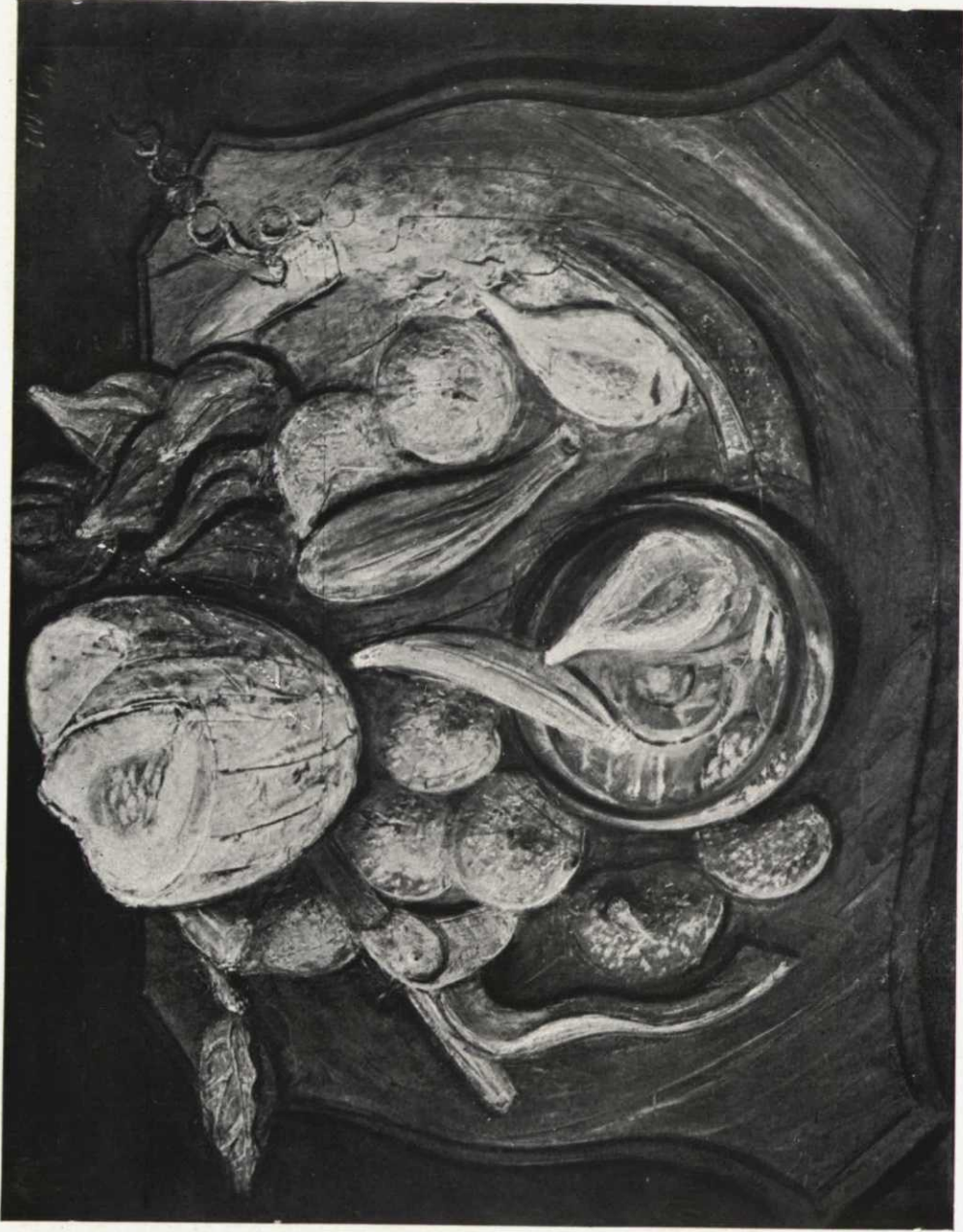


LA MADUREZ PICTÓRICA DE FRANCISCO G. COSSIO

Por MAXIMIANO GARCIA VENERO

HASTA el mes de enero de 1950, Francisco Gutiérrez Cossío era un pintor inscrito en la memoria de las minorías. Su itinerario pictórico comenzó en los años terminales de la primera guerra universal, como discípulo de Cecilio Plá. El Cossío de estos días reconoce que el viejo artista era un maestro, que le mostró técnicas a las que sigue fiel. Aunque la declaración parezca insólita, creo que el pintor arguye con sinceridad. El vínculo de taller, de oficio, que él establece con su antiguo maestro, debe de ser patente.

Después de la primera estancia en Madrid, Cossío, nacido en San Diego del Pinar—burgo cubano—, de padres montañeses, en 1898, traído a España todavía en la puericia, se dedicó a pintar el ambiente cántabro con una intención poemática. Estaba fresca la pintura de Arteta, de Iturrino, de Riancho y aun de Regoyos. Esa primera fase, que ahora resulta elemental en la obra de Cossío, tiene un interés predecesor, de orígenes, y a la par manifiesta la dureza de la vocación pictórica: podíamos tener hoy un pintor que habría llegado hace cuatro lustros al conocimiento de las



El Melón. por Cossío (Museo Nacional de Buenos Aires)



Retrato de la Sra. Viuda de Galán, por Cossío

multitudes. Casi un pintor étnico, como aparecía Aurelio de Arteta en sus cuadros eúskaros. Pero el artista no se detuvo en la fatal, inesquivable primera manera.

Su ruptura total con el academicismo quedó determinada en una larga estancia de diez años en París. A los nombres españoles de Pablo Ruiz Picasso, Juan Gris, Juan Miró, Pablo Gargallo y al solitario de María Gutiérrez Cueto, para el mundo Marie Blanchard, se une entonces el de Cossío. Tiene un comentador asiduo, un francés con nacencia española, Jean Cassou. Hay una legión de pintores, con título de independientes, que en realidad están subordinados al despotismo estético de los jefes del arte nuevo, del arte revolucionario. Si la Academia es reacia a la proclamación oficial, los europeos agrupados en París, con la insignia de la revolución estética, ejercen una dictadura a veces publicitaria y comercial. Y aquí surge la vena ibérica, individualista, hosca e indomable, de Francisco G. Cossío, quien renuncia otra vez a una pintura que le exigía someterse.

Sobreviene el retorno a España, a la montaña de Santander. Desde 1932 a 1950, los años transcurren para el pintor en una patética busca vital y estética. Por espacio de algunos años, en el pensamiento de Cossío, bulle la incertidumbre de la utilidad del arte. Se encuentra alejado del arte académico y de la estética de vanguardia. Para ésta, sobre todo, es un réprobo, por la interferencia, en el acontecer humano del pintor, de una pasión racial que se manifiesta dramáticamente. En las futuras biografías que se dedicarán a Cossío se hablará, acaso, de que su ruptura con París —me refiero exactamente a los grupos del arte revolucionario— se debió a una posición política. Creo que existió una previa disconformidad con el «academicismo» vanguardista, y con el decálogo estético, entreverado a veces de motivos comerciales que se dictaba en París. Esa disconformidad obedeció, ciertamente, al carácter ibérico, maravillosamente individualista, de Cossío. Este no quiso ser un doméstico, y rompió unos tenues vínculos, apenas corroborados en toda su obra de París. Le cantó en el espíritu cualquiera de los motes altaneros de la tierra montañesa, obras

magnas de la hipérbole y del orgullo. Tal el aplicado a una torre románica, todavía vertical, de las tierras de Trasmiera :

*«En este fuerte peñasco,
Esta torre es asentada.
Más antigua es que Velasco,
Y al Rey no le debe nada.»*

Al Rey-Picasso, al Rey-Gris, a cualquiera de los reyezuelos —por el estilo de los dibujados por Ganivet en *La conquista del reino de Maya*— no podía acatarles este ibérico de ojos ensimismados, con mentón en forma de proa y una excepcional dureza de carácter.

* * *

Los biógrafos futuros, al referirse a los años del retorno a España de Cossío, podrán denominarlos «el gran silencio». Este dura tres lustros. Pese a alguna exposición fragmentaria, sobrevenida antes de la que se ha mostrado en el Museo de Arte Moderno durante las primeras semanas de 1950, ha sido en esta coyuntura cuando se ha roto el gran silencio. Le veíamos a Cossío como un monje benedictino en el escritorio medieval, perdido para las masas y la publicidad, pero cada vez más dueño de sí mismo y de sus recursos de artista. Repartió sus días entre Santander y Madrid, con alguna parada saludable en Salamanca. Por la geografía nacional escuchábamos nosotros el eco de la pintura contemporánea, y asistíamos a desacostumbrada elevación del número de compradores y a una extraordinaria solicitud de los órganos de publicidad en pro de la pintura. También vimos cierta supervaloración metálica del esfuerzo pictórico. Cossío, insensible a todo lo que no fuera el planteamiento de su angustia creadora, nos parecía, esos años, más berroqueño, más pétreo: un persistente «raro» de la pintura.

El 28 de junio de 1945 quedó vacante, en un sentido vital, de ejercicio, el lugar que ocupaba un solitario eminente de la pintura: José Gutiérrez-Solana. Este era también de linaje mon-

tañés, nacido en Madrid. Cossío le ha sucedido, y ambos se encuentran en la confluencia goyesca, por lo que ésta tiene de racial y de autóctona. Existe hoy un «hecho» Cossío, como sobrevino el «hecho» Solana. La exposición del Museo de Arte Moderno, es la tercera ruptura del artista, esta vez radical, definitiva. Lo que vemos ahora es una concepción total de la Pintura, un sistema completo y el albor de una escuela que probablemente no tendrá discípulos. Como todos los fundadores, Cossío ha estado inmerso en una angustia que le llevó a practicar largos ejercicios espirituales —de pintor, claro es—, ante las formas primitivas de Altamira y las quintaesencias del Renacimiento italiano, y la pintura macerada del Goya más auténtico.

Madrid ha sentido que se encontraba frente a un acontecimiento singular, y a una revelación de nuevas formas de belleza. De ahí la densidad y extensión de las glosas provocadas por Cossío y la innúmero afluencia de espectadores. Esta y aquéllas pueden puntualizarse al modo estadístico, señalando su absoluta novedad en los anales del Museo de Arte Moderno. El contacto de la obra con las multitudes, no ha producido un ciego irreflexivo acatamiento, y tampoco ha originado esas formas de escándalo procuradas con frecuencia por el mensaje del arte moderno. Pero Cossío acaba de abrir un profundo surco en la sensibilidad española, preparándola para un entendimiento más amplio de la Pintura. Los temas no le sirven de proa, como sucedía, a las veces, con Solana. Es la pintura en sí lo que aborda, con su tajamar, el espíritu del espectador. Si hay alguna identidad entre el pintor montañés y George Bracque, consiste en la creencia de que cualquier cosa es representable, pictóricamente, y puede contener belleza. Bracque ha pintado una serie de cuadros en los que figuran los objetos más heterogéneos de su estudio. Para Cossío, la más nimia humildad vegetal o floral, la cosa inanimada que se empolva en el sobrado de una casa, cualquier circunstancia telúrica, un fenómeno meteorológico, las cuadernas que yacen corroídas por el agua salada sobre la arena, la luz del alba, el cielo ennegrecido por la tormenta, la morfología de los seres submarinos pueden ser sujeto de la

pintura. Para el entendimiento vulgar, esa elección de temas, puede contener un peligro de decadencia del arte pictórico como representación. No se olvide que gravitan sobre nosotros muchos años de pintura literaria e histórica, que equivalen a una sumisión del arte al ímpetu de la anécdota humana.

La gran respuesta de Cossío son sus retratos, en los que la pintura estricta culmina para representar a los seres humanos. A esos retratos habrá que añadir, muy pronto, la decoración de los laterales del presbiterio, en la iglesia que poseen los Carmelitas en la madrileña plaza de España. La hipotética deshumanización de la obra de Cossío, es un inventado argumento: sólo pueden sostenerlo, con deliberada ceguera, los que niegan la plena libertad del arte pictórico.

* * *

Cossío ha sido siempre el procurador de su libertad artística. Este concepto y tal posición, han sido enumerados varias veces en las glosas, críticas y pareceres dedicados a la obra presentada en 1950. Ahí está uno de los entronques con Goya, el más antiguo con algunos maestros del Renacimiento italiano, y el remotísimo con las representaciones primitivas de la caverna de Altamira.

En esa búsqueda de la libertad artística se empeñan docenas de artistas desde hace un siglo. Con mayor timidez, es el problema que gravitó sobre los artistas del Renacimiento. Es la mayor y más dramática pugna del pintor que no se conforma con la domesticidad ni con el simple mimetismo.

Ahora, Cossío ha demostrado que merece la libertad. Ha ido ganándola hasta llegar a la madurez contemporánea, que coincide con la decadencia del arte representativo con el que rompió en 1932. Cualquier dictamen sobre el futuro del artista y la influencia de su obra en las actuales generaciones, tiene que ser problemático. Mas, no debemos dudar de que la madurez de Cossío se emancipará de sí misma: el hombre y el artista son incompatibles con una paralización creadora, que consistiría en reproducirse sin dolor.



HECHOS

