

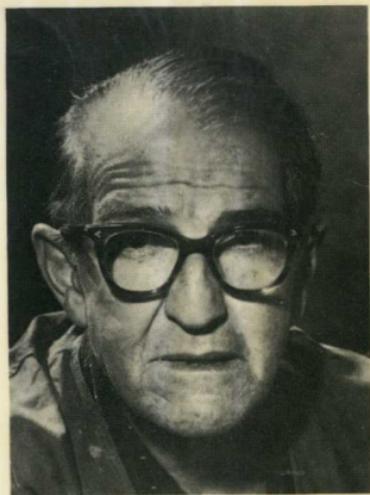


LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

COSIO

ARTISTAS ESPAÑÓLES CONTEMPORANEOS





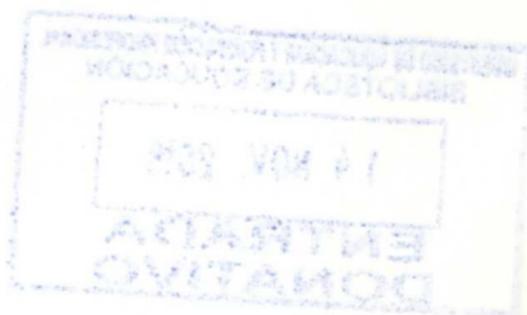
Francisco Gutiérrez Cossío, bien conocido como Pancho en el ámbito del arte y de la amistad, es ya un clásico de la pintura española. Categoría que ya fue presentida durante su existencia terrenal, y que el tiempo se ha encargado de confirmar situándole definitivamente entre los grandes artistas de nuestro siglo. Pancho Cossío fue uno de esos pintores que elevan a categoría poética el magisterio de la tierra: en sus manos, la materia tornábase sustancia lírica, precisamente por poseer un incomparable rigor prectórico.

El pintor conoció alternativas de gloria y de silencio. A una revelación deslumbrante en el no menos deslumbrante París de los años locos, su-

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN

14 NOV. 2018

ENTRADA
DONATIVO



CASSIO

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

Poeta. Crítico de Arte y literario.

*Traductor de poesía francesa. Consejero de la
Institución Cultural de Cantabria*



**DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL**

66952

COSI



12793405

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

SEGUNDA EDICION

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia. 1976

Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona.

I. S. B. N. 84 - 369 - 0290 - 4

D. L. NA. 921 - 76

Printed in Spain.

EL PINTOR

Francisco Gutiérrez Cossío, que en la aureola de la amistad y en la historia de la pintura perdurará como Pancho Cossío, nació en la isla de Cuba, cuando allí estaba a punto de apagarse el viejo sol hispánico. Su padre, don Genaro Gutiérrez, era un emigrante montañés de porte y temple caballeresco, que se había anticipado a cualquier legislación humanitaria concediendo, por su cuenta y razón, la libertad a los negros de sus plantaciones de tabaco. Don Genaro estaba casado con una dama montañesa de rancio apellido, doña Casimira Cossío Mier, cuyo dulce y señorial rostro sería perennizado por el pincel del niño cuyo nacimiento —el 20 de octubre de 1894— coincidía con la liquidación de un imperio. Nació, en el rinconcito cubano de San Diego de los Baños, en la provincia de Pinar del Río, un artista real y egregio: algo bueno había de tener aquel tiempo de tan penosa significación para España.

Don Genaro, que sentíase español cien por cien, no quiso permanecer en Cuba. Su conducta generosa no fue olvidada en los días adversos, y los «insurrectos» proporcionaron al noble matrimonio facilidades para su partida. Don Genaro y doña Casimira regresaron a Santander, con muchos recuerdos y muchas esperanzas,

prendidos entre la melancolía de lo que dejaron y la satisfacción de lo que recuperaban: su cielo montaños, añorado siempre, y la sonrisa de su ciudad. Santander, en aquel final de siglo, era una población burguesa en el mejor sentido de la expresión, enriquecida sin exageraciones, bien educada, satisfecha de su rápida prosperidad, prestigiada por sus playas y sus estíos, pasmada de admiración ante la sabiduría de don Marcelino Menéndez Pelayo, y firmemente amada por don Benito Pérez Galdós, contemplador extasiado de la bahía desde la solana de su chalet «San Quintín».

El niño Pancho tenía dos hermanas, María y Anita, que sobrevivieron a otros hermanos muertos prematuramente. En toda biografía del pintor ha de exaltarse el acendrado cariño que siempre dispensaron al hermano cuyo talento reverenciaban. Cariño de hermanas y de «madrecitas», que desde pequeñas hubieron de prodigar cuidados al niño, lamentablemente lesionado por uno de esos golpes de mala suerte que dejan huella en toda una vida. Un derrame provocado por una pequeña caída dejó cojo a Pancho, y su infancia hubo de transcurrir entre la tentación continua de un temperamento naturalmente inquieto y revoltoso y la vigilancia amorosísima de las mujeres que exigían retiros y quietudes, no siempre compatibles con la magnífica vitalidad del muchachito lisiado. José Simón Cabarga, que tanto sabe de pintura y de pintores, nos dice: «Cuando los cirujanos acaban de torturarlo en la lenta curación de la pierna quebrada en un travieso accidente infantil, Pancho tira las muletas y se convierte, como él mismo dijo, en capitán de bandidos en la plazuela, la plazuela de Pombo, escenario en lo antiguo de desfiles de milicianos liberales y, en la época de Pancho, campo de aventuras y conciertos por la banda municipal en las mañanas dominicales».

En la plazuela de Pombo jugaban los niños del barrio, que era precisamente el corazón burgués de la ciudad, orgulloso de sus edificaciones del Paseo de Pereda, morada en aquel entonces de los próceres santanderinos. Es muy probable que Pancho, como otros niños aquejados de imperfecciones físicas, superase todo complejo merced a la piel del diablo (ese diablo juguetón y bonachón de las andanzas infantiles) y por eso no ha de extrañarnos que el crío desempeñase un puesto rector en las barbasadas que traerían en jaque a guardas y niñeras. En

muchos años de vida acreditaría Pancho su naturaleza peleadora, que no se amilanaba ante revoluciones políticas ni rebeldías estéticas.

El niño travieso, amadísimo por sus padres y sus hermanas, llevaba consigo un destello mágico. Su muy temprana afición a la pintura tenía mayor solidez que ese amor al colorido brillante y al dibujo gracioso tan frecuente en la infancia, creador de bellísimos atisbos que los años disipan. No fue la vocación de Pancho esa soltura fugaz y deliciosa que puebla los certámenes infantiles: discípulo del estimado y estimable artista santanderino don Francisco Rivero, sintióse con arrestos para emprender, en plena adolescencia, la aventura madrileña. Con aquiescencia de los padres, que nunca pusieron trabas a las decisiones del hijo artista, Pancho Cossío comenzó, en 1914, a seguir las enseñanzas de Cecilio Plá, tan comprensivo orientador como pintor excelente, cuya obra queda, por fortuna, comprendida en la justa revalorización que alcanza hoy a los maestros ignorados. Pancho guardó siempre el mejor recuerdo de su mentor artístico —que también lo fue de muchos otros pintores notables— y, como prueba del afecto que aquél profesara al discípulo, se guarda en la morada santanderina de los Cossío un cuadrito, ciertamente bello, que don Cecilio regaló a su alumno: una escena de playa, perfectamente encuadrada en la libre belleza del fulgurante y mal conocido impresionismo español.

Entre los discípulos de Plá se encontraba también Francisco Bores, llamado a muy alto destino pictórico, con quien Pancho entabló cordial relación. Una fotografía del maestro rodeado de sus discípulos ha perpetuado aquella feliz conjunción de los artistas adolescentes con un pintor maduro lleno de ímpetus juveniles. En el Madrid bullicioso y bohemio contemporáneo de la primera guerra mundial, cuando los poetas castizos plañían porque el entrañable lugarón castellano adquiría vitola de capital europea, hallaría Pancho toda suerte de estímulos y de tentaciones para su despiertísima sensibilidad estética. No fue el menor agujón la presencia en Madrid de los Ballets rusos de Sergi Diaghileff.

El espectáculo que dio a Europa una suprema lección de suntuosidad y originalidad escénicas, reveló a Pancho Cossío, como aseguró más tarde, «los principios fundamentales de la plástica». En 1916, acompañados por la ba-

tuta de Strawinsky, los danzarines rusos interpretaron en el Teatro Real «Scheherezade», «Las sílfides», «Carnaval», «Petrushka» y «El pájaro de fuego», mostrando, ante los ojos asombrados del público, una opulencia de colores que se transfiguraba en pura armonía, y una armonía que se matizaba de sensualidad. La revelación era absoluta para quien, como Pancho Cossío, vibraba ante la vida de la forma y del color; por primera vez el decorado y el vestuario teatrales dejaban de ser vistosos accesorios para lograr rango de auténticas creaciones pictóricas. Y un espíritu sanamente rebelde como el de Pancho había de experimentar, ante la revolución estética que contemplaba, la auroral satisfacción de quien comprueba la realidad de fórmulas soñadas y de innovaciones presentidas.

No puede extrañarnos que Cecilio Plá augurase para su alumno un porvenir radiante, pues los lienzos de estudio que Pancho realizó en su período de escuela nos producen hoy asombro por su solidez técnica, y también por su venturosa carencia de académicas trabas. Cuando Pancho Cossío regresó a su Santander, juvenil y animoso, venía bien dispuesto a emprender fructíferas hazañas, con talante que afrontaba el escándalo y la incompreensión.

Por cierto que el Santander de 1919 presentaba ya ciertas vetas propicias a los nuevos hálitos que venían de Europa. El modesto Ateneo santanderino era un hervidero de entusiasmos intelectuales y artísticos, donde coexistían los caballeros honradamente apegados a sus tradiciones inmutables y los jóvenes bien dispuestos a todas las lides vitalizadoras. En el Ateneo menudeaban las conferencias y las exposiciones, y al socaire de los doctos y claros varones —don Miguel Artigas, don Carmelo Echegaray, don Castor Pacheco— que allí tenían su centro y su tertulia, hallaban ámbito acogedor y pronto escandalizado, el joven Gerardo Diego, los hermanos Angel y Alberto Espinosa, con su impresionante catadura bohemia, el pintor Gerardo de Alvear, a quien se supuso abanderado de una escuela pictórica montañesa, y José de Ciria y Escalante, el poeta adolescente y malogrado cuyo recuerdo no se ha extinguido, transcurrido medio siglo desde su muerte. De todos fue amigo Pancho Cossío, y es de creer que tales compañías entrañasen enriquecimientos para su avizora sensibilidad.

En el tranquilo aire de la ciudad cayó como una bomba la conferencia pronunciada por Gerardo Diego en la solemne tribuna del Ateneo, el 16 de noviembre de 1919.

Gerardo proclamó allí la realidad de una poesía nueva, y su voz mesurada pero firme encontró el eco de una polémica desarrollada en el propio Ateneo, y, con entonación más exaltada, en la prensa local. Hablábese nada menos que de ultraísmo, y la rebelde corriente poética hallaba decididos adversarios y también, por suerte, discretos y atentos espectadores. En aquella atmósfera caldeada, que las actuales indiferencias nos obligan a rememorar con cierta nostalgia, no sería Pancho el más silencioso de los personajes.

No ganaban para sustos los montañeses honradamente aferrados a sus dogmas clásicos: no mucho después de las conferencias de Gerardo Diego acogía el propio Ateneo la primera exposición de Pancho Cossío. Este había reafirmado su amistad con el inquieto y encantador Pepín Ciria, y fue uno de los comensales del moceril ágape con que se festejó en marzo de 1919, la publicación del cuento de Ciria «La tragedia del jorobado», en el diario «La Atalaya», donde también colaboraba el magnífico poeta y marineró José del Río Sáinz. El joven Pancho, que hallárase como pez en el agua junto a tantas vivaces inquietudes, no cesaba de pintar, y el 30 de abril de 1921 presentó en el Ateneo lo que juzgó más granado de su producción juvenil.

Esta primera y airosa salida del gran pintor ha sido bien narrada por José Simón Cabarga: «En Santander, ya, es calificado de iconoclasta, pinta por cuenta propia, en un estudio de la calle del Arcillero, en una mansarda con gran lucera y amplios ventanales sobre los tejados de las casas vecinas. Era un edificio construido para teatro, que se llamó Apolo durante el corto reinado de su escena. Y allí pinta una serie de cuadros que un día colgó en el salón del Ateneo promoviendo la gran marimorena en el ambiente pacato de la ciudad».

Muy grande fue el barullo de comentarios y de aspavientos. Un muchacho de poco más de veinte años mostraba a la ciudad un concepto pictórico al que no estaban acostumbrados los pacíficos adquirentes de los paisajes de Pérez del Camino, ni tampoco los que ya colgaban en sus paredes centelleos de Agustín Riancho. Naturalmente pueden rastrearse influjos en aquellos cuadros de Pancho Cossío, pero la vitalidad del color, un tanto ruidosa a veces, y el atrevimiento de las formas liberadas del puntual realismo herían la retina de los espectadores sorprendidos y producían una sorpresa mayor en los escasos

espíritus sensibles o intuitivos que percibían allí un arte al compás del tiempo. Pancho había trabajado de firme, tanto en su estudio santanderino como en el que alquiló —creo que por breve tiempo— en la madrileña calle de Fernando el Santo. No creemos que los anatemas hicieran mucha mella en el novel pintor; es posible que, como a tantos otros héroes de la eterna batalla del arte, le sirvieran de aliciente.

Los motivos de su inspiración eran variados, con un predominio de la figura humana que contrasta con su frecuente omisión en etapas posteriores. Ya se comprobaba la fascinación que el mar ejercía sobre Pancho, admirador, desde los muelles santanderinos, de su espectáculo inagotable; pero aún no había penetrado la paleta del artista en la turbulencia del agua o en las refulgencias de la tempestad, consagrando más bien sus colores a las emarcaciones y a los hombres que las habitan y conducen. ¡Los hombres del mar, tan cantados por José del Río, amigo de Pancho y vigía desde su «Atalaya» periodística de todos los derroteros humanos y poéticos!

Desde 1920 a 1923 Pancho Cossío habitó en Santander. No sé si los padres, entusiastas siempre de su hijo, se compenetraron con la obra que éste forjaba, pero nunca opusieron ceños o reparos a su carrera y a sus rumbos. Inspirándose más en referencias que en experiencias, ilustró Pancho, en aquellos años, un curiosísimo conjunto de poemas de José del Río, titulado «Hampa» y editado con un límite de 300 ejemplares. Una veintena de grabados en madera adornan las páginas del libro, rápidamente agotado y convertido en una codiciable joya bibliográfica, que muy pocos poseen hoy. Los poemas de «Hampa» consistían en evocaciones prostibularias, de índole más sentimental que sensual, cuadros de la mala vida tan loada por los poetas de entonces y folletinizada por la sensiblería despampanante de Alfonso Vidal y Planas. Si los textos poseían acre colorido y energía cordial, bien propia del gran poeta que los escribiera, los grabados de Pancho eran admirables por su solidez, por su sentido plástico y por su capacidad decorativa. En el claroscuro del grabado se comprobaba ya un firme sentido del color, y el rebuscado realismo de las figuras se sintetizaba en una sobriedad de gestos y de rasgos que desechaba toda sospecha de vulgaridad.

En 1920, como en todo tiempo, escuchaban los artistas la llamada imperiosa de París: los más respondían a

ella rompiendo todas las amarras, y los menos se contentaban, tímidamente, con sumirse en una anhelante y desesperada nostalgia. Pancho Cossío no había de permanecer entre estos últimos. Contando con la abnegada benevolencia paterna y con sus propios y abundantes ánimos, se dispuso el joven pintor a franquear los Pirineos. Y así lo hizo en 1923, en compañía del escultor Daniel Alegre, que, si no logró posteriormente análogo crédito, ha de citarse siempre entre los más estimables artistas montañeses. Doña Casimira Cossío ignoraba, al despedirse de su «niño», que la ausencia de éste iba a ser larga. Aunque su firmeza de alma se tradujese por resignación, es posible que, durante años, tuviese siempre presente la imagen del «niño» lejano, acosado por sabe Dios cuántas asechanzas en los mundos de perdición.

París, que antes de 1914 era proclamada capital de la belleza y de la inteligencia, multiplicó su prestigio después de la victoria. La década que se ha llamado de los años locos —rótulo tan convencional como el de «bella época» aplicada a la era anterior— adornó a París con una doble corona intelectual y mundana. Era el tiempo de las «boites» con champán obligatorio, de las diademas y de los abanicos de plumas, del charlestón y de los millonarios argentinos, de Dekobra y de Blasco Ibáñez, de los concursos de belleza, promocionados por Maurice de Waleffe, y de los cotillones dirigidos por André de Feuquières. Pero 1920 era también la fecha de la máxima ebullición artística, del advenimiento del surrealismo y del magisterio de un español asombroso, Pablo Ruiz Picasso, capaz de usufructuar, con su potencia de huracán y de catarata, todo un siglo de conmociones estéticas. Eran legión los pintorescos personajes abrasados de talento, destinados a encender luces nuevas en la triunfal noche de Europa; bohemios desconocidos, jocosos o amargos, que proporcionarán a la humanidad goces sin precio. Aluvión de pequeños y de grandes héroes, cuyos semblantes y cuyas anécdotas nutrieron las memorias de León Paul Fargue, de Francis Carco, de Adriana Monnier o de André Salmón. Max Jacob, el hombre de la guasa y de la buenaventura, encontraba inesperadamente a Cristo en las sombras de la noche parisiense; hacían época las épicas borracheras de Modigliani; Robert Desnos se aventuraba en la ruta de los sueños, y sus sibilinas singladuras se trocaban en poesía, ante el tembloroso recogimiento de sus camaradas surrealistas. Y, por su-

puesto, no era Picasso el único español que oteaba la gloria desde las alturas de Montmartre; allí combatían sordamente Juan Gris, que buscó la perfección plástica hasta encontrarla, y una compatriota de Pancho Cossío, nada favorecida por la naturaleza, que caía y se levantaba mil veces en un camino terriblemente sombrío: María Blanchard, dispuesta, sin embargo, a iluminar su vía crucis con las antorchas de su paleta.

A su llegada a París, Pancho Cossío y Daniel Alegre se alojaron en el Hotel Maine. En aquel mismo año se exhibió en el salón de los independientes un desnudo del pintor montañés, que alguien adquirió en trescientos francos. En 1924 presentó en el mismo Salón un lienzo de tema análogo, elogiado esta vez por el crítico de «Candida». Aunque Pancho prefería la coledad fecunda del estudio a la frecuentación más o menos cordial, no dejó de entablar relación con otros pintores españoles, llegados a París a la busca y captura de la fama: entre ellos se hallaba su antiguo condiscípulo Francisco Bores. Hernando Viñes e Ismael González de la Serna formaron parte del mismo grupo, pronto alentado por Christian Zervos en los números de su autorizada revista «Cahiers d'Art». En 1925, se decidió Pancho a participar en el Salón de Otoño: su aparición fue saludada por René Jean con elogio relevante. El joven pintor montañés daba, en París, su primer paso firme.

Pancho Cossío, cuyo horizonte se aclaraba rápidamente, trabó relación con otros artistas españoles: Manuel Angeles Ortiz, Benjamín Palencia, José María Ucelay. Y con Picasso. Pero, por razones que no sabemos (aunque sospechamos algunas) no llegó a fundamentarse una verdadera amistad entre aquellos dos españoles magños. Pancho, en su madurez, no guardaba buenas ausencias a Picasso, aunque, según el testimonio siempre fidedigno de Juan Antonio Gaya Nuño, «en una operación que Pancho hubo de sufrir en su pierna, Pablo Picasso cooperó con su acostumbrada generosidad de alma, y por eso resulta extraña una actitud, cuya raíz habrá que buscar, seguramente en la eterna complejidad humana.» En cambio, mostró Pancho decidido respecto hacia la persona y la obra de George Braque, a quien también conoció en aquellos días de la espera confiada en el triunfo.

Ya situado en París, el pintor tuvo ocasión de conocer a otros artistas y críticos de máximo crédito:

Matila Ghika, sutil y eruditísimo teorizador de la estética, Jean Cassou, Waldemar George, Paul Fierrens y Max Ernest, «con quien coincidirá —dice Carlos Areán— en algunas revolucionarias investigaciones experimentales acerca del valor expresante de la materia en sí misma». Otro atento admirador de la creación de Cossío fue Pierre Gueguen, el poeta funambulesco del «Bar des Mots», amigo de las más ricas travesuras del lenguaje, y delicado conocedor del arte contemporáneo, en cuyas lides participaba con la alegría del fino catador. Referencias familiares me afirman que por entonces ilustró Pancho algunos poemas de Gabriela Mistral, a la que no conocía personalmente; andando el tiempo hubieron de encontrarse el pintor y la poetisa, siendo muy grande la mutua satisfacción.

Fue Christian Zervos el entusiasta propulsor de la pintura de Cossío en la espléndida y difícil atmósfera parisiense. Su acción es evocada así por Carlos Areán: «Christian Zervos, acuciado por el deseo de renovar el entonces ya un tanto fatigado cubismo, del que comenzaban también a evadirse Braque y Picasso, aglutinó a todo el grupo de artistas y críticos recién nombrados en torno a ese modelo de revistas que fue, en los años de entre guerras, «Cahiers d'Art». La materia, su densidad, exhaustiva sensibilización e independizada expresividad, preocupaba entonces no sólo a los pintores que daban a conocer los cuadernos de Zervos, sino muy primordialmente a este agudo crítico y director de publicaciones. «La Galería de France», que organizó durante ese quinquenio varias exposiciones de Cossío, perseguía fines similares. El artista se hallaba así, perfectamente centrado dentro del mundo que necesitaba para hacer germinar sus obras, vivía bastante retirado, visitaba raramente los cafés artístico-literarios de Montmartre y pintaba muy metódicamente, varias horas diarias».

Por supuesto, la evolución del artista había sido rápida y contundente. Las influencias que, más o menos remotamente, pueden rastrearse en sus obras iniciales, fueron sustituidas por la expresión rotunda de una personalidad que a ninguna otra se asemejaba. Continuaba viva en Pancho la querencia del mar, pero ya se exteriorizaba por medio de la deificación de la ola y de la silueta del navío, alejándose de las figuras de marineros y pescadores y de las sugerencias realistas, que todavía se percibían en la primera etapa creadora. Y se mani-

fiesta la atracción hacia los objetos caseros que engalanan con su humildad, o con sus transparencias, las mesas de los comedores; había surgido el mundo propio de Pancho Cossío, al que permanecerá fiel con lealtad de gran artista.

De vez en cuando, se cansaba Cossío de respirar el aire de París, y emprendía excursiones pincel en ristre. En 1927 visitó el Tirol, cuyas montañas le inspiraron algunos asuntos de caza, y en 1931 descansó —pintando mucho, se entiende— en el entonces recoleto pueblecito ribereño de Saint-Tropez. «Yo he descubierto Saint-Tropez», decía Pancho con ingenuo orgullo, cuando la moda se encargó de convertir en ruidoso paraíso estival el silencioso y soleado rincón.

Se sucedieron las exposiciones, acogidas siempre con fervorosa crítica: en la Galería Jean Boucher, en 1928; en la Galería Bernheim, en 1929; más tarde, en la Galería Centaure, de Bruselas. El prestigio se afirmó, y como consigna Gaya Nuño, se encuentra el testimonio fiel de este renombre en los números de «Cahiers d'Art», donde Christian Zervos afirmaba: «La obra de Cossío introduce en la confusión actual un bello ejemplo de robustecimiento propio, de juicio cada vez más severo sobre sí mismo. Ello permite contener y equilibrar este rico fondo de deseo y de valor que cuenta mucho más que el éxito».

Pero el brillante panorama fue rudamente interrumpido por la quiebra de la Galería de Francia, con la que Pancho había comprometido la exclusiva de su producción. Teniendo en cuenta la fama ya conseguida, no parece imposible que el artista hubiera encontrado pronto otro marchante de categoría y de solvencia; pero Pancho prefirió abandonar París, proyectando, según se cuenta, instalarse en Nueva York, meta lejana y deslumbrante para los pintores que atisbaban un nuevo y eficiente mecenazgo al otro lado del océano; y por fin, renunciando a este segundo y arriesgadísimo proyecto, el pintor decidió regresar a su Santander. España vivía ya las convulsiones de la república, y se afirma también que el retorno, tan poco práctico, de Pancho obedecía a la quijotesca decisión de tomar parte en la caldeada y tormentosa ebullición de su patria.

En 1932 retornó, pues, a Santander, con la natural alegría de sus familiares a quienes no había dejado de visitar en escapatorias estivales. Doña Casimira y sus

hijas habitaban en el piso de la calle Gómez Oreña, junto a la iglesia de Santa Lucía, donde vivirían en adelante, después de abandonar, con harto sentimiento de la madre, el piso de la inmediata calle de Daoiz y Velarde, que ocuparon durante muchos años. La casa familiar, amplia y cómoda, con vistas a una deliciosa plaza, estaba adornada con numerosos cuadros juveniles de Pancho, que quizá contemplaría con esa mezcla de ternura soterrada y de rencor implacable con que casi todo artista juzga sus obras iniciales.

Y asistimos a una extraña interrupción de la labor creadora de Pancho. Por uno de esos misterios de las facultades espirituales, que nadie ha desentrañado hasta ahora, Pancho Cossío abandonó, con toda naturalidad y sin sombra de fatiga o de desencanto, los pinceles que eran su razón de vida. Desde 1932 se dedicó, con todo entusiasmo, a los deportes y a la política: adoraba el fútbol y las proezas náuticas, y fue uno de los más tenaces entusiastas «hinchas» y promotores del equipo provincial Racing Club, hoy denominado Real Santander; actividad que le proporcionó las dichas y desdichas pre- visibles en todo aficionado que se respeta, y a la que fue rigurosamente fiel durante su larga estancia en su ciudad. Adquirió también una canoa automóvil, que más tarde perteneció a la Policía Armada. E intervino, con toda decisión, en la agitada política de aquellas horas históricas.

Pancho Cossío fue fundador de las JONS en Santander; el historiador Ricardo de la Cierva manifiesta que las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista se crearon en la Montaña bajo los auspicios de la monárquica Agrupación Regional Independiente, que dirigía Pedro Sáinz Rodríguez. Cuando se verificó la unión con la Falange Española, Pancho Cossío se adhirió incondicionalmente al nuevo movimiento, caracterizándose como uno de sus más denodados organizadores en la provincia. En el período del Frente Popular fue encarcelado, con la buena suerte de verse libre poco antes del 18 de Julio de 1936. Tuvo la fortuna de eludir una nueva, y probablemente decisiva detención, ocultándose sucesivamente en un ático del Paseo de Pereda, en el Sanatorio del doctor Madrazo y en el propio domicilio familiar, donde nadie sospechó su refugio, a pesar de haber sido alojados en el piso varios refugiados procedentes de las provincias vascas. Pancho Cossío no desmentiría nunca su filiación falan-

gista. A la propia ideología perteneció la mayor parte de los amigos santanderinos a quienes prodigaba su afecto.

Pasó el tiempo, terminó la guerra, comenzó una durísima contienda mundial, y Pancho Cossío permanecía en Santander, muy ocupado de los partidos de fútbol y de las competiciones de traineras. Su madre y sus hermanas se sentían felices en su compañía, y él correspondía al cariño familiar con conmovedoras atenciones. Como para las madres no existe el calendario, doña Casimira, cuya ancianidad estaba acompañada de envidiable lucidez, consideraba siempre a Pancho como a un niño necesitado de cuidado, vigilancia y disciplina, y no ocultaba su preocupación cuando el hijo, ya bastante entrado en años, y curtido en lances, tornaba a casa a horas intempestivas; se guardaba mucho de recriminarle, pero el bueno de Pancho, que bien conocía la dulce y pueril inquietud de su madre, procuraba no proporcionarle motivos de zozobra con frecuentes faltas de puntualidad. Era inmenso el amor que los tres hermanos profesaban a doña Casimira, y cuando Pancho, en 1942, decidió tomar de nuevo los pinceles, inauguró su nueva y magnífica etapa con esas indiscutibles obras maestras que son los retratos de su madre.

Así resurgió venturosamente la energía creadora de Pancho Cossío. Sin moverse de Santander, recuperó con bríos juveniles el tiempo perdido; y se vio pronto rodeado de una cálida atmósfera de admiración en aquella ciudad que, región devastada por un colosal incendio, asistía a una llamarada de muy distinto género y de muy distintas consecuencias.

En los años cuarenta, tiempos de la posguerra colmados de dificultades, se desarrollaba en el país un fenómeno que no es lícito ignorar o subestimar. La vida intelectual y artística, trágicamente cortada por la guerra, intentaba renacer, caminando un poco a tientas entre los innúmeros obstáculos del momento; grupos juveniles y revistas animosas testimoniaban la nueva y fértil inquietud, que, partiendo de cero, inició rumbos y despertó por doquiera vocaciones literarias y poéticas. Tampoco sería justo olvidar la acción de algunos hombres que, ventajosamente situados, aplicaron sus medios y sus influencias a la propulsión de ese resurgimiento: aquí citaríamos los nombres de Juan Aparicio y de Joaquín Reguera Sevilla, gobernador de Santander, quien tan efusi-

vamente participó en las legítimas inquietudes juveniles que se exteriorizaron en perdurables manifestaciones.

En 1944 apareció el primer número de la revista «Proel», fundada y patrocinada por Joaquín Reguera y dirigida por Pedro Gómez Cantolla, incondicional amigo de Pancho. Los poetas jóvenes que integraron los equipos iniciales de la inolvidable revista se aproximaron al pintor maduro, regañón y cariñoso, rodeándole de admiración y de afecto. Pancho tenía, por entonces, su tertulia en el desaparecido Café Namur, del Paseo de Pereda, contando con numerosos y fieles amigos como los hermanos Fiocchi, Enrique Pereda, Aurelio Ibáñez, Eduardo López Merino, Francisco Revilla o Jesús Díaz de la Espina. A ellos se agregaron a partir de 1945, el joven pintor Miguel Vázquez, y los poetas que pronto se revelarían como firmes realidades en el ya cuantioso panorama lírico español: José Luis Hidalgo, José Hierro, Julio Maruri, Enrique Sordo. La personalidad de Pancho ejercía tal seducción en el simpático grupo que algún aficionado a los chistes denominó la «Adoración Nocturna» a la tertulia nocherniega reunida en las mesas del Namur. No me extrañaría que tan cordial ambiente contribuyese a reavivar, en el ánimo de Pancho, dormidos entusiasmos y remotas aspiraciones.

Las pinturas de Pancho provocaban asombros fascinados. Los centros oficiales de Santander le encargaron retratos áulicos para sus salones y despachos, y algunos amigos se honraron encomendándole el retrato de seres particularmente queridos. Como Pancho parecía hallarse en el mejor instante de su inspiración, surgió de sus pinceles una impresionante serie de creaciones de primer orden: los retratos de doña María Pereira de Galán, de doña Antonia Cuevas de Revilla y de doña Carmen Martín de Díaz de la Espina. Culminó su labor de retratista en la magistral efigie del ministro don Alfonso Peña Boeuf, conservada hoy en el Museo de Santander, que al ser expuesta por primera vez —por cierto, con todos los honores— suscitó un comentario exaltado de Julio Maruri: ¡Ahora sí que vemos verdadera pintura!

Si el contacto con Pancho enriquecía espiritualmente a los pintores y poetas que le rodeaban, éstos estimulaban, a su vez, las intuiciones críticas y las aficiones literarias del pintor. Gustaba Pancho de trasladar al papel sus opiniones, certeras o arbitrarias, pero siempre personalísimas, y publicó en la revista «Proel», con cuyo

director y colaboradores estaba tan unido, ensayos críticos y estéticos de singular frescura, redactados con desembarazo y garbo no siempre propicios al equilibrio. Comentaba los recientes fenómenos artísticos con un criterio muy suyo, y allá se iba en cuanto a desenfadado e independencia con el gracioso e incisivo texto «Hacia un paraíso abstracto», obra de César Abín, que «Proel» incluyó en sus ediciones. César Abín, condiscípulo de María Blanchard, pintor de nervio y de gracia, era también buen amigo de Pancho y elemento insustituible, por su afilado gracejo de conversador, en las tertulias santanderinas.

Decidido Pancho a reconquistar posiciones, y seguro de su valía, mostró de nuevo al público su tarea; y al colgar sus cuadros en la Galería Estilo de Madrid —en 1944— despertó una oleada de devociones. La mirada experta y agudísima de Juan Antonio Gaya Nuño comprendió y acogió el milagro que aquellos cuadros proclamaban, distinguiéndose —para siempre— como el más fervoroso admirador de Pancho, tan fervoroso como lúcido. Aunque su renombre adquirió rápida consideración nacional —¡Pancho conoce la gloria!, decía jubilosamente Julio Maruri— el pintor continuó, durante algún tiempo, viviendo en Santander, si bien fuesen frecuentes sus visitas a la capital de España. En 1949 abrió en las Galerías Layetanas, de Barcelona, la exposición que Gaya Nuño calificaba de «centelleante, soberana, hermosísima y refulgente», añadiendo con más melancolía que sorpresa, pues no se hace ilusiones con respecto a cierto público, que «no se vendió ni una sola de las maravillas expuestas».

El ambiente de Santander se tornaba propicio a las aventuras pictóricas. Residía en la ciudad, en aquellos años cuarenta, Ricardo Gullón, que por entonces dirigía su infatigable y celosa atención a las hazañas del arte, al mismo tiempo que actuaba de discreto y afectuoso mentor de los jóvenes colaboradores de «Proel», que tantas sabias y finas orientaciones han de agradecerle. A la sombra de la revista, ya nacionalmente conocida, se creó una pequeña Sala de arte en la que no faltaron los acontecimientos. Allí pudieron admirarse obras recientes y bellísimas de Daniel Vázquez Díaz y de Eduardo Vicente; allí mostraron su ilusionada ambición y su calidad indiscutible los hermanos Carmen y Manuel Gómez Raba; allí tuvo lugar, en septiembre de 1949, la exposición de pin-

turas de Carla Prina, esposa del arquitecto Alberto Sartoris. Fue, en Santander, la primera muestra «oficial» de arte abstracto, promoviendo el natural revuelo de opiniones, con posible predominio de las desfavorables, aunque no faltó quien comprendiese y estimase la exquisita delicadeza del colorido.

Durante los días 19 al 25 de septiembre de 1949 tuvieron lugar las sesiones fundadoras de la efímera Escuela de Altamira, nacida entre los mejores augurios. La inagotable e inteligente generosidad de Joaquín Reguera Sevilla hizo posible el proyecto de Ricardo Gullón y de Pablo Beltrán de Heredia de reunir, a la luz de las cuevas milenarias, un grupo de artistas de muy distintos países, animados a fundar una nueva y brillante corriente estética. En Santillana del Mar se citaron, además de Gullón, Beltrán y el matrimonio Sartoris, Pancho Cossío, Luis Felipe Vivanco, Rafael Santos Torroella, Enrique Lafuente Ferrari, Sebastián Gasch, Eduardo Westerthal, Tony Stubbing, Ted Dyrssen, José Llorens Artigas, Eudaldo Serra, Angel Ferrant y algunos colaboradores de «Proel». Se adhirieron a la creación de la Escuela Juan Miró, Eugenio D'Ors, Mathias Goeritz, Barbara Hepworth, Nicholson y Willi Baumeister. Las reuniones, celebradas en los más evocadores rincones de Santillana, se distinguieron por su ecuanimidad y su altura.

Pancho Cossío intervino en la primera conversación, opinando que el arte actual, más que abstracto, había de llamarse egocentrista o egocéntrico, con un claro significado anarquista, pues «el hombre moderno está cansado de una civilización que le es hostil, y el Arte es la rebeldía contra esa civilización». Como consta en la reseña de las conversaciones, Pancho se manifestó «enemigo de las escuelas», aún admitiendo «escuelas raciales». Pero, en relación con Altamira, «lo que hay que estudiar es el hombre en sus orígenes. Se ha soslayado el estudio de este hombre. El arte es esencialmente egocentrista, mágico en el primitivo, lógico en el moderno». En la segunda conversación, Pancho dio lectura al capítulo «El hombre mágico», perteneciente a un bien concebido libro que con entusiasmo preparaba, y que probablemente no llegó a terminar, permaneciendo, en todo caso, lamentablemente inédito.

En la animada discusión —contenida siempre en marcos de fraternal cortesía y de elegancia intelectual— que siguió a la lectura de Cossío, éste tuvo ocasión de

contestar a objeciones de Gullón y de Westerdahl, añadiendo opiniones y fórmulas dignas de transcribirse: «La escultura es un arte geológico y la pintura, ya, un arte intelectual. Las formas las da la naturaleza. En Santander está «La roca del camello», y en Santoña la «del Fraile», y en ellas la piedra inventa formas a las que nosotros reconocemos y damos nombre en razón de su parecido a determinadas figuras. La pintura es un arte un poco casquivano, que anda siempre a la rebusca y captura de cosas etéreas. Es un arte elaborado. La escultura es primitiva, en su origen, aunque después escultura y arquitectura están tan elaboradas, como la pintura. El hombre antiguo tenía un sentido religioso, una cultura de orden mágico que nos es extraña, pero cultura, en el concepto actual, no tenía ninguna. Es una intención demasiado sutil suponerle, en este sentido, una cultura.»

Añadió Pancho, en el curso de la atractiva discusión: «Para nosotros, hoy, pocos misterios tiene la naturaleza. Sabemos que la hierba es verde en invierno y amarilla en otoño. El primer hombre que vino al mundo ¿cómo iba a suponer que en invierno la hierba es verde y amarilla en otoño? ¿Por qué acontece esto? El no ha intervenido en ello. Aquí ha tenido que intervenir un ser superior: la Divinidad. El ve que aparecen animales feroces y tiene miedo. Luego intenta cazarlos. De pronto, ve que desaparecen estas bestias y aparecen otras que son mansas. Y este fenómeno se repite en su cueva. Está con la mujer y la mujer le proporciona las mismas sorpresas. El ¿cómo se va a explicar esto? ¿Qué es lo que hay dentro de todo ello? Queremos explicarnos a un hombre que, por la sucesión del tiempo, resulta totalmente distinto de nosotros, porque el mundo lo era también. No podemos comprender al hombre antiguo... No debemos hablar de sixtinas primitivas. El yo, el ego, no hay más.» En la tercera conversación, Pancho se mostró conforme con la denominación de «arte absoluto» aplicado al arte moderno por Alberto Sartoris. Y en la última reunión de la recién nacida escuela, Cossío afirmó: «Aquí venimos a construir un retablo, no importa de qué estilo, se trata de hacer unas hornacinas para poner en ellas nuestra obra y bajo la advocación de Altamira, no por ser Altamira realista o absoluta, sino por ser el pintor de Altamira el primer pintor de una época antiquísima de la Península Ibérica.»

En el mes de septiembre de 1950 se celebró la se-

gunda semana de Arte de la Escuela de Altamira, con asistencia de Gullón, Sartoris, Vivanco, Stubbing, Ferrant, Llorents, Artigas, Westerdahl, Gasch, Santos Torroella, Willi Baumeister, Luis Rosales, Cícero Díaz, Modesto Cuixart y Juan Teixidor. Durante un año de existencia, la Escuela —siempre apoyada por Joaquín Reguera— publicó libros y monografías de subido interés, extinguiéndose después por las disminuciones de alientos y de fervores que suelen sobrevenir, por desgracia, en similares empresas.

No consta que Pancho asistiese a dicha Segunda Semana. El año 1950 era pródigo, para él, en exhibiciones nacionales acompañadas de rumores de triunfo. En la Galería San Jorge, de Madrid, había despertado sensación su colección de «gouaches», y desde el 14 de enero al 10 de febrero de aquel año se exhibió en el Museo Nacional de Arte Moderno una antología de su obra pictórica, integrada por cuarenta lienzos: a los insuperables retratos ya enumerados acompañaban 13 marinas, 16 naturalezas muertas, y cuatro composiciones («La carrera», «La cometa», «La flecha» y «A orillas del Manzanares»), figurando en la exhibición algunas de las obras fechadas en París («Velero» y «La esfera») como representantes de una etapa del artista prácticamente desconocida en su país. Eduardo Llorent prologaba el catálogo.

«El decenio de los cincuenta —refiere Juan Antonio Gaya Nuño— comenzó con un cuantioso encargo, el de los dos enormes cuadros destinados a decorar una iglesia madrileña muy fea, la de los carmelitas de la Plaza de España. Naturalmente, el tema compartido sería la glorificación y exaltación de la Orden carmelitana. Ni por la amplitud del motivo —metros y metros cuadrados de pintura— ni por la abundancia de figuras a representar, ni por el súbito cambio de norte desde los bodegones y las marinas, parecía esta empresa la congruente con las dotes —y con las deficiencias físicas— de Pancho. Pero todo resultó bellissimo, todo aureolado de hermosura lírica, y fue este par de inmensos lienzos el que valió a Cossío la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1962, luego de haber obtenido una primera en la de 1954. Ahora, ya, la glorificación del Carmelo era también el máximo espaldarazo de Pancho, quien acababa de demostrar que no le asustaban las grandes superficies a llenar, bien que el pintor de su quehacer prefiriese las

pequeñas —bodegones y marinas— o los pasmosos retratos.»

Afincado ya en Madrid, a donde le llamaron las irreprimibles voces de la fama, montó Pancho su estudio en un altísimo piso de la Plaza del Callao que, en la época tragicómica de las restricciones eléctricas, planteaba abundantes y graves problemas de acceso a quien, como él, resultaba hartamente dificultosa la ascensión de múltiples escalones. A fuer de gracioso dato anecdótico, recordaré que jóvenes y buenos amigos como Pepe Hierro y Alfredo Muñiz, sirviéronle de modelos para algunas figuras de la apoteosis carmelitana, en las que nadie supondría la silueta del gran poeta o del simpático e ilusionado actor. En el estudio de la Plaza del Callao pintó Pancho infatigablemente, creando las extrañas y clarísimas brujerías de seductora técnica, destinadas a poblar exposiciones inolvidables.

La presencia de Pancho en Santander era cada vez más rara: se hacía desear. Pero los amigos no le olvidaban nunca, y es muy probable que él tampoco olvidara tantas y tantas horas de «La Austriaca» y de «Namur», de las orillas de la bahía, cuando el crepúsculo creaba a su vez —divino pintor— prodigiosos cuadros abstractos, o de los Campos del Sardinero, en medio del frenesí multitudinario de las competiciones deportivas. Es seguro que Pancho se acordaba muchas veces, ante los serenos cielos de la tarde madrileña, de la tertulia santanderina donde tanto se le admiraba, donde se le compensaba de incógnitos fracasos, o de viejas y calladas amarguras. En su memoria desfilaban los exabruptos lealísimos del escultor José Villalobos, la sorna, pasada por París, de César Abín, el entusiasmo raudo y chisporroteante como aspa de molino de Julio Maruri, la atención sonriente de Miguel Vázquez, el juicio mesurado y armonioso de José Luis Hidalgo. Y las mil imágenes de las traineras veloces sobre el azul de la bahía y de los mocetones sobre el campo de fútbol, y los quebraderos de cabeza provocados por el desacierto de un árbitro, y las polémicas suscitadas por el error de una ciaboga. Más plácidamente, acudían a la nostalgia de Pancho los finos atardeceres de otoño, cuando la conversación iniciada en la sobremesa dominguera del bar se prolongaba en la ribera marina, entre la primera luz de las farolas y el largo resplandor plateado de un cielo que contemplaba sus últimos colores en el cabrilleante espejo de la bahía;

imágenes que no dejaban de influir en esos orquestales acordes de mar bravío que, como eco de las aguas del norte, resuenan líricamente en los lienzos y en las «gouaches» de Pancho.

El pintor expuso pocas veces en su tierra. La Galería Dintel, que tuvo próspera vida durante diez años y ha reanudado recientemente su actividad, abrió sus puertas con una selección espléndida de la obra de Pancho. En 1962, la Galería Sur, de insigne historial, expuso obra de Pancho, con predominio de bellísimas «gouaches». La exposición antológica de pintura montañesa, inaugurada en la nueva Casa de la Cultura santanderina el 22 de agosto de 1956, reunió a 43 pintores, con un total de 202 obras; Pancho Cossío estaba representado por los magnos retratos de doña Casimira Cossío y de don Alfonso Peña, dos importantes piezas de la juventud («Las cometas», y «El torero»), el retrato de José Antonio Primo de Rivera y «Hielos polares», facilitados por la Jefatura Provincial del Movimiento, «La flecha» y «Acantilado», adquiridos en su día por el Gobierno Civil, y los antológicos lienzos «Ventana frente al mar», y «Los bacaladeros» que, como el retrato de don Alfonso Peña, pertenecían al Museo Municipal de Bellas Artes, donde hoy se admira también una preciosa «gouache»: el «Bodegón de las brevas», pintado en 1952.

Aunque acudiese de tarde en tarde a Santander —siempre bienvenido en el hogareño rincón de la calle Gómez Oreña— Pancho Cossío guardaba para sus paisanos el mejor rescoldo de su afecto: entre los artistas jóvenes que frecuentaban su trato en Madrid ocupaba lugar de predilección Angel Medina, luchador que no cejaba en la persecución de un triunfo que llegaría sin remedio, porque colores y arrestos le sobraban. Contaba ya con clientes potentes y con críticos incondicionales: si Juan Antonio Gaya Nuño, incapaz de mentir, no le regateaba una adhesión mil veces proclamada, afluían al estudio los buenos conocedores, a quienes retrataba, como el conde de Quintanilla, el doctor Blanco Soler, y el señor Huarte, o que se complacían en adquirir obras deslumbrantes, como Beamonte, Ybarra, Sáiz de Vicuña y Oriol. Los cuadros de Pancho Cossío conseguían excelentes cotizaciones, a pesar de que en los años cincuenta la pintura española estaba muy lejos de la espléndida, y justa, valorización a que hoy asistimos. El Museo Español de Arte Contemporáneo fue adquiriendo, a su vez, con gusto seguro,

toda una serie de obras fundamentales: «Los guantes», pintados en 1929, el prodigioso «Retrato de mi madre», «El florero», de 1950, «Dos mesas», de 1954, un «Bodegón» de rotunda belleza, y «La gran mesa», pintado en 1964; buen comienzo para la cuantiosa representación que tendrá algún día Pancho Cossío en nuestros Museos nacionales.

En 1952 había concurrido Pancho a la Bienal de Venecia, y en 1960 es una exposición suya quien inaugura la Sala Amadís, en Madrid. Por aquellas fechas había sentido la atracción de las tierras levantinas que, en plena conmoción turística, añadían la perspectiva de fabulosos negocios al horizonte inspirador de su mar azul. En 1960 pasó el pintor una temporada en Ibiza, y allí ejecutó, con brío adolescente, un copioso conjunto pictórico, descrito así por Carlos Antonio Areán: «Oleos, «gonaches» collages y cartones cubiertos con formas fluctuantes de encrespada y arenosa materia son el producto de este final momento de la necesaria evolución cossiana. En los óleos se alcanza enteramente la durante tanto tiempo presentida disolución total del objeto, es decir, la creación de formas no sometidas ya a ninguna imposición de la realidad natural. En los "gouaches" se prolonga la "voluntad de forma" que ha presidido a la creación de los óleos, aunque la gama cromática se haya aclarado y el juego de las formas se ordene más frecuentemente en expansión dinámica que en contrapesado equilibrio... Los collages, recuerdo, tan sólo en parte, de la época parisiense del impar creador, se diferencian netamente de los de los años veinte. Los papeles son casi siempre muy finos y transparentes, se hallan muy emotivamente rasgados y arrugados y se consigue, con ello, el mismo juego de transparencias y veladuras que es habitual en toda la obra pintada de Pancho Cossío. En los cartones pintados con arena teñida destacan los densos relieves, muy fluctuantes en su sensibilización superficial, aunque no lo sean en la delimitación de las formas... Llegó así el maestro Pancho Cossío, tras una lógica evolución, al estadio final de ese movimiento que su genio había anticipado hacía más de una treintena de años.»

Aunque el aspecto físico de Pancho denunciase, en sus últimos tiempos, una notoria decadencia, pues su vista había disminuido y su sordera era prácticamente absoluta, no perdía un ápice de fuerza creadora ni de

ánimos para una empresa de cuyos frutos sería prematuro hablar. Impulsado por la fiebre de las construcciones y de las especulaciones, tan emblemática de nuestro tiempo, Pancho Cossío dedicó muchas horas y mucho dinero al tejemaneje de edificaciones y de inmobiliarias en la costa recién invadida por variopintas multitudes. Sumido en el vértigo de los negocios, que ya aprisiona hasta a los artistas, no prodigaba las exposiciones, aunque las escasas que exhibió en su última década tuvieron siempre rango de acontecimientos. En mayo de 1962 le fue concedida la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes, por la reconocida belleza de su exaltación de los Santos del Carmelo. No olvidemos que los más excelsos fueron Santa Teresa y San Juan de la Cruz: entre artistas andaba el juego...

En 1963 expuso en el Ateneo de Madrid, y en 1964 se admiraron sus cuadros en Torremolinos y en el Club de la Rábida, de Sevilla. Al año siguiente, la obra de Pancho Cossío tuvo un puesto de honor, como ilustre representación del arte español, en el pabellón de la Feria Mundial de Nueva York. Y en 1966 le fue otorgada la Sala de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes; ésta fue «quizá su última satisfacción», como dice Gaya Nuño, que añade: «Era la tal Sala primorosa y fúlgida, como siempre que se reunían dos docenas de cuadros de Pancho. Puede ser que ya no hiciera cosas tan indeciblemente óptimas como en la década de los cuarenta, pero la verdad es que jamás falló su grandísima calidad. El peor y menormente conseguido cuadro de Pancho Cossío tiene categoría de obra maestra».

A los honores oficiales y al aprecio creciente de críticos y de coleccionistas, se añadían manifestaciones de adhesión más graciosamente populares, más dulcemente satisfactorias: el cariño, nunca negado, de tantos amigos de Santander y de Madrid; el homenaje de Monóvar en septiembre de 1964, cuando la ciudad de «Azorín» bautizó a una de sus calles con el nombre, también glorioso, de Francisco Cossío. Este tornaba alguna vez a sus sueños de fama internacional (que algunos le negaban por motivos que nada tenían que ver con el arte) y así se lo confiaba a Juan Antonio Gaya en interminables expansiones telefónicas. «Me monologaba durante media hora impracticables proyectos, para exponer en Estados Unidos, en Londres, qué sé yo dónde. Y yo contestaba a todo que sí, que sí, que lo encontraba todo perfecto. En cuanto

se desahogaba, colgaba casi con brusquedad. Ya sabía que contaba con todas mis aquiescencias».

Pero el declive material de Pancho era evidente. Cumplidos los setenta años, aparentaba algunos más, y sus deficiencias de oído y de vista le aislaban del mundo. Una mirada viva tras las grandes gafas y una sonrisa brusca y dilatada permitían apreciar la llama que todavía se agitaba en su espíritu. Cuando se hablaba de Pancho, se citaban demasiado su pretendida mala lengua, sus despachaderas de rudo cántabro, y una suspicacia regada por algunas injusticias y por muchos desengaños. Pero la fatal tendencia de todos los mortales a resaltar y subrayar los defectos ajenos nos tornaba miopes para apreciar las inmensas cualidades positivas del artista: las vetas infantiles de su carácter, su cariño siempre presto a corresponder, su lealtad con los amigos. Buena prueba de sus grandes dotes humanas es la irradiación cordial que, sin proponérselo, despertaba en torno suyo: jamás he conocido adhesiones amistosas tan íntegras y duraderas como tantas que acompañaron a Pancho durante su peregrinar por el mundo. Toda hipérbole era poca para calificar su obra, todo calificativo era escaso para celebrar sus hechos y sus dichos. En este sentido, pocos hombres tuvieron la fortuna de aquel artista con fama de cascarrabias. Y añadamos, para completar la faz grata de Pancho Cossío, la enteranza de sus opiniones y la fidelidad a sus ideales aun en los momentos más adversos, cuando ya no hay que luchar contra las armas, sino contra la indiferencia, la incomprensión, el silencio interesado, la defección también interesada y el rencor disfrazado de sentencia de ridículo. Su lealtad parecía a algunos tozudez extemporánea, pero así se han calificado con frecuencia las más nobles, rectas y sinceras actitudes.

Tan acabado se hallaba durante sus últimas visitas a su ciudad, que la noticia de su muerte, sobrevenida el 16 de enero de 1970, produjo más dolor que sorpresa. Falleció lejos de su tierra y su cuerpo fue traído a Santander, donde se le tributaron solemnes honras fúnebres, acompañadas del dolor auténtico de los muchos amigos y de los todavía numerosos camaradas de juegos, de deportes y de ideales. Se celebraron los funerales en la iglesia de Santa Lucía, muy cerca de la casa donde Anita y María Cossío lloraban la pérdida del hermano queridísimo, el que fuera para ellas objeto de los cuidados más asiduos y de las más diáfanas admiraciones. Termi-

nada la ceremonia religiosa, y antes de partir para la necrópolis de Ciriego el coche fúnebre, los antiguos camaradas de Pancho cantaron el «Cara al sol». Sabían que esta despedida sería grata a la íntima lealtad del artista. Como sabíamos todos la perennidad que, desde aquel momento, conquistaba definitivamente su obra.

University of Chicago
Department of Chemistry
Chicago, Illinois
June 1, 1954
Dear Mr. [Name]
I have your letter of May 28, 1954, regarding the [subject].
I am sorry that I cannot give you a more definite answer at this time.
The [subject] is still under consideration and I will contact you again as soon as a final decision has been reached.
Very truly yours,
[Name]
[Title]

SU PINTURA

Unos artistas son grandes por su extensión y otros por su intensidad. Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez y Paul Eluard fueron capaces de escribir millares y millares de estrofas, donde ni las caídas ni las opacidades son abundantes; la creación de Baudelaire, de Garcilaso, o de San Juan de la Cruz se incluye íntegramente en un volumen de no muchas páginas, en todas las cuales destella la perfección. Adolece de sutileza bizantina quien pretende establecer parangones, o medir los grados de talento, basándose en un criterio de dimensión. Hay grandes artistas que parecen abarcar el mundo, con un apetito insaciable de seres, de luces, de objetos o de cielos. Otros captan determinados semblantes o determinados resplandores, profundizando, también, insaciablemente, en la centelleante mina que descubren, y son capaces de arrancar a un solo diamante todos los reflejos y tornasoles de un astro.

En la historia de la pintura no se diseñan jerarquías entre Miguel Angel, con su grandeza cósmica que le permite imaginar el más real de los juicios finales, y Leonardo, cincelador de media docena de rostros con capacidad de seducción y de secreto que no se agota.

Junto a la fantasmagoría del Bosco, cuya imaginación no conoció fronteras, en una exhuberancia infernal que llega a ser divina, admiramos el cristal puro de Vermeer de Delft, dispuesto a concentrar la poesía del mundo en una calleja de su ciudad, en una habitación de su casa, ornada de mapas y de sillas labradas, y en unos cuantos rostros de mujeres anónimas, las más vivientes de toda la pintura. Picasso asombra con sus energías sin límites, y Nonell deslumbra con esa eterna silueta de gitana, en cuya actitud destila todos los dolores, y en cuyas ropas y cabellos descubre el colorido del más radiante de los crepúsculos.

Pancho Cossío pertenece, a mi juicio, a la estirpe de los pintores cuya riqueza de contenido se encierra en una limitación de temas, sin que por eso deje de constituir un tesoro inagotable, como en los regios ejemplos que he citado. Una vez traspuesta la etapa juvenil, donde los motivos de inspiración fueron relativamente numerosos, la retina de Pancho se apodera exclusivamente de algunos semblantes, no muchos, de unos cuantos objetos vulgares y del rumor opulento del mar, de un mar donde los barcos y las olas son puros receptáculos de luz y de materia. Ante esta sobriedad ascética de temas, se nos vienen a la memoria a las palabras definitivas de Eugenio D'Ors acerca de las gitanas de Isidro Nonell: «En verdad os digo que el mismo Salomón en su gloria no viste con mayor opulencia que estos ruines ejemplares del trashumo y del arrabal.» Los modestos cristales de las garrafas y de los vasos de Pancho, la piel espejeante de sus peces y de sus brevas, pueden también a menudo compararse con las piedras preciosas.

De la sencillez supo extraer la grandeza. Pancho destiló de los cacharros y de los muebles cotidianos, no diré las mayores posibilidades plásticas, sino una esencia aún superior: la poesía que puede engendrarse en la pura técnica pictórica. Los cuadros de Vermeer o de Nonell reflejan con fidelidad exquisita una contingencia humana, pero al mismo tiempo la funden en prodigiosa sustancia de pintura. La mirada de Pancho Cossío se posaba sobre una mesa más o menos guarnecida o sobre un mar embravecido, y no necesitaba dispersar su visión sobre otras perspectivas: en el espacio abarcado, grande o pequeño, hallaba el artista la mágica sustancia de pintura.

Me estoy refiriendo a ese largo período de la creación de Pancho que se extiende desde las primeras fechas

parisienses hasta la fecunda madurez, culminando, como bien dice Gaya Nuño, en los sorprendentes y sorprendidos años cuarenta. Con anterioridad, la inspiración adolescente del pintor se había prendado de la figura humana con desiguales resultados, aunque se registra profusión de aciertos en las tentativas juveniles. Se conservan todavía en Santander una veintena de lienzos de la juventud de Pancho, reliquias algunas de ellas de la primera exposición celebrada en el Ateneo santanderino. Son los cuadros que Gaya Nuño califica de «incunables» de la labor de Pancho y creo que su interés no se limita al de testimonio de una evolución, pues la belleza real de algunos me parece evidente: no son pocas las sorpresas que dispensa el examen de estos singulares cuadros.

Dos composiciones de cierta dimensión y de no escasa ambición decorativa corresponden a los primeros pasos, según me informan: la natural tosquedad pueril aparece engalanada con un innato sentido de la composición, y con la predilección por clásicas siluetas, de faunos y de ninfas, tal vez influidas por las ilustraciones prerrafaelistas, o por láminas de tema mitológico tan abundantes en los libros decimonónicos. El predominio del verde crea, en el conjunto de estos cuadros, una armonía que ya puede calificarse de afortunada, llamando la atención, asimismo, la despreocupación del contorno y de la coloración, muy lejanos del academicismo que, lógicamente, presiona a todo niño artista. Contemplando el extenso y gracioso lienzo de pagana atmósfera, no nos extraña que Pancho se sintiera hermanado con la perfección plástica de los ballets rusos, y con la afirmación colorista y poética que proclamaban.

Los cuadros ejecutados en el estudio de Cecilio, Pla producen mayor impresión, pues hallamos en ellos, sin duda posible, el precedente de los soberanos retratos de la madurez del pintor. Son figuras de ciertas proporciones, revestidas de un colorido tan sobrio de entonaciones como rico de materia, con supremacía de cálidas tonalidades pardas: sobresale una efigie de San Jerónimo, que cualquier maestro de la época pudiera firmar. Mejor dicho, los pintores correctos y aparatosos que por entonces estaban de moda no hubieron alcanzado, probablemente, la flexibilidad y profundidad de color de esta imagen, tradicional por el tema y moderna por la brillantez y libertad de la pincelada. Atribúyese a la misma época una pequeña imagen de bailarina, cuyo pésimo estado de

conservación no consigue borrar la delicia de la luminosa tonalidad rosada del vestido, y una gallarda figura de aldeana, quizá realizada con modelo, donde ya encontramos refulgencias de color que establecen el parentesco con las subsiguientes y triunfales etapas de Pancho. En la época de los tipismos desenfrenados y de la pandereta coruscante, el joven pintor prescindía de todo realismo barato y, fiel ya a la exigencia que para siempre se impondría, trocaba adornos, galas y vestimentas en escueta impresión de color.

Hacia 1918, Pancho pintaba con devoción escenas de aldeanos y de marineros, cuyo colorido intenso se aproxima, así como el movimiento vivaz y gallardo de las figuras, al transfigurado realismo de los pintores vascos. El color puede calificarse de violento, con intensísimos azules o verdes; la materia es granulosa y amontonada, acusando hoy muchos fallos de conservación; y el amor con que Pancho captaba ambientes y personajes, para él entrañables, se expresa mediante aguda y modernísima sintetización. Observamos también la ausencia del efecto de luz, sustituido por la refulgencia a veces excesiva de la coloración. Entre los cuadros de tema marinero sobresale, por su peregrina audacia, «Las lanchas» —que según creo se exhibió en el Ateneo de Santander—, con atrevidísimo golpe de vista sobre las multicolores embarcaciones, cuya posición horizontal adquiere, por gracia del pintor, una inflexible verticalidad, de pintoresco y fantástico efecto realzado por la pastosa densidad de la pintura, rica hasta aproximarse a lo chillón, aunque una notoria belleza de las tonalidades agudas esquivo el escollo con la gracia y agilidad de las propias lanchas.

En Santander se guardan otros cuadros de temas marineros de la misma época: admírase en el salón del Ateneo una escena de puerto, entonada totalmente en colores sordos, con primacía del azul, en la que se comprueban los afanes de solidez y de síntesis, la eliminación de todo rasgo superfluo en beneficio de un esquematismo recio, y también la exclusión de cualquier efecto luminoso. Ni el sol ni la bruma han penetrado en ese cuadro, cuya composición parece calculada con rigor poco frecuente en un ardoroso ánimo juvenil. Otro cuadro, «El camuflaje», procedente de la memorable exposición inicial, retrata la actividad de unos hombres —despersonalizados por completo, disfrazados de puras notas de color— ejerciendo el singular maquillaje que los buques

precisaban, en tiempo de guerra, para eludir mortales riesgos. Aquí el color es más vivo, y a la vez más fino, contrastando la delicadeza de los rosas y de los grises y azules —entonados exquisitamente— con la intensidad del verde y del rojo derramados en el navío. La variedad y opulencia cromáticas de este cuadro, cuya policromía se resuelve en una extraña y serena impresión de suavidad, aportan el recuerdo de las infalibles armonías coloristas de los decorados de ballet.

Los motivos de inspiración hacen patente la sugestión que el mar y sus hombres ejercían sobre Pancho Cossío. No en vano fue amigo íntimo e inapreciable colaborador de aquel estupendo marinero en tierra —después de ser marinero de los siete mares— que se llamó José del Río Sáinz. Cuando Gerardo Diego, compañero de gallardos combates estéticos, quiso dedicar a Pancho un poema de su libro «Imagen», eligió certeramente la lírica evocación de Puerto Chico, el muelle de las redes y de las arribadas.

**La nave que dio a luz horizonte
pliega sus alas como quien
cierra un libro.**

**Al ver a la fragata
todas las chimeneas
se quitan la chistera.**

**He visto en unas redes
los Peces del Zodíaco.**

**Por la noche
cantan los gallos catalépticos
entre los hidroplanos albergados.**

**Y la hija del patrón
desflora las cuatro hojas
del trébol lanceado de los vientos**

**De pie sobre las aguas los marinos
que han jurado los remos
los levantan al cielo**

**Allá arriba
todas las banderas
cantan sus sinfonías marineras.**

A la misma época corresponden «El torero», de entonación clara y muy amplias dimensiones, pintura alegre y bien plantada, y «Las cometas», también de proporciones ambiciosas, cuyo colorido resulta extrañamente crudo, con sus verdes ateciopelados y sus rosas de salmón, cromatismo apto para más breve marco, que al extenderse en una imponente superficie torna en alarido su frustrada suavidad. Análoga crudeza de verdes y de rosas se percibe en lo que pudo ser una encantadora «Maternidad». No es aventurado suponer que ciertos vistosos alardes decorativos de la época —ilustraciones de revista u ornamentaciones escénicas— ejercieran influencia en las vibrantes osadías de Pancho, que al menos, entre riesgos y venturas, se zafaba del conformismo cosechador de recompensas oficiales.

Los retratos que por entonces realizaba acusan una afortunada superioridad. Pancho pintó con notable brío a un mozállón de torso desnudo, cuyo modelo, según me cuentan, fue asesinado en los tristes días de 1936; este cuadro tiene ya la sobriedad de color y energía de pincelada que denotan la conquista de un prometedor equilibrio. Y el joven pintor retrató a sus padres, quizá presintiendo ya que en la nobilísima imagen materna había de encontrar la clave suprema de su arte. Don Gerardo Gutiérrez posó para su hijo, al menos, en dos ocasiones: un retrato de pequeño formato, de ejecución pastosa y delicada, se aproxima a los bellos cuadros creados bajo la tutela de Cecilio Pla; y otro de mayor amplitud y tradicional empaque exhibe ya magníficos aciertos en el colorido del fondo. El caballero montañés nos mira tranquilo y benevolente, desde un paisaje un poco escenográfico, cual era norma de los retratos respetables; pero como he advertido, dicho «decorado» se salva por una coloración realmente bella.

El retrato de doña Casimira, pintado en 1921, no puede compararse con los magistrales de 1940; pero la posición de la figura, la hermosura del perfil y la nobleza cromática del extenso fondo permiten estimar la presencia de un artista superiormente dotado. Es de notar la elegante fuerza con que la silueta de la dama domina el

conjunto, aparentemente usufructuado por la proporción del oscuro cielo que se extiende ante su mirada reposada y digna. En aquel tiempo, era de rigor el «telón» de paisaje en los grandes retratos, y Pancho Cossío no se alejó de ese precepto, pero el atrevimiento con que supo distribuir las masas en el noble y airoso retrato nos certifica la originalidad de su temperamento.

Hoy comprendemos el desconcierto que los cuadros de Pancho produjeron en el tranquilo y burguesísimo Santander de 1920; y nos felicitamos por un escándalo que, como otros muchos alborotos, aportaba una aurora. Ciertamente, estaba Pancho bien preparado para salir al aire de Europa; y ya hemos visto que sus primeras tentativas en París captaban bien el pulso de aquella hora espléndida y frenética de las vanguardias. Por desdicha, buena parte de la obra que ejecutó en París queda inaccesible a nuestra admiración, por hallarse dispersa, o perdida, o ignorada en colecciones que ya no saben qué tesoro guardan. Carlos Areán nos proporciona la descripción del cuadro «Amor», adquirido por Teriade en 1926, y calificado de obra maestra de aquel período creador: «La masa inferior de dicha obra era como un amontonamiento de materia blanda, rosada y nacarada, formando el signo del infinito. En la parte superior destacaban, produciendo, a causa de su violento contraste, un profundo choque emocional, unas formas compactas, rectilíneas, gruesas, pintadas con tierra. A los contrastes cromático y formal, se unía el de la propia materia muy densa y con fuerte relieve en ambas zonas, pero dura como un resecado campo de Castilla en la superior, y muelle y penetrable como una campiña fresca en la inferior».

El culto a la materia era ya una realidad en la pintura de Cossío, saludada por Teriade como feliz posibilidad para el capítulo futuro e inmediato al cubismo. Añade Areán: «la realidad natural nunca ha sido utilizada por Cossío como soporte de los valores plásticos de sus obras, sino tan sólo —si se exceptúan algunos contados lienzos de su primera juventud— como simple pretexto incorporado, a posteriori.» Ya hemos tenido ocasión de comprobar esta aseveración de Areán, si bien observando siempre, como quedó dicho, una supremacía de la materia: supremacía que, andando el tiempo, permitirá a Areán determinar un paralelismo entre las innovaciones enriquecedoras de Fautrier, y la fluctuación intuitivamente instaurada por Cossío. Durante su larga estancia en París,

pintó Cossío numerosos cuadros en los que «sobre un magma escasamente sensibilizado, compuesto de tonos grisáceos y poco denso de materia, ascendían, pareciendo querer evadirse del cuadro a través del límite superior del soporte, formas evanescentes, algo así como sugeridos fantasmas o muñecas». La espátula y la arena se empleaban en aquellas obras, contribuyendo a la exaltación de la materia, dotada, eso sí —como en lo creado por todo verdadero artista— de un fuerte contenido espiritual.

Ya ensayaba, por entonces, el pintor montañés sus complicadas hechicerías de laboratorio, su tan alabada «cocina» que no siempre ha redundado a favor de la frescura y de la belleza de los cuadros, como el tiempo se ha encargado de demostrar. Refiere Areán que Pancho efectuaba, en su estudio parisino, «múltiples mezclas, "realizando" con la pasta pictórica, todos los ensayos imaginables, de acuerdo con el deseo de Teriade y de la revista "Cahiers d'Art", de renovar el un tanto fatigado cubismo». Renovación que, en manos de Pancho, no partiría del propio cubismo, sino de la violenta y fragante originalidad del pintor, que pintaba como quería, sin otra consigna u orientación que su ilusión y su voluntad.

Se citan piezas importantes de su época parisien: «La caja de bizcochos», y «Los peces», de 1927; «La familia», «Bodegón de los peces» y «El hombre del sombrero hongo», de 1928; «Bodegón de la silla», y «En el café», de 1929. Como dice Gaya Nuño, Pancho Cossío conquistaba a París «a base de formas precisas y rotundas y a base también de unas estupendas matizaciones de grises como sólo se pueden hallar en las obras próceres de Goya». Y desde París, sin horizontes marinos, recuperaba Pancho el eco del viento y de la caracola, la imagen fúlgida de las olas remontadas por el huracán. Gaya continúa diciendo que Pancho «acababa con los sombreros hongos y le vencían las visiones atlánticas de su tierra de modo casi exclusivo, gustando de insistir en navíos de vela, en tempestades y mares revueltos que no eran, por otra parte, sino pretextos para una asombrosa matización de colores verdosos, de ocres con blancos, delicadísimos, fugitiva pintura de maestros». Ejemplo de este feliz instante de transición fue el «Velero» que se exhibió en la exposición del Museo de Arte Moderno en 1950.

De vez en cuando, es posible contemplar en España

algún lienzo de la etapa de París. El Museo de Arte Contemporáneo posee «Los guantes», pintado en 1929, y en la colección de don Agustín Rodríguez Cahagún se encuentra la «Composición con cabeza de caballo», óleo de 1927, que sorprende por la conjunción, tal vez colmada de significados, de la cabeza del corcel y del paralelo perfil de estatura helénica, sobre un fondo espléndidamente logrado. O quizá es el puro goce plástico, la alegre victoria sobre las dificultades quien dictó al joven, en su mocedad triunfante, ese severo y sugerente alarde de formas. A la misma colección pertenecen un bodegón, ya muy próximo a la transfiguración de formas y colores que será emblema de la mejor pintura de Pancho, y una marina realmente impresionante, estupenda sinfonía de azules pintada en 1931, muestra tal vez suprema de aquella irrupción del mar en la pintura de Cossío. Trazos firmes y desconcertantes sugieren todos los elementos que amara el pintor en su bahía santanderina: faros, espigones, navíos, remos, estrellas. No faltan nubes, gaviotas, ni espumas, por lo menos eso nos dicen las rotundas pinceladas. En verdad acertaban, y hasta se quedaban cortos, los críticos parisienses que atribuían maestría al pintor español.

Ya hemos observado que Pancho no recurría al menor truco espectacular, aunque se viera rodeado de demasiadas tentaciones vocingleras. No creo que le interesase nunca esa tontería de poner los pelos de punta al burgués, que se asusta por poco y paga mucho. Pancho cultivaba celosamente su mundo interior, exteriorizándole en objetos y en viandas que, protagonizando sus bodegones, eran reflejos de una visión mágica y acendrada de los colores. El trasfondo clásico que no deja de percibirse en los grandes artistas, y mejor aún si son grandes revolucionarios, era perceptible en Pancho por medio de la singular armonía que ya se comprobaba en todas sus obras. Los sombreros hongos, los guantes y los peces eran pretextos para una sabia alquimia que se ejercía, precisamente, sobre formas sencillas y humildes. Pancho encontraba en sus pinceles su piedra filosofal, como la encontraron en los suyos Isidro Nonell y Juan Gris; ninguno trató de ensalzar con resabios literarios la calidad de los menudos objetos; los metamorfosearon en inagotables toques de color, aproximándolos al diamante, a la estrella o a la llama, a todo lo que era capaz

de infundir un deslumbramiento, ahora más espiritual que físico.

Cuando Pancho reanudó su actividad, se halló en una plenitud de facultades en las que el larguísimo intermedio no había causado merma alguna. Su inspiración reapareció más fresca que nunca, los eslabones de la cadena creadora uníanse con absoluta precisión.

Y recuperó, con creces, la maestría en el conjunto de retratos de su madre, uno de los cuales es joya del Museo de Arte Contemporáneo, habiendo permanecido el otro en poder del pintor durante toda su existencia. El retrato conservado en el Museo es un prodigio de expresión, radiante de belleza en el rostro vivísimo de la anciana, en las manos, y en los delicados objetos que se alinean en la mesa del fondo: porcelana y cristal que destellan exquisitamente sus blancos y sus verdes. El retrato de que, amorosera emblema de la mejor pintura de Pancho, y una vez más real y más espiritual: más real por la deliciosa semejanza del modelo, cuya dulce vitalidad ha sido cantada con sutileza de gran artista, y más espiritual por la atmósfera que envuelve a la figura de la madre, resaltándola por medio de una maravillosa sobriedad de color. El entusiasmo de Gaya Nuño se desborda, pero sin la menor estridencia, ante este cuadro: «No vale menos que un retrato de Rembrandt, porque asombra por su aspecto de pintura secular, prestigiada por cientos de años, restringida en su color, admirable de pasta insigne en su conjunto. La noble anciana protagoniza, seguramente el mejor retrato del siglo XX con apenas más gama que el negro y las tierras oscuras, gama tan severa como imponente. Que este retrato haya superado en el momento de ser firmado toda la etapa parisiense de Pancho es cuestión fuera de duda. Ya en él comenzaron a advertir esas manchitas nevadas con las que Cossío procuraba establecer un término medio entre el tema y el espectador, distanciándolos y actuando de algo así como una persiana visual». Nieve que también se derrama victoriosamente en el retrato del ministro don Alfonso Peña, que posee a la vez el empaque de los más bellos retratos áulicos decimonónicos y la calidad plástica y lírica de una gallarda y flexible efusión de pintura.

No creo tan afortunados otros retratos que por aquel tiempo fueron encargados a Pancho y en los cuales no hubo de afrontar un modelo vivo: las efigies de José An-

tonio Primo de Rivera, en el Gobierno Civil de Santander, o del Padre Rábago, en la Diputación Provincial, si bien podemos admirar las tonalidades claras y firmes del primero, que prestan a la figura elegante arrogancia. En cambio, está llena de encanto la lindísima cara de la muchachita «flecha» que también posee el Gobierno Civil de Santander; advirtiendo que, cuando hablo de encanto, no me refiero solamente a la dulzura del bonito semblante, sino a la gracia infinita de la pincelada.

En las casas hospitalarias de los amigos hallaba Pancho, durante su resurrección santanderina, propicios modelos. Así concluyó retratos femeninos que han de citarse siempre en los capítulos privilegiados de sus catálogos, como los de doña María Pereira de Galán y de doña Antonia Cuevas de Revilla. No empleaba Pancho en los retratos la menor adulación, ni cuidaba de introducir accesorios vistosos, propios para el ingenuo deleite admirativo de amigos y familiares. Como en las imágenes de su madre, estas efigies de damas santanderinas se distinguen por una fidelidad rigurosa de expresión y por la singular belleza de la materia, que los moldea siempre en alarde de sobriedad. Elegantes sinfonías de pardos y de negros, con la melodía de alguna nota clara en su escueta y poderosa orquestación. Pancho consigue que el modelo no quede reducido a la cualidad de accesorio, pues lo ennoblece definitivamente al fundirle con la originalísima sustancia plástica.

Si en los citados retratos predominan las tonalidades densas y oscuras, en el de doña Carmen Martín de Díaz de la Espina triunfa la claridad, consiguiendo, como escribía José Luis Hidalgo, «una elegancia suprema en el color», añadiendo «Sólo en el sobrio azul que baña el fondo de la parte superior del lienzo subsiste la materia densa —nunca pesada, cuidado— que tanto caracteriza sus obras. El resto de la pintura es un ingrátido temblor a punto de esfumarse en un puro lirismo de grises y de rosas que se irisan y enriquecen mutuamente». Alabando la sobria técnica del pintor, añadía su joven colega con su doble intuición de pintor y de poeta, «que sólo una extrema sobriedad puede permitirse el lujo de una infinita riqueza».

Ante el esfumado delicadísimo de este cuadro temía José Luis Hidalgo alguna desaparición en ámbitos demasiado celestes. Pero el lirismo de Pancho no tenía nada de etéreo, esto es, de débil, y podía permitirse el lujo

de aproximarse a ciertos limbos sin menguar su bien estructurada solidez. Ha transcurrido el tiempo y los retratos de Pancho —no muy numerosos en el conjunto de su obra— continúan descubriendo a la mirada y a la sensibilidad inéditas riquezas, pues consiguen plenamente esa fusión entre el documento humano y el trozo de pintura que ha sido gloria y cumbre de los grandes maestros. En períodos posteriores, el retrato del señor Huar-te cumple la difícil misión de convertir en lección de opulencia pictórica el sencillo y serio atuendo de un caballero de nuestros días, rodeándolo sin la menor ruptura cromática de una atmósfera fantásticamente coloreada en la que parecen latir flores. Pancho sabía conjuntar, con perfecto instinto, la imagen viva y la soñada, la pintura y la más fina profundidad de lo real.

Durante los años de madurez física y pictórica, Pancho se ciñó casi exclusivamente a sus dos grandes temas de inspiración: la naturaleza muerta y el mar. La poderosa sugestión de éste no ha de extrañarnos mucho, pues se ejerce, con imperativa energía, sobre los hombres de su tierra; los montañeses somos grandes enamorados del mar, como suelen serlo las gentes de la costa. El mar, con su infinita gama de colores y de sonidos, puede fascinar por igual al pintor, al poeta y al músico: raro será el vate montañés que no ha cantado al mar, protagonista de la poesía de Jesús Cancio y de José del Río, huésped de espléndidas horas de Gerardo Diego. Si la bahía de Santander encontró en Gerardo Alvear un fino intérprete, artifice de melodías grises y verdes, el alto mar encrespado y omnipotente halló su más opulento retratista en Pancho Cossío.

Se puede hablar de Pancho como retratista del mar. Porque supo apoderarse, más de una vez de la consistencia rauda de las olas y de esa estupenda fluidez de colorido, que se resiste a las más experimentadas y sutiles paletas. El mar no es siempre esa superficie de aterciopelado azul a que nos acostumbraron los marinistas de antaño; no es tampoco un perpetuo contraste entre el azul y el blanco de la espuma; el mar abunda también en duros grises y en lívidos pardos, en verdes casi siniestros, en azules que dejan de ser de seda para evocar el acero. Colores de tempestad, que enarbola y despliega la mar soberana. He dicho «la mar», porque así llaman al océano los hombres de la costa, despojando precisamente al líquido elemento de todo signo femenino.

Porque al designar femeninamente al mar le conceden una significación majestuosa, que quiebra la voz con ese respeto suscitado, entre los seres primitivos y entre los hombres de hoy, por la inmensa imagen maternal, capaz de rodear al mundo con sus brazos. La mar, tal como la nombran nuestros marineros y pescadores, no tiene nada que ver con la dulce y luminosa «marecita del sur», de que hablaba, con pura emoción, Rafael Alberti; su nombre maternal evoca un poder remoto y terrible que puede hablar de muerte, y en todo caso, de fuerza, de dominación y de misterio.

Pancho Cossío, hombre de motoras y de regatas tuvo al mar como constante de su pintura, desde los días juveniles, como ya tuvimos ocasión de comprobar. Se acordó mucho del agua y del viento santanderino en París. Y en esta última y culminante época de su pintura depositó continuamente el eco del mar en sus óleos y en sus «gouaches». Se conserva en Santander una «gouache» que es precisamente delicada y terrible, un oleaje cuya bella oscuridad resume el sentido misterioso y la llamada envolvente que Pancho encontraba en el mar. En su motora, sentiría más de una vez el pintor la embriaguez del viento, como presenciaria en mil ocasiones el imperio del huracán que viene del Sur, y que siembra la bahía de innumerables chispas luminosas análogas a los copos que el pincel de Pancho desparramaba en sus cuadros. Y concibió la visión marina con una perpetua luz de tormenta, con un fanal gigantesco cuyo resplandor penetrase en las profundidades, para iluminar zonas donde toda forma está ausente, zonas de puro color absorbente y cambiante, heroica tentación para el artista que quiera sumergirse en ella.

Pancho comenzó, como recordamos, pintando marineros, pescadores y lanchas; después fue suprimiendo todo factor humano y típico para engendrar sobre el lienzo intemporales buques fantasmas. Tras la apoteosis del navío rodeado de brumas y alfombrado de olas, aquél fue a su vez enterrado en la difusa luminosidad del agua, y los pinceles de Pancho concretaron la inmensidad marina en una sugestión de colores, con lo que hallamos la mayor aproximación de Pancho hacia la gran aventura de la abstracción.

Carlos Areán cita dos frases significativas de Pancho con respecto a la pintura fluctuantista o abstracta: «que si no se había decidido a entrar de lleno en ella era

por humildad, ya que él no se creía Dios para inventar objetos, sino que prefería limitarse a representar los que ya existían». Añadió en alguna otra ocasión que «el reproche único que él tenía que hacerle a la nueva pintura era que no pasaba de ser un arte para artistas o intelectuales, y que él prefería intentar crear una pintura que pudiese ser asequible a la totalidad del pueblo». Decisión bien generosa, de difícil correspondencia con la cruda realidad. En verdad, la pintura de Cossío no es propiamente abstracta, ya que, por muy grandes que sean su libertad y flexibilidad, nunca deja de apoyar su creación en una sugerencia real, si bien ésta llega a ser muy tenue en más de un ejemplo. Naturalmente, la inclusión de la pintura de Pancho en el concepto abstracto o figurativo supone una caracterización y no una valorización, ya que en cualquiera de ambas rutas pueden encontrarse cimas del arte pictórico.

El Museo de Santander tiene la suerte de poseer dos marinas ejemplares de Pancho Cossío: «Ventana frente al mar» y «Regata de bacaladeros». La primera, pintada en 1952, es una espléndida conjunción de los dos elementos fundamentales de Pancho: los objetos caseros y el mar. Un imponderable grupo de sillas de mimbre, naipes y floreros —todos los enseres tienen aquí aspecto y brillo de flores— contempla un panorama de bahía, fácilmente identificable con el que el pintor amara tanto. Contrasta con la placidez de este cuadro la energía de la «Regata de bacaladeros», ejecutada en 1955: monumental lección de intersecciones de luz, de golpes de reflejos y de zambullidas de color, en una composición que, como los retratos magistrales, brinda el mejor nexo entre la señera opulencia pictórica y la evocación de la realidad, esa realidad que se percibe con máxima agudeza en los avatares del sueño.

Sueño que casi se desprende del mundo real en las dos hermosas marinas, pintadas en 1961, que posee don Nicolás Muller. Ambas producen una sensación casi musical con su diafanidad de color y su forma difusa, fresca y lírica, que nos habla del perenne encuentro entre las olas y la arena, o de la hechicería de las formas moldeadas por la bruma. En estas marinas existe aún cierta sensación de bonanza que desaparece en otros lienzos pintados poco después. Las marinas propiedad de don Luis Ruiz Alvarez o de los señores de Liébana infunden una evidencia de tempestad y de vértigo, de ese abismo en

que se sumían, girando locamente sobre sí mismos, los barcos condenados. Aquí es el color el protagonista de la catástrofe, y las rayas y las notas surcan y siembran el lienzo, creando un ambiente que sería de pesadilla si no quedara redimido por el deleite de una contemplación dispuesta a embriagarse con la habilidad técnica de quien trueca una galerna en magnífico fragmento de color. La marina de los señores Liébana, pintada en 1963, se encuentra ya en el nivel mismo de la abstracción de la «desintegración del pretexto objetivo» de que hablaba Areán. Por uno de los innumerables y divinos milagros de la creación artística, Pancho Cossío, que nunca había visto cuadros de Turner, coincidió con el maestro inglés en la conversión del paisaje marino en pura superficie luminosa. Pertenecen estos cuadros al momento inspirado del que dijo Areán: «Nunca la pintura contemporánea... había logrado ni una tan refinada ternura ni una tan transfigurada vibración cromática, elástica, frotada sobre la forma y como disuelta en las fluctuaciones del magma, originando un inalterable todo en el que manchas, luz y color se confunden, interpenetran y exaltan».

El mar se había trocado para Cossío en bien determinada esencia pictórica: otras marinas posteriores a las citadas pierden ya todo asidero con el paisaje real o soñado, y quedan integradas por un esplendor de materia cuyas luminosidades se contagian de lo que creemos luz de las profundidades abisales. Es un cúmulo de resplandores entrecruzados el lienzo de la colección de don José Oriol, recorrido por siluetas que evocan el rápido surco de los peces sobre las acuáticas transparencias. La coincidencia con Turner se detiene en el tratamiento supremamente libre y en la adopción del mar como poético fundamento para una superficie coloreada; pues las marinas del maestro británico no rompían por completo con la tradición figurativa, aunque se adelantasen en bastantes kilómetros a las magnas audacias del impresionismo francés, y mostraban también un caudal de tonalidades cálidas muy distinto de las armonías sobrias de Pancho.

Armonías sobrias que no siempre favorecen al conjunto; pues algunos grandes cuadros de Pancho, de esta última época, se acercan a la frialdad. Diríase que la libertad del artista, dueño y señor de sus pinceles, era más resplandeciente apoyándose en realidades más o menos trascendidas que encaminándose a la abstracción. Admira-

mos la sabiduría y la solidez de las manchas de color, en el caso de Pancho, pero preferimos aquel maravilloso equilibrio entre la forma real y la riqueza plástica que dominó como pocos.

Como pocos también, comprendió la poesía de las tormentas, cuyos vendavales poseen, en las cromáticas trasposiciones de Pancho, una extraña serenidad. La fuerza de aquellos huracanes puede ser gigantesca, pero no desenfundada; la materia densa y suntuosa los envuelve como un manto real: tal se advierte en un hermoso cuadro conservado en Santander, que sería propicio para ilustrar el naufragio del buque del Holandés Errante.

Esta majestad de las marinas, apoyada en la alianza de la inspiración libre y de la construcción rigurosa, es hermana de la dulce tranquilidad que reina en las naturalezas muertas que Pancho no se cansaba de pintar. El bodegón es un género inagotable, bien apto para experimentos pictóricos, ya que la ausencia del protagonista humano elimina del cuadro una serie de factores, que suelen llamarse literarios. La quietud de los objetos, que tanto complacía a Cézanne, permite la búsqueda paciente de reflejos, de contrastes y de sorpresas. Una naturaleza muerta es una lección de paz, pero susceptible de encerrar revoluciones en la pelusa de un fruto o en el centelleo de un vidrio. ¿Para qué hablar de las flores? Están muy desacreditadas por haber servido de pretexto a tantas cursilerías, y por ser recurso demasiado dulce de los pinceles femeninos, pero el eterno tópico de su belleza es, como tantos otros tópicos, resplandeciente realidad. Una flor bien pintada, o bien sentida, compendia siglos de bellezas: que se lo pregunten al poeta Rilke o al pintor Oditon Redon.

Y que se lo pregunten a Pancho Cossío. Sus flores son más cristal que seda, más espuma que pétalo. Se corresponden con la visión nítida y tranquila de ese simpático bazar a que el pintor recurría sin fatiga y sin desdén. El censo de objetos infinitamente retratados por Pancho es muy reducido: cómicos sombreros, guantes, barajas, ceniceros, sillas, cacharros de cristal; y las frutas y legumbres bien cortadas y bien situadas sobre las mesas relucientes. Dulces cachivaches de hogar burgués como aquél en que se crió Pancho: los minúsculos y fraternales objetos de todos los días, que podían, por su fragilidad, hallar muerte en mano armada del chiquillo travieso, o producían respecto al mismo chaval con la

dignidad de su brillo intocable. Le debían de hacer mucha gracia a Pancho los sombreros hongos, emblema de cierta mediocridad solemne y retrasada; y aspiraba plenamente el aire puro que circulaba entre los respectivos destellos del cristal fino y de la mesa pulimentada. Casi todas las naturalezas muertas de Pancho, que son el capítulo más perfecto de su obra, evocan una pacífica y cómoda morada, un mundo del que parecen ausentes toda inquietud y toda zozobra.

En el período de París comienzan a florecer estos bodegones, y estos retratos de modestos objetos convertidos en magníficos modelos. Recientemente hemos visto un dibujo de esa época, sumamente sencillito y singularmente rico de significado, por constituir una pequeña y ejemplar lección de armonía plástica. En 1929 está pintado el bodegón que pertenece a don Agustín Rodríguez Sahagún, cuyas manchas de soberana libertad llegan a infundir el gustoso malestar del misterio. Cuando Pancho recuperó triunfalmente los pinceles en los años cuarenta, despertó asombros con sus bodegones, más próximos de la esencia concentrada de Zurbarán que de las sucuencias flamencas. Los bodegones de Pancho, antes que exuberancia, proclaman cristalina poesía. Diafanidad y elegancia eran sus metas; y por ello el vidrio de sus jarras y de sus vasos tiene con frecuencia la más bella nitidez que hemos apreciado en las numerosas reproducciones pictóricas del cristal. Alcanza rango de obra maestra «La jarra de agua», que posee don Manuel Docal; pocas veces se habrá conseguido con mayor eficacia el milagro de convertir en color la transparencia del vidrio. En torno a esa jarra maravillosa cantan los poéticos acordes de las frutas y el delicioso contrapunto del sobre, cuyas letras de dirección son también en este lienzo, y en otros, un contundente complemento plástico.

Análoga belleza guarda el precioso «Florero» del Museo de Arte Contemporáneo, pintado en 1950. Su silueta recuerda ligeramente el magistral «florero azul» de Cézanne, pero sin que tal remembranza sugiera sospechas de imitación; el florero de Cossío, rodeado de flores y de frutos que llegan a alcanzar ingravidez de objetos mágicos, ofrece uno de los más finos momentos coloristas del pintor, prolongando esa plenitud de delicia cromática que lograron las «Porcelanas», propiedad de don Ramón Beamonte, que tan justificadamente entusiasman a Gaya Nuño. Leamos la cálida descripción de éste: «Alarde

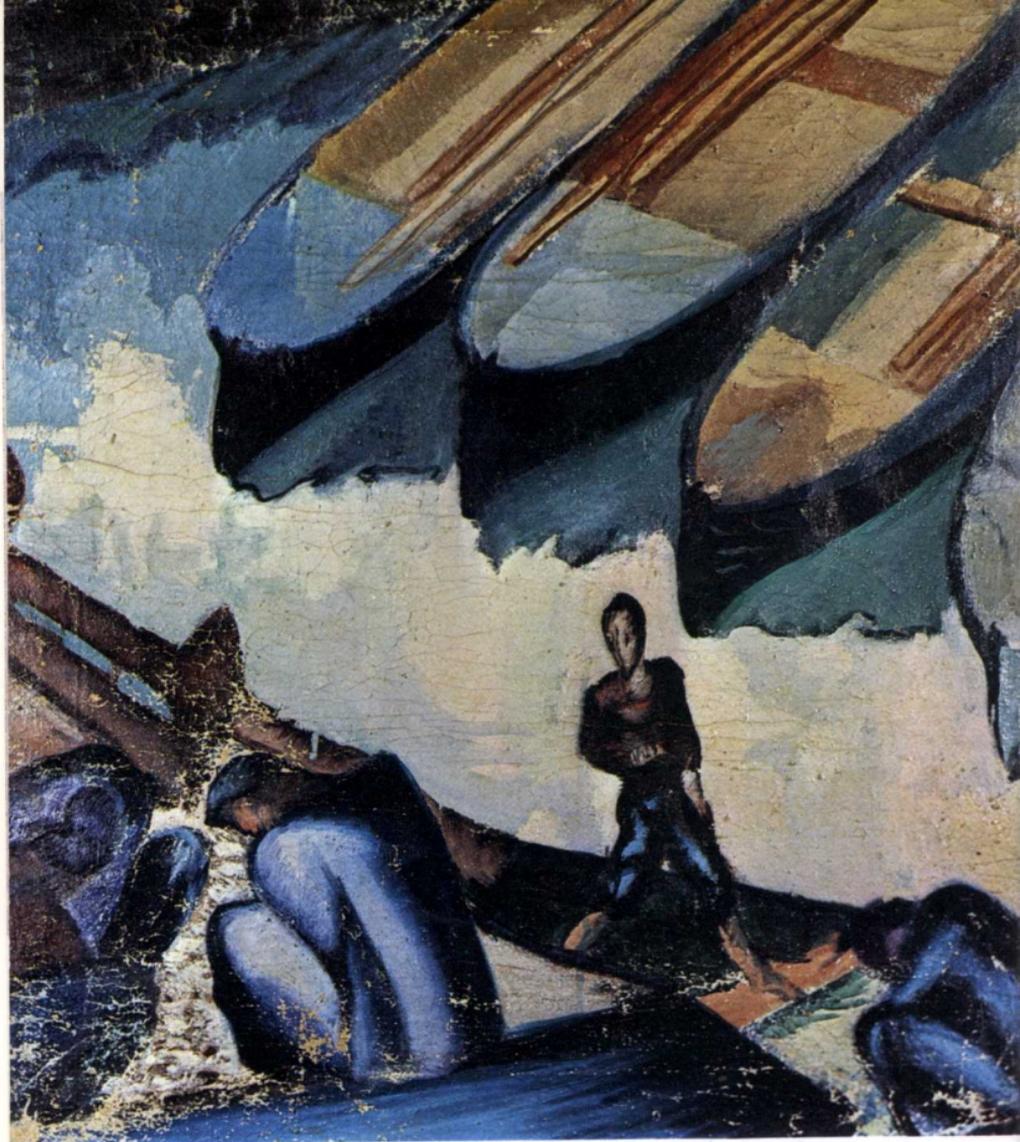
insólito de belleza, de tranquilidad apacible, de maravillosa quietud de unos recipientes de la sustancia dicha sobre una mesa circular a la que se aproximan tres sillas o mejor tres respaldos de sillas que enriquecen sustantivamente la armonía de la composición. No creo que se haya pintado en nuestro tiempo un bodegón tan deleitoso, tan lúcido, tan atractivo, tan lujoso, tan centelleante. Es una superficie que suspende y enamora al espectador, el que ha de contemplarla conteniendo la respiración. Las motitas blancas y nevadas actúan decisivamente no ya en su oficio de espacio intermedio, sino con providencia cromática propia. 1945 es la fecha de esta espléndida pintura, en la que toda la relojería técnica de Pancho Cossío se hace embrujada hasta extremos incomprensibles».

La raigambre clásica de la pintura de Pancho, excelentemente dilucidada por el propio Gaya en su artículo de «Cuadernos hispanoamericanos», se pone de manifiesto en la profunda armonía de estos cuadros. Si sus brevas y sus plátanos no incitan a ser comidos, como dicen que ocurre en los bodegones tradicionales, poseen en cambio una vitalidad casi agresiva en su forma, un penetrante relieve compatible con la sencillez. Aunque las naturalezas muertas de Pancho no se asemejen exteriormente, ni por lo más remoto, a los bodegones de Zurbarán, tiene con éstos la espiritual afinidad de su comunión con la materia, de su adhesión al goce pictórico. Si los bodegones de la etapa parisién procedían a estilizar los objetos con juvenil criterio de vanguardia, y con vetas de misterio y de ironía, las frutas o las flores de la madurez del pintor derivan al impulso lírico, obtenido con todos los sortilegios de que son capaces los pinceles cuando se adueñan de la elegancia y de la claridad.

• Las flores de Pancho son un dechado de blancura. A veces se acompañan de palomas, como en el óleo de la colección de don Enrique Albariño, para duplicar la sensación de firme pureza que tanta albura nos infunde; o bien, como en el maravilloso óleo de señor Martín de Prado, rutilan sobre una mesa de espejeante tablero, esa mesa sobre la que Pancho acumula frutas y vasos, dados y barajas, protagonista de inúmeros cuadros brindando su bruñida superficie a la musical perfección de las cosas que el pintor ama. Si las marinas y las rompientes atronadoras nos probaron qué vibrante energía se encerraba en el cuerpo aparentemente endeble de Pancho, las flores y las copas nos revelan el infinito lirismo que se agitaba



Traineras, 1921

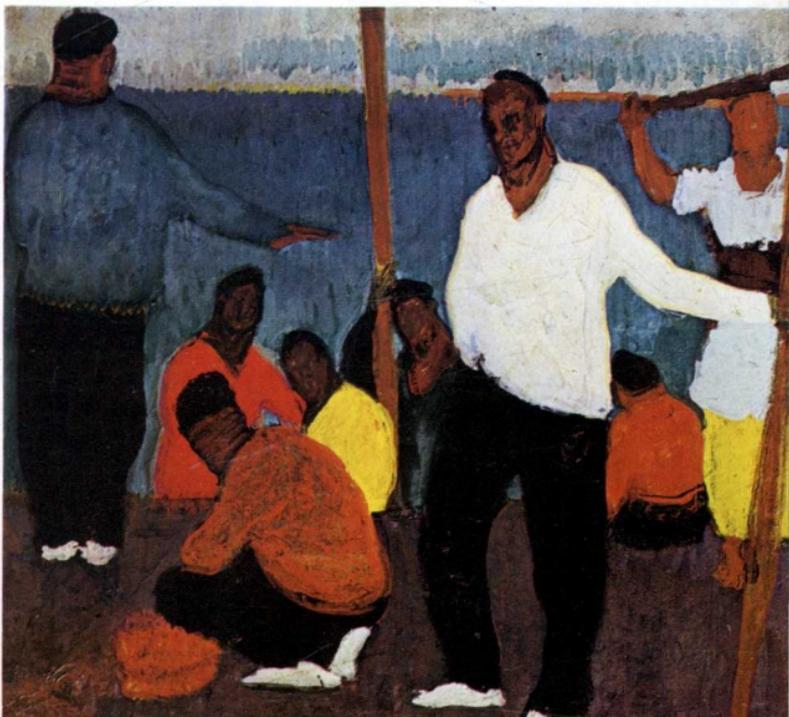


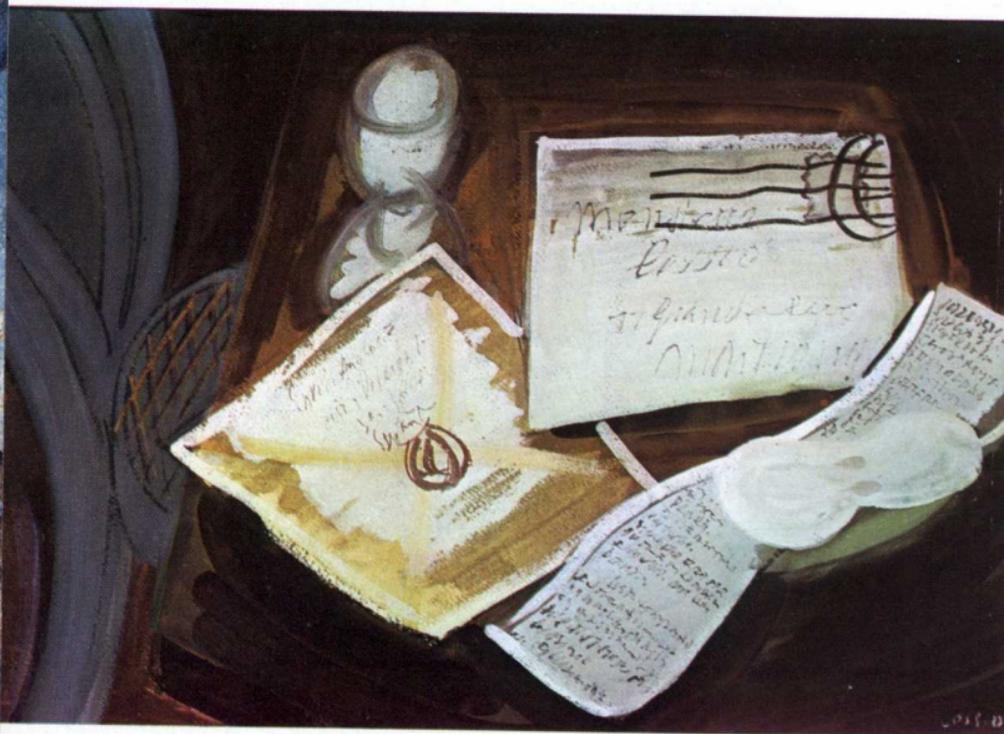
Puerto Chico, 1924



Los campesinos, 1925

Los pescadores, 1925





Bodegón de la carta, 1929



Bodegón de los guantes, 1929
Museo Arte Contemporáneo, Madrid



Barcos, 1930



Retrato de mi madre, 1942
Museo Arte Contemporáneo, Madrid



Bodegón, 1944



Bodegón, 1944



Porcelanas, 1945



Marina, 1947





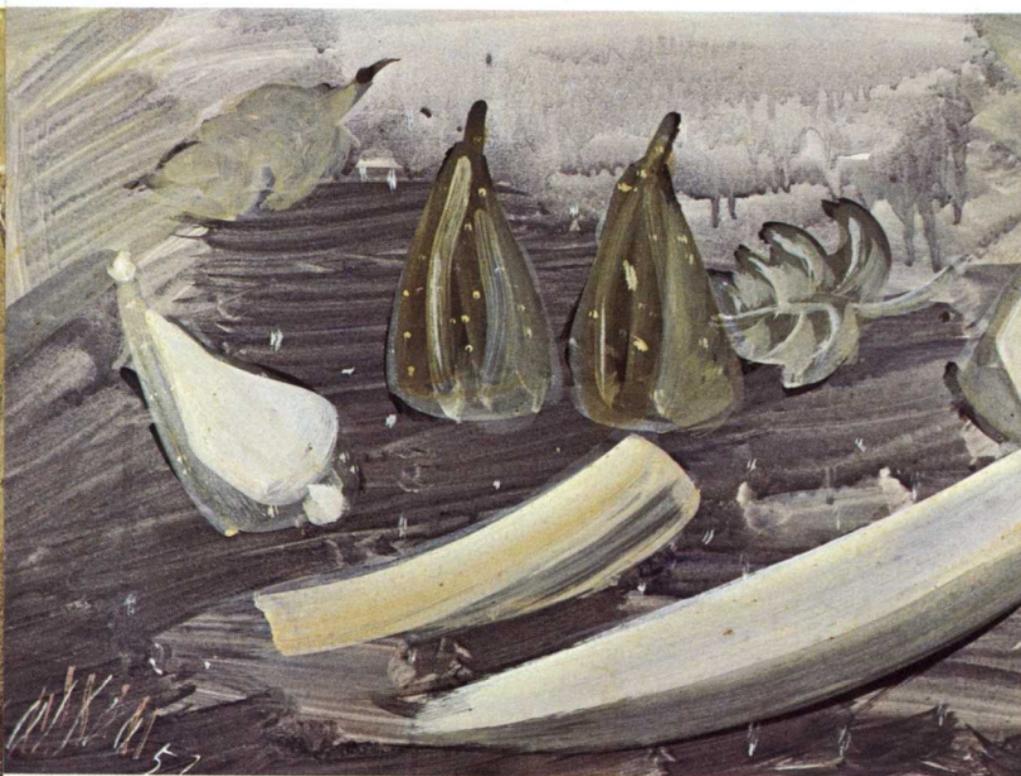
Apoteosis Carmelitana, 1950
Convento de Carmelitas, Madrid



Bodegón con carta, 1957



Ventana frente al mar, 1952
Museo Municipal de Bellas Artes, Santander



Bodegón, 1952



Jarrones con flores, 1953



Dos mesas, 1954
Museo Arte Contemporáneo, Madrid



Bodegón



Bodegón



Bodegón, 1954



Regata de bacaladeros, 1955
Museo Municipal de Bellas Artes, Santander



Bodegón, 1955



Bodegón, 1957
Museo Arte Contemporáneo, Madrid



Brevas
Col. Ibarra, Sevilla



Mar gruesa, 1959
Col. Julio de Pablo



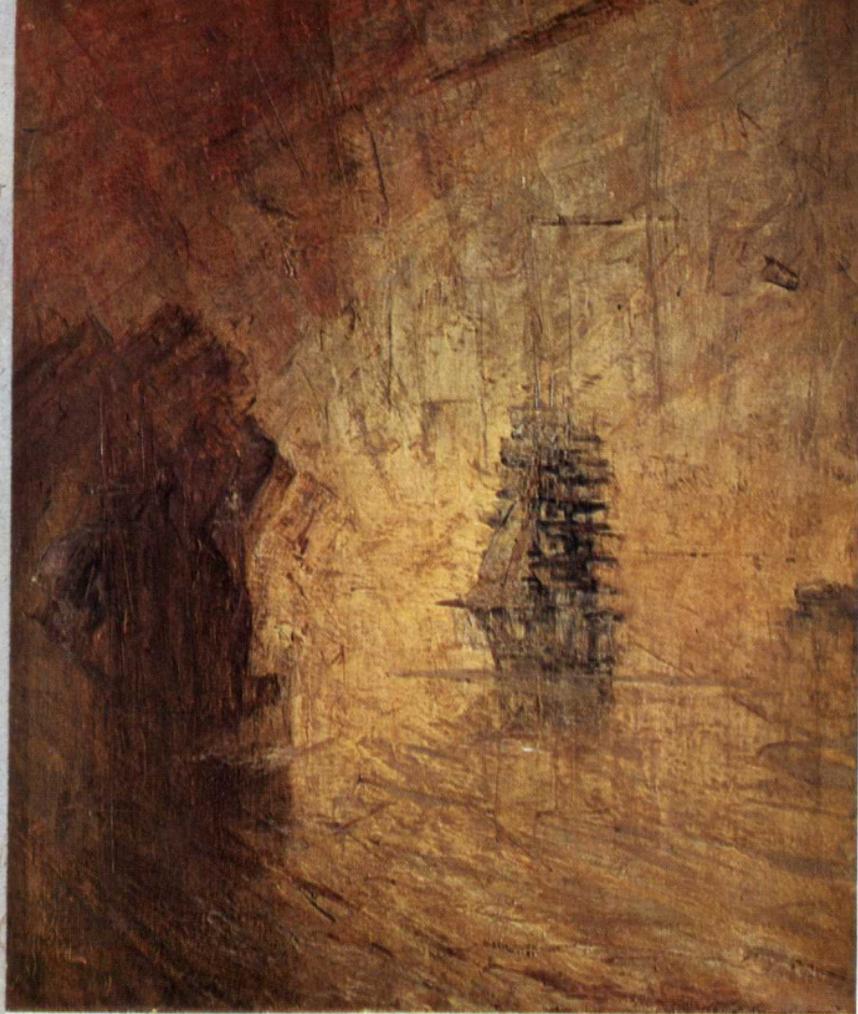
Cristal y pomelos, 1962
Col. Ibarra, Sevilla



D. José María Ybarra y Lasso de la Vega, 1964



D. Alfonso Peña
Museo Municipal de Bellas Artes, Santander



Marina, 1965
Col. Ibarra

junto a tanta fuerza, la capacidad de delicadeza de quien sabe hacer hermanos un toque de pincel y el sonido inefable que brota de un choque con el cristal más fino.

Pleno de sugerencias es el cuadro «Dos mesas» del Museo del Arte Contemporáneo. El servicio de bebidas, el medio limón y la caja de puros nos dicen la presencia de unos fantasmales invitados, a quienes aguardan las sillas isabelinas, esos asientos que tantas veces vería Pancho en las plácidas moradas de su niñez. Los muebles y las vajillas retratan a los señores invisibles, esos personajes a quienes nunca vemos en los cuadros de Cossío, y que sin embargo los pueblan mediante la evidencia de los objetos olvidados, o de los que han de ser arrancados al silencio por unas manos lentas o nerviosas. La tonalidad cálida de este hermoso lienzo señala una culminación de osadía en el contraste entre las dos mesas negra y blanca, contraste que, de puro brusco, establece un inquebrantable contacto. Esta armonía se aureola de iridiscencias y de vibraciones cromáticas de imponderable intensidad; el color nos transmite la atmósfera cálida de la reunión próxima, la cordialidad de unas conversaciones bajo la luz de una lámpara también invisible, que patina de tonos rojizos la elegante atmósfera.

Diríase que el delicioso «Bodegón con dados», de la señorita Martí, es el momento final de la comedia iniciada en «Dos mesas»: aquí la pipa olvidada sobre el mantel, los dados y los naipes desparramados nos cuentan que la reunión ya terminó, seguramente después de muy grata charla, pues el colorido genera de la composición, también dulcemente cálido, insiste en la nota de alegre serenidad, lograda mediante la sutil y firme sensibilidad de los pinceles de Pancho.

La delicadeza continúa imperando en «Pájaros y rosas», de la señora de Beamonte, donde la ternura de las avecillas encuentra su mejor correspondencia en la pincelada, a la vez sobria y lujosa, que otorga vida a los pétalos. Y la larga serie de bodegones de frutas proporcionan toda suerte de júbilos al amante de la pintura de Pancho. Las brevas surgen en proporción casi obsesiva, y seguramente hallaba Pancho sortilegios de trazo entre la travesura de su humilde contorno. Admiramos las rajadas de limón con el tesoro de sus bellísimos amarillos; las granadas, cuya sangre se diluye en la delicada bruma de rubí; los pescados, eternos inspiradores de la metáfora a base de plata. Protagonistas mudos de esos cua-

dros donde el color busca más la esencia poética de los manjares que el cromatismo exterior en que tanto gozaban los flamencos. Pancho parece aplicar a sus colores la frescura sutil del zumo de las frutas, no el brillante terciopelo de su corteza.

Así como las marinas tendieron a la monocromía —aparente, ya que atesoraba un tremendo caudal de matices— algunos bodegones de su última etapa se revisten de austeridad; austeridad que se traduce en una singular aristocracia de composición, bien perceptible en el empleo de nobles colores oscuros y grisáceos. Si una alegría evidente, pero comedida y señorial, fue la cifra de los bodegones de la mejor época, otros de la última tienen por atributo una mayestática severidad. Hablar de melancolía sería hacer demasiada literatura; la pintura de Pancho se distingue precisamente por su falta de referencia a las constantes literarias. Sencillamente, la paleta de la última etapa de Cossío se complace, como la del Tiziano, en sustituir el oro juvenil por la plata de la madurez.

Las «gouaches» son capítulo importantísimo en la obra de Pancho, que las cultivó durante mucho tiempo con renovado amor. En tales creaciones, dice Areán, «se prolonga la voluntad de forma que ha presidido a la creación de los óleos, aunque la gama cromática se haya aclarado y el juego de los formas se ordene más frecuentemente en expansión dinámica que en contrapesado equilibrio. Crea, además, en ellas Cossío nuevos espacios interiores, pero no envolviéndolos, sino haciendo avanzar en la dirección del espectador los diversos planos originados por la fluctuación de las manchas. Hay así en estas pequeñas obras maestras una sensación de perpetua fluencia, ya que los planos, nunca inmóviles, avanzan y retroceden con inestable elasticidad».

Por este procedimiento se han ejecutado obras tan encantadoras como «La bandeja de brevas», de la colección de García Cantalapiedra, y el bodegón del Museo de Santander. En las exposiciones de Pancho no solían faltar «gouaches» de espléndidas calidades y de finuras indecibles: recuerdo, allá por 1950, varias composiciones a base de frutas y de objetos de vidrio, donde la intensidad del conjunto y la delicadeza de los toques hallaban un maridaje sorprendente, con espléndido deleite para la mirada. En sus años últimos, cuando la disminución de la vista y del oído pudieron acarrear desalientos e impotencias, Pancho continuó pintando «gouaches» exquisita-

mente sintetizadas, breves manchas que evocaban extrañas galaxias, fúlgidos y rápidos planetas, y celajes finamente imprecisos, tornando alguna vez a los grupos de frutas, con extraordinaria sutileza en el colorido claro, como bañado de un sol que al tiempo realzaba y difuminaba los amarillos y los rosas de los vegetales entre-vistos.

La técnica del «collage», tan amada por la vanguardia de los felices y fértiles «años locos», atrajo a Pancho Cossío, con sus auras de travesura plástica. Las obras realizadas por este medio son menores en el núcleo de la producción de Pancho, pero la inventiva, la finura y la gracia corren a raudales en los modestos papeles pegados. Estos, como escribe Areán, «son casi siempre muy finos y transparentes, se hallan muy emotivamente rasgados y arrugados y se consigue con ellos el mismo juego de transparencia y veladuras que es habitual en toda la obra pintada por Cossío». Gaya Nuño califica de «auténticas maravillas» a las obras así realizadas. Y también han de aplicarse altos adjetivos a los grabados, las litografías y los monotipos que Pancho ejecutó en no muy habituales ocasiones.

Aunque su intervención en estos procedimientos sea escasa, las obras conseguidas tienen calidad pareja a las pinturas y a las «gouaches». Conozco varias «litos» en color, de gran tamaño, cuya tonalidad tiene profundidades asombrosas: recuerdo especialmente una anguila azul sobre un mantel rosa cuya gradación de colorido puede llamarse fascinante, siendo perfecta su técnica, a pesar de haber sido raramente cultivada por Pancho. Similar categoría tienen los monotipos, de los que posee varias preciosas muestras su amigo el pintor y fotógrafo Angel de la Hoz, testigo y camarada de un largo historial de pintura montañesa. Con motivo de su exposición en la Galería Dintel, realizó Pancho un monotipo que servía de anuncio a la demostración, y que hoy continúa perteneciendo al propietario de la Galería, don Manuel Docal. Dicho monotipo ostenta, en primer lugar, un seguro sentido decorativo, brindando además un paisaje fantástico con sugerencias de seductor oleaje, y con lujo de color muy propio para el fin al que la composición estaba destinado.

Oleos, «gouaches», cartones, litografías, los murales del templo carmelita: un enorme repertorio de belleza, libremente entregado al mundo por la generosidad de Pancho. La alquimia que éste practicaba, elaborando tozuda-

mente sus propios materiales, han ennegrecido varios de sus cuadros, percance que acontece a casi todos los pintores que se toman la justicia, o el ingrediente, por su mano. Pero tal contratiempo no ha podido empañar la rotunda belleza de unas composiciones que deslumbraron en el momento de su contacto con el público y ganaron quilates con el paso del tiempo, tan acelerado hoy que el hombre no se fatiga de derribar ídolos, con la maza más frívola e irresponsable de la historia. La pintura de Pancho Cossío mantiene su categoría magistral, ya con garantías superiores a todo oleaje de modas o de escuelas. La unidad de la obra, perceptible durante tantos años de creación, está respaldada por la fidelidad que Pancho mantuvo a sus ideales estéticos, fidelidad que también ostentó, contra viento y marea en otro tipo de ideales. Una vez transcurrido el período juvenil, tan abundante en rasgos propios, Pancho Cossío profundizó indefinidamente, infatigablemente, en un ámbito reducido de temas. Pero ya sabemos que uno de los poderes del artista auténtico reside en la facultad de profundizar hasta el fondo del arcano. La belleza no sabe de dimensiones: si un cuadro de Vermeer nos confiesa la pureza de la luz, y una gitana de Nonell prende la llama más viva del color, un bodegón de Pancho nos habla de ternura y una marina encrespada nos dice su fuerza: y esa feliz e indisoluble unión de delicadeza y de energía está conseguida merced a un prodigio técnico que tendrá pocos rivales en nuestro siglo. No se inquiete nadie cuando decimos que Pancho, pintando, era un poeta; porque añadimos inmediatamente que el poeta, pintando, era un gran pintor.

ESQUEMA DE SU VIDA

1884

- Nace en San Diego de los Baños, aldea de Pinar del Río (Cuba), el 20 de octubre. Hijo de don Genaro Gutiérrez y doña Casimira Cossío Mier, que se trasladaron a España cuando su hijo contaba pocos meses.

1899

- Sufre el accidente que le obliga a quietud durante su niñez, lesionándole para siempre la pierna.

1911

- Discípulo del dibujante don Francisco Rivero, en Santander.

1914

- Por recomendación del abogado don Gregorio Campuzano, ingresa en el taller de Cecilio Pla, en Madrid, recibiendo sus enseñanzas hasta 1918.

1919

- Instala su estudio en Madrid, en la calle de Fernando el Santo.

1920

- Regresa a Santander. Exposición en el Ateneo santanderino, el 30 de abril de 1921.

1923

- Se traslada a París, con el escultor montañés Daniel Alegre. Expone desnudo en el Salón de los Independientes, adquirido en 300 francos.

1924

- Expone un desnudo en el Salón de Otoño. Crítica elogiosa de «Candide».

1925

- Fallece don Genaro Gutiérrez. Exposición en la librería Aubier.

1926

- Fundación de los «Cahiers d'Arts», dirigidos por Christian Zervos. Apoyo de éste y de André Theriade a la difusión de la obra de Cossío.

1927

- Estancia en el Tirol, donde pinta motivos venatorios.

1928

- Exposición en la Galería Jean Boucher.

1929

- Exposición en la Galería Bernheim Jeune. Contrata con la Galerie de France la exclusiva de su obra.

1931

- Estancia en Saint-Tropez. Exposición en la Galería Bernheim, por cuenta de la Galería de Francé. Quiebra de ésta. Exposición en la Galería Centaure, de Bruselas.

1932

- Regresa a Santander. Desarrolla actividad política durante los años de la República, tomando parte en la fundación de las JONS en Santander.

1944

- Exposición en la Galería Estilo, de Madrid.

1945

- Fallece doña Casimira Cossío. El pintor reside alterna-

tivamente en Madrid y en Santander. Instala su estudio en la madrileña Plaza del Callao, 4.

1949

- Exposiciones en las Galerías Layetanas, de Barcelona; en el Museo Provincial, de Santander; y de «gouaches» en la Galería San Jorge, de Madrid.

1950

- Exposición en el Museo de Arte Moderno, de Madrid. Comienza a pintar los dos grandes lienzos para la iglesia madrileña de Carmelitas.

1952

- Concurre a la Bienal de Venecia.

1953

- Exposición en la Galería Dintel, de Santander.

1954

- Exposición en Lisboa, conjuntamente con Francisco Arias.

1960

- Exposición inaugural de la Sala Amadís, en Madrid.

1961

- Participa en la Exposición de Arte Actual, de Santillana del Mar.

1962

- Exposición en la Galería Altamira, de Gijón, y en la Galería Sur, de Santander. Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1963

- Exposición en el Ateneo de Madrid. Exposición en el Círculo de la Amistad, de Córdoba.

1964

- Exposición en el Club La Rábida, de Sevilla. Exposición en Torremolinos.

1965

- Se les destina una Sala en el Pabellón Español de la

Feria Mundial de Nueva York.

1966

- La Comisión Ejecutiva de la Exposición Nacional de Bellas Artes destina a su obra el Salón de Honor de la Exposición. Expone en la Galería Neblí.

1969

- Exposición en la Galería Fauna. Exposición en la Caja de Ahorros de Alicante.

1970

- Fallece en Alicante el 16 de enero.

BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUILERA CERNI, VICENTE

«Panorama del Nuevo Arte Español». Madrid, 1966.

AREAN, CARLOS ANTONIO

«Veinte años de pintura de vanguardia en España». Madrid, 1961.

AREAN, CARLOS ANTONIO

«Cossío». Madrid, 1963.

AREAN, CARLOS ANTONIO

«La pintura española». Madrid, 1971.

CAMON AZNAR, JOSE

«XXV años de Arte español», Madrid, 1964.

GARCIA VIÑO, MANUEL

«Cossío», **Enciclopedia de la Cultura Española**, tomo II. Madrid, 1963.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«Francisco Cossío», Barcelona, 1951.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«La pintura española del medio siglo». Barcelona, 1952.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«Entendimiento del Arte». Madrid, 1959.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«Francisco G. Cossío». Madrid, 1966.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO

«La pintura española del siglo XX». Madrid, 1970.

- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO
«Vida y Obra de Pancho Cossío». Madrid, 1973.
- GUINARD, PAUL
«Cossío». Santander, 1953.
- LAFUENTE FERRARI
«Historia de la pintura española». **B. Básica Salvat**, 1971.
- LARCO, JORGE
«La pintura española moderna y contemporánea». Madrid, 1964.
- RODRIGUEZ AGUILERA, CESAREO
«Antología española de Arte Contemporáneo». Barcelona, 1955.
- SIMON CABARGA, JOSE
«Pintores montañeses». Santander, 1956.
- Número extraordinario de «Proel», Primavera-Estío 1950.
Santander, 1950.
- Primera Semana de Arte de Santillana del Mar. Santander, 1950.
- Catálogo de la Exposición Antológica de Pancho Cossío (1898-1920). Madrid, 1971.

EL PINTOR ANTE

LA CRITICA

JOSE CAMON AZNAR

En el arte de Pancho Cossío uno de los ingredientes principales es la riqueza de su materia pictórica. Esta es leve, de jugosas y áureas transparencias, detenida allí donde la sugestión del volumen queda iniciada. Maneja Pancho Cossío unas perspectivas arbitrarias, pero que enriquecen plásticamente los temas. Son acordes de tonalidades nacaradas, submarinas, con destellos largos que aerizan el cuadro. Flotan unas pinceladas cremosas que utilizan los temas naturales más para disolverles en manchas inquietas que para reflejarlos en su contextura real. Y son estas gamas de color sutilmente armonizadas, en títular de reflejos que no banalizan el cuadro, lo que presta el mayor encanto y personalidad a su arte. Es el de Pancho Cossío un universo de gran originalidad, de áureo chispear, de un flotar de formas en atmósferas de las más poéticas radiaciones. Casi inmateriales, sus formas parecen entrevistas en una lírica ensoñación.

(«XXV Años de Arte Español», 1964)

VICENTE AGUILERA CERNI

La pintura de Cossío es la de un gran maestro, la de un portentoso maestro, que ha transfigurado la realidad desmaterializándola, convirtiéndola en puras y leves vi-

braciones, en dulces imposibilidades. La tradición del oficio sabiamente insistido alcanza los límites imprecisos donde comienzan las fantasmagorías y se insinúan los sueños. Sin embargo, todo es real, es verdadero hasta las indefinibles fronteras que una larga experiencia y una cultivada sensibilidad pueden alzar entre el ser y el mundo. Hay una certidumbre casi mágica en este envolvimiento atmosférico, donde las cosas conservan una íntima, susurrante y clara comunicabilidad.

El dolor —porque ha de haberlo sin remedio— se queda en el hombre. No llega al cuadro, apenas alcanzado por una disuelta tristeza, una imprecisa melancolía que se funde misteriosamente con lo irónico y lo jovial. De ese modo, la presencia del vivir pierde sus opacidades, sus sombras y aristas. Las obras viven sumergidas en sí mismas, inmersas en hondura iluminada, húmeda, metidas en el acuario de su propio espíritu, siendo y no siendo a la vez, empapándose en el tiempo de bienaventuranzas que un pintor creó para ellas.

(«Panorama del Nuevo Arte Español», 1966)

JOSE MARIA MORENO GALVAN

«Pancho Cossío superó su primera etapa parisiense de epígono del cubismo, logrando —ya en España— hacerse dueño de un magisterio muy personal. Consistía éste en la recreación —mediante gamas exquisitas de un claroscuro de inusitados registros— de un ámbito lleno a la vez de misterio y melancolía».

(«Introducción a la Pintura Española Actual», 1960)

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Renunciando acaso a un porvenir brillante, volvió a su tierra, para, después de algún tiempo, seguir una pintura suya, personalísima, en la que la figuración (retratos, bodegones, marinas) se desfleca entre nieblas y toques sueltos que logran desrealizarla, creando una atmósfera lírica y mágica a sus cuadros, realizados por una paleta sorda y delicada que por sus acordes de color a ve-

ces parece vagamente afín a algunos de los mejores cuadros de Juan Gris.

(«Historia de la Pintura Española», 1971)

CESAREO RODRIGUEZ AGUILERA

Nadie duda que de las cifras de producción casi astronómicas de la pintura de nuestro tiempo, sólo un reducido número de obras quedará como expresivo de la calidad artística y del estilo propio de nuestra época. Pero pocas veces se habrá pensado que en el juicio selectivo del tiempo intervendrá, respecto a aquella obra, no sólo el fiel sereno de la balanza del espíritu, sino el simple, mecánico y arbitrario de la destrucción física, a causa de la defectuosa calidad de los materiales empleados y de la vulgar utilización de los mismos.

La idea de la transitoriedad del arte de nuestro tiempo y de su carácter esencialmente ensayista, así como el anuncio de una provechosa nueva fase de integración de cuantas auténticas lecciones ha dado, unidas a las que dejaron las grandes épocas pasadas, nos consuela de la hecatombe y nos predispone a saborearla como la ejecución de una sentencia justa.

Ha habido, sin embargo, un pintor de nuestro tiempo preocupado en su obra tanto por la originalidad y valor de su creación, como por la calidad de su ejecución y de los materiales empleados. Este pintor es Pancho Cossío, cuyo estudio es en primer término laboratorio, donde de manera personal y concienzuda a semejanza de los grandes maestros de la antigüedad, el pintor prepara sus colores y sus telas. Unase a esto el hábil empleo de la espátula, en la aplicación de los colores para la confección de la obra y tendremos las bases de una técnica de la que se obtienen las más excelsas calidades de la pintura de nuestro tiempo. Empieza, pues, Pancho Cossío por donde otros no quieren pasar: por un profundo y científico conocimiento del oficio, base indispensable para una pintura de calidad y con proyección de futuro.

Con tal punto de partida, más una señorial elegancia de espíritu, más un exacto conocimiento de las enseñanzas de los antiguos maestros y de la moderna pintura, especialmente del cubismo, más una sensibilidad atenta y al servicio de un espíritu creador, no es extraño que se logre una obra colocada, por derecho propio, entre las

de primer orden de la pintura española de nuestro tiempo».

(«Antología Española de Arte Contemporáneo», 1955)

JORGE LARGO

...De aquella agresividad espontánea, típicamente española, que caracterizó su estadía en París, pasó a cultivar aquí un arte preciosista de refinada cocina francesa. Antes derrochaba sus golpes de pincel como cuchilladas en sumarias interpretaciones de formas bien visibles. Hoy rasca, pule, esmalta lucubraciones alambicadas de contornos borrosos, indefinidos, que se asemejan a abstracciones, pero sin renunciar a lo figurativo.

Penetramos en un mundo de fantasía en el que solamente residen sensaciones anímicas, visiones fugitivas, sombras misteriosas, resplandores inciertos. Todo impreciso y subyugador a la vez. Una especie de clima musical que se va adueñando furtivamente de nuestra voluntad y nuestro sentimiento para sumergirnos en atmósferas de ensueño y de recuerdos. Música secreta, subterránea, interior, pues Pancho vive encerrado en su sordera como Goya, su tocayo.

Los sifones, los cuchillos, los pescados, contundentes como de bodegón del siglo de oro, de otrora, tornándose más y más etéreos, hasta convertirse en objetos fantasmales disueltos en brumas que una lluvia persistente de luminosas chispas que cruza los lienzos, sitúa en un plano irreal. Las escenas callejeras de bar y taberna de puerto, van dando paso a visiones marineras de ópera o de leyenda. En ellas subráyase la onda sonora que resulta inútil calificar dado su persistente wagnerismo.

Cossío es un consumado intérprete de este tema tan difícilmente plástico que es el mar... La personalidad de Pancho Cossío se acondiciona muy bien a estos asuntos, donde las formas se diluyen o licúan hasta la más obsesiva vaguedad, sin abandonar el acento grave y hondo que con firmeza se asienta en la habitual distinción del color; en la materia grasa y elaborada. Manualidad que le permite pasar sin producir un choque en nuestra sensibilidad al estudio de un rostro o de una figura, definidos con el máximo de calidad que le atorizan sus musas evanescentes...

El maestro santanderino conjuga todas sus destacadas

cuales en los dos grandes paneles que ensalzan la vida y los hechos de Santa Teresa (en la iglesia homónima de Madrid). Fiel a su magia hace destacar o esfumarse a sus personajes, sobre fondos cambiantes de diversa intensidad tonal, por la luz que intermitentemente fosforesce o se apaga, situando el relieve de las siluetas oscuras sobre las iluminaciones y el de las claras, encerradas en zonas tenebrosas...

El conjunto de su labor, tan inteligente y refinada, tan propicia a sugerencias y fantasías que hagan despertar el libre vuelo de la imaginación siempre apoyada en calidades de oficio, tan personal en fin, coloca a Pancho Cossío en uno de los más eminentes puestos de la pintura actual.

(«La Pintura Española moderna y contemporánea», 1964)

CARLOS ANTONIO AREAN

¿De qué manera ha compuesto Cossío estos cuadros de su fecunda etapa española, tan admirable y precisamente definidos por Gaya Nuño? En virtud de un proceso técnico, que es ya más propio de la nueva pintura que de la en él definitivamente sublimada figuración tradicional. Si se exceptúan los retratos, en los que el punto de partida, debido a la servidumbre que el soporte objetivo impone, es necesariamente diferente, Cossío inicia sus magistrales creaciones —especialmente sus marinas y bodegones— manchando su lienzo al azar. Es decir, que en vez de preparar la tela uniformemente, ya desde el año 1926 —fecha en la que, como antes dije, realizó en París sus iniciales ensayos con una mentalidad similar a la del actual movimiento de la forma fluctuante— Cossío prepara sus lienzos a la media creta, pero no uniformemente, sino utilizando restos de colores, a los que añade nuevos pigmentos, quedando así la superficie del soporte salpicada de caprichosas manchas o trazos, que le sugieren el ulterior desarrollo del cuadro, a la manera de los mármoles de las mesas de café o de las nubes, en las que gustaba inspirarse Leonardo de Vinci. Cossío cree que es mucho mejor sistema partir de la mancha para llegar al objeto, que partir del objeto para lograr la mancha. Utiliza así las manchas circulares o alargadas, con las que cubre al azar el soporte para que la marina o el bodegón se realicen sin necesidad de modificar el juego de formas.

Se limita a añadir leves notas, para acabar de sugerir el objeto que desea transfigurar en el lienzo, bastando ponerle alguna franjilla o algún trazo negro, para que surjan los peces o perfilar otro negro anclado en el centro del lienzo para insinuar un acantilado.

(«Veinte años de pintura de Vanguardia en España», 1961)

* * *

Cuando Cossío teme disolver en exceso la forma o desea incluir para pasajero contraste una nota realista, puede copiar en un bodegón la portada de un periódico o dibujar un sobre dirigido a su nombre. De igual manera en algún florero huye del aporcelanado final, buscando una porosidad menos poetizada. No calan estas facetas en el espíritu final de la obra y suelen constituir un elemento o una zona aislada dentro de la misma. Es posible que la tónica sea, en alguna ocasión, oriental, pero el espiritualizado y tensamente europeo mundo de Cossío halla siempre modo de aflorar a la superficie.

En algunas obras recientes es la disolución del objeto tan extremada que se comprende aquella afirmación de una admiradora que al contemplar, llena de asombro, una ya irreconocible marina, decía con sincero entusiasmo: «Qué hermoso es este paisaje; incluso se ve cómo el viento pasa a través de las espigas.» Obedece ello a que, tras una lógica evolución, se afinca ahora de nuevo Cossío en el mundo de la pura fluctuación de las formas, mundo que él había, aunque en otro aspecto, empezado a inventar hace más de cuarenta años. Jamás, no obstante, un grumo churretón o antipictórico desgarró romperá la pureza de la superficie cromática; sus formas fluctuantes no serán acantilados de albañilería, sino pura y sensibilizada pintura. Continúa ofreciendo así, como Gaya indicó, vino viejo, pero volverán a ser nuevos los odres: autónomas formas válidas en sí mismas, formas modélicas que no imitan, sino que sirven de paradigma, estructuras eternas difusamente espiritualizadas, poetizadas, salvadas a través de su succulenta ternura, de esa menesterosa falta de entronque con la auténtica tradición, que tantos discordantes engendros ha osado embrollar, tanto entre los copiadore de barquitos de vela o de puertecitos, como entre los acarretadores de mortero sin fragancia y sin orden.

(«Cossío», 1963)

JOSE HIERRO

¿Por dónde andará ese Pancho Cossío, que no se deja ver? Ahora nos envía unas pocas obras. Para quienes sentimos la nostalgia de su pintura y de su presencia, esto viene a ser como la tarjeta postal que llega del amigo de quien esperábamos una larga y detallada carta. Cossío ha estado pocas veces donde debía estar: en Santander, cuando tenía que estar en Madrid, ganándose a pulso su primerísimo puesto en la pintura; en Madrid, cuando convenía París, que da pasaporte universal; en la política, cuando lo suyo era la pintura... ¿Por dónde andará ahora Cossío; por qué Alicante que nos lo desvaen?

Su tarjeta postal —su exposición— viene con sus tonos cada vez más espectrales. Pasó «la locura armoniosa de antaño», su plenitud estival, cuando por las telas de Pancho vagaba el aroma de Rembrandt y del Tiziano, salpicados de «puntos de luz»; andaba entonces su arte equidistante del cubismo y de la nebulosa, teñido de nostalgias decimonónicas: veleros e interiores burgueses. Por entonces se fotografiaba con un enorme puro en la boca y un loro en la mano. Ahora nos llega su imagen más transparente y descarnada, como su pintura, que empieza a parecer el fantasma de un Zurbarán, un Zurbarán visto con ojos de miope: un Zurbarán para salones, no para refectorios.

Pocas pinturas conozco tan hondas como las de Cossío. Pocas tan originales, con esa originalidad que es algo más que simple novedad. Ante sus cuadros yo pienso, con frecuencia, en el Machado de las «Galerías». Hay en ambos idéntica medida, sobriedad, misterio. Uno y otro son artistas difíciles de ver en una primera ojeada, porque no deslumbran ni arrebatan; no se expresan con desplantas, con imágenes rutilantes; no nos arrojan a la cara colorines ni sonoridades huécas...

He aquí, ahora, un puñado de obras, de ayer y de hoy, de Pancho. Con ellas nos crece la nostalgia de ese gran ausente que evoca, tras los azules y los oros del Mediterráneo, los grises y los platas de su Cantábrico, los que dieron a su pintura su más suprema distinción.

(«Nostalgia de Cossío», 1969)

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

...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 cosa 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 aun 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.

Cossío creo que no ha pintado un solo 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 paisaje —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, huido 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 adecúa con un navío en seguridad o en zozobra, que es el que completa adecuadamente el romanticismo ya dicho.

.....

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 Willen Klaesz Heda a mediados del siglo XVII, pues se daba en estas obras... 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 ingerencia 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.

«Entendimiento del Arte»
(tomado de «Cuadernos Hispanoamericanos», 1955)

MANUEL GARCIA VIÑO

...No es posible llegar a más en la sutilización del color y de las formas; en esa transparencia que aureola su universo artístico propio, reflejo de una dimensión estética integradora, por cuanto en ella lo plástico, lo poético y hasta lo musical vibran a un compás unísono, superior de toda limitación convencional de lo que sean las artes particulares.

En la pintura de Cossío, las formas reales y sus sugerencias, las evocaciones espirituales, la magia y el misterio, la física y la alquimia, la acción y la contemplación, la vida y la poesía, el objeto y la personalidad, se funden en un poema total, capaz de un prodigio de incitaciones para el espectador. Parecen varitas de virtud y no pinceles los que producen esas transformaciones de los objetos más sencillos, de los paisajes más elementales, de lo natural casi primitivo y de las más complicadas invenciones de los hombres. Todo ello se funde en el crisol del arte de Cossío y rebrota nuevo y purificado, transfigurado en ese algo nuevo y original que son sus cuadros.

(«Enciclopedia de la Cultura Española», Tomo II,

Madrid, 1963)

JOSE LUIS HIDALGO

La historia de la pintura, como la historia de un árbol, tiene vida propia, savia interior y ramas que se abren bajo el cielo, surgiendo de un mismo tronco. De todas estas ramas —reales, posibles o ya muertas— hay una, la más robusta y poderosa, que ha sido creada íntegramente por nuestra civilización occidental y que ha llegado a ser para las mentes europeas casi la esencia misma de la pintura, y que, sin duda alguna, es la conquista más grávida de dificultades, y rica en posibilidades de las conseguidas por la pintura de todos los tiempos: el espacio.

Es una larga historia ya de todos conocida y que no voy a contar ahora. La comienza Giotto, casi inconscientemente, bajo el inquietante cielo florentino, cruzado todavía por algunos ángeles enjutos y rezagados del medievo. Y a lo largo de quinientos años son sus mejores capitanes Giorgione y el Tiziano, Rafael y Leonardo, el Caravaggio y Ribera, Velázquez y Goya... Los mejores

pintores de nuestro tiempo van enriqueciendo esta rama haciendo surgir de ella brotes nuevos más ágiles y delicados. Entre estos pintores se encuentra el pintor español Francisco G. Cossío.

Con motivo de una exposición celebrada en Madrid no hace mucho, crítica y público han hablado de él y han aventurado toda clase de juicios sobre su pintura. Alguien dijo que buscaba «un espacio metafísico»; otros hablaron de «una cuarta dimensión»; se dijo también que si «arabismo», que si «orientalismo». En fin, todos y cada uno pusieron sobre el tapete la frase que les pareció más propia, rebuscada en el cajón de sastre de su pedantería, su reserva o su desconcierto.

Y, sin embargo, es bastante sencillo. Este hombre tiene bien puestos los pies sobre la tierra y no busca «cuartas dimensiones», «espacios metafísicos» ni nada que esté mucho más allá de nuestros cinco sentidos y, sobre todo, del sentido pictórico por excelencia: la vista. Cossío pinta lo que ve, ni más ni menos.

Pero hay muchas maneras de ver el mundo en torno. Cuando un pintor se coloca ante la tela y vuelve sus ojos ávidos hacia el objeto que quiere representar, el programa de sugerencias que se le ofrecen es prácticamente infinito, como infinitas son también las posibilidades de combinación de formas, líneas, colores y tonos que puede hacer surgir en el lienzo. Bordeando continuamente estos dos infinitos ha de persistir ya hasta el momento mismo en que queda terminada definitivamente la obra, y de la selección que haga entre todas estas posibilidades que se le ofrecen al «contemplar» y al «expresar» reside el secreto de su resultado final.

Ya es sabido que la mirada del primitivo, al contemplar, no establece jerarquía. Su visión carece de una unidad orgánica que subordine los elementos inesenciales, a los que son. En rigor no ve; solamente mira. A medida que la pintura avanza en la historia (o en el proceso de aprendizaje de un solo individuo, es lo mismo) esta forma primaria del mirar va siendo superada, y con lentitud, pero incesantemente, los artistas van aprendiendo a comprender de un solo golpe de vista en qué consiste y cuáles son las relaciones fundamentales que guardan entre sí la forma, la luz y el color. Lo accesorio va siendo eliminado o, por lo menos, queda relegado a su verda-

dera función en la totalidad de la mirada. Es el triunfo del espíritu sobre la naturaleza.

(«La pintura de Cossío»,
número conmemorativo de «Corcel»)

EDUARDO LLOSENT

...Si de un artista se trata, su «europeización» equivale a unas credenciales de universalidad, a la irradiación y cotización universal de su obra. Pero para este lanzamiento, sólo existe una plataforma: París. Sólo París tiene el privilegio de acaparar y proyectar como propios a estos valores migratorios. París, hay que reconocerlo, tiene un instinto inigualable para descubrir y para enaltecer después. No siempre, sin embargo, como en París se cree, para asimilar. Porque de los nuestros —entre otros valores acaparados por la lucidez de Francia y, sin duda, universalizados a su costa—, como Picasso, Juan Gris, Miró, Cossío, ninguna sufre en este contacto la transformación de su esencia española; más bien la imponen con la resistencia de una sensibilidad entera, insobornable. Tal vez sin proponérselo, sólo por esta energía tan temperamental, por fidelidad instintiva al «genius loci», este equipo de artistas se anticipa a aquella ideal concepción unamunesca de europeizar a España...

Cossío, nominalmente afrancesado por la gratuita y avara filiación decretada para su obra por la crítica francesa, también transporta, a pincel y espíritu batiente, toda la honda resonancia de la gravedad ibérica... París nos da un Cossío «europeizado» y se ufana en hacerlo suyo, en repetir su nombre, en buscar para su pintura todas las luces, todas las repercusiones favorables. Pero Cossío se «europeiza» con la fórmula de Unamuno: imponiéndose, «españolizando», rescatando su espíritu cabuérnico de la seducción francesa... «Les gris perle uniques», que Waldemar George descubre en su pintura son los grises de Velázquez, de Goya, los grises de su Guadarrama y de su mar Cantábrico.

(Catálogo de la Exposición del Museo de Arte
Moderno, 1950)

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Cossío, Pancho Cossío, o simplemente Pancho (nunca Francisco Gutiérrez Cossío, como legalmente y en realidad se llama), es fantástico, rarísimo, aristócrata, señor y señorón, buen hablador y mejor oidor, deportista, fanático del balandro y del fútbol, fundador del Racing F. C. de Santander, sobrio en apetitos y en gustos. Su instinto señorial y estético le manda vivir en lo alto de uno de los modestos rascacielos madrileños, desde donde divisa la planicie castellana. Allí tiene su laboratorio de prodigiosa alquimia pictórica, y la visión, a sus pies, de la ciudad de millón y medio de habitantes le liga con el cielo para purificar su estilo, para depurar su labor parisiense y para realizar arte que, aún antes de salir de sus manos, ya tiene superficie, olor y color museables.

...De todo lo que ha firmado con esa signatura angulosa y biselada, tan perfectamente comedida y pensada como cualquier otro fragmento de sus óleos nos fijaremos sucesivamente en las marinas, los retratos y los bodegones; todo ello nevado, con mil notas blancas de extraordinario cometido perspectivo. Pues ya que este moteado de nieve se superpone a la superficie anteriormente pintada, que establecido un punto previo de comparación para confrontar la profundidad de lo representado. ¡Ah, es muy agudo y muy sabio nuestro Pancho!

Las marinas de Pancho Cossío, verdes y grises, no son tanto un alarde de color único, al que el blanco presta policromías insospechadas, como el disparadero romántico de su autor... Retratos son sus ángeles por poco idealizados y ciertos, aunque semejen trozos de pintura mural e italiana, pasados a lienzo para mejor conservación, y retratos son los estupendos de la familia Revilla y de la señora viuda de Galán. Son efigies bien plantadas, desprovistas de silueta, un tanto desenfocadas, en la seudomonocromía habitual a Pancho, translúcidas, transparentes, con las irisaciones nacaradas que, siendo calidad de costumbre en los bodegones, no dejan de sorprender en los retratos. Cuesta trabajo creer que estos retratos hayan sido pintados en el siglo XX, hermanando energía y la más elevada de las delicadezas, no unidas de semejante suerte en ninguna época de la pintura...

(«Pancho Cossío», «El Sagitario», 1951)



INDICE DE LAMINAS

- Traineras, 1921
Puerto Chico, 1924
Los campesinos, 1925
Los pescadores, 1925
Bodegón de la carta, 1929
Bodegón de los guantes, 1929
Barcos, 1930
Retrato de mi madre, 1942
Bodegón, 1944
Bodegón, 1944
Porcelanas, 1945
Marina, 1947
Apoteosis Carmelitana, 1950
Bodegón con carta, 1957
Ventana frente al mar, 1952
Bodegón, 1952
Jarrones con flores, 1953
Dos mesas, 1954
Bodegón
Bodegón
Bodegón, 1954
Regata de bacaladeros, 1955

Bodegón, 1955

Bodegón, 1957

Brevas

Mar gruesa, 1959

Cristal y pomelos, 1962

D. José María Ybarra y Lasso de la Vega, 1964

D. Alfonso Peña

Marina, 1965

INDICE

EL PINTOR	7
SU PINTURA	31
ESQUEMA DE SU VIDA	85
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	89
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	91

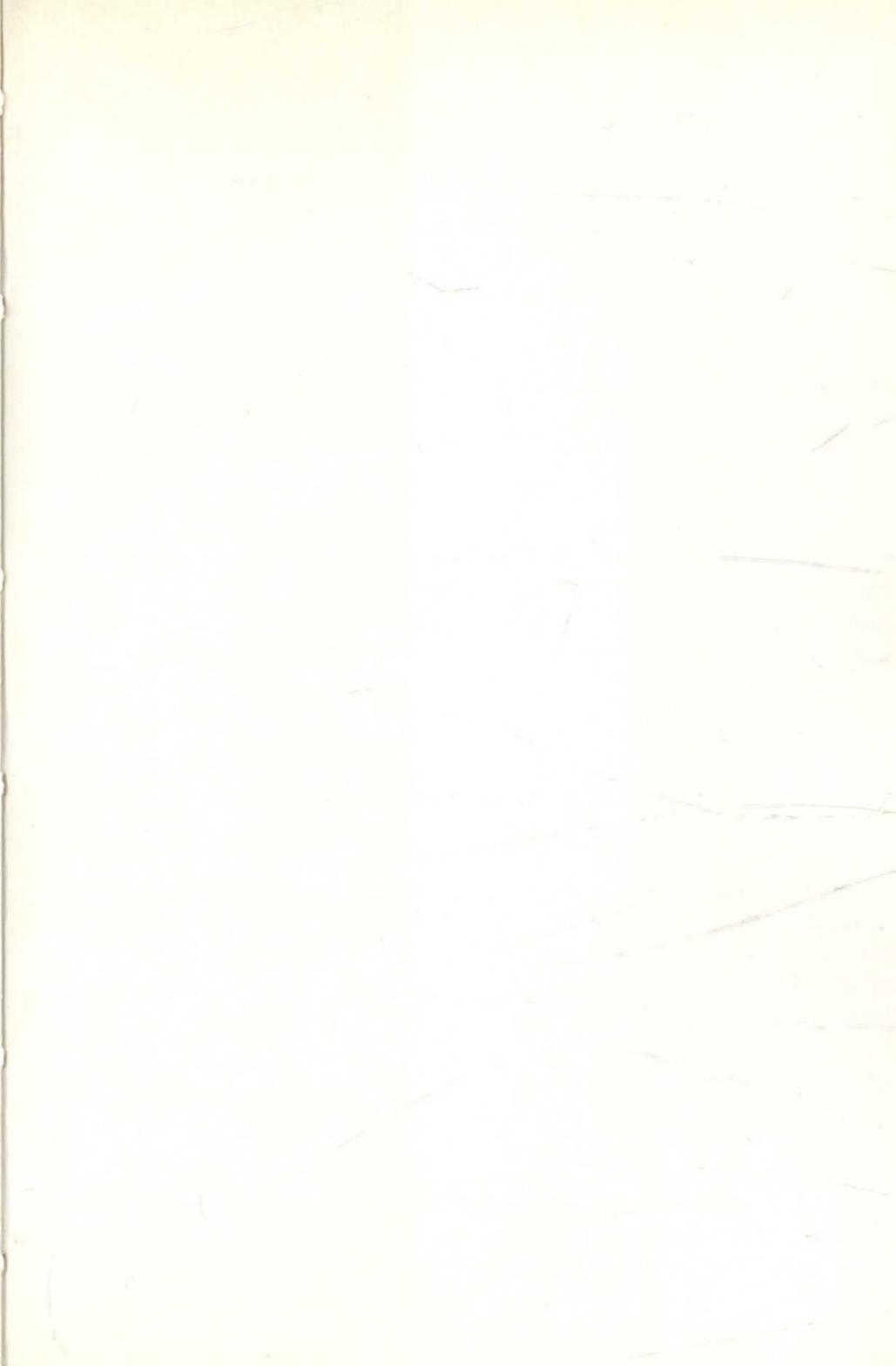
COLECCION

“Artistas Españoles Contemporáneos”

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victoriano Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerní.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera. (2 Edición)
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos. (2 Edición)
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó. (2 Edición)
24. **Tàpies**, por Sebastián Gasch.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Juan de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerní.
52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.

54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarias González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde. (2 Edición)
63. **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camín**, por Miguel Logroño.
85. **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **María Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo Villar.
96. **Orlando Pelayo**, por María Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Goñi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Argimón**, por Josep Vallés i Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Caudamo.
118. **Carmelo Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por Gerardo Manrique de Lara.



*Esta monografía sobre la vida y
la obra de COSSIO, se acabó
de imprimir en Pamplona en los
Talleres de Industrias Gráficas
CASTUERA.*

cedió un voluntario apartamiento de la misión pictórica, recuperada luego con asombroso ímpetu. Y fueron admirados los retratos, los bodegones, los marinos, los vehículos, de expresión de un temperamento que, si se prodigaba poco en extensión, profundizaba fantásticamente en los terrenos elegidos. Pancho Cossío pertenecía a la estirpe de los artistas que destilan toda suerte de secretos y de hechizos de una atmósfera aparentemente limitada, efectuando sus brujerías por medio de esa sabiduría técnica que no pone trabas a la admiración. Fue un pintor para pintores y para poetas, porque trasmutó y purificó la realidad —olas, vidrios, frutas—, a través de sortilegios puramente plásticos, revelándonos las nítidas profundidades de los objetos y de los climas elegidos, sumidos a la vez en un vértigo espiritual y en un equilibrio cromático: esa fusión de aventura y de orden que es privilegio de raros artistas.

Portada: Florero
Museo Arte Contemporáneo
Madrid

SERIE PINTORES

