

**Por favor, use este identificador para citar o enlazar este ítem:**

<http://hdl.handle.net/10115/5996>

## Max Liebermann, biógrafo de Jozef Israëls.

Pilar Martino Alba

Universidad Rey Juan Carlos  
pilar.martino@urjc.es

El pintor y crítico de arte Max Liebermann (Berlín, 1847-1935) publicó en la editorial Cassirer, de Berlín, un delicioso librito de poco más de veinte páginas, titulado *Jozef Israëls*, pintor holandés al que le unía una profunda y sincera amistad. Se trata de retazos biográficos sobre este pintor holandés de origen judío. El texto gozó de gran éxito, de manera que se a lo largo de dos décadas se hicieron varias ediciones. Hace unos años, después de haber traducido por primera vez al español el relato del viaje que Israëls hiciera a España en 1894, publicado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos en la editorial Dykinson, cayeron en nuestras manos, durante nuestra incansable búsqueda de joyas en las librerías de viejo, estas sentidas páginas liebermannianas que aquí presentamos. Se trata de la séptima edición, aparecida en Berlín en 1922. El texto que escribiera Liebermann muestra no sólo una sincera admiración por Jozef Israëls (1824 -1911) como artista de su tiempo, sino también, y sobre todo, una infinita ternura hacia Israëls como persona. Es claramente perceptible que el texto escrito por Liebermann no está basado en el compromiso o el encargo, a pesar de que Israëls se lo insinuara; sino que es fruto de un franco y efusivo amor filial. No es frecuente encontrar generosas y tan elogiosas palabras de un artista de renombre hacia otro artista.

Por su interés para completar aspectos de la biografía conocida de Jozef Israëls y por ser su biógrafo otro excelente y prestigioso pintor en esos años artísticamente febriles de finales del XIX, nos animamos a traducir esta encantadora y sentida obrita biográfica que ahora traemos a estas páginas. Esperamos con ello ofrecer a los interesados en temas histórico-artísticos una pincelada más cercana a estos dos grandes artistas de origen judío, en tanto en cuanto Liebermann, el autor y biógrafo, no sólo centra sus recuerdos en Israëls, sino que también aborda la enriquecedora relación profesional y personal con el pintor holandés, ofreciéndonos al mismo tiempo interesantes datos autobiográficos. Esta obra, descatalogada hace muchas décadas, cayó en el olvido hasta el punto de que no se cita en la bibliografía especializada sobre uno y otro artista. Así, pues, también la "novedad", a pesar de su algo más de un siglo de existencia, nos ha animado a dar a conocer el texto de Liebermann. Confiamos en que la difusión de estas páginas goce del beneplácito de los lectores.

La edición que manejamos, la séptima, y que es la que hemos utilizado como texto original, incluye también el prefacio a la cuarta edición, que se publicó en 1911, año de la muerte de Jozef Israëls. La edición que en ese año constituyó un pequeño homenaje liebermanniano a su gran y admirado colega de profesión y amigo, se convertiría poco después, sin atisbarlo Liebermann, en un panegírico homenaje póstumo.

Prólogo a la cuarta edición

Las pocas páginas que hace aproximadamente diez años escribí sobre Israëls querían poner de manifiesto que al famoso pintor holandés también se le honraría en Alemania, tal y como corresponde a un personaje tan significativo. El que hoy aparezcan estas páginas en su cuarta edición muestra que han alcanzado su objetivo.

Desde hace cuarenta años, el reconocido maestro, que hoy ya cuenta con ochenta y siete años, es líder de la escuela holandesa. Así como en la pintura se han ido sucediendo diferentes pareceres, él ha sabido resistirse a ellos como roca firme, porque se ha mantenido fiel a sí mismo y ha seguido la misma dirección que todo artista debería seguir: la de los dictados del corazón.

Cuando, en calidad de colega, le envió a este honorable hombre amistosos saludos, tengo la certeza de que los mejores artistas de Alemania se unirán a mí con entusiasmo.

Berlín, marzo de 1911

Max Liebermann

\* \*

Prólogo a la séptima edición

Los saludos que envié al anciano maestro en el anterior prefacio, lamentablemente no le llegarán ya: Jozef Israëls falleció el 11 de agosto de 1911. Ahora descansa, tras una vida rica en trabajo pero también plena de los más bellos éxitos, en el hermoso cementerio de la comunidad judío-holandesa en el antiguo camino de Scheveningen.

Una vez me preguntó un joven colega si no le podría revelar dónde se podrían encontrar en realidad los interiores de los cuadros de Israëls. Bien le podría haber dicho a aquel joven en qué lugares de Zandvoort, Katwyck, Zweloo o Uhle había pintado Israëls, pero sospecho que no habría reconocido los motivos. Pues, aquello que pintó Israëls sólo lo vio él. Lessing dijo: el artista no estudia para aprehender la naturaleza, sino para reconocerse a sí mismo en ella.

Sólo el espíritu es eterno. En los cuadros de Israëls vive el espíritu del maestro, por ello permanecerán inmutables ante las transformaciones, las diferentes percepciones y las modas de hoy en día y la de muchos años.

Berlin, enero de 1922

Max Liebermann

El que va de cacería por primera vez en su vida, siempre tiene suerte; pero aquel que es medianamente inteligente no lo intenta una segunda vez.

Tras el éxito fácil que tuvieron el par de páginas que publiqué sobre Degas –¡incluso han sido traducidas al ruso!–, me las prometía muy felices con la escritura. Victorioso había resistido las tentaciones de los editores y sólo aquel que haya saboreado alguna vez ver blanco sobre negro sus ideas puede sentir lo difícil que es eso.

Pero sucedió que una hermosa tarde septembrina, estando en Scheveningen sentado junto a Israëls, frente a su cenador, mientras nos tomábamos un café y fumábamos un puro después del almuerzo, la conversación fue a parar –como solía suceder con relativa frecuencia entre colegas– a la crítica. Y de repente el maestro dijo: «Al igual que hizo usted con Degas, debiera escribir también alguna vez sobre mí.» Y en un abrir y cerrar de ojos, todas mis buenas intenciones desaparecieron frente a la regocijada esperanza de poder expresar públicamente mi profunda amistad y admiración por Israëls. Ya al día siguiente nos dirigimos a La Haya y buscamos en el estudio el material necesario, tal como algunos dibujos, aguafuertes, fotografías que acompañarían al texto.

Hasta ahí todo fue sobre ruedas. Pero cuando me puse manos a la obra, me dí cuenta de que amaba a Israëls en demasía como para poder escribir sobre él. Pues solamente se puede hablar sobre las debilidades de un artista: asunto con el que la mayoría de los críticos suelen “destrozar” a sus héroes –lo cual, dicho sea de paso, es más entretenido–. Pero para ser realmente justo con un gran artista, se debería de poder fijar su arte con palabras; se debería escribir artísticamente. Así pues, sólo un poeta podría hacerle justicia a Israëls, ya que su pintura es color convertido en poema; una simple canción popular, infantil, ingenua en el sentido bíblico, todo delicadeza y sentimiento, sensibilidad y nuevamente sentimiento.

Israëls me dijo una vez: «¡Excepto Millet no hay ningún otro pintor que sepa dibujar y pointar tan poco como yo y que, a pesar de ello, haya logrado crear tan buenos cuadros!»

En otras palabras: al igual que Millet, Israëls no es talentoso, sino genial.

Falla aquello que se considera, con razón, el criterio del talento, a saber: la hábil facilidad para reproducir la naturaleza. En lugar de dibujar el objeto, Israëls lo anota en su cuaderno de bocetos, escribe en qué lugar se encuentra un armario, una silla o una vaca. Seguramente es un signo de talento que no hay que infravalorar cuando uno puede emborronar un desnudo, como los laureados con premios, tal y como cuelgan a docenas en las paredes de las escuelas de pintura de París o Amberes. Pero de sus creadores surgirá finalmente, y en el mejor de los casos, un Cabanel o un Bouguerau; la mayoría de las veces seguirán siendo a lo largo de toda su vida “el viejo premio de Roma”. Incluso el cuadro pintado con el mayor de los talentos se convierte, si no posee destellos divinos, únicamente en lienzo pintado. Hasta que llega el llamado genio e insufla vida al cuadro, lo dota de alma: el lienzo pintado se convierte en obra de arte viva.

Israëls tiene hoy ochenta y ocho años; él es en Holanda lo que para nosotros era Menzel, y tal y como sucediera con Menzel cuando apareció en el restaurante Frederich y unos empezaron

a cuchichear a los otros «ahí llega Menzel», así un veraneante a otro va indicando quién es aquel anciano bajito –es casi tan bajito como Menzel– que va paseando por la playa de Scheveningen.

Cuando hace unos años me encontraba junto a Israëls en Delden, una pequeña población cercana a la frontera alemana, con motivo de un viaje de formación, un bizarro lugareño se acercó a él y le espetó si era el gran maestro que había visto fotografiado en la revista, que le gustaría darle la mano y contarle a sus hijos que había hablado con Israëls.

Sin embargo, en Alemania el nombre de Israëls, excepto entre el círculo de artistas, es poco conocido, y cada compatriota que va a Holanda piensa que le ha “descubierto”.

El que en Berlín visite la antigua colección pictórica de la Galería Nacional o bien vaya en Múnich de la antigua a la nueva pinacoteca, piensa, por decirlo así, que ha sido trasladado a otro mundo. En Holanda se pueden contemplar los cuadros modernos teniendo presentes los antiguos: son carne de su carne.

Los maestros modernos holandeses han heredado de sus antepasados una determinada cultura pictórica que a los nuestros les falta, incluso a nuestros más destacados maestros como Menzel o Böcklin. Un genio se puede permitir el ser bárbaro, pero la gran mayoría, que, como es sabido, no se compone de genios, tiene que sustituir sus carencias por medio de la cultura.

Hace aproximadamente treinta años los holandeses entraron por primera vez en el palacio de cristal muniqués y despertaron en los artistas –que en Múnich constituyen el único público– un extraordinario entusiasmo. Lo que nos dejó sorprendidos fue su cultura pictórica. Cada joven aplicado y ambicioso peregrinaba a Holanda, traía consigo el zueco holandés, la gorra blanca y la larga pipa de barro; la ventana holandesa con el pequeño vitral emplomado se puso de moda. El avance que experimentó la pintura alemana en los años ochenta del pasado siglo, residía en buena medida en la influencia ejercida por los holandeses, y la Secesión muniquésa pagó por ello su deuda con agradecimiento cuando nombró a Israëls miembro de honor. Israëls ha sido el iniciador de la moderna escuela holandesa, de manera que los interiores de iglesia de Bosboom, las vedutas urbanas de Maris, las marinas de Mesdag, o las ovejas y vacas de Mauve, tienen todos ellos que agradecerle algo a Israëls, lo mismo que cualquier pintor actual debe de una u otra manera algo de su arte a Manet.

Ni siquiera lo artesano en el arte es justificable. Al fin y al cabo, lo que de ahí surge, es decir donde comienza el arte, pertenece al ámbito de la estética. Anatole France tiene toda la razón cuando dice que «la estética no tiene una base sólida, es un castillo en el aire». Incluso todas esas obras reconocidas por todos –el único salvavidas en el turbulento mar de la estética– se muestran al observarlas de cerca como altamente vacilantes. El Renacimiento prefirió a Virgilio antes que a Homero; Federico el Grande estuvo íntimamente ligado a su tiempo cuando valoró a Voltaire por encima de Shakespeare; las obras de Frans Hals, representando a los miembros de los gremios profesionales, hoy la fama y el orgullo de Haarlem, estuvieron enrolladas hasta el siglo XIX en el desván del ayuntamiento. Rembrandt, cuya fama supera hoy día incluso a la de Rafael, fue en el siglo XVIII relegado tras los entonces maestros de moda. Y, finalmente, entre los modernos y en la actualidad, donde cada uno se cree con derecho a participar en la vida artística tanto como en la política; donde en la percepción artística no hay

nada permanente sino el cambio; donde una dirección o línea artística, y fuera de la cual no hay salvación, antes de que haya podido divulgarse ya es retirada de la circulación y tratada como chatarra.

No debería hablarse tanto de direcciones o líneas de trabajo, como si el rumbo hiciese al artista y no al revés. El viejo Schadow solía responder a sus alumnos que buscaban disculparse por su mal trabajo a causa del mal material de dibujo del que disponían: «Hijo mío, el lápiz no es tonto». El camino que un artista emprende es solamente su vestimenta exterior, si dentro de ella hay una persona, el camino será bueno; tampoco en el mundo del arte es el hábito el que hace al monje.

Lo que Fromentin dice de Rembrandt: «Il a bien peint parce qu'il a bien senti», a ningún artista vivo le va tan al pelo como a Israëls. Pinta bien, porque siente bien. Y, al igual que Rembrandt, siente al unísono con las figuras que pinta; no observa el mundo con una sonrisa o de forma burlona, o desde arriba, sino con conmiseración y piedad. Por ello, el *pathos* presente en Rembrandt hace tambalear al espectador, incluso aunque en la escena solamente se representen situaciones rutinarias. Al igual que su gran compatriota, sabe cómo hacer frente al quehacer diario para expresar lo sublime. Cualquier maestro de escuela podría, naturalmente, sacar a relucir algunos fallos en cada uno de los cuadros, y yo creo, que cada maestro de escuela opina que puede hacerlo mejor que el pintor. Y, según la concepción maestrescuelina, sí puede hacerlo mejor. En las artes plásticas, el crítico aún concede la medida a la obra, en el más estricto sentido de la palabra, si la figura tiene las siete cabezas y media exigidas, si determinadas reglas de la anatomía, de la perspectiva, etc. se han seguido adecuadamente tal y como corresponde a un "pintor académico", etc.

Naturalmente que la corrección es algo bello en sí mismo, pero no es la esencia del arte. Con la más grande de las ligerezas se podría justificar cualquier trazo de Rembrandt o de Frans Hals; pero, a pesar de ello, sigo prefiriendo a los desdibujados Rembrandt o Frans Hals antes que las obras formalmente completas de Van Dyck o Von der Helst. «Se puede decir mucho sobre las ventajas que tienen las reglas; pero también en su contra cualquier regla destruirá, se diga lo que se quiera, el verdadero sentimiento de la naturaleza y la verdadera expresión.» Esto lo dice Goethe, "el clásico metódico", y, por cierto, en una época en la que la excelencia, las tendencias indestructibles de la juventud, hacía tiempo que se había abandonado.

Israëls no fue él mismo hasta llegar a una edad en la que la mayoría de los pintores han dado ya lo mejor de sí; y si hubiese tenido la desgracia de haber muerto a los cuarenta años, Holanda se hubiese sentido huérfana ante la pérdida uno de sus mejores hijos. Hasta que cumplió los cuarenta años pintaba –al igual que los demás– cuadros que relataban la historia holandesa, sí, incluso pintó un Lutero traduciendo la Biblia. No fue hasta los años sesenta del extinto siglo pasado cuando se encontró a sí mismo. Fue en Zandvoort, un pequeño pueblo costero en las cercanías de Haarlem, donde empezó a pintar la vida de los pescadores. Primero lo hizo con algo de regusto sentimental: cómo los niños acompañaban a su padre recién desembarcado en su camino de regreso a casa, cómo miraba la mujer con preocupación el mar embravecido... tal y como he dicho, escenas aún demasiado "lacrimógenas". Pero desde el sentimentalismo evolucionó rápidamente hacia el verdadero sentimiento y crea, por fin, las obras que le acuñarán como gran maestro, obras de profunda intimidad y sensibilidad; de una

grandeza monumental, de una amplitud compositiva que solamente se puede encontrar en Millet. Así también es el único pintor del siglo diecinueve que podría ponerse en paralelo con los grandes pintores franceses. Para ambos, el arte es religión, una especie de procesión sacerdotal, de ahí la seriedad festiva que emana de sus cuadros. Precisamente porque están pintados con convencimiento producen un efecto convincente. Para ambos, la llaneza y la sencillez son lo más sobresaliente, pero también lo más difícil de cada arte. Mientras Millet, el rudo, más varonil, concede mayor peso al dibujo al igual que el escultor a la silueta, Israëls es más tierno, más suave, más pintor. El mayor peso se lo otorga a la tonalidad pictórica. La paleta de Israëls no es rica, pero sabe cómo matizar y sacar el mayor partido a un número reducido de colores. Sus cuadros tienen en realidad algo que recuerda a su compatriota Rembrandt en cuanto a sacar lo máximo de lo mínimo en la tonalidad general de sus obras. Al igual que sucede con las obras de Rembrandt, también las de Israëls están profundamente afinadas, y siempre bien entramadas y luminosas, porque cada tonalidad en ellos, a pesar de su suave oscuridad, está rodeada de reflejos. Por ello Israëls protege sus cuadros del más horrendo de los errores que pueda tener un cuadro pictóricamente hablando, y es que que aparezca ennegrecido.

Pero también en esto se parece a Rembrandt, que es más iluminador que colorista. Cada uno de los colores por separado se somete a la tonalidad general y se disuelve en luz y sombra; el paso de la luz determina la composición del cuadro, la luz de la ventana, la mancha clara del tocado tiene que estar exactamente en el lugar en el que está.

Los cuadros de los pintores de género, ya sean los de Düsseldorf o de München, podrían, sin sacrificar nada esencial, haber sido pintados a manera de grisalla; sí, incluso reproducidos producen un mayor cromatismo que el original, porque la reproducción les devuelve la finura de lo característico, mientras que la carencia de color que posee el original se diluye. En Israëls, por el contrario, el color es una parte esencial de los cuadros, lo que él hace es imprimir carácter mediante el color; el color es para él un imprescindible medio de expresión, no una adición más o menos superflua; él parte de la apariencia pictórica.

Cuando con ocasión de la exposición internacional de 1896, Israëls vino a Berlín en calidad de miembro del jurado, se encontró a Menzel frente a su cuadro *Der Kampf ums Dasein (La lucha por la existencia)*: dos pescadores que tiran del ancla para extraerla del mar. Tras las obligadas cortesías, Menzel le hizo saber que el cuadro no estaba suficientemente equilibrado, y que el mar que componía el fondo del lienzo tendría que haber estado más elaborado, y que el cuadro no estaba suficientemente "terminado".

Reproduzco esta historieta tal cual me la contó, riéndose, Israëls, porque el reproche que Menzel le hizo a nuestro maestro es el que la vieja guardia artística le hace a la moderna, a saber: que se conforma con una elaboración demasiado abocetada.

Ya Rembrandt escribía que «los cuadros no se pintaban para ser olfateados». También al público de Haarlem los retratos de Frans Hals le parecían demasiado abocetados, de lo contrario el maestro no hubiese muerto pobre de solemnidad. Creo que el público piensa que el talento artístico reside en la terminación de las obras, sin sospechar que una presentación elegante y un hacer virtuoso sólo son subsidiarias destrezas manuales frente a la auténtica

formación artística. Como si el más sobresaliente virtuoso de entre todos los pianistas, que tocara escalas con la más brillante técnica, fuese por ello mismo el más grande de los músicos.

No se puede negar que el dominio de los medios de expresión técnicos son para los artistas de gran valor, pero se sobreentiende que cada uno de ellos ha aprendido su oficio como Dios manda. Una obra de arte se puede considerar completa, terminada, cuando el pintor ha expresado aquello que quería expresar. Un dibujo realizado en pocas líneas y en pocos minutos puede estar tan terminado como un cuadro en el que el pintor haya trabajado durante años. Israëls trabaja sus cuadros a su manera tanto como lo hace Menzel, pero él aspira a cosas diferentes. Está claro que la pintura que quiera reproducir la gran impresión de la naturaleza, tiene que subordinar el detalle a la apariencia general, pero ¿la completa por ello en menor grado? ¿Está acaso menos terminada una cabeza de Velázquez que una de Van Dyck? Antes al contrario, Velázquez termina más sus cuadros, aunque las miles de arruguitas de la piel que Van Eyck pinta con maravilloso cuidado y pasión, Velázquez las disimula, ya que él se acerca más a la impresión de la naturaleza, que, por otro lado, es desde luego una ineludible tarea de la pintura. La pintura moderna no busca reflejar el objeto, sino los reflejos del aire y de la luz sobre los objetos. Lo mismo que ya habían hecho los auténticos maestros antiguos.

Resulta casi extraño ver que precisamente el más antiguo camino o dirección pictórica en contra de los modernos siempre traiga a colación a los antiguos maestros, sin darse cuenta de que los modernos están mucho más cerca de los antiguos que al contrario. Bajo el barniz y la pátina de los siglos ya no ven más lo esencial. No es casualidad que precisamente los entendidos en arte que proceden del arte de antaño, los Bode, Bayersdorfer, Tschudi, Seidlitz, Lichtwark y como se llamen todos ellos, en una época en que solamente había burla y chanza sobre los nuevos caminos de la pintura, se hayan acogido a ellos. Reconocieron el parentesco del arte antiguo con el moderno, y que el arte moderno en realidad tiene el mismo objetivo que todo arte desea alcanzar: la captación individual de la naturaleza. En este punto es en el que los maestros antiguos deben de servirnos como modelo, y no en su aspecto externo.

Es un sinsentido el querer pintar a Bismarck para que parezca pintado por un Rembrandt o un Velázquez.

Junto a la elaboración excesivamente abocetada, se le echa en cara a Israëls, y al moderno camino que sigue el arte, carencias en el dibujo. El que Israëls conceda mayor peso a la pintura, no significa que dibuje mal. Exactamente igual que un cuadro mal pintado no deja de estar mal dibujado. El contorno no es el que hace al dibujo, y Velázquez no dibuja peor que Durero o Holbein, porque él, en lugar de los contornos que podrían dañar la impresión pictórica, coloca la escala cromática a modo de planos situados uno junto al otro. Antes al contrario: cuanto más acabado está un cuadro, cuanto más cercana esté la impresión de la naturaleza, mejor tiene que haber sido dibujado; de lo contrario esta impresión sobresaldría. Cuanto más cercanos están los jeroglíficos de la naturaleza —y todo arte plástico es jeroglifo— mejor tiene que haber sido dibujado.

A Israëls le entusiasma la puesta de sol, precisamente cuando los contornos de los objetos se diluyen unos en otros; prefiere lo abocetado a lo exacto, lo sugerido a lo real, la ensoñación del atardecer al luminoso sol, el misterio que nos permite más intuir que ver, y lo hace con una

técnica que sólo él es capaz de desarrollar así: no hay apenas una pincelada grasa en el cuadro, nada material, todo es etéreo, ningún color, todo tonalidad: el conjunto aparece sobre el lienzo más sutilmente matizado que pintado.

Pero lo que sobre todas las cosas adoro en él es su temperamento. Si no lo supiese, cada una de sus obras me lo diría: que no hay nada que él ame más en el mundo que la pintura. No con el placentero amor del amado, con ese amor con que pintan Metsu, Mieris o Dou, sino que crea sus obras con la ardiente e impetuosa pasión del amante. A pesar de sus años, ha conservado un alma joven. En cada uno de sus cuadros está presente una lucha. Ese momento de lucha con el ángel cuando Jacob dice: «¡No te dejaré, pues tú me bendices!» Trabaja con gran concentración de todas sus fuerzas; mientras trabaja se olvida de todo lo demás. Según la expresión de Nietzsche: «Como el actor, sin darse cuenta. Olvida lo que hay tras él, y sólo conoce un derecho: el derecho de aquello que ahora tiene que llegar a convertirse en algo». Insatisfecho, sobrepinta a menudo en un par de horas todo un cuadro en el que ha estado trabajando durante meses, y sacrifica con el mayor de los desapegos piezas que ya estaban terminadas; pero, precisamente por ello, dota al cuadro de esa frescura que admiramos en los bocetos; esa frescura que llega tras un prolongado trabajo sobre la obra y que solamente se alcanza con una pintura tratada con fluidez.

Israëls también ha evolucionado y ha alcanzado su éxito partiendo de los más escasos medios. Con gran esfuerzo tuvo que ganarse el pan en Amsterdam, donde se estableció tras sus itinerantes años pintando retratos. También, al igual que hiciera Rembrandt, vivía en el barrio judío, y muy a menudo, cuando pasaba por delante de aquella casa en la que había vivido y trabajado su gran e inspirador antecesor, tiene que haberse soliviantado pensando en su miseria. Rembrandt fue su maestro, su modelo a seguir. Como Rembrandt, también Israëls saca partido de la naturaleza, desprende todo su entusiasmo ante cada cuadro, ante cada uno de los más insignificantes dibujos. Pero de nuevo, como Rembrandt, él no copia la naturaleza, sino que la transforma en obra de arte.

Cuanto más naturalista quiere ser un arte, menos lo será. El actor que representa a Wallenstein, el cual –lo mismo que sucede con los Meininger– aparece ataviado con los auténticos ropajes de su época, no por ello produce un efecto de realidad. El actor tiene que desempeñar su papel de tal modo que creamos que realmente está metido de lleno en el ataque y embutido en sus botas de montar. Israëls pinta de un modo más naturalista que nuestros pintores de género, precisamente porque pinta de forma menos naturalista que ellos; lo que podemos ver más claramente cuando se compara cómo uno y los otros pintan un determinado tema. Tomemos, por ejemplo, *El juicio de Salomón*, de Knaus –uno de los cuadros más admirados, y con razón, de la pintura alemana de género– y, junto a este cuadro, fijémonos en *Un hijo del pueblo elegido*, de Israëls. Knaus nos muestra cómo un viejo judío inicia a su nieto en los secretos del oficio de artesano de baratijas; deliciosas figuras, cada uno de los más pequeños trazos, cada movimiento es fiel transmisor de la naturaleza y se encuentra ésta representada hasta en el más mínimo detalle. En Israëls, por el contrario, solamente hay una figura: un pobre judío, sencillo, sin movimiento alguno sentado frente a su negocio de antiguallas. Todo el cuadro se apoya sobre la expresión de la cabeza, todo lo demás apenas está esbozado mediante un par de manchas de color. Pero en el rostro del hombre,



sentado tranquilamente y con sus manos juntas, percibimos el dolor milenar que poetiza Heine.

Los pintores de género alemanes ilustran más sus objetos; buscan más lo anecdótico, la característica casualidad. Israëls, por el contrario, todo lo concentra en el detalle; busca lo típico, la síntesis poética en lugar del análisis comprensible.

Por el hecho de que los cuadros de Israëls están más realmente pensados que realmente realizados, producen un efecto más real. La prueba de la verdad de su pintura sólo la puede lograr el pintor en tanto en cuanto nos convenza. Hasta ese momento, nos burlamos de él. La tontería del público, en el más estricto sentido de la palabra, cuando dice no haber reconocido a un gran artista cuando aparece en escena, no es otra cosa que no haber reconocido un lenguaje que todavía no ha aprendido. Lamentablemente, muy a menudo un artista permanece ignoto para el público durante generaciones: Millet o Manet no pudieron experimentar en vida su fama. Israëls tuvo la suerte de haber sido ya comprendido en vida. Naturalmente que se expresaba en el comprensible lenguaje general del corazón; él hacía repicar los tonos del sentimiento que todo el mundo entiende. Tiene que agradecer su popularidad –como todo artista– a sus temas; su fama, sin embargo, –y se puede ser muy popular sin ser famoso y viceversa– tiene que agradecerse a su genialidad.

El distintivo más característico del genio es que su exteriorización se considera como algo necesario. Los cuadros de Israëls nos parecen hoy necesarios: tenía que ser un artista el que redescubriese las bellezas de Holanda que permanecían inalterables desde los maestros antiguos.

Con razón se ha considerado a Holanda el país de la pintura por excelencia, y no es casualidad que Rembrandt fuese holandés. Las nieblas que ascienden del agua y que cubren todo como si se tratase de un velo transparente, proporcionan al país lo específicamente pictórico; la atmósfera acuosa hace que la dureza de los contornos desaparezca y dote al aire de una suave tonalidad y de una grisura plateada; los llamativos colores locales se evaporan; la pesadez de la sombra se diluye a través de reflejos de color: todo parece estar bañado por la luz y el aire. Junto a ello, la llanura deja pasear extensamente la mirada, sin obstáculos, a gran distancia y aparece como especialmente creada para la pintura a través de sus gradaciones que van desde el más intenso de los verdes en primer plano hasta los más tenues tonos en el horizonte. Quizá sea Italia mucho más pintoresca que Holanda, pero sólo vemos Italia a través de *vedutas* más o menos buenas –y malas, la mayoría de las veces–. Italia es demasiado pintoresca. Holanda, sin embargo, a primera vista parece un lugar aburrido: tenemos que descubrir primero sus bellezas ocultas. Su belleza reside en su intimidad. Y como el país, así también su gente: no hay nada ruidoso, no hay poses o frases grandilocuentes.

Con toda la intimidad de su nación y su raza, Israëls se sumerge en la naturaleza, allí donde se muestra más ingenuamente la exteriorización de la vida plena de sentido y sensibilidad, a saber: en la vida de los pobres y miserables. Bien es cierto que con preocupación por ella, pero no de forma tendenciosa como ocurre con los adeptos de los partidos políticos. Israëls describe el esfuerzo y el trabajo como el poeta de los salmos, que llama deliciosa a la vida si ésta se ha llevado a cabo con esfuerzo y trabajo. De Israëls se desprende conciliación, algo de la serena tranquilidad del filósofo que todo lo perdona, porque todo lo entiende.

Nada hay más lejos de Israëls que la brutalidad, y casi estamos inclinados a mantener, en la época de Bismarck y de Nietzsche, un determinado suplemento de brutalidad como un ingrediente necesario y propio del genio.

Israëls no es un superhombre, y –lo que hoy día aún es más raro– tampoco quiere serlo. A él le basta con ser persona.

Nada hay más cándido que sus vivencias y sucesos narrados en su libro *España: un relato de viaje*. El encanto reside únicamente en la personalidad del escritor. A la pregunta de cómo había llegado a ese estilo tan bello y claro, respondía Goethe: «Muy simple; dejaba que las relaciones ejerciesen su influencia sobre mí y buscaba la expresión más adecuada para presentarlas». Las obras de Israëls son –tal y como deberían ser las obras de cualquier artista– el reflejo de su alma. Él pinta de forma simple y sin trampa ni cartón, de forma totalmente antioficial, y no como “el famoso maestro”. La sencillez es su estilo; no necesita diez palabras, cuando puede expresarlo con una sola; en él lo característico es la línea bella: su arte es decorativo, pero no es una decoración. Lo que no le es dado expresar claramente, le parece que no ha sido pensado con claridad, tal y como dijo no sé qué francés.

Von Schwind escribió en 1867 a Möricke lo siguiente: «se expresa de una forma muy seca, un cuadro no tiene por qué presentar simplemente pintura... se sorprenderá de los pintarrajos que saldrán a la luz en un par de años».

Hoy día, pasados ya treinta años desde aquello, el «pintarrajeo» que predijo con escalofriante clarividencia Schwind, ha conquistado el mundo. Las conquistas del impresionismo se han convertido en bien común de la pintura. No se debe eludir el mencionar que el impresionismo destacó por encima de Israëls, pero ¿acaso este hecho reduce un puntito su importancia? ¿Sería Israëls lo que es si Manet hubiese podido ejercer su influencia sobre él? ¿No reside acaso en su unicidad frente al impresionismo el comprobante de la potencia de su convencimiento?

Israëls todavía pinta cuadros, cuadros de contenido literario. Para él, la pintura es aún el medio para conseguir un objetivo, es la herramienta para sacar a la luz sus sensaciones. Él no desea pintar el espacio interior, sino, si se me permite expresarme así, la psicología del espacio. Pinta el recipiente con agua cantarina o el chisporroteante fuego del lar para expresar el ambiente hogareño de esa habitacioncita. Manet pinta lo que pictóricamente le atrae. La pintura es para él el objetivo final.

Sólo en los medios de expresión técnicos se puede hablar de un avance en el arte; ya que el arte como tal no es el que avanza. Tan a menudo como se ha manifestado una personalidad en el mundo del arte, ésta ha alcanzado la meta. Así, de Rafael o de Rembrandt se puede decir que eran perfectos, y en tal sentido no podemos nosotros haberlo querido mejor. Pero podemos querer otra cosa, ya que el arte es infinito como el mundo; es el mundo. Todos los caminos llevan a Roma, pero cada artista tiene que seguir el suyo propio.

«En la casa de mi padre hay muchos hogares», como en la religión, también en el arte. Y tal y como cada cual haya sido de sinceramente piadoso, qué reconocimientos haya tenido en la

tierra, así entrará en la eternidad del cielo cada verdadera personalidad artística, según haya sido el camino artístico en el que se haya documentado.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig.5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

### Referencias bibliográficas

LIBERMANN, Max: *Jozef Israëls*, Berlin: Bruno Cassirer, 1922

MARTINO ALBA, Pilar: *Jozef Israëls. Relato de viaje a España*, Madrid: Ed. Dykinson, 2005.