en su discipulado napolitano; ni que hacia el año 1870, nadie, absolutamente nadie, era capaz de superar en virtuosismo y brujería a Mariano Fortuny. Ejemplos dispares y lejanos, ciertamente, pero tanto más valiosos cuando, llegados a nuestro espectacular siglo XX, muchos artistas de nombradía no utilizan un oficio superior al del pintor industrial. Y con ello no los desvalorizo. Pocas salas me parecen tan bellas en el Museo de Arte Moderno, de París, como la dedicada a Fernand Leger, uno de los más extraordinarios pintores de nuestro tiempo. Pero la pintura de Leger es cruda, de colores anchos y macizos, sin un milímetro de sutileza. Ello, por lo que se refiere a los nuevos, que suplen con empuje y genio, más de mil veces, lo que les pueda faltar de oficio y de cocina; pero es imperdonable en los arqueológicos y contumaces representantes de la peor pintura posible, que llaman tradicional para bochorno y deshonor del vocablo. En éstos no hay buen oficio, ni brujería, ni secreta cocina. No hay otra cosa sino truco, efectismo e impotencia.

Pero si deseamos nobleza para la pintura renovadora, para la pintura congruente con nuestro siglo, debe ser, por supuesto, una pintura artesana. Ninguna lo es tanto como la de Pancho Cossío, que no ha querido inclinarse ante la industrialización de los colores y que continúa usando sus tierras puras, según se hacía en el honrado siglo XVIII. Pinta como se pintaba en los obradores sexcentistas, con rigor de cocina ancestral. Mejor que en el siglo XVIII; mil veces mejor que en el siglo XIX; incomparablemente mejor que a comienzos del nuestro, cuando la enfermedad del color preparado en serie ha corrompido lienzos que un día fueron celebrados por luminosos y hoy andan en avanzado proceso de putrefacción. Lo lastimoso es que esa vertiente técnica de lo tradicional sea tan rara y desusada, tenga tan pocos partidarios en España y en el

mundo. Recordemos como excepción a los grandes fresquistas mejicanos de este siglo, que también han mantenido y perfeccionado su artesanía. Ello es imprescindible, supuesto que queramos la pervivencia del arte y de sus obras en los siglos futuros.

* * *

Algo queda dicho de cómo pinta Cossío; pero, siendo trascendental la técnica, resulta menormente aleccionadora para nuestra tesis tradicional que otro apartado: el de lo que pinta Cossío. Este apartado pudiera encerrarse sintéticamente en un enunciado con carácter de programa y ley propia, que es el siguiente: Cossío pinta líneas curvas.

Es suficiente tal programa para llevarnos a una afirmación de inmensa personalidad. No olvidemos que Cossío es una cría del cubismo, y aunque extraiga doctrina de Braque y no de Picasso, la teoría cubista era toda una compleja armazón de rectas y ángulos. No tanto, ciertamente, por extremar y agudizar la geometría ideal de Cézanne, sino porque todo nuestro siglo ha propendido a lo recto, a lo agudo, a lo frío, a la línea castigada, endureciendo y helando muchos esquemas clásicos. Es tendencia inequívocamente novecentista la de acerar y agudizar tanto la arquitectura como la política, hasta plasmar, en partenones congelados o en epítomes de *El Príncipe,* desconociendo la sutileza de Maquiavelo, todo un estilo resumido y directo, que puede agradar o disgustar, pero que, con toda evidencia, es el de nuestro siglo. Mejor aún, el que debe ser. Yo, personalmente, me siento orgulloso de ser contemporáneo de la arquitectura funcional, de la escultura de oquedades y de la pintura abstracta. La corriente se deja sentir con semejante fuerza como para que dos de nuestros más grandes pintores figurativos, Juan Miró y Pancho Cossío, queden a dos dedos de la pura abstracción.

Me he referido a dos pintores que utilizan preferentemente formas curvas, tan a propósito para diluirse en la abstracción como las superficies angulosas, pese a que éstas ya contasen en su haber antifigurativo con el gran ensayo cubista. La posibilidad abstracta, partiendo de la recta o de la curva, es semejante. Pero cuando se utilizan la esfera y el óvalo, la parábola y el cono, de un modo programático, según Cossío lo hace, es que preside un criterio barroco, lo que, enjuiciado en 1955, no sólo demuestra poseer temperamento barroco, sino también romántico.

Ahora bien: lo barroco en España es la más tradicional de las constantes y la más regular de las intermitencias. No se ha dado en España estilo que haya contado con el calor y con la voluptuosidad acaracolada de lo barroco. La tarea agradable de rizar y enmarañar un clasicismo pasado ha sido en nuestra tierra deporte de los más castizos artistas españoles, y no otra ha sido la labor de Pancho Cossío respecto del clasicismo cubista de Picasso y Juan Gris. Sí; es cierto que también Georges Braque se ha dedicado a barroquizar los cubos de cuarenta años atrás, pero menos disciplinadamente que Cossío. Por una vez, el discípulo ha ganado en rigor al maestro y amigo. Todavía hay mayor pureza de cubismo, de intención cubista, en Cossío que en Braque, como también hay más orden. Y por este orden es por lo que el espectador, ante determinados cuadros de Pancho, siente que le faltan menos aún de dos dedos para convertirse en el perfecto, equilibrado, ordenadísimo pintor abstracto, que puede conservar su inmensa personalidad en el piélago de manchas, ángulos, discos, embriones y luces de la abstracción. Pero, pese a lo delgada que en Cossío resulta ser la tierra de nadie entre la figuración y la abstracción, creo que nunca se adentrará en ésta. Pudiera hacerlo por lo mucho que tiene de barroco. No podrá hacerlo por las partes que conserva de romántico y de clásico.

Las cuales partes, bien que en menor proporción que el barroco, no dejan de ser integrantes de la tradición española. Vale la pena aclarar esto. Se ha dicho repetidas veces, las suficientes para constituir verdad irrebatible, que el mundo antiguo (el mundo clásico, se entiende) no conoció el paisaje, ni lo estimó, ni tuvo los ojos demasiado abiertos hacia él. Pero el caso es que otro tanto ha ocurrido en la larga historia de la pintura española, y no menos acaece en la pintura de Pancho Cossío. Y es que la contemplación y reproducción del paisaje español no son cosa dilecta para el pintor barroco, como no sea falseándolo. De aquí que, con anterioridad al siglo XIX, los paisajistas de la gran pintura española puedan contarse con los dedos de las manos. Apareció el paisaje español, henchido de elemento humano, con lo cual dejaba de ser paisaje, en el Romanticismo. Siguió una adusta y desagradable escuela de paisajismo geológico: la de Carlos Haes, de poquísima raigambre. Vino después, casi obligatoriamente, un paisajismo impresionista poco sentido y poco gustado, aparte el realizado por pintores fuera de la serie, como Regoyos, Beruete y Riancho. Y, en fin, el verdadero paisaje español es descubrimiento extremadamente reciente,

por no haber sido empleados hasta hace pocos años los medios duros y montaraces que su reproducción exigía, ya que pocos de los anteriores paisajistas habían reparado en la espantable dureza y masculinidad de cielo y suelo españoles. En fin, ésta sería ocasión para hablar no de Pancho Cossío, sino de Benjamín Palencia.

Cossío creo que no ha pintado un solo paisaje. Me refiere que ahora ha comenzado uno; pero será cuestión de verlo concluso para juzgar de la medida en que es o deja de ser paisaje romántico, esto es, poco paisaje. O en qué dosis es paisaje terreno y no marino, quiero decir lo que entendemos exactamente por paisaje. Pues es claro que las brumas, galernas, ventarrones, oleajes y demás especies de mar atormentado, que Cossío ha gustado siempre de interpretar, no son paisajes (que, al fin y al cabo, viene de país), sino marinas. Aunque tampoco podemos estar muy seguros de que sean marinas, género éste todavía menos prestigiado en España que la reproducción de un campo o de un bosque. Lo que sí queda cierto es que se trata de un género de pintura romántica, pero utilizando ahora el vocablo en su plena significación histórica, la correspondiente a siglo y pico atrás. Puede preguntarse qué clase de tradición—si alguna hay—es la que debe ser esgrimida a propósito de este género marinero de Cossío. Desde luego, ninguna española; en nuestra pintura, la marina es asunto inédito hasta tiempos extremadamente recientes, y aunque se hayan escrito montañas de papel sobre el marinismo del español, rara vez aparece en la literatura o en el arte de nuestro pueblo, huído de un elemento físico en que no advertía belleza, sino vehículo. Pero, naturalmente, de darse un pintor del mar, éste tenía que salir del Cantábrico, y de una ciudad no ya tan sólo marinera, sino hija del mar, esclava del mar y víctima del mar, que todas esas condiciones reúne Santander. Y las mismas condiciones precisaban que el mar llevado a la pintura no podría ser sereno ni quieto, sino formidable, ruidoso y catastrófico, mar de gentes potencialmente marineras, como Cossío. Mas, ciertamente, el oleaje, en sí mismo, tiene menos del mínimo argumento constreñible en un cuadro, y entonces se le adecua con un navío en seguridad o en zozobra, que es el que completa adecuadamente el romanticismo ya dicho.

Y en este arte costero, en esta pintura marítima, en este romanticismo musical y un poco vagneriano, rico en fosforescencias, en luces aventureras y en faroles de rumbo, no hay tradición que podamos exhibir. Pero la línea costera de Europa occidental brinda precedentes. Concretamente, el de William Turner. Naturalmente,

Cossío no ha visto ni un solo cuadro de Turner, por lo que no puede pensarse en influencia, sino en coincidencia de espíritus románticos y amigos del mar, no importa que actuando a un siglo de distancia. Los mil problemas de luz que se planteó Turner no fueron los que se propusieron los impresionistas, sino los que reproduce Cossío en su serie de las marinas, claro está que con todas las diferencias lógicas de factura y composición aportadas por el cubismo. Pero es inútil paralelizar sin ejemplos; a falta de ellos, sean recordadas estas palabras por mis oyentes en la sala de Turner de la Tate Gallery, de Londres.

Hemos comenzado a revisar los géneros tratados por Pancho Cossío, y su parvedad nos facilitará la tarea. Tras la marina, que antes de ser encrespada y de altura fué quieta y portuaria, llegamos al bodegón. A ese perenne, inmortal y modesto género pompeyano, helenístico, medieval, renacentista, barroco, neoclásico, cubista y del futuro. Pertenece a todas las tradiciones, y, desde luego, a la española; pero, naturalmente, pocos géneros acusan mejor la presencia de un estilo nacional que el bodegón.

Los bodegones por excelencia son los creados a lo largo del siglo XVII, con dos estilos, tan bien definidos que casi corresponden a opuestas zonas geográficas. El bodegón ahito de víveres, opulentísimo, incitación a la gula, que es emblemático de la pintura flamenca. Y el bodegón modesto, de pocos y muy ordenados alimentos u objetos, que es el bodegón español, el de fray Juan Sánchez Cotán y Francisco de Zurbarán. Dos escaparates de diverso contenido, pero, sobre todo, planteado con muy diferente concepto. El bodegón del cardo, de Cotán, o el de la rosa y la taza de chocolate, de Zurbarán, debieran ser llamados de otra suerte, porque el término *bodegón* nos escarmienta con su afición a significar carnes desolladas, caza muerta, perniles, pescadería mojada y viscosa, amontonamientos de despensa y mercado, escasamente gratos ni por su abundancia ni por su desorden. Todos parecen haber sido pensados para ilustrar iniciales o *culs de lampe* del *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais. Y, opuestamente, en los bodegones de Sánchez Cotán no hay sino un cardo, unos membrillos de cuelga, algún frutero. Aún más radicalmente, sobriedad y orden resplandecen en Zurbarán al alinear tres recipientes de muy distinta materia. y en este momento, en el bodegón Cambó, del Museo del Prado, se puede centrar la exquisita esencia del barroco español, iluminado de equilibrio y de respeto por la inmanencia del objeto. Y ahora ya no nos conformamos con el término *bodegón*, que suena demasiado a

gastronomía en la mayor de las impurezas. Sería necesario un vocablo que nos procurase la misma sensación de tranquilidad que el *still life* inglés, no la idea de mortandad de la *nature morte* francesa.

¿Por qué este repaso de las naturalezas tranquilas del pasado? Porque las de Pancho Cossío continúan la misma historia de limpieza y orden. No olvidemos que limpieza y orden eran virtudes del cubismo, y es lógico que ande bien provisto de ellas un postcubista. Y un superbarroco, más, infinitamente más barroco que Zurbarán o Sánchez Cotán. Barroquismo que se deja advertir en el despliegue circular, no lineal, de los objetos representados. En cuanto a éstos, procura que sean brillantes, lúcidos, lustrosos, prodigiosamente frágiles a primera vista, infinitamente dulces y helados si de alimentos se trata. En un bodegón flamenco, todo era grasiento; en uno español de buena ley, todo humilde y primario. En un bodegón de Cossío, el sabor casi se pierde, al sutilizarse la fruta y la copa de vidrio, la porcelana y el limón, todo ello similarmente idealizado. En esta categoría de nitidez, en esta tarea de hacer cristalinas las cosas, el recuerdo se marcha hacia las copas de buen cristal y los cuchillos de buen acero pintados por Willem Klaesz Heda a mediados del siglo XVII, pues se daba en estas obras —compruébese en las tres que, del legado Fernández Durán, posee el Museo del Prado—semejante afición a la limpieza, al brillo y al orden. Este es el momento en que la tradición holandesa, nada extraña en nuestro país, sobrepuja, en Cossío, a la tradición española. O, mejor, es el primer momento, ya que no concluye aquí la seducción neerlandesa. Por otra parte, otra tradición más próxima, la cubista, la creadora del *collage* e insertadora de papeles y etiquetas de verdad pegados al lienzo, quizá sea la que dicte a nuestro Cossío la injerencia de sobres que—al llevar su dirección—constituyen una doble firma, una doble firma auténtica, de cada uno de los bodegones que los presentan. Dato documental sobre la sensibilidad del artista para con su tiempo; antes, los sobres de Cossío no eran sino blancos; ahora, ya tienen el ribete rojo y azul, sesgado, de la correspondencia por avión. Del mismo modo, este hombre, cuidadoso y atento, cuando ha pintado una baraja española, la equilibra con otra de naipes franceses.

Pero sigamos con lo barroco. O empecemos por negar a Cézanne. Aquella frontalidad no ya de Zurbarán, sino del propio maestro de Aix, ha desaparecido, sustituída por un enfoque de arriba abajo, lo que permite redondear y curvar el despliegue. Hasta las

mesas en que descansan los objetos dejan ver que son veladores o consolas de tablero muy panzudo. Las butacas se aburguesan a fuerza de redondeces. Comenzamos a sumergirnos en un mundo redondo, esférico, muy poco diverso del mar agitado y articulado, que cuenta en su haber circular tanto un barco en riesgo, como una ola levantada, como una nube demasiado baja y peligrosa. Llegamos a suponer que ha sido este mar Cantábrico, temiblemente redondo, el que ha impuesto la organización ovoidea del bodegón, luego de una primera metamorfosis de peces no menos ovales. Se añaden aquellos ya históricos cuadros de los tiempos de la Galerie de France, ricos en veladores, copas de cerveza y sombreros hongos, o, para decirlo con más intención de bodegón, y a la manera francesa, *chapeau melon*. Bien se ve cómo en Pancho Cossío es vieja esta decisión estética de la línea curva, del amor por la forma ovoidea. Ya está bien discriminado el problema de la geometría en relación con la geografía. Lo más picudo y angular de la pintura del siglo XX ha sido trazado por un mediterráneo: Pablo Picasso; lo más redondo y esférico, por un cántabro: Cossío. No es casualidad que a media distancia entre ambos se hayan encontrado Velázquez, Solana y hasta Juan Gris, que era amigo de los cubos, pero más amigo de la verdad que de los cubos y de Platón.

En todo caso, el cantabrismo de Cossío reconoce una indudable fuerza de atracción hacia el Norte. No sólo sus bodegones, por cristalinos, tenían algo de holandeses; también lo tienen sus retratos. Como las confesiones de un artista han de ser forzosamente lentas y deshilvanadas, Cossío no me declaró su adhesión hacia Rembrandt sino muchos años después que yo estableciera el rembrandtismo y holandesismo del *Retrato de su madre*. Literalmente, me confesó que, después de saciarse en la contemplación de los mil complicados, minúsculos y espectaculares recursos del hombre de Leyden, experimentó una sensación de pobreza al encontrar a Velázquez, el que sólo ha podido volver a su gracia mediante estudio desapasionado y cariñoso. No en vano hablábamos del sentido de la proporción y el equilibrio que suministra un clima medio. Pero es que, aunque Velázquez no hubiera actuado en nuestro Madrid, su sencillez y facilidad personales le distancian inmensamente de la complicación de Rembrandt.

Ahora bien: Cossío es uno de los pintores complicados, quizá por ese tantas veces sancionado barroquismo suyo. Un barroco que se advierte, más que en ningún otro género, en sus retratos. De nuevo, como en el caso del bodegón, su oposición a Cézanne. Uno

de los méritos de éste, según Eugenio d'Ors, consistía en haber creado el retrato antidramático. Por contra, todos los retratos firmados por Pancho Cossío son dramáticos, en el sentido de que siempre parecen añadir a la efigie intrínseca una segunda *pose*, una segunda intención, un argumento que acaso no resida sino en la mirada, pero que ya es bastante para comportar drama. Exactamente igual que Rembrandt y que cualquier pintor de raza semítica. En este caso se detiene aquí la exploración, porque en el complicado ideario de Cossío va, casi en cabeza, su antisemitismo.

Naturalmente, se trata de los más estupendos retratos creados en España en lo que va de siglo, comenzando por esa pieza con vocación de museo que es el *Retrato de su madre*, y que con el *Bodegón de porcelanas* y otros dos o tres, sobra para colocar a Cossío en la más apurada antología de la pintura novecentista. Ha sido con motivo de este cuadro magistral cuando ha podido decirse que Pancho Cossío utilizaba el cubismo y sus lecciones para reconstruir, redescubrir y reinventar la tradición y el realismo, tan heridos, tan lastimados, tan ensuciados por pintores exclusivamente mecánicos, que el trauma de los cubos se hacía más que necesario. Estoy seguro de que Juan Gris, de haber podido gozar de larga vida, hubiera hecho pintura tan tradicional como la de Cossío, con la diferencia de que la suya hubiera andado infinitamente más cerca de Zurbarán que de Rembrandt. Pero no importe el modelo, y quizá sea conveniente que no haya ningún modelo. No nos olvidemos de que el mejor elogio hacia un pintor es el de no parecerse a nadie. Bien que si se ha mentado a Rafael a propósito de Picasso, es legítimo citar a Rembrandt cuando hablamos de Cossío. El hecho preciso es que el curvilíneo, postcubista y complicado Cossío ha restaurado la dignidad del retrato realista español.

El nacimiento del último género practicado por Pancho Cossío es historia recentísima, de estos últimos años: la pintura religiosa. Dan fe de ella un cuadro terminado y otro inconcluso en la iglesia de monjes carmelitas de Madrid. También merecen un pequeño análisis.

Las últimas pinturas (grandes pinturas, se entiende) de carácter religioso realizadas en España son los *frescos* de Goya en San Antonio de la Florida. En el siglo XIX se perdió absolutamente este género, y los intentos de la Restauración por hacer servir a San Francisco el Grande de campo de experimentación de una nueva pintura religiosa no merecen sino un piadoso silencio. No hay ningún otro ensayo mencionable hasta la decoración de la catedral

de Vich por José María Sert. Y, súbitamente, el intento—todavía no se puede hablar de total realización—de Cossío en la plaza de España, de Madrid. De nuevo nos precipitamos en el Barroco.

En el Barroco con mayúscula, en el momento de su sexcentista confabulación internacional, con gloria de la pintura española. Estos dos cuadros de Pancho Cossío, de amplísimas dimensiones, ya no nos recuerdan a Zurbarán ni a Velázquez, sino a Herrera el *Mozo,* a Francisco Ricci, a Claudio Coello, a Lucas Jordán y a Palomino. Son grandes máquinas barrocas con profusión de figuras, planos, jerarquías, glorias y subglorias, introduciendo, cual lo hicieran los maestros citados, comparsería angélica y monjes retratados del natural. Más barroco Pancho Cossío que los pintores del tiempo de Carlos II, se las ingenia para llegar a lo imposible: a presentar, en cuadros cuya visión correcta y normal ha de ser para espectador situado en plano inferior, perspectivas cuya lógica obliga a suponer plano superior. Naturalmente, si Cossío gusta de ser complicado en la superficie de cincuenta centímetros cuadrados de un bodegón, ¿cómo no lo ha de ser cuando se le presenta ocasión de llenar metros y más metros de lienzo? Desde luego, la organización de estos cuadros carmelitas resulta frenética, desenfrenadamente barroca en tal medida, que aquí sí que ya no sería hacedero descubrir rasgos de la disciplina postcubista, que tanto benefició a Pancho Cossío. Casi se pudiera decir que ha roto con su compleja tradición personal para volver a la tradición del siglo XVII; no es totalmente cierto, porque muchos trozos de tan extensos lienzos quedan trabajados con la cincelada transparencia de cualquiera de sus más preciosos bodegoncillos. Sin embargo, me atrevo a decir que estos grandes cuadros, en los que el artista ha volcado toda su voluntad mediante un considerable esfuerzo físico, añadirán poco a lo verdaderamente antológico: a las marinas, bodegones y retratos.

Y, como hemos podido ver, tanto oficio y tanto cuidado artesano en la entera producción de Cossío, no podemos prescindir de trozo tan personal y decididor de muchísimas cosas como es su firma. Porque, ahora ya, los pintores no hacen sino borrajear su firma o estamparla mecánicamente como al pie de un recibo. Son de mediados del siglo XIX los pintores españoles que todavía gustaban de pintar su firma en dos colores, según lo hicieron tantos artistas de nuestro Barroco. Diréis que es detalle sin gran importancia; pero yo entiendo que posee mucho este de decorar y solemnizar como se merece la testificación documental de haber enri-

quecido la pintura española con otra nueva y buena obra. Así, la firma de Pancho Cossío se compone de letras curvadas y sinuosas: cómo anguilas, las *íes* y las *eses;* como lenguados, las *oes;* como anzuelos, las *ces,* reflejada siempre la grafía negra en otra de color más claro. ¡Oh, hasta en la firma grita Pancho Cossío su mar Cantábrico y su gana de complicar las cosas! Para que luego se diga que la caligrafía signataria de un pintor de nuestro tiempo carece de importancia. Una firma de Cossío es, en sí misma, nada menos que un microscópico bodegón.

* * *

Aun sin exagerar demasiado, ya se ve la cantidad de problemática que cabe desentrañar en la obra de un artista vivo, un hombre que es nuestro contemporáneo, convecino y amigo. Todo lo que imaginamos mediante erudición y método histórico en hombres del pasado, lo tenemos aquí, al alcance de la mano, y no debemos perder la ocasión de diagnósticos y análisis que se nos ofrece. Es muy posible que nuestro diagnóstico sea más exacto al tratar de Ribalta o de Bayeu que al enjuiciar a Cossío, pero no probable. Porque si erramos al definirle como complicado, romántico, barroco, postcubista, curvilíneo confeso, intoxicado de todos los mares del Norte posibles, habidos y por haber, presente está en la vida, por fortuna, para desmentirlo.

Pero no lo desmentirá. Pancho Cossío está tan henchido de tradición, de variable y zigzagueante tradición, como todos los buenos innovadores que en el Arte han sido. Es necesario proclamarlo, por mucho que ello moleste a los que cogen a la tradición, la sueldan en una lata y la conservan en la más enfadosa de las insensibilidades. Tradición no es eso. Tradición es la obediencia a muchos y dispares mandatos históricos, que han ido creando en Pancho Cossío uno de los más aquilatados, saludables, valiosos pintores de nuestra época. Minoritario todavía, es verdad. Pero acaso lo siga siendo durante muchos años, muchos después que su obra sea, cual ya lo está siendo, carne de museo.

Pero Cossío puede estar contento con su obra, y con esa minoría que le advierte y le consuela con estas palabras: "Tu fama no es para esta época."

Juan A. Gaya Nuño.
Ibiza, 23.
MADRID.