

PAISAJE Y LUZ EN LA PINTURA DE JOSEP SALA

INTRODUCCIÓN

Resulta apropiado, para una revista de temática altafullense, dedicar un artículo a un pintor que, como Josep Sala, ha desarrollado una buena parte de su actividad en Altafulla, cuyas calles, plazas, playas y campos han sido objeto inagotable de sus prolíficos pinceles.

Una obra interesante la de Sala. A la hora de su estudio plantea dificultades por no estar fechada y ser escasísima la bibliografía sobre la misma, ya que únicamente existen catálogos, críticas y el libro de Julio Trenchas *Josep Sala i el seu paisatge animic*¹, toda una joya editorial en cuanto a la calidad de las reproducciones y del texto que, cargado de lirismo, aproxima agradablemente a las características del pintor y de su obra. Las reproducciones de la obra de Trenchas, así como los catálogos facilitados por el artista, han sido de gran utilidad para este artículo dado que la coyuntura de unas obras de mejora en el estudio del pintor nos ha impedido ver la mayor parte de su colección y ello a pesar de la extraordinaria colaboración del Sr. Sala.

Este escrito pretende aproximarse al estudio de su obra a partir de su temática principal, el paisaje, para después adentrarse en los factores plásticos de la misma, entre los cuales me parece primordial el de la luz, no por mera inclinación personal mía, sino porque el propio Sala afirma que constituye un setenta por ciento de su pintura.

Al tratarse de un pintor eminentemente paisajista, creo que no conviene perder de vista qué causas han podido llevar a la elección de esa temática y al auge de la misma en Cataluña, causas que pueden venir muy de lejos y que están estrechamente relacionadas con el marco

1. JULIO TRENCHAS, *Josep Sala i el seu paisatge animic*, Barcelona, Edicions del Centenari, 1983.

social. Por otra parte considero también conveniente poner en duda la catalogación, más o menos clara, como «impresionistas» de la mayoría de los paisajistas actuales, lo que atañe al pintor que nos ocupa.

LA TEMÁTICA. PAISAJISMO Y CLIENTELA

Sin necesidad de adentrarnos en complejas divagaciones históricas ni sociológicas, valga recordar que el paisaje como género autónomo se desarrolla, salvo contadas excepciones, en aquellos lugares y momentos en que triunfa la burguesía como clase social predominante. La explicación es sencilla y se remonta hasta el siglo xvii, cuando aparece en Holanda una primera burguesía que contrapuso un estilo artístico propio (protestante-burgués) frente al barroco de las cortes católicas. Lógicamente la demanda de este último se decantaba hacia composiciones de gran formato para los grandes palacios, de temática generalmente histórica o religiosa y en las que el paisaje, cuando aparece, es un mero complemento. Por el contrario el barroco burgués, como tal, presenta una amplia demanda familiar para el simple ornato hogareño, pide pequeños formatos y, en cuanto al tema, será más apreciado cuanto más palpable y cotidiano, de ahí el triunfo (junto al retrato familiar o corporativo) del bodegón y del paisaje como géneros autónomos, este último con cultivadores tan destacados como Ruysdael, Hobbema o el propio Rembrandt.

Muy posiblemente Velázquez, de haber nacido en Holanda, hubiera desarrollado a gran escala su extraordinaria capacidad para captar ágilmente pequeñas vistas del natural como hizo en Villa Medici, adelantándose en dos siglos al plenairismo francés.

En el siglo xviii es la precozmente industrial Gran Bretaña el país que da un fuerte impulso al paisaje, que cristalizaría algo más tarde en figuras como Constable y Turner. Finalmente será Francia, con su poderosa burguesía post-revolucionaria la que recogerá definitivamente la antorcha de este género a partir de Corot y la Escuela de Barbizon.

No por casualidad la industrializada Cataluña con su afianzada burguesía acoge con entusiasmo la temática paisajista que será desde entonces, y con diferencia, la preferida. Todo ello sucede casi simultáneamente, 1824 fue el año en que la exposición en París de los paisajistas ingleses, entre los que figuraba Constable, reafirma la vocación paisajista de la escuela francesa, y ello parece tener un eco claro en Cataluña, como dice Francesc Fontbona «és curiós que a finals del

mateix 1824 sigui també quan a Catalunya la Junta de Comerç accedís que fos establert l'ensenyament del paisatge a la seva Escola de Nobles Arts de Barcelona»².

IMPRESIONISMO Y PSEUDOIMPRESIONISMOS

La llegada del impresionismo constituyó todo un hito no sólo en la historia del paisaje sino de toda la pintura. Con el paso de las décadas se afianzó como el primero de los «ismos» pero también como el último de los estilos históricos aceptados, siendo, al final, falsamente asimilado por el gran público.

Esa errónea asimilación, que sólo ha captado los aspectos externos y más amables del impresionismo (las tiernas adolescentes de Renoir, las bailarinas de Degas, las amapolas de Monet...) o lo que es lo mismo, lo menos impresionista del impresionismo, ha conducido a un error, demasiado extendido, a la hora de calificar, como «impresionistas», a casi todos los paisajistas con una factura más o menos suelta y un dominio más o menos ostensible de la imitación de los efectos lumínicos de la naturaleza.

El abuso de ese término, sin especificar qué se quiere decir con él, sin acotar su significado, hace que haya perdido casi totalmente su sentido original³ por lo que quizá convenga recordar algunos puntos al efecto, en especial lo referente a la actitud y técnica de aquellos pintores y a su significación en la historia de la pintura.

El Impresionismo supuso ante todo una ruptura con el arte anterior y con la sociedad, los primeros impresionistas (Monet, Pissarro, Sisley...) no procuraban hacer cuadros bellos ni fácilmente vendibles, por el contrario, sus obras durante varias décadas suscitaron hostilidades y burlas. Su técnica teóricamente consistía en captar en el lienzo la impresión visual fugitiva a través de una mirada rápida, pero receptiva, de lo que tenían delante sin importar para nada el tema. Por supuesto, para conseguirlo, había que pintar al aire libre total y absolutamente y la forma ya no debía determinarse mediante el trazo dibujístico, sino por un juego de relaciones color-luz. Decidieron prescindir de la tonalidad

2. FRANCESC FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, Editorial Destino, 1979, p. 20.

3. Se puede afirmar que Velázquez en sus paisajes de Villa Médicis se muestra mucho más «impresionista» en algunos aspectos que muchos de los pintores que hoy se consideran como tales.



Flors (Altafulla).



Ardenya.

sombria (grises, tierras y pardos) que mantenía la escuela de Barbizon, en aras de un nuevo principio plástico, el de la armonía de «claro sobre claro», y se dieron cuenta de que no sólo el negro no existe en la naturaleza, sino ningún otro color, ya que todo color lo es en función de la luz. También advirtieron que «la luz está en todas partes, incluso en las sombras. Para los impresionistas la sombra consistía simplemente en un tono complementario que incluye los colores primarios circundantes»⁴ y que, en palabras de Francastel, «la propia forma sufre infinitas variaciones que dependen estrictamente de la relación color-luz, por una parte, y de la calidad y densidad del aire, por otra. Por tanto, sólo dos realidades tangibles quedan por estudiar: el aire y la luz»⁵. Como consecuencia la forma adquiere un aspecto inseguro y centelleante, se hace difusa, se «sugiere» con manchas incompletas.

Aunque no existían reglas se imponían una labor rigurosa, casi científica, y objetividad al captar ópticamente el paisaje; era como un ejercicio, un experimento, quizá por eso prácticamente el único que se mantuvo fiel a los objetivos impresionistas fue Monet y aunque tuvieron mucha influencia en la pintura posterior, no se repitió exactamente su experiencia en ningún otro lugar. Muchos estudiosos concuerdan en que fueron muy pocos los impresionistas «ortodoxos»: «No lo fueron cuantos no se atuvieron a la nada transigente ortodoxia del ver y hacer del impresionismo; consistente en: el sensorialismo a ultranza; la negación de anécdotas y literaturas; la necesidad de la pincelada por todo multiplicada, fragmentada y reiterativamente corta...»⁶.

Los impresionistas fueron conscientes de que sus cuadros más puros no destacaban por su belleza (no hay que buscar belleza en lo experimental, en lo vanguardista) pero también de que estaban dando un paso determinante: la destrucción de la forma en el sentido de la corporeidad, de la volumetría renacentista. Si en el Renacimiento la luz había estado al servicio de la forma para hacerla creíble y darle volumen (claroscuro); y en el Barroco fue una luz subjetiva, recurso amplísimo a la orden del pintor, en el Impresionismo, el artista se somete al intento de captar los efectos fugaces que la luz natural provoca sobre

4. DENIS THOMAS, *Guía en color de los impresionistas*, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 7.

5. PIERRE FRANCASTEL, *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 316.

6. JOAQUÍN DE LA PUENTE, «La pintura contemporánea», en *Historia del Arte*, VI, Barcelona, Carroggio, 1984, p. 131.

la forma, metamorfoseándola a cada hora del día, convirtiendo una catedral en algo tan inestable como una nube.

No es pues el impresionismo un estilo fácil de hacer (como consiguió un Aureliano Beruete) ni tampoco fácil de digerir y asimilar, como hicieron los llamados post-impresionistas (Cezanne, Gauguin, Van Gogh) y en otra forma, un Sorolla. En la actualidad a penas hay pintores que se planteen seriamente la técnica impresionista, ni que a partir de ella pretendan aportar algún avance serio. En cualquier caso no debe confundirse una simple factura ágil (que ya dominaba perfectamente Velázquez), ni un colorido vivo, o una luminosidad convincentemente natural, con el Impresionismo.

La de los impresionistas fue una lección imprescindible que ningún pintor, y muy especialmente ningún pintor paisajista que plante su caballete ante la naturaleza, puede permitirse ignorar. Felizmente, muchos de ellos, como Sala, no la ignoran, aunque no sean impresionistas.

RAIGAMBRE Y PERVIVENCIA DEL PAISAJISMO CATALÁN. JOSEP SALA

Como hemos explicado antes, en Cataluña, debido a la sólida infraestructura socio-económica burguesa, que la diferenciaba del resto del Estado, el paisaje se implantó profundamente convirtiéndose en la temática tradicional. Podemos remontar sus inicios a las alegorías de las estaciones de Viladomat, pero no vamos a hacer aquí historia, puesto que existe suficiente bibliografía al respecto, sólo señalaremos algunos hitos destacados, especialmente en relación al pintor que nos ocupa.

Como corresponde al siglo XIX en que se implantó definitivamente el paisaje, éste respondía básicamente a las coordenadas del romanticismo, tenía, por tanto, un trasfondo simbólico incluso superior a la propia representación. Fue Martí i Alsina quien lo reivindicó como género en sí mismo y con igual categoría a los «históricos»; fue un realista casi courbetiano, al igual que su discípulo Torrecassana, pero éste (que será maestro de Francesc Gimeno) infundió mayor soltura y luminosidad a sus paisajes.

Hay que mencionar a Vayreda, fundador de la escuela de Olot, con su atmósfera pesada y neblinosa condicionada por el clima olotino, pese a lo cual, su paleta es más clara y su luz y color más intensos que los de Corot y la escuela de Barbizon, cuya obra había conocido en un viaje a París y le había confirmado en su camino. Enric Galwey,

perteneciente a la segunda generación de la escuela de Olot, nos interesa por su refinada elegancia y perfección técnica que presenta similitudes con nuestro Josep Sala; Fontbona nos dice de él «Fou sempre fidel al paisatgisme, un paisatge amb un cert gust pels crepuscles i pels moments en que l'atmosfera tamisa els colors...»⁷, todo ello podría ser igualmente aplicable a Sala. Otras características que veremos en el altafullense son también reflejo de la tradición paisajista catalana: «El paisatgisme realista català sol reflectir la geografia que envolta les comunitats humanes, sol ser càlid i planer quan no deriva cap al lirisme bucòlic. Fins i tot els paisatges purament muntanyencs d'un Berga o un Borrell fan pensar en la proximitat de l'home o dels seus habitatges»⁸.

Morera, un discípulo catalán de Carlos de Haes, fue quien hizo que se apreciara en los círculos académicos de Madrid el paisaje; desde entonces los paisajistas catalanes participaron y triunfaron en los concursos de la Academia. Bien podríamos decir que los continuados éxitos de Sala en Madrid, desde los inicios de su carrera, no hacen sino continuar esta tradicional vinculación del paisajismo catalán con los círculos madrileños.

Podríamos encontrar relación con otros nombres, quizás con Fortuny que dominado por el éxito comercial de su virtuosismo, no pudo desarrollar la «pintura libre» que deseaba hacer y de la que han quedado escasas muestras aunque suficientes para apreciar su pincelada valiente y su interés, cercano al impresionismo, por la luz; o con Mas i Fontdevila, uno de los representantes de la escuela de Sitges más próximo a Sala. Podríamos, en fin, hacer interminable la lista de pintores, pero lo que en el fondo nos interesa es afirmar que esta línea paisajista de la pintura catalana, que tan irregularmente hemos evocado, se mantiene viva, con escasas variantes, como una tradición autóctona arropada por el gusto de público que la apoya aún con más fuerza a partir de la aparición de las vanguardias que se alejaron de su comprensión.

En efecto, aunque algunas de las vanguardias (surrealismo, cubismo...) dieron su propia versión del paisaje, el gusto del público se ha mantenido del lado de algunos pintores que han renovado el paisaje con tintes personalistas, aunque frecuentemente con bases de inspira-

7. F. FONTBONA, *Ob. cit.*, p. 75.

8. F. FONTBONA, *Ob. cit.*, p. 84.

ción fauvista, expresionista o cubista; pero, sobre todo, de los muchos que han seguido una línea lirista y/o tradicional.

La generación de los nacidos en los primeros veinte años del siglo —entre los que están un Puigdemengoles o un Ódena— ha sido ya recogida y reconocida por la historiografía del arte catalán y tiene una clientela fidelísima. Pero, a juzgar por lo que se ve en las exposiciones no vanguardistas, pintores mucho más jóvenes siguen desarrollando una línea similar con el mismo favor del público. Entre los mejores está, sin duda, Josep Sala, cuya obra habrá de ser recogida por la historiografía que se ocupe de la pintura catalana a partir de la década de los setenta.

La trayectoria de Sala es aún breve ya que, aunque nacido en 1928, no se dedica de pleno a la pintura hasta 1970. Pero ni su vocación es repentina ni su técnica surge por generación espontánea. De niño ya sentía una creciente atracción por el dibujo, y de adolescente hizo una primera exposición —de acuarelas— y aunque ello no tuvo continuidad inmediata, indica claramente una vocación; respecto a la técnica, es seguro que los veinte años que dedicó a trabajar en el mundo publicitario y de artes gráficas en un momento aún artesanal —ya que la fotografía no estaba aún aplicada a la publicidad— le imprimieron muchísimo oficio. Los bocetos, auténticas obras de arte, de meticuloso dibujo y perspectiva, coloreados a punta de pincel, debían ser muy cuidados para agradar al cliente y con un sentido clarísimo de la elegancia, la composición y la proporción. Una magnífica escuela para un pintor autadidacta, que por una apuesta con un amigo, ganó varios concursos de pintura rápida, y que cansado de los apremios de un negocio cada vez más absorbente, decide retirarse de Barcelona donde había nacido y desarrollado toda su actividad, a Altafulla —donde solía pasar los veraneos— para olvidar los agobios de la ciudad y del trabajo y dedicarse plenamente a la pintura, ya con entera libertad que le permitía, por fin, olvidarse del «dibujo visto», de la línea confinadora de la forma.

Se sintió en Altafulla como pez en el agua, su paisaje, nada espectacular, pero auténtico como las cosas cotidianas, ha sido para él una fuente inagotable de inspiración. A los cinco años de labor callada, notando ya una madurez suficiente en su obra, la presentó al público. Y con las exposiciones, llovieron los éxitos que no se han interrumpido desde entonces.

Para estudiar a un pintor vivo es básico comenzar por conocer cómo elige el tema, en este caso el paisaje, y qué actitud toma ante él y ante la tela. En el caso de Sala estos aspectos son poco corrientes y de gran interés. Su modo de escoger el objeto concreto de su obra, por ejemplo, no es siempre el mismo; ha tenido temporadas en las que ha sentido especial interés por algo determinado, como cajas de madera apiladas, sillas de bar, cañizales, flores en el campo, en los jardines —nunca cortadas—...

En general son muchas las veces en que busca algo determinado al salir a pintar, hasta el extremo de que si lo que halla no le conviene, no coincide con la idea preconcebida —tal vez con su estado anímico—, regresa sin haber pintado nada, acaso por que ese día, en el fondo, no le apetecía pintar. En cambio, otro día encuentra posibilidades en cualquier motivo y allí planta su caballete. Pero no se lanza sin más dilación, por el contrario, observa atentamente lo que tiene delante, «medita» el cuadro y cuando, por fin, tiene clara la idea de lo que desea plasmar en el lienzo, está seguro de lo que va a acometer, encaja el motivo, marca la composición del cuadro. Y he ahí la clave de la perfección del conjunto de su obra.

En primer lugar, no hay rectificaciones ni titubeos, el cuadro no se acomete hasta que está mentalmente estructurado. Pero aún hay algo más importante, la construcción impecable de sus obras, el perfecto equilibrio de sus composiciones, no se deben meramente al dominio del dibujo y de la perspectiva, sino al hecho de marcar una estructura interna, unas líneas directrices, unos ritmos que regirán y dominarán toda la composición consiguiendo que sea equilibrada, dinámica y siempre atractiva para la vista; algo que conocían perfectamente los maestros barrocos y que él seguramente aprendió a base de buscar la máxima elegancia en sus bosquejos publicitarios. Este especial sentido compositivo explica el hecho de que los pintores que no lo poseen, pese a tener una buena técnica, realicen unos cuadros muchísimo más atractivos a la contemplación que otros; la vista es inconscientemente atraída y «atrapada» solamente por aquellas composiciones que obedecen a unas leyes rítmicas.

Una vez marcadas mentalmente las directrices compositivas, Sala ataca primeramente el cuadro con amplísima pincelada; después, con toque intencionado y directo, distribuye las «manchas» diferenciadoras de las formas, y finalmente, marca aquí y allá los detalles que le in-



Ubrique.



Gavines (Port de Tarragona).

teresan. Con asombrosa facilidad, fruto de una destreza técnica difícilmente superable, resuelve, con toque intuitivo y denso, de gran maestro, la zona que él llama «abstracta» del cuadro, es decir, aquella en la que no hay dibujo ni formas, sólo una densa maraña de vegetación (matorral, cañas, flores silvestres...) y que frecuentemente ocupa dos tercios y hasta tres cuartas partes del cuadro, caracterizando gran parte de su producción altafullense.

Cuando un pintor posee un nivel técnico como el que Sala demuestra desde su presentación al público, su interés, ya que no en la mejora técnica, estribará en evolucionar, consciente o inconscientemente, hacia aquello en que se sienta más a gusto. Una trayectoria de algo más de tres lustros en un pintor de la línea estilística de Sala, no permite grandes variaciones, pero sí ciertas inclinaciones en un sentido determinado. Él ha notado cambios en su obra y se va planteando una línea a seguir, aunque en una evolución artística siempre puede haber sorpresas, incluso para el propio artista.

Una de las decisiones que ha tomado es el abandono de técnicas que dominaba admirablemente, como el pastel o la acuarela, esta última, de gran dificultad dado que no admite rectificaciones, parecía ideal para su sistema de «pensar» el cuadro antes de realizarlo; y de hecho sus acuarelas con su gran transparencia, amplísimos lavados y sentido de la libertad de la técnica en el modo de dejar deslizarse el agua coloreada sobre el papel, parecen las de un acuarelista madurísimo. Pero es precisamente ese dominio lo que le aleja de ese procedimiento: «l'aquarella quan la domines ja no te gràcia, amb l'oli, en canvi, sempre et pots barallar». Se entiende su admiración por Gimeno, un pintor realmente excepcional cuyas obras se evidencian como fruto de una relación expresionista con la materia. Pero Sala no es expresionista, al menos por el momento, sería más bien impresionista, pero no del impresionismo como movimiento pictórico francés del que ya hemos hablado, sino como un Turner, al cual lo que le interesaba era «expresar la impresión» recibida ante un fenómeno natural y hacerlo subjetivamente. A continuación vamos a profundizar más en ello.

LA LUZ EN LA PINTURA DE SALA

Decíamos que Sala no es un pintor impresionista, sin embargo también hemos adelantado que le concede una gran importancia a la luz que se va magnificando en su obra obra progresivamente. Pero sigamos aclarando las diferencias.

Por un lado, la luz en el Impresionismo —como se desprende de las características que enunciábamos en su momento— va ineludiblemente unida al color y aunque es la luz la que determina la existencia del color, no se la considera por sí sola como algo independiente.

Por otro lado, la pintura que puede parecer más «impresionista» de Sala es la de su fase, superada pero perviviente, en que, a través de una paleta rica y variada, se siente atraído por la captación de la luz contrastada y el colorido brillante del Mediterráneo o de las callejuelas y rincones en los que la zona sombría se alterna con la de un reflejo solar vívido, aunque no cegador. Pero se trata en su caso de una captación libre y espontánea de esa luz y color que no tiene nada que ver con la preocupación tecnicista de los impresionistas, de su afán por ser objetivos al plasmar mediante una técnica muy concreta, un efecto óptico determinado.

Pese a no haber abandonado totalmente ese modo de hacer colorista y brillante, Josep Sala se ha ido decantando progresivamente hacia la limitación de colores de su paleta —siete en la actualidad— y, sobre todo, a la matización del mismo, hacia una entonación general del cuadro que llega, en ocasiones a una monocromía casi absoluta.

Sala afirma abiertamente, por otra parte, que cada vez le interesa menos la temática y más el «momento» de la luz, aparentemente, éstos serían signos de un acercamiento al impresionismo, pero en realidad tienen un sentido totalmente opuesto, que se va dilucidando cuando también afirma que busca aquel rincón y aquella luz que sea más acorde con su estado anímico. Es decir, que este desinterés por el tema y el interés por la luz no es objetivo, no le es válido cualquier tema bajo cualquier efecto de luz, sino que *busca* un lugar determinado, sin importancia en sí mismo, en el que se produzca cierto efecto de luz que le sea pictóricamente interesante y/o que sea de alguna manera *sintonizable* con su estado anímico, que, según su deseo, realce, envuelva o encubra las formas, dejando de lado cualquier distracción o estorbo para el efecto que busca.

Confirma lo que venimos diciendo: su preferencia por la luz estival entre las siete y las ocho de la tarde por su exención de contrastes y su pluralidad de matices, es, de hecho, una luz tonal, es decir, que imprime una determinada tonalidad a toda la superficie del cuadro y no permite ninguna estridencia lumínica ni de colorido; ello nos ratifica su interés, subjetivo, por hallar iluminaciones ambientales y expresivas.

En esta búsqueda de autoexpresión a través de la luz y de los ambientes por ella creados, hubo de rebasar el ámbito de Altafulla y el

Camp de Tarragona. Sabía que además del dorado de los atardeceres veraniegos existían otras luces ambientales y matizadoras, una de ellas, la del Cantábrico, gris, plateada y húmeda en contraposición a la cálida y dorada del Mediterráneo. No le es fácil a un pintor de la sensibilidad de Sala asimilar el contraste tan brusco del uno al otro ambiente —confiesa que tarda dos o tres días en «hacerse» con el tipo de luz y de paisaje— pero una vez inmerso en él sintió la necesidad, a la vez visceral y lírica, de captar esa perenne llovizna, ese cielo gris, esos reflejos nacarados, esa luz uniformadora filtrada por la bruma, impregnada de humedad y veladora de las formas que se diluyen en ella. Como resultado surgieron algunos de sus cuadros más sensitivos, entre ellos —nos cuenta el pintor— una visión de la playa de San Sebastián a las cuatro de la madrugada con el sol naciente pugnando por hacerse visible entre las brumas, cuyo atractivo plástico le arrastró a hacerse con todo lo necesario y levantarse a esa intempestiva hora para plasmarlo desde su habitación del hotel.

Su fascinación por captar las diferencias geográficas de la luz le ha llevado también a sumergirse en la luminosidad alegre y bravia del sur de la península: jardines de Granada y pueblecitos blancos de las serranías alpujarreña y gaditana, donde no ha buscado tampoco los contrastes sino la sinfonía de blancos que cubre todo el lienzo, desde el más matizado hasta el más puro, en una suprema luminosidad, tanto o más lírica que la de los grises cantábricos y absolutamente alejada de tentaciones tópicas porque su visión es absolutamente plástica, pero a la vez anímicamente profunda, no se queda en la superficial captación de lo más vistoso o pintoresco.

Otras zonas de la península e incluso de los Estados Unidos, han sido el objetivo de su pincel y conoce cualitativamente el grado de «dureza» de la luz de cada lugar y de cada hora del día. Pero además de por todo ese abanico de luces geográfica y temporalmente distintas, también se ha interesado Sala por un tipo de luz mucho menos trillado, el de interiores, interiores de masías, de arquitectura popular en los que complementa los blancos agrisados, azulados y verdosos de las paredes con los ocreos de las puertas o de los cacharros de barro recreando —sin caer en el tópico— la cara más lírica de la cotidianeidad rural.

Pero sus interiores más interesantes son los de iglesias, ermitas, catedrales, con su penumbra infinitamente matizada, todo un reto que se impone al pintor en su interés por desvelar los secretos pictóricos de la luz. La catedral de Tarragona, la iglesia arciprestal de Sta. Ma-



Ntra. Sra. del Manzano (Fuenterrabía).



El celler.

ria de Morella, N.^a Sra. del Manzano de Fuenterrabía... han sido objeto de su intención de plasmar la sutilísima variación de matices de esos vastos espacios, a veces ricamente adornados, pero siempre sumidos en la oscuridad apenas penetrada por la luz exterior de algún ventanal o vidriera. Rembrandt, un genio de la luz barroca, también se sintió atraído por los interiores de viviendas sencillas o de grandes catedrales, sacando infinitud de matices lumínicos de la penumbra.

Esta preeminencia progresiva del factor luz en la obra de Josep Sala se ha producido paralelamente a la reducción de la gama cromática que antes apuntábamos, de manera que el color se ha sometido a una entonación general sugerida por la luz. La luz es la que ha uniformizado la superficie del cuadro bajo esa entonación general que en ocasiones deriva casi en la monocromía. Ello se corresponde absolutamente con el concepto más avanzado de la luz en el momento álgido de su historia, el barroco. Sala ha intuido la luz dorada de la época más avanzada de un Rubens que bañaba todo el cuadro unificándolo; la luz plateada ambiental de un Velázquez; o la luz genialmente subjetiva en cuanto a la creación o recreación de un ambiente «sentido» por el pintor, de un Rembrandt. Sala es heredero de esa tradición de la buena pintura. También de la refinada elegancia dieciochesca, y por eso pese a su temática, no podía adscribirse a la consciente «superficialidad» que se exigían los impresionistas.

Evidentemente tampoco es un pintor de hace dos o tres siglos, y consciente de ello, evoluciona, pero, eso sí, en su subjetivo concepto de modernidad. Las composiciones son con frecuencia audaces en cuanto a la originalidad del ángulo elegido, y por otra parte se han ido aligerando de detalles supérfluos hasta hacerse cada vez más visible la estructura simple y pura que sostiene compositivamente el cuadro, ello, a su vez, ha permitido a la pincelada ser más amplia y decidida en sus trazos, progresivamente más flexibles y alargados, y que la factura resultante sea cada vez más esbozada, menos acabada. En este sentido Sala percibe una cierta evolución hacia la abstracción al verse cada vez menos precisado de acabar sus cuadros y al aplicar su teoría de que si con una pincelada se soluciona un árbol, las demás que puedan darse, son superfluas, por tanto tiende a evitarlas, pero aclara que el proceso ha de detenerse antes de provocar la duda sobre si se trata o no de un árbol.

CONCLUSIÓN

Hasta aquí hemos profundizado un poco en aquellos aspectos que, a mi parecer, son los esenciales en la pintura de Josep Sala; por supuesto, solamente en lo que se refiere a su trayectoria hasta el momento presente. Lo que nos pueda deparar en el futuro, es una incógnita, máxime teniendo en cuenta que se trata de un pintor joven que está en la mejor edad para un artista plástico y que pueden quedarle hasta treinta años de plena actividad pictórica. Dispone, además, en este momento, de un bagaje inmejorable en todos los aspectos técnicos de la pintura, y suficiente creatividad, imaginación, y estamos seguros, de que también valentía, para seguir investigando sin dejarse adormecer por el éxito. Sin duda todavía no ha desarrollado todas sus posibilidades (dada su juventud y la brevedad de su trayectoria) y, por tanto, puede llegar a altísimas cotas en el camino que libremente se proponga; se lo debe a sí mismo y a la historia de la pintura catalana.

RAQUEL MEDINA DE VARGAS