



*Antonio R. Romera*

771.64-9

# **RAZON Y POESIA DE LA PINTURA**

*Ediciones Nuevo Extremo*

SE ESTUDIAN en este libro dos aspectos esenciales de la creación pictórica. De un lado los estímulos que, nacidos de la conciencia más íntima del artista, constituyen los elementos en cierto modo imponderables y misteriosos.

Es —por ejemplo— ese halo sutil y milagrero que se adivina en la obra de Rembrandt. O la extraña sensualidad de Ingres, resuelta a veces por medio de la abstracción estilística más acentuada, o la honda poesía espacial en *Las Meninas*, de Velázquez.

De otro lado —del lado de la razón—, se estudian aquellos elementos que, apoyados en el rigor de la técnica, aparecen traducidos en formas. El color, la composición, el claroscuro, la perspectiva, el paisaje, el estilo, etc., son algunos de los puntos que constituyen esta parte del estudio de Antonio R. Romera.

El volumen está seguido por un ensayo exhaustivo de la obra de Monvoisin. Se realiza aquí con éxito la revalorización de un maestro no siempre estudiado con el rigor crítico que merece. *Monvoisin y su siglo*, *Monvoisin pintor romántico*, *Ingres y Monvoisin y la abstracción estilística*, son los diversos capítulos del ensayo.

Se incluye finalmente, con el título de *Los cinco sentidos de la pintura* un estudio sobre los pintores del rococó, además de otros aspectos estéticos referidos al Greco y Goya.

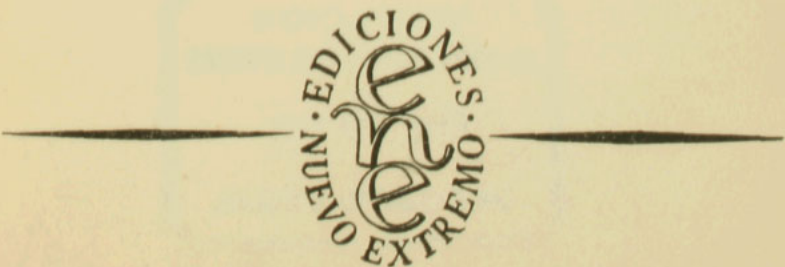
ACIONAL  
ILENA

*ANTONIO R. ROMERA / RAZON Y POESIA DE LA PINTURA*

*Antonio R. Romera*

\*

RAZON Y POESIA  
DE LA PINTURA



EDICIONES  
EXTREMO  
NUEVO  
EXTREMO



RAZON Y POESIA DE LA PINTURA

*Para Amador,  
que supo vivir y morir  
con gallardía.*

## DIVERSIDAD DEL JUICIO ESTETICO

La ciencia ofrece la posibilidad de una investigación racional y objetiva. ¿Puede decirse lo mismo con respecto al arte? Parece que no. Es difícil llegar a un juicio crítico único valedero para todos los hombres y para todas las épocas. No puede existir un cartabón de belleza. Cuando leemos ahora las profusas peroraciones de un Charles Blanc sobre la intangibilidad de la norma y del canon, nos resistimos a creer que ese crítico viviera en la época más gloriosa de la pintura francesa. Es decir, en una época que dió de lado al arquetipo y al rigor normativo.

Sin embargo, no se puede dudar que en la obra de arte se da la posibilidad de una valoración con arreglo a principios permanentes respecto a la técnica, a la ejecución. En suma, con relación a la forma y materia artísticas.

Este valor de calidad es sólo objetivo. Para quien conoce los fundamentos primordiales del arte basados en el conocimiento del dibujo, de las leyes que rigen el color y de los caracteres esenciales de la técnica, el valor formal de las categorías estéticas aparece evidente.

Si dudáramos de ello no estaríamos lejos de pensar que el aprendizaje en los talleres del Renacimiento italiano fué inútil para Rafael, o para el Giorgione, o para Miguel Angel. Estos artistas y todos los que dieron brillo a esa época singular aprendieron los elementos indispensables con arreglo a una dialéctica especial y de acuerdo con leyes inmutables de carácter científico.

La ley del contraste simultáneo de los colores, conocida intuitivamente por tantos artistas del pasado, fué enunciada y sistematizada en el siglo XIX por un hombre de ciencia.

Es evidente, pues, que existe en la obra de arte una posibilidad estimativa; que es posible llegar a la universalidad de un juicio *técnico* y decir: tal obra, tal escultura, tal grabado,

están hechos de acuerdo con unos principios empíricos permanentes. Y que cabe estudiar, en la creación artística, la disposición de sus elementos, su técnica, su realización, el ritmo, la composición, etc.

Es aquí, precisamente, en donde nace la ciencia del arte que, aunque de moderna génesis, no deja de tener indudables antecedentes en casi todos los autores que de arte se han ocupado. ¿Qué es el *canon* sino una lejana aspiración a racionalizar científicamente la belleza?

Nace la disparidad en la aspiración al logro de un juicio estético universal. Por mucho que se haya querido someter éste a unas leyes inflexibles, no se ha llegado nunca a la comunidad de intereses espirituales. El juicio estético está sometido a las reacciones personales de tipo psicológico. A veces, casi siempre, podríamos añadir, tal juicio estético olvida la valoración de calidades auténticas de orden intrínseco y se lanza por el plano inclinado de la sentimentalidad o de lo emocional.

Al que emite tal juicio no le interesan los problemas que la obra plantea desde el punto de vista de la creación. Ocurre aquí como en el caso de la persona que atraviesa un puente. A su especial interés le basta y sobra con que el puente realice con idoneidad su función. La técnica, los problemas previos de resistencia de materiales y hasta el estudio de las líneas de belleza arquitectónica le tienen sin cuidado.

Una idéntica mentalidad suele poseer el visitante de exposiciones. La gente juzga los cuadros o las esculturas de una manera tan personal que es difícil hallar dos seres de juicio coincidente. El punto de partida para juzgar una obra suele ser el *gusto*, ese tópico tan manoseado llamado *gusto* y que en realidad nadie sabe en qué consiste. Para esta clase de gente basta con que la obra satisfaga su propia sentimentalidad. "Valorizar desde el punto de vista de la estética, dice Ortega y Gasset, es reconocer un valor en el objeto". Con ello el filósofo español desdeña las simples reacciones de tipo emocional y sitúa el mecanismo de la apreciación crítica entre el juicio de estimativa personal y una categoría de valores objetivos que parten de los elementos anotados al principio.



Por eso Ortega y Gasset sostiene (1) la idea de que la crítica de arte debe *potenciar* la obra, extraer de ella su contenido permanente universal, para que aparezca con su máxima jerarquía estética ante los ojos de los profanos. Pero sin olvidar por ello el temblor milagroso, imponderable y exquisito del espíritu que a ella llevó el artista y que se trasmite al espectador por la vía de la sentimentalidad. Dice Ortega: "Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante".

No queremos nosotros despreciar los factores de valorización aportados por el gusto personal, por la reacción sentimental del contemplador de arte. Pero poner en juego únicamente esas facultades primarias equivale, en la dramática, posponer Shakespeare a los dramones truculentos del siglo pasado y en la novela, preferir los folletinistas lacrimógenos en perjuicio de los maestros del género.

\* \* \*

¿Qué puntos de comparación se pueden utilizar para juzgar una obra? ¿Cómo mediremos ésta para establecer un orden de calidades estéticas? Charles Lalo, citando a Ziegler, dice que se acostumbra a considerar el *sentimiento* como el órgano de la belleza (2). Pronto se echa de ver la consistencia mínima de este elemento de juicio para lograr la unanimidad del *valor* respecto a la obra artística. Si ésta es vista a través de la proyección sobre una facultad tan personal como el sentimiento, es indudable que cada individuo emitirá una opinión de acuerdo con su especial manera de sentir.

Las funciones de la personalidad son complejas y distintas en cada ser. Sus reacciones frente a la creación estética estarán impregnadas de subjetividad, y lo que para uno es bello no lo será para otro, y lo que a uno emocione, a otro le parecerá vacío de significación artística.

Esto se agrava cuando se juzgan las obras muy inmediatas cronológicamente al juzgador. A lo largo de la historia de la cultura se ha logrado establecer una escala de valores per-

(1) José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, 1921.

(2) Charles Lalo. *Los sentimientos estéticos*. Madrid, 1925.



manentes. Todos los hombres aceptan la grandeza de *La Ilíada* y el mérito artístico de las obras de Flaubert. Nadie deja de advertir la fuerza de los dramas de Shakespeare y la emoción de las pinturas rembrandtescas. Cabe, pues, la posibilidad de educar el gusto sometiéndolo a una serie de ideas comunes. Se llega de esta forma a un convencionalismo estético universal contra el cual parece peligroso rebelarse. Recordemos la anécdota de cierto gran crítico que después de haber pasado su vida comentando *La Divina Comedia*, próximo a morir, llamó a sus hijos y les confesó: "Hijos míos, ¡me revienta el Dante!"

Fichte, culto y sensitivo, combatió a Sócrates. Cervantes no comprendió a Quevedo y casi todos los escritores del Siglo de Oro español se atacaron mutuamente. El sectarismo en las ideas ha impedido que muchas grandes obras impusieran su dominio entre los contemporáneos. Ingres, que sólo veía el arte a través de Rafael, pedía a sus alumnos que no miraran nunca a Rubens, al que consideraba mal colorista. Decía el autor de *L'Odalisque* que comparar a Rembrandt con Poussin era una blasfemia.

Los ejemplos abundan. La crítica francesa del siglo XIX, con excepción de Emile Zola, combatió duramente a los impresionistas, mientras volcaba sus elogios sobre pintores que hoy no recuerda nadie. Críticos mediocres atacaron también a Goya y ponderaban el estilo acabado y pulido de Vicente López. El mismo Goya fué derrotado ante el jurado del Premio de Roma por un artista cuyo nombre ha olvidado la historia.

Siempre habrá estos equívocos. De ahí que se intente establecer una ciencia con la cual pueda eludirse el factor mutable en el juicio estético. Pero siempre aparecerá la imposibilidad de reducir a una idea común los complejos factores de la contemplación del arte.

Como hemos señalado, la ciencia de la estética puede actuar con toda plenitud en los caracteres externos de la obra artística, pero difícilmente podrá regular una teoría de los sentimientos. Junto a la técnica y a los problemas de forma hay algo que viene de lo más íntimo del artista, que deriva de su psicología, de su temperamento, de su sensibilidad.

Todo un cúmulo, en fin, de factores subjetivos que obrarán de modo distinto según la persona sobre la cual actúen.

Todo es subjetivo en ese campo. A veces es imposible comprender lo que el artista quiso decir, cuál fué su intención última. La ciencia es más objetiva. Detalles mínimos de la creación estética, sin importancia y sin valor dentro de su conjunto, plantean verdaderos problemas insolubles.

Veamos un caso.

Paolo Costa anota *La Divina Comedia* (ed. de Bologna, 1826) y sobre el canto tercero, Inf. 59, dice que Dante aludió al Papa Celestino "inducido con engaño a renunciar al papado". Por su parte, el anotador de la edición de Mitre, correspondiente a 1944, asegura que en este pasaje de su inmortal poema el Dante se refiere a Esaú, que renunció a su primogenitura por un plato de lentejas.

Alguna vez podrá llegarse a la unidad del criterio artístico. La ciencia puede hacer mucho en este sentido, pero deberá marchar del brazo de la educación del sentimiento estético. Conforme los hombres eduquen y afinen su sensibilidad, la divergencia del juicio no será tan ostensible. El arte no ofrecerá sus verdades a modo de revelación, sino por medio de la racionalización del gusto estético.

## EVOLUCION DE LA SENSIBILIDAD

¿Cómo han sentido los hombres la emoción del arte a través de los siglos? He aquí una pregunta que sería ardua y compleja de responder si hubiéramos de trazar la línea zigzagante seguida por la sensibilidad humana puesta frente a las obras del espíritu.

Mucho se ha discutido sobre la unidad en la creación artística. ¿El arte es uno o vario? Si nos atenemos a una solución aparente y superficial parecerá incuestionable la diversidad de las artes figurativas. ¿Qué unidad puede haber entre la concepción lineal del Giotto y el claroscuro de Leonardo?

Sin embargo... hay una auténtica solidaridad ideal entre las más opuestas maneras de expresar el arte.

Lo que evoluciona es la sensibilidad de las gentes. Pero el genio parece inmutable. Lo mismo da que se llame Rembrandt,



Velázquez, Rafael o Piero de la Francesca. Lo que da valor a la auténtica creación artística es su permanencia y lo que en ella hay de perennidad. Puede ocurrir que un cuadro, una estatua o un libro, no se impongan a los coetáneos del autor, mas es indudable que si alguna de esas obras está marcada por la impronta del genio, acabará por adentrarse en la estimativa de la posteridad.

Ello no debe hacernos olvidar que son los artistas mediocres los que gozan de mayor popularidad entre sus contemporáneos. Hay excepciones, como siempre, pero son las menos y no modifican el fenómeno, que es de todos los tiempos y de todos los países.

La razón está a mi entender en el hecho de que esos artistas mediocres son los que más a tono se ponen con la mentalidad común de su tiempo. Su sensibilidad es la de todos, sus reacciones son las reacciones de los individuos con quienes conviven.

A finales del siglo XIX, en Francia, los pintores que gozaban de la fama y del prestigio de sus admiradores no eran Cézanne ni Renoir, ni Van Gogh ni Gauguin, sino Bouguereau, Laroche, Roll, etc. Aquellos maestros tenían una mentalidad más avanzada; su pintura rompía moldes y penetraba más hondo; era aceptada por sensibilidades más evolucionadas y que habían superado el tono del gusto imperante... , pero eran rechazados violentamente por el público.

Conforme ha ido pasando el tiempo, la vida, por su complejidad, se ha hecho más difícil. El hombre ha sufrido la caída en la especialización o se ha visto envuelto en las mallas de la técnica. El arte no es ya cosa de todos. Es algo peor: arte de bandos y de escasas minorías beligerantes. ¡Qué lejos estamos del Renacimiento o de las luchas románticas! Escritores, esbirros, espadachines, escultores, políticos, cardenales, pintores y papas, vivían entregados en aquella época al goce de la creación. Había también sectas, pero sus luchas perseguían la imposición sobre el contrario, y todo estaba supeditado a este fin.

Era un extraño y pintoresco revoltijo de donde salieron las mejores obras de todos los tiempos. La sensibilidad llegó entonces a su punto más elevado de percepción y de jerar-

quía. Entre Giorgio de Castelfranco y la modelo utilizada para la *Venus de Dresde* no había gran diferencia en la manera de sentir la belleza.

Un mismo anhelo de perennidad nimbaba la vida de los artistas del Renacimiento. La vida del espíritu se mezclaba a la de la materia. La existencia tenía un estilo unificador admirable. Los artistas elevaban a las cortesanas a la categoría de arquetipo ideal. En cambio, las madonas eran revestidas de galas mundanas y envueltas en una atmósfera de paganía.

El fenómeno romántico fué de muy diverso orden. Marcó, sin embargo, una etapa de relativa comprensión de las artes figurativas. La pintura, sobre todo, fué estimulada por los literatos. Los pintores a su vez se interesaban por los problemas de la creación literaria. Cuando repasamos el *Journal* de Eugenio Delacroix nos asombran sus penetrantes anotaciones sobre música.

Las distintas tendencias en la lucha tenían a la cabeza su respectivo jefe. En ese tiempo lo fueron Ingres y Delacroix. Nunca como en la etapa romántica ha sido el arte tan exaltado y glorificado. Los coetáneos no siempre lo comprendieron, pero sentían, influídos por la literatura, una oculta inclinación reverencial hacia los artistas. Estos fueron los demiurgos del espíritu.

En nuestra época esa solidaridad se ha roto. Al contrario, es frecuente el desprecio y el desdén por quienes han hecho de la vida una constante entrega al cultivo del arte.

\* \* \*

Tengo sobre la mesa en que trabajo tres buenas reproducciones de otros tantos lienzos pictóricos. *Santa Inés y Santa Tecla*, del Greco, *Ninfas y sátiros*, de Bouguereau y *El ferrocarril*, de Manet.

Es decir, tres maneras distintas de sentir la naturaleza. Mejor aún, tres formas de emoción sensible, por cuanto el arte, en definitiva, se reduce a un fenómeno de sensibilidad.

Varía constantemente y no parece repetirse nunca; sin embargo, la realidad es muy distinta. Más que una espiral que tratara de ir hacia soluciones inéditas, el arte traza en su



evolución una serie de movimientos pendulares de posiciones extremas. La vuelta a ciertos estilos determinados se produce con indudable regularidad. Es evidente que en esta similitud no se produce siempre una imitación de estilo, sino, de preferencia, un visible parentesco espiritual.

Dos de esas obras están pintadas el mismo año. Bouguereau y Manet son pintores contemporáneos; lo único que ambos tienen de común, porque en punto a la sensibilidad más se aproxima Manet al candiota que a su colega y coetáneo. Bouguereau perteneció a la escuela idealista, como Léfèvre y Cabanel, que buscaban el estilo en una híbrida expresión de la naturaleza. Sus sátiros y sus ninfas son seres abstractos y mitológicos, entes insenescentes, que ahora, con otra manera de ver, nos parecen a nosotros definitivamente enterrados, a pesar de su pretendida inmortalidad.

Sus figuras femeninas, queriendo ser ideales, rezuman objetividad y anécdota. El naturalismo ha dejado aquí su impronta fatal. Y como el pintor no ha podido librarse de la aspiración naturalista de su época, la mezcla de naturalismo y de idealismo produce una desagradable impresión. Las ninfas nos dejan ver en sus cuerpos —¡que son ciertamente bellos!— la huella deformadora de aquel instrumento de tortura que fué el corsé décimonónico. El pintor no ha sabido estilizar; es decir, no ha sabido llegar a la síntesis estilizadora que es la espuma del arte. Estamos ante una visión fotográfica y epidérmica de las cosas. Todo es minucioso, vemos no solamente los músculos y las arrugas, sino también las venillas. Hasta afirmaríamos que la ninfa que salta con alborozo detrás del sátiro sufre de molestas várices. El pintor hubo de someterse, como indicaban los inflexibles naturalistas, a la tiranía del modelo.

Hemos convenido que Manet está más cerca del Greco que de su frío contemporáneo. No porque el autor de *El ferrocarril* siga los pasos del gran barroco, sino porque en la pintura de éste había ya una fuerza indudable de modernidad. Bouguereau, queriendo ser idealista, no hacía otra cosa que reproducir literalmente la naturaleza. En cambio, tanto el Greco en su misticismo, como Manet en su realismo puramente plástico, hablan un lenguaje estético muy sutil.

Para Eduardo Manet y para Domenico Teotocopuli la belleza de la pintura está en la disposición arquitectural, especial y armónica que se realiza por medio de unas manchas coloridas. Esto es todo. Manet busca un vestido azul primaveral para que rime agradablemente con el tono de una cabellera rubia; una verja de hierro establece un ritmo vertical; un toque de rojo sobre una mancha negra abrillanta y entona el conjunto. En cuanto al Greco, la búsqueda del estilo es todavía de radio más amplio. Toda la composición participa de la forma oval y los grises y los colores quebrados, los rojos, los azules y los verdes ásperos, con el amarillo azufrado, hacen de esta tela una entrega apasionada a la pintura *per se*.

Lo cual nos demuestra que ambos pintores marcan en sus respectivas esferas dos puntos culminantes. Es indudable que la aspiración a que debe tender todo género artístico con ambiciones de autonomía y de lenguaje propio será la de emanciparlo de contactos espurios con las artes afines.

Así la tela de Bouguereau es pura literatura. El pintor ha tomado un texto sobre mitología y se ha dedicado concienzudamente a reproducir alguno de los pasajes característicos. La pintura está en este caso al servicio de un arte distinto. El pintor la ha esclavizado o no ha sabido tomar el relato clásico como un trampolín para salvar su fantasía de la servidumbre literaria. Por el contrario, parece complacido en ponerse al amparo de ella y recibir sus efluvios.

Por eso Manet, que fué tan combatido por sus contemporáneos, está más cerca de los grandes maestros que lo que pensaban sus detractores incomprensivos.

El arte es un asunto de sensibilidad, de razón y de técnica. Y todo el resto —como decía Verlaine— es literatura.

## EVOLUCION DEL TEMA

Si observamos cuidadosamente la pintura occidental desde el medievo a nuestros días, advertiremos de inmediato de qué manera la sensibilidad del espíritu creador ha influido en la evolución sucesiva del tema.

De las ruinas paganas surge la basílica con un nuevo espíritu religioso y el arte empieza a nutrirse de otras energías.



Hay una reafirmación de la fe y un descubrimiento vago e impreciso de la individualidad. Para buscar al hombre se empieza por buscar a Dios, ya que aquél es como un reflejo de la divinidad. Se comienza, por lo tanto, a basar el tema en los motivos religiosos que, a su vez, adquieren contorno material en un acusado formalismo plástico.

El Giotto —representante de esta etapa pueril— expresa ya el sentimiento por medio del cual el hombre da salida a su propia emoción humana para fundirse con la divinidad. Los episodios bíblicos son en cierta manera escenas de la vida corriente. Y así la asentimentalidad de los iconos de Bizancio se transforma en el profundo amor por la vida universal expresado en las imágenes de Giotto. Se da aquí una dual corriente de panteísmo ingenuo y de sentimentalidad religiosa.

El tema está expresado gráficamente. Se trata de llevar al muro el objeto real sensible. La composición está apuntada hacia arriba, en triángulo, como buscando el infinito, como se puede ver en *La Anunciación*, del Giotto y en *La muerte de la Virgen*, de Van der Velde. Es esta una etapa del arte que refleja una cierta actitud ante el universo, pero también un deseo de hacer misión proselitista.

Más tarde lo que se pierde en sentimentalidad superficial se gana en emoción humana que nos aproxima al Renacimiento. Botticelli busca unos temas que sean reflejo a la vez del hombre coetáneo encajado en las escenas mitológicas. Surge el desnudo, pero se advierte todavía un gran dominio del espíritu religioso alternando con la visualidad pagana. De todas formas el hombre comienza a perder la ingenuidad que inspiró a los primitivos y a Fra Angélico, a Ghirlandajo, a Lippi...

La diferencia entre ambas expresiones es todavía mínima; sólo cambian los personajes, pero la forma de la composición, la técnica y hasta el espíritu son idénticos. Botticelli está en el vértice de dos épocas; su pintura lanza sus brazos hacia la conquista de la expresión: alegría, jocosidad, paganía, en uno; misticismo y expresionismo religioso en el otro. Su arte refleja plenamente el "paganismo cristianizante".

El tema pagano domina en el Renacimiento. La sentimentalidad religiosa es más bien un pretexto para el tema, que se enciende con las luces de la sensualidad. Así en el fresco del Masaccio *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, no existe otra cosa que un motivo para la realización de dos espléndidos desnudos. El tema va evolucionando para afirmar el dominio de la individualidad y nos habla ya un "lenguaje de pasión intelectual".

Nace el retrato que es característicamente el género renacentista. Al mismo tiempo surge un anhelo hacia el culto antiguo por el desnudo que halla su más alta expresión en Miguel Ángel, como máxima potencia formal, y en Tiziano, como exaltación extremada de la sensualidad. Empieza el paisaje a imponer su dominio en función de fondo de la composición, como escenografía, que habrá de dominar sobre todo en el Barroco, señalando un deseo de profundidad y de infinito fáustico.

Mientras tanto la corriente pagana del tema en el Renacimiento se escinde y nace con Caravaggio un nuevo patetismo religioso que encontrará su eco máximo en el llamado "tenebrismo" español.

En el Norte, el hieratismo de la Edad Media, que se prolongó muy avanzado el Renacimiento meridional, se va transformando en una expresión naturalista con dos derivaciones ulteriores: de un lado el barroco sensualista y mitológico de Rubens; de otro, el barroco patético de Rembrandt. Impera también como tema casi exclusivo el retrato, como una influencia de la Reforma, que a su vez es causa del triunfo de la burguesía.

Poussin supone en Francia una vuelta a los temas mitológicos y una resurrección del clasicismo greco-latino, pero con impulso psicológico muy distinto, puesto que en sus obras se advierte ya la concepción mecánica e intelectual del mundo a influjos de la teoría cartesiana. Sus telas expresan, como dice Eugenio d'Ors, el sentimiento de racionalidad (1). El fondo paisista de las composiciones de Poussin inicia el paisaje compuesto. En Claudio de Lorena será ese mismo pai-

---

(1) Eugenio d'Ors. *Poussin y el Greco*. Madrid, 1923.



saje tema central de la tectónica plástica, advirtiéndose ya breves atisbos romantizantes.

El racionalismo, la geometría y la mecánica de un lado, y lo sensual, de otro, nos conducen a la vez hacia el rococó. Los temas en Watteau expresan la emoción del color y cierta sentimentalidad superficial. En Boucher se da la sobrestimación del desnudo. En Falconet la exaltación sentimental de las formas (1).

La reacción se produce con Chardin. Este sensible pintor busca los temas populares e intimistas. Chardin es el gran maestro de la "naturaleza muerta". Quiere decir esto que el punto de mira en las artes se ha aproximado al modelo. Lo que interesa ahora es señalar el linaje plástico de los objetos. La belleza reside, no en la jerarquía ética o espiritual del tema, sino en las posibilidades plásticas que el modelo sea capaz de ofrecer.

Greuze deriva hacia la pintura lacrimógena en la que se falsifican las costumbres campesinas. Al mismo tiempo en Inglaterra, a impulsos de nuevas ideas y costumbres, nace con Hogarth la sátira popular, y paralelamente a ella da comienzo el prerrafaelismo, doctrina estética que sitúa el apogeo de la pintura en las obras de los predecesores de Rafael y que, consiguientemente, insiste en los temas que recuerdan y evocan aquella época.

Entramos así en la etapa moderna de la plástica, cuyo punto de partida es David, quien al mismo tiempo, representa también los postreros instantes de una sensibilidad agotada.

\* \* \*

Un viejo crítico le reprochaba a Gauguin sus caballos de color malva y rosa. El pintor replicó: —"Es que a mí me interesa el color y no el caballo". Con ello tenemos planteado todo el problema de la evolución de las artes figurativas modernas.

Pero no nos adelantemos. En estas notas hemos de ocuparnos todavía del momento en el cual la gran pintura de

---

(1) Sobre este aspecto del rococó, puede verse *Los cinco sentidos de la pintura* en esta misma obra.

Occidente abandona el contenido para lanzarse a la conquista de la forma. El tema da sus últimos estertores con el neoclasicismo y con los románticos. Así David hace un arte de guardarropía y, cualquiera que sea el valor plástico y formal de sus grandes reproducciones de la antigüedad greco-romana, se advierte en ellas un poderoso predominio del contenido narrativo.

El Romanticismo insiste en los valores temáticos, con preferentes alusiones a lo literario, aun cuando se insinúe en cierta manera una revaloración de la plástica pura. El primer estremecimiento estético con eliminación de la anécdota narrativa lo sentimos al contemplar *Los fusilamientos*, de Goya y *La barricada*, de Eugenio Delacroix. La pintura rompe sus ataduras y el "asunto" se deshace frente al poderío de unos valores de autonomía y de independencia estética.

Claro es que en todas las épocas la pintura de jerarquía más noble supo poner un valladar al tema espúreo. A Pablo Veronés le criticaron el haber colocado en su tela *Cena en casa de Leví*, al lado de la cabeza de Jesucristo, la de un moro. El pintor se excusó diciendo que tenía necesidad de una mancha negra junto a una blanca. Es decir, el gran colorista obró en ese caso exclusivamente desde el punto de vista de la armonía y de las leyes cromáticas que la rigen.

El naturalismo intenta prolongar la pintura narrativa. Fué este un último instante que nos habría de conducir a la iniciación de la *pintura-pintura*, la que impone sus valores con prescindencia absoluta del contenido, la que se ve con los ojos más que con el auxilio de la razón. Los impresionistas abren un camino que habría de tener mucha importancia para las escuelas siguientes y para todos los secuaces de la plástica pura.

Por eso resulta tan significativo el hecho de que Whistler titulara el retrato de su madre *Armonía en gris y negro*. Lo interesante para el maestro en tal obra no era el tema y su jerarquía sentimental, sino el poder evocar rítmicamente por medio de determinadas tonalidades cromáticas la emoción *plástica* del artista.

Los neoimpresionistas llevan esta idea a conclusiones más extremadas. Las artes figurativas para ellos no pretenden na-



rrar ningún episodio ni despertar ningún sentimiento ajeno a la pintura en sí, o que pueda ser expresado utilizando otro medio distinto. Es un lenguaje especial, y sólo ella es capaz de emocionarnos de una cierta manera. Es una categoría estética con entera autonomía y suficiente para vivir por sí misma. Los pintores llevan a la práctica la afirmación de Hebbel de que la forma es el sumo contenido.

Estudiar la obra de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, de Seurat o de Picasso, es entrar en un nuevo territorio estético. Aquí ya no es el tema el que nos habla. Si procuramos poner nuestra sensibilidad junto a la de esos maestros notaremos de inmediato la atracción que en nosotros ejerce la intención estilística y creadora del artista.

Cézanne quiere reducir el mundo a sus formas esenciales, quiere penetrar en su contenido interno y en la fuerza inmanente y potencial del objeto plástico; Van Gogh nos quiere dar con el color la propia potencia luminosa de su alma: en Gauguin hay una búsqueda incesante de los ritmos más coordinados, una pasión del arabesco, un acorde equilibrado de las formas y de los tonos. Seurat, Matisse, Bonnard y Picasso sienten la pasión de la plástica pura.

El arte ha ganado así una de las batallas más difíciles. La puerilidad del predominio del contenido, que desvirtuó en muchas épocas la más noble de las artes figurativas, ha desaparecido en general. Sólo se obstinan en marcar su imperativa necesidad algunos espíritus poco evolucionados que no advierten, por lo demás, que en los grandes momentos de la historia del arte hubo siempre la tendencia a valorizar los puros elementos plásticos. Nadie sabe en qué consiste el verdadero tema de la tela de Botticelli conocida con el nombre de *La Primavera*; ni tampoco el tema en *El buey desollado*, de Rembrandt es lo suficientemente noble y bello para señalar su jerarquía temática. El pintor de Amsterdam lo eligió por sus posibilidades plásticas. Y es que en todas las épocas la verdadera pintura supo emanciparse de la esclavitud del asunto.

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

\* \* \*

Conviene insistir sobre este aspecto de las artes figurativas.

La pintura contemporánea ha huído del tema. El principio, según el cual el verdadero pintor está más allá de la anécdota, se ha mantenido con obstinada reiteración desde Claude Monet. Para eludir el peligro de que el asunto aplaste a la pintura con sus alusiones a cosas y a hechos de la realidad, se han suprimido la interpretación temática y el cuadro compuesto y narrativo.

Cuando el arte pictórico repartía su emoción entre los valores plásticos y la escena representada, el artista necesitaba del conocimiento de la literatura y de la historia para tomar de ellas sus temas. Delacroix se entrega con pasión a la lectura de Shakespeare y Dante; sobre David influye Winckelmann, el "desenterrador de la antigüedad clásica".

Esos temas han evolucionado paralelamente al gusto de las gentes; pero todo el arte que va de los siglos XIV al XIX vive de los asuntos religiosos, mitológicos e históricos.

Massacio rompe la marcha con *Expulsión del Paraíso*; Paolo Ucello más tarde hace una excursión espléndida a la historia con su *Combate de Caballeros*. La más pura y transparente alusión a la mitología la tenemos en el gracioso *Nacimiento de Venus*, de Botticelli. El gusto por el desnudo se hace presente en esta composición que nos permite ver a la diosa de los cabellos rubios surgiendo de las aguas azules. Luego, en el segundo Renacimiento, los venecianos mezclan mitología y religión en una alegre zarabanda de cuerpos desnudos y de viejos y barbados patriarcas bíblicos. *Las bodas de Caná* es una sinfonía heroica, un canto épico a la alegría de vivir. Tintoretto busca el episodio de Susana sorprendida por los viejos para pintar la gloria de un desnudo palpitante de paganía. Rubens y Rembrandt siguen su ejemplo.

Hasta aquí puede decirse que la pintura no abandona la pura visualidad pictórica. El tema vive con la fuerza de su alusión a ciertos episodios de carácter universal. El cuadro "dice" siempre algo. Pero Massacio, Ucello, Botticelli, Veronés, Tintoretto, Rubens y Rembrandt están más allá de la anécdota, cuyas fronteras franquean para mostrarse como pintores auténticos.



La esclavitud irremediable del tema nace con David y su escuela. Los pintores neoclásicos buscan en la decadencia romana la inspiración y la emoción narrativa. Sus cuadros son una especie de guardarropía del pincel. El ejemplo más extremado lo tenemos en aquella tela de título difícil de recordar: *Antioco, hijo de Seleuco, enfermo del amor que había concebido por Estratonice, su suegra*.

En las obras de esta escuela bulle una multitud de centuriones, senadores, sabinas y soldados encasquetados —donde el apelativo de pintura *pompier*—, responsables de la decadencia fatal del arte pictórico.

El naturalismo posterior llevó el imperio de lo temático en muchos casos a mayores excesos. Meissonier con su realismo fotográfico —*Retirada de Rusia*— y Meunier con su cursilería hogareña —*La lección de música*— se llevan la palma. De esta época son los pintores preocupados por llevar a la tela la emoción de un hecho por medio de la exaltación de la objetividad. La pintura olvida su condición de “servir a la vista” (Leonardo) para transformarse en la narración de un trozo de vida.

Si los grandes pintores iban tras un tema generalmente de aliento épico para engrandecer el arte con la admirable fantasía de los colores y de las masas que buscan esencialmente una emoción pictórica, los naturalistas supeditaban la pintura al asunto.

El impresionismo da de lado a toda alusión anecdótica. Sus pintores plantan el caballete y ejecutan el paisaje en pleno aire para captar la serie infinita de matices coloridos ofrecidos por la naturaleza.

Lo falso de la exaltación temática lo comprobamos ante el hecho de que ningún cuadro ha entrado en un museo por el tema en sí.

Desde el punto de vista de la calidad estética, el mismo lenguaje sublime puede hablar un cuadro del Greco que una manzana de Cézanne. En definitiva, sólo importa aquí más que la “cosa”, la forma en que esa cosa está “dicha”. Es evidente, sin embargo, que el Cristo producirá una emoción religiosa incapaz de ser suscitada por las manzanas. Pero ello nada tiene que ver con la pintura. El fin del arte no es la

emoción de ese tipo, sino la pura emoción estética que, por otra parte, suele actuar de distinta manera, según sea la sensibilidad del espectador. Si este espectador se sitúa ante un *bodegón* de Chardin, las cuerdas sensibles de su espíritu sufrirán una descarga; puesto ante un Cristo de Cabanel o de Scheffer, su sensibilidad artística permanecerá indiferente.

Está claro que la anécdota debe constituir sólo un punto de partida para llegar a una determinada conclusión pictórica. Ciertos temas repetidos a lo largo de la historia del arte —*Martirio de San Sebastián, Adán y Eva, Susana*, etc.—, han sido un constante miraje para el pintor capaz de extraer de ellos el mensaje artístico que encierran.

A veces ni siquiera es necesario el aporte de una complicada escena mitológica, histórica o religiosa. Unos cacharros de cocina, unas cebollas, un trozo de pan, son más que suficientes para que Meléndez, Chardin o Cézanne, se eleven a las más altas cumbres de la creación.

### TRADICION

La continuidad de la tradición pictórica tiene un modo preciso de operar. Unos pintores continúan a otros y prolongan sus ideales en obras semejantes o de temas parecidos. El ejemplo de la *Venus* del Giorgione es bastante sintomático. Tenemos así el desdoblamiento sucesivo de la sensibilidad pictórica y la prueba de cómo la solución plástica cambia a lo largo del tiempo.

Se advierte, además, un fenómeno bastante curioso. En aquel maestro, en Giorgione, los valores estilísticos, el ritmo lineal, la pureza decorativista y la voluntad de abstracción, se destacan sobre el naturalismo representativo, mucho más evidente en Tiziano, en Velázquez, en Goya, en Manet. La obra del pintor de Castelfranco está, si me apuran, más cerca del medievalismo de la *Ninfa junto a una fuente*, de Lucas Cranach.

No volvemos a encontrar aquellos valores hasta *Manao Tupapau*, de Gauguin y *Nu*, de Modigliani. Lo que podría atestiguar, en buenas cuentas, enlace con la tradición gótica, por un lado, y extrema y anticipada modernidad, por otro.



Manet nos demuestra que es posible llegar a la copia literal casi sin incurrir en plagio.

Su *Fusilamiento de Maximiliano* recuerda a Goya. Es evidente que el francés ha tenido delante o en la memoria la tela *Fusilamientos del 3 de mayo*. Las semejanzas son tan interesantes como las diferencias. La sensibilidad ha dado en Manet un salto considerable. Se conservan las similitudes formales, pero el espíritu es ya distinto. Con Goya, un viento huracanado de pasión, un estremecido patetismo nos llegan todavía. Hay ahí un dinamismo singular y violento y se advierte que estamos en el mundo fantasmagórico del barroco.

Manet copia a Goya "desde" el naturalismo. La composición, más reposada y estática, responde a otro momento. Sin perder las semejanzas, se diría que los soldados han sido cambiados por otros menos nerviosos. La pasión ha sido substituída por el deber y por el cumplimiento de una orden penosa. El movimiento de los condenados es más contenido. Solamente en la versión del museo de Copenhague se ve que el personaje de la extrema izquierda acentúa el patetismo, aproximándose así al gesto angustiado del guerrillero que en la tela de Goya levanta los brazos con inusitado vigor.

*Adán y Eva* es un tema repetido hasta la saciedad. Los pintores se han copiado unos a otros, puesto que el asunto ofrece pocas posibilidades de diferenciación. Cada uno se ha limitado a modificar levemente el movimiento de las figuras, acentuando o atenuando ciertos detalles. Cambia, como siempre, la sensibilidad para interpretar el tema dado y en la plástica se manifiestan las dos corrientes orientadas hacia lo lineal o hacia lo pictórico.

Rubens hizo su *Adán y Eva* (Prado) copiando al Tiziano. Las dos obras se conservan en el mismo museo y es posible estudiar las leves, las sutiles diferencias que las separan. El flamenco ha sido fiel al maestro hasta el límite en que no le traicionó su crepitante dinamismo barroco. Todo parece igual en ambas versiones. Pero si nos fijamos con atención veremos en la tela de Rubens que la unidad estilística del Tiziano ha perdido aquí su dominio. El modelado de las carnaciones tiene ya la individualización y el extremoso recargo que caracterizan el modo expresivo de aquel maestro.



Más significativa es la copia de *La huída de Loth*, de Rubens, hecha por Delacroix. Las diferencias son aquí mayores, puesto que entre ambos artistas han transcurrido etapas esenciales en la evolución de la pintura. Delacroix al copiar no intentó mantenerse dentro de la exactitud morfológica con respecto al modelo. Su cuadro es el mismo y, a la vez, diferente. Las mismas figuras, el mismo cromatismo, idéntico arabesco compositivo. Sin embargo, hay algo impalpable, algo tembloroso, algo sutil que nos dice que la segunda versión, la de Eugenio Delacroix, es obra de un pintor de sensibilidad distinta.

La copia realizada por un pintor servil habría conservado la exterioridad, arrebatándole, empero, sus esencias, su pura sustantividad. Delacroix, por el contrario, ha hecho algo nuevo, sin perder lo valioso que había en la tela primera. Ha traído una obra del pasado a la sensibilidad moderna. Ese ha sido su acierto.

\* \* \*

Al hablar de *originalidad* en pintura es necesario hacerlo con ciertas reservas. Si escrutamos cuidadosamente en la obra de los maestros que han innovado y que, por lo tanto, pasan por ser originales, nos encontraremos con alguna sorpresa. No existe, en buenas cuentas, un gran pintor sin apoyo en la experiencia que le transmiten los artistas del pasado.

La historia de la pintura es un permanente enlace. "El artista —escribe Focillon en *La vie des formes* (1)— no es nunca un solitario; aun cuando niegue el pasado y desprecie a sus contemporáneos, no puede crear un alma absolutamente original, enteramente nueva, sin lazos ni afinidades con los hombres que le precedieron o que viven con él".

Con ello parece destruirse la teoría del *adanismo* y también la de la aportación que las artes figurativas deben al instinto.

No conviene, sin embargo, extremar el sentido de ciertas palabras. La originalidad puede ser la innovación dentro de modelos dados en los maestros del pasado. La pintura se

---

(1) Henri Focillon. *La vie des formes*. Presses Universitaires de France. Paris.

transforma, se desenvuelve, cambia, se aparta a veces con violencia de lo inmediato anterior, pero en la lejanía habrá siempre un precedente. La originalidad basada en la mutación externa, forzada, que no penetra en la hondura y en el trasfondo sustantivo de la creación, no es originalidad. Es en todo caso lo *nuevo*, carente de linaje y de tradición verdadera. Es la violencia y la gesticulación extremadas que no afectan la sensibilidad.

Sería interesante recoger en una antología las obras más significativas de cada pintor y ver, hasta qué punto, incluso en los estimados como más originales, existe una ensambladura férrea y lógica que se da con escalonamiento y que, a la vez, lleva cada creador a una corriente fraterna de común sensibilidad.

Se dirá que esto es el estilo de época. En cierto modo sí. Pero lo que nos interesa ahora, puesto que aquel aspecto se estudia más adelante con detenimiento, es señalar la existencia de unos *eslabones* cuya misión consiste en marcar la ruta de la tradición desde distintos puntos de vista.

Por ejemplo, buen testimonio de lo que decimos nos es dado por la serie que comienza en la *Venus*, del Giorgione (Dresde), sigue con la del Tiziano (Uffizi), con la *Venus del espejo*, de Velázquez (National Gallery), con la *Maja desnuda*, de Goya (Prado) y termina con *Manao Tupapau*, de Gauguin (Col. A. Conger, Nueva York).

Vemos que aquí no se puede hablar de estilo de época, por cuanto la serie se va escalonando desde el siglo XV al XIX. Se diría que unos pintores se han dado al plagio seducidos por el atractivo pictórico de determinado tema. El impulso temático cuenta, sin embargo, poco. Lo que centra el interés creador en Giorgione, en Tiziano, en Velázquez, en Goya, en Manet y en Gauguin, es la posibilidad de desarrollar sus respectivos estilos con un tema inicial. Mas, en el fondo y sin que ellos lo adviertan, están sirviendo a la tradición plástica más rigurosa.

Ello nos conduce de nuevo a la originalidad como concepto creador. ¿Dejan de ser originales estos pintores por el hecho de haber seguido fielmente un modelo dado? Es evidente que si el tema es lo secundario, la originalidad deberemos



buscarla en las soluciones esencialmente plásticas, que son, sin duda, el punto en que se manifiestan los valores individuales. El tema perdura.

Velázquez está considerado como un pintor personal y de fuerte originalidad, lo que no deja de ser cierto. Pero esa originalidad no impide que el maestro sevillano tome en *El Expolio*, del Greco (Toledo), los elementos fundamentales de la composición de *Las lanzas* (Prado), ni que construya *Las hilanderas* (Prado), según el esquema proporcionado por un fragmento de *La Creación*, de Miguel Angel (Sixtina), o que tome el dibujo de *San Pedro y San Pablo* (Prado), de una estampa de Durero (1).

\* \* \*

No faltan en el escalonamiento de la tradición —según vamos viendo— eslabones característicos. Los más frecuentes son las obras de semejanza temática: *San Sebastián*, *Adán y Eva*, *Susana y los ancianos*, *La Crucifixión*, etc.

Cada nuevo movimiento pictórico trae mutación en los temas. Pero puede afirmarse que a lo largo del devenir artístico aquellos temas son como los puntos de referencia, los hitos que señalan la marcha.

Ya hemos visto que en ciertos casos no es posible hablar de plagio. El tema es sólo el pretexto para que sobre él se levante el temblor milagrero de una nueva sensibilidad.

Dos ejemplos significativos vamos a aducir. Uno se refiere a Cézanne, el otro a Diego Rivera.

El pintor francés Paul Cézanne se inspiró para sus cuadros con frecuencia en viejos grabados y estampas. Copió también a Delacroix. La obra que sale de sus manos recuerda la copiada, pero es ya sin duda una obra nueva. La literalidad de la copia no impide la aparición de una sensibilidad distinta.

El ejemplo más claro lo tenemos con el *Retrato de Mlle. Marie Cézanne*, de la colección Pellerin. Se trata, pura y sim-

---

(1) Ver sobre este punto los interesantes análisis que Diego Angulo realiza en *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, 1947.



plemente, de una copia del cuadro del Greco *La dama del armiño*, que se conserva en Glasgow. A pesar de todo, estamos ante una obra que pertenece a un universo pictórico diverso. Todo aquí es también igual y diferente. En el cuadro del cretense la pincelada se ha complacido en alisar primorosamente las superficies. El rostro es de una delicadeza suma. La nariz, la boca, los ojos, muestran un fino dibujo. Nunca el candiota ha pintado con mayor ternura. El claroscuro —áspero en otras obras— aquí se insinúa líricamente.

En cambio, en Cézanne se ha perseguido el afán de síntesis, y el claroscuro está substituído por la modulación tonal. Después de esta obra —o de la etapa marcada por ella— sólo puede venir ya el cubismo. El fondo, los paños, los rasgos fisonómicos, están contruídos con energía, con un fuerte predominio de la tectónica.

El paso dado de una a otra tela ha sido considerable y tal vez esté señalando todo el proceso de la llegada a la plasticidad pura.

Veamos el otro ejemplo.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York posee un fresco de Rivera, uno de los episodios de la revolución mexicana, en que aparece Zapata llevando de la brida a un caballo blanco. La obra es de gran belleza. Pues bien, el caballo y la composición fueron tomados casi literalmente de *La Lanzada*, tabla primitiva anónima.

El mecanismo de la copia ha sido muy curioso. Rivera ha partido del caballo. Seguramente el impulso para su fresco fué generado en la contemplación de la tabla primitiva y por el impulso estético que provoca este trozo brioso de pintura. El movimiento de la cabeza, los arreos y el esquematismo del arabesco, son iguales. En la tabla primitiva hay dos soldados que levantan sus lanzas. En el fresco, las lanzas se transforman —conservando idéntica posición— en herramientas del campo. Al pie del caballo hay en aquélla una calavera. En el fresco de Rivera esa calavera se ha transformado en un revolucionario muerto.

La masa de la izquierda en la tabla, es en la obra del mexicano una masa de revolucionarios. Cristo desaparece y es substituído por el caudillo Zapata. La transformación de la

multitud de la derecha es curiosa. El movimiento de masas suntuosamente vestidas y del perro es substituído por el dinamismo barroco de unas grandes hojas tropicales en el fresco de Diego Rivera.

El recorrido estético entre ambas obras es considerable, pero el nexo de unión, el trazo comunicante no es posible ignorarlo. Lo que, en buenas cuentas, supone un golpe para quienes exageran y extreman el impulso vernacular y autóctono de la pintura mexicana.

La gran pintura vive de esa herencia auténtica. El pensamiento de los maestros del pasado renace y surge espléndido tras el silencio de largas etapas.

Rafael revive en Ingres, Miguel Angel en Daumier, el Greco en Cézanne, Rubens en Delacroix y en Renoir, Rembrandt en Millet y en Van Gogh.

Sin embargo, estos continuadores de la pura tradición pictórica, en cuyas telas alienta el espíritu de los más grandes creadores, fueron combatidos por quienes se creían guardadores de las esencias tradicionales.

Si los pintores, en vez de ir a lo epidérmico, trataran de profundizar en el espíritu de los modelos que se imponen, tal vez nos darían obras eternas. "La verdadera realidad histórica no es el dato, el hecho, la cosa —dice Ortega y Gasset— sino la evolución que con esos materiales fundidos, fluidificados, se construye" (1). La tradición sirve para que en ella apoyemos los pies y nos lancemos a la conquista de nuevas formas.

## EL PAISAJE EN LA PINTURA

La incorporación del paisaje a las artes figurativas es relativamente moderna. En los tiempos de la clasicidad helénica, cuando se estimaba que el hombre era la medida de todas las cosas, la representación plástica se encerraba en lo antropomórfico.

La naturaleza fué edificada entonces bajo formas humanas y así las fuentes, las montañas, los bosques, tomaron una

(1) José Ortega y Gasset. *El punto de vista en las artes*. Buenos Aires, 1940.



simbolización corpórea en la Náyades, en las Oréadas, en las Dríadas. Parece como si el cuerpo humano tuviera para los artistas una mágica atracción, aspectos inéditos que era necesario descifrar en la plasmación de las formas. Por eso es la escultura el género que los artistas griegos cultivan más obstinadamente.

No se advierte ningún atisbo paisista en los frescos de Pompeya. A lo más un muro y un árbol extrañamente individualizados, que sirven de fondo a las figuras.

La aversión por la representación pura de la naturaleza dura hasta los tiempos en los cuales la evolución de la sensibilidad ve en el paisaje el reflejo del hombre.

Pero habremos de pasar todavía el período medieval y parte del Renacimiento. El arte cristiano busca la emoción fuera de la naturaleza. Incluso todo lo que envuelve al hombre es, para ese arte, hostil al desenvolvimiento humano. En esta insolidaridad con el paisaje se nota el influjo del mundo antiguo. Cuando los griegos hablaban del espectáculo que les ofrecía la tierra, lo presentaban como reflejo de una potencia terrible y maligna. A veces veían en ella un lugar de reposo y un paraíso de líneas puras y aire transparente, pero esta visión idílica no era llevada a las artes plásticas.

La pintura medieval cuando representa el paisaje lo simboliza en formas geométricas y abstractas. La roca es el elemento primordial en el fondo de los cuadros. No se expresa nunca la sensación de espacialidad, no hay perspectiva, y la luz no hace otra cosa que delimitar los volúmenes sin darles profundidad. En algunos frescos de Giovanni Sasseta las hojas son más grandes que el tronco. En Duccio di Buninsegna árboles y rocas se mezclan extrañamente. El artista no copia lo que ve. Compone el fondo a su gusto, irrealmente. Los elementos figurativos tienen un jerarquizante predominio, que deriva de la concepción mental del artista y no de la realidad aparente.

No se puede decir que el paisaje esté ausente de las obras de los pintores prerrenacentistas. Sin embargo, no se produce en estos artistas todavía la unión del fondo con el primer término. El ambiente es ficticio en relación con los hombres que lo habitan. Hay ya —empero— una cierta realidad natu-



ral y, tomado el paisaje aparte, adivinamos notaciones precisas que buscan la profundidad.

Falta, sin embargo, un elemento de coordinación. El fondo es una cosa compuesta mentalmente, una especie de escritura cifrada. El modelo de ello lo tenemos en Andrea Mantegna, sobre todo en su obra *Cristo en el huerto de los Olivos*.

La perspectiva paisista ha surgido como un primer indicio de modernidad. Los planos se alejan en una ordenación geométrica. Los objetos conservan sus tamaños relativos, aun cuando falta la vibración aérea, sobre todo porque los volúmenes mantienen, aunque estén alejados, la precisión rigurosa de sus perfiles y límites. El paisaje en Mantegna y en Giovanni Bellini, tiene apariencias escultóricas y táctiles. Falta a su vez la individualización que le dé realidad. Desde el punto de vista técnico todos estos paisajes se parecen. Pero ya, en los dos maestros citados, se advierte una diferenciación, reflejo de la propia sensibilidad del pintor.

\* \* \*

El Renacimiento —que es entre otras muchas cosas afirmación de la individualidad— sólo lo ve como un elemento más de la composición y, desde luego, como fondo en el cual la jerarquía del hombre se engrandece y resalta. El artista del *quattrocento* sentía por el paisaje casi idéntico desdén que el manifestado por los griegos y prerrafaelistas hacia el mismo tema. A estos artistas apasionados por la representación del hombre no les decía nada la naturaleza.

Sin embargo, comprenden los pintores del siglo XV que el ambiente que les rodea está lleno de posibilidades plásticas. Cuando Leonardo pinta *La Anunciación* abre una ventana en el cuadro y deja que la vista se pierda en la lejanía sutil, transparente y suave, de la campiña florentina. Pero Leonardo no entiende todavía el paisaje aislado, liberado de la composición total: "... l'uomo é modello del mondo", decía el glorioso pintor.

Lo mismo puede decirse de los artistas del Siglo de Oro. En Rafael tiene unas admirables luces de irrealidad. En el fondo del *Retrato de un joven*, del museo de Budapest, hay

todavía reminiscencias de los primitivos. La *Madona Alba* luce, por el contrario, un paisaje de sensibilidad moderna, casi impresionista, a pesar de los perfiles agudizados de las montañas.

Buscad otros maestros. Miguel Angel se pierde en el caos de sus profetas, de sus santos, de sus sibilas y en la representación antropomórfica de la noche y de la aurora. Velázquez, lanzado audazmente en la anticipación de una pintura de signo moderno, tiene los dos atisbos impresionistas de la Villa de Médici. Pero el maestro consideró siempre estas dos telas como simples ensayos, especie de ejercicio de retórica plástica.

Los paisajes más logrados en el autor de *Las Meninas* es necesario buscarlos en algunos de sus retratos, destacados vigorosamente sobre la pantalla azulenca, grísea y plata del Guadarrama. Realiza aquí Velázquez una obra de verdadero paisajista moderno. Y es que sus pinceles pintan la naturaleza individualizada, con sus rasgos propios. El maestro no compone el fondo del retrato a su guisa para que armonice con el primer plano. Lo que hace es buscar en la realidad algo que condiga y se equilibre con el modelo. En sus visiones hay ya profundidad y atmósfera. La vista penetra por ellos y se posa en el aire sutil de la lejanía.

Poussin nos muestra otra faceta. Sus paisajes toman de la naturaleza todos los elementos de la composición necesarios al pintor. Luego, su férreo poder de síntesis los combina y los lleva a un cuadro en el cual la tectónica está sometida a los rigores y disciplinas de un esquema mental previo. Poussin es en cierta manera una especie de Descartes del paisaje. Pero todavía no vemos la naturaleza dominando el cuadro. Hasta ahora sigue sometido al orden clásico, a los elementos esencialmente humanos. El paisaje está realizado a través de la medida del hombre. Por eso Poussin, que ha pintado en todas sus telas mitológicas la amplitud del fondo y al que todos consideran como un paisajista eminente, pudo decir como norma de su filosofía estética: "Pienso, luego pinto". En la ley de la gravitación de las artes, Poussin se halla en el otro extremo de la expresividad musical.



De ahí también que sea el retrato el género casi exclusivo de esta época. Pero en los siglos XIV, XV y XVI, tiempo en el cual no se realiza el paisaje puro, la naturaleza entra plenamente en la pintura. A principios del 1500, Patinir y Bruegel componen con una serie de elementos figurativos que pertenecen a todos los géneros pictóricos. Patinir, sobre todo, hace retratos, naturalezas muertas y, sobre todo, paisajes. En sus telas —no se olvide que hablamos de la pintura nórdica— se da el milagro espacial y la naturaleza vibra transparente, graciosa, noble, con vida propia, liberada del naturalismo mecánico y racional de los renacentistas primeros. Patinir y Bruegel, que tienen tanto de góticos, son paradójicamente los primeros en adivinar el paisaje moderno.

\* \* \*

La representación de la naturaleza con autonomía propia surge con el arte moderno. Su punto de partida es el barroco, sigue con el romanticismo y halla su máxima expresión con los impresionistas.

Barroco, romanticismo, impresionismo, son, pues, los límites en que se encierra la geografía ideal paisista.

El barroco, más que un estilo artístico, es una manera de sentir. Cuando Rembrandt reproduce los efectos cambiantes de la naturaleza, no hace otra cosa que expresar en las líneas y en las masas su propio estado anímico. El maestro nórdico, al pintar las ruinas bajo un cielo atormentado, o los crepúsculos suaves del "polder", está pintando su realidad interior. El artista dirige hacia la naturaleza entrañables miradas de solidaridad, y el paisaje es como una proyección sentimental del pintor. El claroscuro se adapta admirablemente a estas transmutaciones. Las luces y las sombras prestan un alma misteriosa a la naturaleza y la individualizan. La tierra vibra, palpita, ríe o tiene acentos dramáticos.

En Rubens, cuyo barroquismo se agita tumultuosamente como un caos de fuerzas encontradas, el paisaje es una orquestación armónica y singular de los elementos de la naturaleza. El hombre se pierde en estas visiones o sigue el movimiento general de la composición. Los nórdicos del barroco



lo miran con el instinto. Estamos lejos del espíritu ordenador y geometrizable de Poussin. Hobbema y Cuys son más naturales; en ellos hay una anticipación romántica.

El verdadero precursor de esta segunda etapa es, sin embargo, Claudio de Lorena. En este francés lleno de sentimiento, las visiones de la naturaleza son un "estado de alma" en toda su plenitud. De Lorena a Corot y a la Escuela de Barbizon, no hay más que un paso. Bastará que los artistas abandonen la tela compuesta y se expresen con su voz más auténtica para que nazca la verdadera pintura paisista.

El paisaje romántico se diferencia del barroco en que es menos plástico. Los románticos están fuertemente influenciados por la literatura, hasta el punto que muchos de ellos tratan de hacer una transcripción plástica de las visiones registradas por los poetas. De la misma manera, los escritores se inspiran a veces en las obras pictóricas. Keats (1) escribe al contemplar un cuadro:

*La espuma fugitiva, resbalando sobre el dorso verde,  
toda blanca se quiebra poco a poco con una mansa indolencia...*

Corot es el gran maestro del paisaje romántico. El pintor se somete dócilmente y pinta sólo aquellos rasgos de la naturaleza que están a tono con su espíritu poético. Corot en Francia y Constable y Turner en Inglaterra, preparan el advenimiento de los impresionistas.

El paisaje permite a los pintores posteriores —como Monet, Sisley y Renoir— dar salida a una filosofía estética que busca en la naturaleza la luz y las relaciones tonales más puras y armónicas. Los impresionistas no hacen del paisaje un estado de alma. Ellos lo ven como una posibilidad de restituir a la pintura sus valores propios. Se trata de reproducirlo según la impresión que la naturaleza produce en el pintor. El impresionismo es así una pintura sin pensamiento.

Por eso, cuando Monet se enfrenta a las catedrales y a los bosques, no aspira a captar el alma de las cosas, sino a dejar en la tela la orquestación cromática y las variaciones que la luz pone en las superficies coloridas. Los volúmenes

---

(1) Citado por Ruskin en *Los pintores modernos*. Prometeo. Valencia.

no están limitados por los perfiles rigurosos, el arabesco se pierde en la vibración atmosférica, y entre el espectador y el modelo se advierte un espacio ocupado por el aire.

Con el impresionismo se abandona la idea de la estructuración, la visión intelectualista. Estamos muy lejos de la filosofía poussinesca del "pienso, luego pinto". Las cosas no son como sabemos que son, sino según las vemos. La naturaleza en los impresionistas es un poema colorido, vibrante de luz, sin alma.

En los románticos se notaba aún la jerarquía figurativa de los antiguos, dentro, sin embargo, de una aparente sencillez. En los impresionistas la proporción se ha desvanecido y todo el cuadro aparece visto por una inmensa pupila.

Los impresionistas destruyen además la estructuración. Esta es la razón de que nazca en seguida, como fatal movimiento del péndulo estético, el impulso restaurador de la tectónica íntima de las cosas.

En Cézanne todos los elementos del paisaje se vuelven soportes. Busca el gran maestro el equilibrio de los factores morfológicos y el rigor mecánico y objetivo de la composición. Más tarde los cubistas recogen la lección y transforman la naturaleza en una serie de planos y cubos para que el paisaje aparezca, más que en sus apariencias externas, en la síntesis esencial de los elementos pictóricos. El caos naturalista de un Rubens se transforma en Braque y en Picasso en un caos —valga la expresión— racional y lógico. Es decir, Rubens compone, los cubistas descomponen.

#### NOTAS SOBRE EL COLOR

Hay críticos de arte, especialmente los idealistas del siglo pasado, como Charles Blanc, que sienten por el color un desprecio inexplicable. Para ellos el cromatismo es el elemento femenino, mientras que el dibujo es lo viril. Piensan estos tratadistas en Grecia, en donde las pinturas eran vagamente coloreadas, en tanto que la vibración lineal del dibujo imponía a la obra de arte toda su jerarquía.

Sin embargo, Charles Blanc, Guizot y Quattremère de Quincy, son posteriores a la magnífica eclosión colorista del



Renacimiento y contemporáneos de los románticos y de los impresionistas. Su miopía en este aspecto es bastante extraña.

La pintura moderna, al volver al color, no ha hecho otra cosa que recoger la tradición de los venecianos, de Velázquez y de Goya. La visión lineal de la Escuela florentina, la perspectiva de Piero della Francesca y el volumen de Miguel Ángel tenían que desembocar forzosamente en el equilibrio perfecto del colorido y del dibujo. Lo mismo sucede con la música, que no halla su desarrollo estético hasta la sinfonía, en donde armonía y melodía se conjugan en plena solidaridad para producir la obra de arte.

El impresionismo, al representar las cosas según la sensación que ellas producen en el pintor, acentúa el carácter cromático. Sigue esta escuela lo preconizado por Goya, cuando afirma que no existen líneas en la naturaleza, sino sólo planos que avanzan y planos que retroceden. La vuelta al equilibrio cromático se efectúa con los neoimpresionistas, quienes encontraban la pintura de Monet, Sisley y Pissarro excesivamente vaga, demasiado atmosférica. Por eso, aquéllos se lanzan a vigorizarla y reestructurarla, dándole la consistencia férrea que se produce cuando el colorido está contenido por el armazón del dibujo.

Los contemporáneos, como Picasso, Juan Gris, La Frenaye y Braque, entre otros, han querido llevar al color una nueva jerarquía, una nueva existencia. Crean así el colorido abstracto, los grises, los pardos, los tonos quebrados.

Es decir, un cromatismo antinaturalista hecho de colores cerebrales. Se pone el colorido al servicio de una idea plástica; se huye de la sensualidad de los venecianos, de los tonos quejumbrosos de Delacroix, de la ampulosidad de Rubens, del dramatismo de Rembrandt. Se aspira a que el color viva por sí mismo una existencia independiente.

Sin embargo, la pintura nunca es más grande que cuando refleja la armonía cromática del universo. El dibujo escueto de los griegos o la forma escultórica o cerrada de algunos españoles, como Morales o Zurbarán, son una desviación cerebral de lo plástico. La pintura que realiza las afinidades químicas del cromatismo en la naturaleza y cuyas leyes fueron



establecidas por Helmholtz y Henri Poincaré, es la que ha producido las obras más altas de toda su historia. Claro es que ni Velázquez, ni Tiziano, ni Greco, conocieron dichas leyes, pero su instinto genial las aplicó con perfección suma.

Se equivocan los pintores falsamente realistas cuando creen que el mar es azul o verde. El mar es según lo quiere y exige el acorde de los tonos vecinos.

Y lo mismo sucede con los demás colores de la naturaleza. Se ha afirmado que Tiziano podía hacer el estupendo nacarado de sus carnaciones con el lodo de las calles. En realidad, todo dependía del resto de la armonía que debía estar sujeta a la dominante cromática. Rubens, que nos aparece como un colorista orquestal y brillante, tiene pocos tonos subidos en sus cuadros. Un rojo realzado por los valores vecinos excita el conjunto y lo hace vibrar armónicamente. Igual ocurría con Goya, quien hacía verdaderos alardes de colorista con el uso casi exclusivo de grises.

Se cuenta de Cézanne que en cierta ocasión, al hacer el retrato de M. Choquet, pasó meses enteros en el Louvre buscando un tono que le rondaba por la cabeza. Cuando lo halló colocó en el centro una mancha y a partir de ella trazó la obra completa. En realidad el pintor de Aix utilizó aquella pincelada como los músicos la clave. Si hubiese sido otro el color de la pincelada primera, la coloración total del cuadro habría cambiado también.

Existe la creencia de que los pintores más coloristas son aquellos que utilizan una paleta amplia. ¡Error profundo! Si hiciéramos un detenido estudio de la gama cromática de los maestros cuya obra parece brillar por la magia y riqueza del colorido, veríamos que lo que sucede es lo contrario.

\* \* \*

Los grandes coloristas de la historia de la pintura, hemos dicho, son aquéllos que supieron obtener con una paleta limitada una mayor riqueza cromática en el empleo juicioso de la armonía, de los contrastes y de las afinidades.

Pero esto no habría bastado. Después de la revolución producida en la pintura por la introducción de la perspectiva

—innovación que se debe a Piero della Francesca—, nace el claroscuro que lleva a las obras de arte la poesía de sus sombras y de sus luces. La pura representación geométrica de los primitivos de Florencia creaba a veces, por la exaltación del sentimentalismo religioso, obras que iban directamente hacia el fondo de los estratos anímicos. Mas la pintura no había alcanzado todavía su más alta categoría plástica. Predomina el dibujo, el ritmo pueril y lo bidimensional; se arrastra la herencia gótica en la simetría.

Leonardo da Vinci aporta a la representación pictórica nuevos modos. El gran maestro del Renacimiento se adentra en el universo por medio del claroscuro.

Piero della Francesca había buscado, mediante la perspectiva geométrica, la profundidad del espacio. Leonardo persigue las profundidades del sueño. El gran florentino nos da en la exaltación del claroscuro, además del relieve de las cosas, todas las emociones del alma. Las envuelve en puros cendales, misteriosos y vagos, que nos hacen adivinarlas. Las figuras no tienen ya aquellos relieves secos y apretados del *trecento*. Estamos a un paso de la pintura atmosférica, cuya máxima eclosión se habría de lograr con Velázquez en *Las Meninas*.

Los pintores posteriores a Leonardo comprenden perfectamente la significación espiritual del color. Leonardo se complace en añadir el misterio de lo impreciso a sus obras. Rubens comprende el prestigio de las grandes orquestaciones cromáticas y trata de dar en sus obras esa impresión. Tiziano y Giorgione saben del valor sensual del color que imita las carnaciones. Rembrandt, pintor del subsuelo, alma soñadora, vive en el mundo interior de sus pensamientos. Prodigia las sombras, y el secreto de su dolor está hecho de polvillo dorado.

Hemos pasado ya del claroscuro al color. Estamos en el verdadero y más auténtico dominio de la pintura. Los artistas que se mueven en el campo de la plástica pura, utilizando su medio más idóneo, son los venecianos y los españoles. Para éstos el colorido tiene no solamente una significación física, sino también y preferentemente, un valor espiritual. El Greco emplea sus amarillos —los primeros que aparecen en la pintura de Occidente— y retuerce sus formas como llamas en-



cendidas que buscan el infinito. Su colorido áspero añade vigor, fuerza y carácter a sus composiciones. Las armonías frías de azules, de amarillos y de verdes azufrados, se unen a la exaltación de los "valores" para llegar al misticismo por el empleo absoluto del color.

La contención y la medida de Velázquez —en cierto modo, el menos español de los pintores españoles— están expresadas a maravilla por sus rosas y por su grises de plata.

Un colorido gris nos habla siempre de virtudes domésticas y sencillas; igual ocurre con los tonos quebrados y con los pardos. Chardin, maestro de los bodegones y de las escenas familiares, sólo tiene en su paleta grises y sienas.

Pero quienes mejor intuyeron las posibilidades espirituales y subjetivas del cromatismo fueron los románticos. Géricault, en su obra maestra *La balsa de "La Medusa"*, lo comprendió como nadie. Un rayo gris amarillento que sale de las nubes sombrías nos emociona más que toda la composición, más que todas aquellas formas convulsionadas y dramáticas de los cadáveres y de los agonizantes.

En los tiempos modernos la pintura, con los impresionistas, evolucionó hacia la conquista del color. Todo el lirismo de Delacroix, aunque él creyera que venía de los temas, está en su colorido.

Los contemporáneos han podido llegar más lejos. Nadie ha sabido utilizar el gris —el menos color de todos— como Goya. Picasso rompe todo contacto con las formas aparentiales en el cubismo. Pero como un cromatismo naturalista no se avendría con una pintura abstracta, el español sigue el consejo de Verlaine: *la nuance, rien que la nuance* y hace una obra de matices que habla más a la razón que a los sentidos.

La desviación posterior de los expresionistas, que simplifican el color más sensualista —rojos, verdes, azules, amarillos puros— en manchas inarmónicas y transfiguran la realidad externa para llevar al cuadro las sensaciones personales, ha producido una reacción vigorosa. La pintura parece encaminarse ahora hacia una nueva jerarquía y predominio del cromatismo para que al armonizar las conveniencias de la belleza moral con la belleza plástica produzca obras de gran calidad estética.



## EVOLUCION DE LA PERSPECTIVA

La pintura pertenece a las artes espaciales. Se inscribe en la realidad de la longitud y de la latitud y simula la profundidad. Su historia es, en cierto modo, la historia de la conquista de la tercera dimensión. Es decir, de la perspectiva.

Hasta las postrimerías del *trecento*, aproximadamente, la pintura es bidimensional. El hombre gótico conoce el equilibrio de la composición, la gracia del ritmo y de la simetría. Pero parece ciego para la profundidad. La conquista del espacio en su plenitud tridimensional se hará de una manera paulatina. Si contemplamos cuidadosamente el fresco *Funerales de San Francisco*, de Giotto, nos será fácil advertir el ritmo pueril, pero dinámico, de los diversos personajes y el triángulo que forman las cabezas de los franciscanos. Veremos también que cierto atisbo de incipiente profundidad se logra ya por medio de la calidad del color.

No obstante, en esta obra y en la de los contemporáneos de Giotto, la tercera dimensión está, más que representada, sugerida por intuición representativa. El hecho de ver a un religioso tapado en parte por otro, nos hace pensar que aquél se halla en segundo término. La sensación psicológica de alejamiento gana nuestro espíritu.

Desde esa sensación plana, hasta la pintura atmosférica de *Las Meninas* de Velázquez, la conquista del espacio es una lucha permanente. El ojo ingenuo y elemental de los primitivos no acierta a diferenciar las distancias. Gentile de Fabriano en su *Adoración de los Reyes Magos*, da el mismo tamaño a los personajes del primero y del segundo término. Lo mismo hace Duccio. La sensación de profundidad está buscada, puerilmente, en el escalonamiento de esos personajes. Poco a poco, sin embargo, los pintores empiezan a representar más pequeños los objetos lejanos. Pero no aciertan a introducir el aire entre aquellos objetos y el primer término.

La abstracción traiciona al sentimiento naturalista. Todo está pintado de la misma y cuidadosa manera, con igual prolijidad, con idéntico fervor táctil. En *El encuentro de Federico III y Eleonora de Portugal*, fresco de la catedral de Siena, Pinturicchio ha representado con parigual solidez y corporei-

dad las pequeñas figurillas del fondo y los personajes del primer término. El pintor *sabe* más que *ve*. Así, las hojas de los árboles aparecen nítidamente individualizadas e incluso los volúmenes de la lejanía más remota recortan sus volúmenes con geométrica precisión. Es la pupila del pintor una pupila microscópica de miniaturista.

La perspectiva se logra por la inscripción de los objetos en las coordenadas geométricas. En cierto modo, por la utilización del punto de huída, por la fuga de las líneas hacia el fondo lejano.

Pero esta geométrica perspectiva no es aún la cabal y rigurosa perspectiva racional de Piero della Francesca, ni mucho menos el vuelo hacia la profundidad de Carpaccio en su *Historia de Santa Ursula* y de Rafael en las decoraciones de las Estancias, en donde la sensación del espacio logra su magna grandeza.

Los pintores prerrenacentistas aplican a la perspectiva geométrica un impulso intuitivo y, a la vez, racional. En ellos todo es primer plano. Cada trozo pintado puede aislarse y formar una unidad perfectamente autónoma. El ejemplo más eminente de ello lo tenemos en *La Pasión de Jesucristo*, de Memling, que siendo de un pintor *quattrocentista* prolonga todavía el sentimiento e ingenuidad del *trecento*. Se da en esta deliciosa y genial tabla una serie de pequeños cuadros en los que domina la visión analítica y sucesivamente temporal de los primitivos. No hay unidad. Nuestra mirada va deslizándose a lo largo del plural y polifacético dinamismo figurativo. Nuestra mirada capta la patética novela de la vida de Jesús de Nazaret.

\* \* \*

Hemos señalado que la pintura pertenece a las artes espaciales. Los pintores han mostrado desde Cimabue, aun cuando no lo hayan conseguido siempre, la voluntad de penetración en el orden de la profundidad.

Podemos dividir la conquista del espacio en dos etapas muy concretas: 1ª la señalada por la perspectiva geométrica; 2ª la de la perspectiva aérea o atmosférica. La primera es de



índole mental, abstracta, y tiene su representante más eminente en Piero della Francesca; la segunda es naturalista y barroca y alcanza su culmen en Velázquez.

Berenson ha distinguido perfectamente estas dos corrientes. Es la primera una simple composición que satisface "los instintos de simetría, de armonía, de grupo, de masa, de claridad". En la segunda, según Berenson, "no se trata de una superficie, sino de un cubo".

En Piero della Francesca, en Carpaccio, en Perugino, en Mantegna, los objetos se recortan con inusitado rigor táctil y metafísico. La vista penetra en el cuadro y ve los últimos confines con marcada nitidez. Los pintores de esta tendencia comprenden el valor pictórico del espacio. Pero son —si se me permite la expresión— matemáticos. Se inspiran en la naturaleza, la toman como punto de partida y les sirve de pauta, si bien la modifican de acuerdo con el esquema mental previo. Esta es la razón de que encontremos en ellos a los verdaderos cultivadores de la *composición*. Sus arquitecturas tienen el designio de acentuar la penetración espacial. El conjunto aparece equilibrado siempre en el rigor abstracto de la geometría.

Perugino, en su fresco de la Capilla Sixtina, *Jesús entregando las llaves a San Pedro*, ha llegado a un esquema sobremano sintomático. Inscripto en las líneas de la perspectiva geométrica aparece el conjunto entero: edificios, árboles, grupos de personas y, desde luego, la escena del primer término. El fresco está dividido en dos partes iguales unidas por una línea ideal que cruza el punto de intersección de las manos de Jesús y de Pedro. Ni qué decir tiene que el *páter* de esta obra está sometido a la regla marcada por el *número de oro*.

Rafael, que en algunas de sus telas consigue la perspectiva aérea, logra una maravillosa sensación espacial en *La Escuela de Atenas* y en *Los esponsales de la Virgen*, por la aplicación casi literal de la perspectiva geométrica.

En forma provisional podríamos decir que el Renacimiento es un campo de experimentación pictórica. Cada uno de los grupos que lo forman puede diferenciarse según su concepto de la espacialidad. Los florentinos no separan completamente el cuadro de la arquitectura. Los pintores del Centro son de



preferencia *decoradores* y buscan la forma y el movimiento en la profundidad geométrica. Los venecianos se entregan a la sensualidad del color y pintan el aire.

Los dos grupos primeros son en buena cuenta antinaturalistas y conciben el arte como especulación superior del espíritu. El arte es aristocrático, desdeñoso de intromisiones extrañas y ajeno desde luego al lenguaje popular. Un Botticelli, un Ucello, un Domenico Veneziano, un Pollaiuolo en Florencia; un Signorelli, un Fabriano, un Rafael en la Italia central, son los *raros* de ese tiempo, los exquisitos, los puros.

Por eso se da en la pintura de tales maestros la perspectiva geométrica, la que se basa en la especulación abstracta, la que deriva del concepto *razón* y no del concepto sensible y naturalista.

Esto último iba a quedar reservado a los venecianos, lo que no impide, por otra parte, que en algunos pintores de aquellos dos grupos se advierta la inclinación por la perspectiva atmosférica.

\* \* \*

Desde la perspectiva ingenua de los primitivos y la geométrica de los florentinos primeros, que fingen la tercera dimensión por medios indirectos y matemáticos, hasta la atmosferización barroca, el paso en la conquista espacial es considerable.

Se podría decir que marca los límites justos de la historia de la pintura.

Composición en el espacio —dice Berenson— “significa una distribución que no tiene por campo un espacio único; a las dos dimensiones de éste debe añadirse todavía la de la profundidad”.

Mientras esa profundidad roce lo abstracto, se escamoteará al contemplador la plena impresión naturalista. La ciencia del espacio es esencial en la pintura barroca. La introducción del claroscuro borra las apariencias geométricas y pone en la tela un elemento imperceptible que baña las cosas, atenúa sus contornos y las hace más borrosas y vagas cuanto más lejanas.

La luz y la atmósfera desempeñan un papel primordial y abren un hueco óptico o, mejor, como dice Ortega y Gasset, transforman el cuadro en cuenca esferoidal. La mirada va a cada objeto en forma total y vemos a éstos en su conjunto, unido el todo por la visión sintetizada y amalgamada por la luz. El rayo visual camina de volumen en volumen. En el cuadro, en definitiva, el aire palpita y vive en ese hueco profundo.

La perspectiva geométrica buscaba la simetría, la armonía de la composición, el equilibrio del conjunto. El pintor obtenía mediante el juego extrínseco de un plan previo una cierta acomodación entre nuestros sentimientos de orden y la realización del cuadro. Equilibrio, en una palabra, entre el esquema razonador y la necesidad de representar las apariencias externas.

En el pintor barroco o seiscentista las cosas ocurrían de otro modo. La *poesía del espacio* parece exigir que aquéllos estén disimulados.

En los *Síndicos de los pañeros* hay composición y equilibrio volumétrico. Pero los elementos del cuadro, como se puede ver con facilidad, no están sometidos a una tectónica geométrica, ni mucho menos a una jerarquía espiritual. La luz recorre estos rostros y un polvillo dorado vibra ante el espectador. Los volúmenes no tienen la dureza táctil ni la solidez de los florentinos (con la natural excepción de Leonardo).

Con Velázquez, especialmente en *Las Meninas*, se logra el punto más alto en la conquista de la atmosferización. Pero aquí la cabal impresión de la espacialidad se alía a complicados fenómenos de esencia *temporal*; es decir, a intentos admirables de la idea de tiempo.

Es obvio que la pintura atmosférica tiene su más adecuada aplicación en el paisaje. Claudio de Lorena, Poussin, Hobbe-ma, Giorgione, Corot, Turner y Monet buscan en la gradación de tonos, en la atmosferización y en el *plein-air* el modo de darle a la pintura la tridimensionalidad.

Con los impresionistas, que destruyen las apariencias de las cosas y que pintan solamente las sensaciones luminosas,



el cuadro se hace una vaga y vaporosa orquestación de valores cromáticos. En el desorden volumétrico se pierde la impresión de profundidad.

### EL "FEISMO" EN ARTE

¿Existe una forma *bella* de las cosas, es decir, susceptible de ser señalada objetivamente y de acuerdo con un canon establecido de antemano? Platón, primer autor que tiene una conciencia de lo estético, quiere que la belleza aparezca fijada sobre la base de una ley universal; lo bello como un valor inmutable e independiente del efecto que pueda producir en la sensibilidad.

En la Grecia clásica pudo existir un canon estético. El arte de la Hélada seguía en cierto modo la sentencia de Protagoras, "el hombre es la medida de todas las cosas".

Posteriormente el concepto absoluto se modifica sustantivamente y pasa a significar algo que es adecuado en su forma y contenido. La obra de arte es, pues, la plena armonía entre lo representado y los medios de representación. Unidad, en una palabra.

Si aplicamos al barroco místico y crepitante del Greco o al morfológico y sensual de Rubens la mensura platónica, nos parecerán esos pintores fuera del concepto estético. Una primera idea de la inanidad del arquetipo o del canon lo hallamos en el concepto que el artista medieval tiene de la belleza. Worringer ha podido señalar características diversas y, sin embargo, igualmente válidas desde el punto de vista estético, en el hombre oriental, en el primitivo, en el gótico, en el clásico (1).

Cada una de estas etapas supone una forma divergente. Lo importante cuando se trata de penetrar en la esencia de los móviles creadores, es olvidar nuestros propios intereses para identificarnos con el espíritu y las peculiaridades vivenciales de lo que deseamos aprehender. Si el hombre gótico hubiera poseído una conciencia histórica excesivamente desarrollada no habría dado forma a la plástica medieval. Esta supone una

(1) Worringer. *La esencia del estilo gótico*. Revista de Occidente. Madrid.

ruptura total, absoluta, de los ideales clásicos que parecían dotados de un valor permanente y universal.

Pero en la historia del arte ha habido más mutaciones de la sensibilidad que las señaladas por Worringer. Un esquema perentorio ve esos cuatro pivotes capitales: lo primitivo, lo clásico, lo oriental, lo gótico. Quedan, sin embargo, el hombre renacentista y el barroco. Queda, sobre todo, el hombre contemporáneo que parece tener una conciencia estética diversa de todo lo visto anteriormente.

Se podría decir que desde el barroco los movimientos se han sucedido con inusitada rapidez. En dos siglos ha habido más escuelas y cambios de posición que en todo el período precedente. Si el hombre clásico es el equilibrio entre el instinto y el intelecto; si el primitivo es el predominio del instinto; si el oriental está centrado en el predominio de lo abstracto; si el renacentista busca su esencia íntima y el barroco la infinitud, el hombre contemporáneo se debate en la angustia de un existir agónico y acongojado.

Y este sentimiento de pavorosa amargura es el que ha producido lo que muchos llaman la *fealdad artística*. Cada vez que la historia de las artes figurativas entra en un período de desequilibrio y de vacilación rebrotan esas formas. El *feísmo* es practicado sintomáticamente por artistas fronterizos o situados en el bisel de dos épocas contradictorias.

\* \* \*

La ruptura más ostensible del canon estético y, por lo tanto, el abandono del idealismo que ve en la belleza de las formas el reflejo de una perfección espiritual, se produce en la Edad Media.

En este cambio de actitud interviene el sentimiento religioso. Las catedrales románicas, con sus formas toscas y pesadas, nos hablan de que el hombre importa menos que el ideal eterno. Pero, además, en los tímpanos de esas iglesias, la figuración escultórica de la vida no está embellecida. Al contrario, las deformidades más extremadas tratan de señalar que la vida es dolor, que el hombre no vive sin angustia.



El arte está así en estrecho contacto con las ideas y con las corrientes que dominan la época. Señalemos que una serie de factores vitales influyen de modo decisivo sobre las formas artísticas. Las persecuciones iconoclastas, la peste, los procesos de los heréticos, el hambre, el terror religioso, la presencia psicológica del diablo y las predicaciones sirven como tema a los escultores anónimos del románico.

En el gótico la exaltación del idealismo religioso produce una tendencia hacia la voluntad de estilo. Pero en las catedrales apuntadas finamente, temblorosamente, hacia el cielo, quedan reminiscencias pavorosas del pasado terror en las gárgolas y en los caprichos caricaturescos de los pórticos y tímpanos. El infierno es una realidad y el pecado toma formas diversas en las piedras catedralicias.

La fealdad —en suma— es un estado de espíritu. En el arte la vida oculta y visceral con sus pasiones y vicios sale a la superficie y adquiere formas tangibles.

Cada vez que se ha roto el equilibrio y la congruencia entre la forma y su contenido, predominando éste, las artes figurativas han ido hacia el expresionismo, aproximándose a la fealdad. Los momentos de armonía son fugaces. Lo habitual, aquel desequilibrio. Y es que el hombre vive eternamente, permanentemente en actitud problemática. La *fealdad artística* no es en buenas cuentas otra cosa que la sublimación de viejos, primitivos, ineluctables terrores. En el feísmo como expresión de arte hay algo más que voluntad deformadora de la belleza.

Una de las expresiones más curiosas de esa voluntad de deformación nos es dada en las cabezas grotescas de Leonardo. Pero en Leonardo, que siempre persiguió la perfecta adecuación y equilibrio morfológico y espiritual, la deformación es resultado de un simple ejercicio técnico. Los volúmenes se hinchan, las líneas se rompen sin que a la superficie aflore un estado espiritual capaz de identificarse con la monstruosidad volumétrica. Las cabezas de Leonardo son sólo grotescas.

Paradigma eminente de la fealdad como reflejo de un contenido anímico, como resultado de una expresión patética, es la obra de un artista moderno. En Rouault los trazos feroces,

los tonos dramáticos, el arabesco monumental, la vehemencia del dinamismo barroco y lo estridente de la ejecución son imagen de una actitud especial anímica.

Francke en *El hombre del dolor*, en Leipzig, y Grünewald en su retablo de Isenheim, llegan a la más extremada sublimación de la fealdad artística.

\* \* \*

Al hablar del feísmo es necesario referirse a Leonardo, a Francke, a Grünewald, a Rouault. La cadena de los cultivadores del horror, es, sin embargo, más larga.

François Lehel en *Notre art dément* ha planteado el problema desde el punto de vista esencialmente plástico. Sabemos, empero, que lo plástico hunde sus raíces en terrenos muy diversos.

A mi modo de ver no hay feísmo en ciertos artistas que, como Leonardo, se han complacido en la pintura de monstruos. Lo hórrido de los enanos y *hombres de placer* inmortalizados por Velázquez pierde sus tintas macabras en la lírica realización del maestro. Estos monstruos no nos horripilan. Al contrario, descargan en nosotros la nota del sentimiento y de la compasión.

El feísmo no es por fuerza la acentuación de los rasgos. Más que en las caras grotescas de Leonardo está en su obra pintada. Toda ella acusa una tendencia sutil y morbosa hacia la fealdad espiritual. Un veneno mortal mana imperceptible. Las carnes de sus mujeres tienen una blandura elástica, verdosa, como emponzoñada.

Hay también feísmo en Rembrandt, especialmente en ciertas telas en las cuales la intensificación del claroscuro y de las deformaciones corresponden a estados espirituales paralelos. Cumbre del feísmo pictórico es *La lección de anatomía del profesor Deijman*, el cuadro que sufrió daños irreparables en un incendio, más dentro de esa corriente que la primera *Lección*, a pesar del cadáver y de la luz verdosa. Por la misma razón que la más sensual y erótica de las *Majas* de Goya



no es la desnuda, sino la otra, la vestida. Y es que la intención no está en la periferia de las cosas; se oculta y se disimula en los entresijos del subconsciente.

Todos los autorretratos de Rembrandt pertenecientes a los últimos años de su vida, en especial el de 1661 y, sobre todo, el de 1663, son testimonio de ese espíritu. El rostro está pintado a zarpazos, con iracundo ademán, dejando en los volúmenes el desconsuelo agónico que sobrecoge a un alma. Pero Rembrandt, como vengándose de su miseria y de su amargura, no nos ahorra la visión tremenda de estas telas marcadas por la pavorosa escrutación anímica.

Bruegel cae peligrosamente del lado de la caricatura basada en el recargamiento de lo morfológico y en la rebusca de la comicidad plebeya del campesino. Muy distinto es el ejemplo que nos ofrece Bosch. Sus obras son la pesadilla de una mente febril. Los monstruos más horribles y merodeadores, las más extrañas lucubraciones aparecen en ellas y se cae del lado de la caricatura o, a veces, del surrealismo onírico.

Goya pertenece a la secta de lo pavoroso, especialmente en sus aguafuertes dedicados a la guerra y en las pinturas *negras* de la Quinta del Sordo. Una de las notas demoníacas más altas se ha conseguido en *Saturno devorando a sus hijos*.

Herederos espirituales del feísmo goyesco son Ensor, Toulouse Lautrec, Odilón Redon, Félicien Rops, Picasso en los aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco*. "Saturada de expresión —dice Lydie Krestovsky— traduciendo las pasiones que acogotan al hombre, sin renunciar a darnos el gesto desbordante de violencia, la obra de arte se presenta como una adulteración de la Belleza, simbolizando, según la expresión de Paulhan, una Belleza negativa —bella en sus deformaciones espléndidamente puestas de relieve" (1).

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

(1) Lydie Krestovsky. *La laideur dans l'art*. París.

## II

## OSCILACION DE LOS ESTILOS

En la pintura hay dos únicos conceptos: el concepto-masa y el concepto-línea. Aparentemente podrá parecer que caben en un amplio esquema de su historia otras clasificaciones. En realidad, siempre nos moveremos dentro de esos dos polos.

Claro es que en la oscilación masa-línea es factible imaginar muchas posiciones intermedias en las cuales los pintores se inclinarán hacia uno o hacia otro extremo. Los límites de esta geografía estilística se aproximan peligrosamente a otras artes. Por un lado, por el de la masa, hacia lo musical y expresivo. Por el otro, por el de la línea, hacia lo escultórico y táctil.

Tendremos así que será fácil delimitar las peculiaridades estilísticas de cualquier pintor, haciendo proyectar su silueta sobre la pantalla encerrada en aquellos dos extremos.

Aquí nos referimos de manera concreta al problema de la forma. Pero, en su esencia, lo morfológico está enlazado a una concepción dual que atañe a esquema de más amplio vuelo, señalado ya por Nietzsche en algunos de sus libros y especialmente en *Los orígenes de la tragedia*. La distinción nietzschiana de lo dionisiaco y lo apolíneo no es tampoco nueva. Deriva del mito helénico de la lucha del caos con el cosmos. El filósofo formuló una vieja idea. En realidad se trata del Universo con su doble faz jánica y contradictoria.

Oposición briosa de dos fuerzas que rigen nuestro acaecer vital: lo caótico, que es informe, oscuro, convulso; lo cósmico, que es claridad, equilibrio, armonía.

Esa oposición nos da en lo espiritual y filosófico la anticipación de una imagen equivalente a lo que sucede en lo pictórico. Más todavía. La historia entera de la creación está encerrada en aquellos conceptos. La humanidad se inclina sucesivamente hacia lo dionisiaco o hacia lo apolíneo. En un tiempo siente atracción por lo equilibrado y armónico. En otro, por lo oscuro y dramático. El arte, como reflejo de la actividad humana, se impregna de los ideales predominantes



y es ordenado, medido, claro o, por el contrario, oscuro, patético, dramático.

Cuando el arte manifiesta una voluntad de orden, de claridad, de equilibrio, busca el estilo escultórico, lineal, táctil. Cuando desea dar salida a lo sombrío y patético que hay en el fondo del hombre, se hace expresivo por medio de las masas y del claroscuro.

En otras palabras. Es, en el primer caso, clásico. En el segundo, romántico. Clasificación poco precisa, es cierto, pero que nos sirve para acotar el campo de nuestra idea. Porque, si bien lo romántico y lo clásico parecen corresponder a conceptos temporales muy concretos, no es menos cierto que esos dos conceptos vienen predominando, bajo otras designaciones, alternativamente desde los orígenes de la humanidad.

Hay autores que creen que los períodos caóticos son una *constante* en la historia humana y que lo apolíneo es lo insólito. Ello es lo que lleva a Eugenio d'Ors a dar el Barroco como una corriente permanente, como un eterno fluir, roto momentáneamente por los instantes fugaces de la armonía clásica. Idea que el escritor ha expresado en la siguiente fórmula: predominio de las formas que vuelan sobre las formas que pesan.

Nuestro esquema pictórico se reduciría, pues, a delimitar a cada artista dentro de esa oscilación. Greco, Rubens, Veronés, Delacroix, Renoir, Solana —sean cuales fueren sus diferencias desde otros puntos de vista estéticos— señalarán el extremo límite de lo musical y expresivo. Giotto, Piero della Francesca, Mantegna, Durero, Poussin, Ingres, cerrarán la curva por el extremo contrario. Es decir, por el de lo escultórico y táctil.

### DEL REALISMO

La representación virtual de la naturaleza o la reproducción de las apariencias que ve el hombre es siempre un engaño a los ojos. Nadie, puede decirse, ve tampoco el mundo de una manera objetiva. Los obstáculos que el espíritu humano pone a la visión son de tan variado carácter, que se podría decir, parodiando a Buffon, que "la visión es el hombre". Ni

Monet vió el mundo que le rodeaba como lo veía Courbet, ni éste tenía de la naturaleza una imagen semejante a la de Rembrandt.

El espíritu humano evoluciona al correr del tiempo, y cada época señala una singular manera de "ver", aun cuando existan diferencias. Del siglo XVII son Rubens y Velázquez, Zurbarán y Poussin, y, aun cuando un espíritu familiarizado con los problemas de la cultura vea en ellos lo que Wolfflin designó cabalmente como semejanzas de ideales e idéntico "estilo de época", no podríamos negar tampoco las diferencias que en otros aspectos separan a cada uno de esos maestros, hasta el punto que nadie confundiría sus obras.

Para los pintores mediocres la "verdad" es una representación fiel, pero sin estilo, del mundo que les rodea. Y al decir estilo queremos señalar el soplo del espíritu sobre las formas. Todo pintor de alcornica —llámese Giotto, Velázquez o Bonnard— es un poeta. Y es sabido, según Henri Delacroix (1) que el trabajo poético consiste en aunar la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad, facultades de que carecieron un Bouguereau, un Meissonier, un Cottet, un Friand...

Quienes llaman realista a Velázquez no parecen comprender que la obra entera del pintor sevillano está embebida de esencias estilísticas. Lo mismo cuando nos da la *Vieja friendo huevos*, que cuando realiza las telas del período fáustico final. Lo mismo cuando da a la visión figurativa un apresto y dureza escultóricos, que cuando busca en la pintura lo musical y expresivo. En ningún caso —queremos decir— lo morfológico se separa de la estilización. En aquellas obras primeras la objetividad, que muchos califican de "fotográfica", se estiliza en la *unidad luminosa*. En las segundas, la voluntad de estilo se apoya preferentemente en la relación armónica de tonos. La misma que se advierte, por ejemplo, en los períodos finales de Rembrandt y de Goya.

El realismo de los pintores españoles es un anhelo que se traduce en fórmulas pictóricas situadas más allá de la realidad. Lo mismo cabe decir de otros maestros no españoles empapados de misticismo plástico. Tal un Rembrandt, tal un

(1) Henri Delacroix en *Traité de Psychologie*, de Georges Dumas. Hay traducción castellana de Norberto Pinilla. *El Sentimiento Estético*. Nascimento. 1936.



Greco, tal un Mantegna, tal un Tiziano. Y más modernamente un Van Gogh, un Rouault. Como se ve, lo español, en aquel caso, no significa nada específico ni exclusivo.

Conviene ver en estos pintores de qué manera la obra de cada uno de ellos se bifurca en el bisel de dos impulsos. De un lado, el espíritu animando con su honda fuerza el dominio creativo e inmaterial que a ella lleva el artista. De otro —y este es el aspecto más importante dentro de los problemas de la crítica moderna—, el dominio de la plástica pura, los problemas de morfología, los del cromatismo y sus relaciones dentro de la obra y los de tectónica, es decir, aquel aspecto que guarda relación con los procedimientos compositivos y arquitectónicos utilizados en la pintura.

### ESTILO Y CARACTER

Toda obra de arte que revela coherencia entre contenido y forma está muy cerca de lo que podríamos llamar de una manera provisional *unidad estilística*.

Sobre el estilo en general se ha escrito mucho. Para Azorín es como el agua transparente de los regatos. Es decir, algo que no se ve. El estilo no es nada.

En Homero —si deseamos acudir a un ejemplo más lejano— es la concisión, la nitidez, la transparencia. Hay coincidencia, pues, en ambos escritores.

Pero no siempre la calidad estilística está basada en la transparencia y sencillez. Otros autores son complicados y caracoleantes. Así Gracián, Quevedo, Pascal.

Platón, por ejemplo, tiene un estilo “plástico” que deja “ver” las ideas. Verlaine tiene un estilo basado en la pura sensación, en la nota imprecisa y esfumante de las palabras:

*De la musique avant toute chose...*

Pero, y en pintura, ¿qué es el estilo?

La variedad de conceptos es aquí también evidente. Hay estilo en Rafael y lo hay en los vasos griegos. Lo hay en Guido Reni y en Botticelli. Sin embargo, el estilo es diferente en todos ellos. Puede apoyarse la unidad estilística en los valores lineales o en los plásticos —según el esquema de re-

ferencia—, en el color o en el movimiento general de la composición. Un artista del Renacimiento —Tiziano, Giorgione, Veronés— da todo su valor al cromatismo y al volumen. Los góticos buscan la abstracción lineal. Los griegos, la plasticidad.

Si estudiamos atentamente los ejemplos aducidos comprobaremos que el estilo es siempre el punto de equilibrio entre el contenido y la forma. Si acentuamos el dominio de la forma caeremos del lado de los "valores ilustrativos". Si acentuamos el contenido, el estilo devendrá una acentuación característica, un impulso hacia lo subjetivo. Nacerá el expresionismo.

Carácter y estilo son dos ideas en cierto modo antagónicas. Por el estilo se va a la suma asepsia, a la plena asentimentalidad, a la carencia de la emoción sentimental. Puede haber en el estilo una cierta emoción, pero si ésta existe, aparece limpia de cualquier impureza subjetiva. Es la emoción intelectual, mental.

El carácter es, por el contrario, la rebusca de lo extrapictórico. Es la acentuación de los valores sentimentales y literarios. El carácter es el modo de ser peculiar y privativo de cada persona, Es, pues, un signo de fungibilidad, puesto que el individuo es perecedero. El estilo, distintamente, quiere que las formas tengan una unidad superior, abstracta, permanente.

Por eso todos los barroquismos están más cerca del carácter que del estilo. El barroco extrema la voluntad de expresión, es decir, el impulso instintivo, y no contiene ni ordena de acuerdo con la voluntad de representación, que es, precisamente, la que singulariza a la obra impregnada y embellecida por la unidad estilística.

Dos de los artistas con mayor carácter de nuestro tiempo son Zuloaga y Rodin. Es eso lo que carga sus obras de elementos caedizos y perecederos.

Desde el punto de vista de su concepción estética hay entre ellos más semejanzas de lo que pudiera creerse. *Los burgueses de Calais* o *El pensador*, pertenecientes a la manera más peculiar de Rodin, posponen el estilo al subrayamiento de los rasgos psicológicos y a la acentuación del carácter, en definitiva.



Respecto a Ignacio Zuloaga, el ejemplo es todavía más sugerente. Por cuanto si en Rodin hallamos a veces una desviación hacia la voluntad de estilo —*Pomona, Danaide*— y rasgos de un postrero romanticismo, en Zuloaga el rasgo característico domina siempre, hasta el punto de anegar enérgicamente con la invasión de la anédocta y de la *manera* los valores puramente plásticos.

Los cuadros de Zuloaga no parecen pintados. Se diría más bien que son imágenes talladas en madera en las cuales la gubia ha ido marcando a golpes, con brutal energía, a grandes planos expresivos, las formas esenciales. Pero esa esencialidad no es la eliminación de lo superfluo, sino más bien la de todo aquello que no contribuye a impregnar de psicología y tipismo los seres con que puebla sus cuadros.

El tipismo no es, empero, la rebusca de lo arquetípico. El artista que tiende hacia el carácter cae con facilidad del lado del folklore y del costumbrismo vernacular. Zuloaga no ha pintado al español-tipo, suponiendo que ello fuera posible, sino a Gregorio, el botero, a los torerillos de capea, a las mujeres de Castilla. Para él lo fundamental estaba en los elementos pintorescos: los trajes, el color local, la exageración de los rasgos, la escrutación psicológica y racial, la desapoderada exaltación del tópico.

El pintor de *La víctima de la fiesta* incurría, en una palabra, en lo caricaturesco.

Por el carácter se va al tipismo. Por el estilo, al tipo.

En la obra de Velázquez la faz honda de España, su entraña más verdadera, más difícil y más esencial, está palpante y viva. Pero el pintor no logra la escrutación de los rasgos perennes mediante la anédocta superficial, sino a través de la eliminación rigurosa de lo caedizo. El estilo —sobre todo en las épocas primera y tercera— está sobre el carácter. Es decir, los rasgos plásticos sobre los psicológicos, los problemas de forma sobre el tema. Más que España, más que la realidad temporal de España, lo que se advierte aquí por modo eminente es la universalidad del hombre.

Un artista preocupado por los problemas fundamentalmente plásticos y sobre todo por la coherencia estilística ve la obra como un espacio que es necesario llenar con un conjunto

de líneas, de masas coloreadas. Un espacio en el que la totalidad de los elementos componentes del cuadro estará equilibrada y trazada según un ritmo interno, previo y mental.

El estilo en Pintura tiene mucho que ver con ese plan apriorístico. Cuando Giorgione pinta su *Venus* (Dresde) la ve como una forma matemática elipsoidal que nos da la belleza abstracta y pura en la perfecta y armónica ensambladura del contenido y la forma. Cualquiera que sea la diferencia en el orden del concepto estético, en *La Maja desnuda*, de Goya y en *La Olimpia*, de Manet, se advierte idéntica preocupación estilística.

El carácter ata la obra de arte a lo perecedero. Por el estilo se salva y adquiere una categoría perennal.

### REALIDAD Y ARTE

A lo largo de nuestras consideraciones vamos viendo que la terminología referente a las artes plásticas es de difícil aplicación. Conforme avanzan los tiempos ciertas designaciones van perdiendo su sentido. Se podría decir, para entender mejor el complejo panorama plástico, que más que géneros y escuelas y hasta estilos, hay pintores. Diríamos más: cada artista firma un universo con sus características y peculiaridades propias. Son estas características y estas peculiaridades las que nos darán el secreto de su hacer.

La aplicación mecánica de aquella terminología lleva confusión a las gentes. La mejor manera de no comprender el hondo sentido de las artes plásticas consiste en relacionar las obras con la naturaleza sensible. Por eso, quienes se dicen tradicionalistas y amantes del verismo estiman que, a mayor solidaridad con las apariencias, mayor perfección en el orden de lo artístico.

Se sigue de aquí que el arte —según aquéllos— debe ser vidumbre a la naturaleza, que el arte debe renunciar a una vida autónoma propia.

Pero hay más todavía. Esos tradicionalistas no advierten que en ninguna época las artes estuvieron sometidas a la realidad aparental, por lo menos en forma absoluta. Cuando



se les dice esto, exclaman: —Y Velázquez, ¿no es objetivo? Y Rafael, ¿no pinta las cosas como las cosas son?

No. Ni Rafael ni Velázquez han sido objetivos. Por lo menos en el sentido que nuestros tradicionalistas dan a la palabra objetividad. En la apariencia —sólo en la apariencia— las obras de esos dos maestros recuerdan el mundo real; pero si penetramos más profundamente en la íntima voluntad creadora, advertiremos que la realidad se trasmuta en ellos en una razón mental, en un esquema previo hecho de supresiones y de estilizaciones, marginal ya al mundo sensible que rodea al pintor.

Lo habitual en los grandes pintores es que sobrepasen esa realidad o no lleguen a ella. Sobrepasa el mundo de las apariencias el pintor francés Georges La Tour en su *San Sebastián*, cuando a fuerza de objetivismo, logrado por una extrema sensibilidad analítica, logra acentos de realismo mágico. El pintor ha traspasado las fronteras de lo aparente y se apoya en ello para convertir los volúmenes y las luces en un mundo abstracto.

¿Qué contacto se advierte ya entre esta composición regida por un esquema mental y la naturaleza? Sin embargo, una tela así es considerada como perteneciente al realismo. E incluso críticos como Raymond Lécuyer clasifican a La Tour como "pintor de la realidad". Y es que resulta difícil dar de lado al prejuicio y al lugar común.

La Tour busca de preferencia la superación del *caravaggismo* por la intensidad geometrizante de los volúmenes. Era francés y llevaba muy en lo hondo el afán de claridad y de ordenación. Así el luminismo de Caravaggio y de sus secuaces, que fué una aspiración al estilo, encuentra en ese pintor una de sus más altas expresiones.

Lo que engaña en estas obras de La Tour, como lo que engaña en el conocido retrato que del matrimonio Arnolfini hizo Van Eyck, es la utilización de los medios puramente imitativos en lo que concierne a los objetos plásticos. El secreto de la estilización, y eso es lo que no suelen ver los que se obstinan en negar la autonomía representativa del arte, está en el empleo de la luz en forma libre y convencional. Se convierte a las cosas en un juego lírico del cual ha desapa-

recido todo detalle pintoresco para fundirse en un todo enlazado por la luminosidad.

Velázquez en su primera época, la sevillana, la de la tertulia platónica de su suegro Pacheco, mal estudiada y de enorme importancia a mi entender, sintió los mismos apremios de abstracción que George La Tour. Pienso más. Pienso que esta época —la de los bodegones, las de las escenas populares—, llamada realista, es la menos acorde con la realidad.

Tenemos la reproducción fotográfica de una escena a “lo Degas”, realizada en forma semejante a una de las telas del gran maestro francés. ¿Qué se ha propuesto el fotógrafo? ¿Comprobar lo que hay de objetivo en el pintor de las bailarinas? ¿Demostrar que sus escenas de *ballet* están vistas con realismo fotográfico?

Lo único que se comprueba aquí es cómo lo que en la fotografía es análisis minucioso y estático de las formas deviene en el cuadro síntesis, esquema, dinamismo.

La fotografía admite, en general, cierto parangón con las obras de juventud y aprendizaje. Es decir, cuando los pintores tratan de penetrar en el secreto morfológico de la materia. Un Velázquez, un La Tour, un Rembrandt, tienen esos primeros años de realismo mágico estilizador. Queremos decir de realismo modificado por la luz. Luego, cuando se liberan de la tendencia al análisis y dan rienda suelta a su intento, abandonan el estilo primero que tantos contactos tiene con la voluntad geometrizable y buscan la expresividad. Todos los pintores eminentes han sufrido esa evolución. Debemos exceptuar, sin embargo, a los neoclásicos, especialmente a David e Ingres, si bien en este último puede advertirse por el lado del *nazarenismo* indudables resabios románticos.

La realidad que nos envuelve es siempre distinta al arte. No se produce, cuando se aspira a lo permanente y autónomo dentro de las jerarquías de la creación un arte sumiso e imitativo. Lo que sucede es que sobre la actividad artística actúa en forma sutil, si bien evidente, el espíritu del artista. Es ese espíritu el que le lleva a estilizar, a eliminar, a deformar, para hacer más expresivas las formas. Incluso, cuan-



do aparentemente hay realismo acentuado, basta mirar con cuidado para comprobar por qué lado se ha producido la fuga de la pura imitación.

### MATEMÁTICA Y PINTURA

En la pintura, además de la oscilación fundamental que va desde lo táctil a lo expresivo o musical, existen otras diferencias y matices que guardan con aquel oscilar cierta relación de dependencia.

La pintura es una matemática. En todo pintor se puede advertir una base de rigor geométrico y el reflejo de las coordenadas que señalan y, al mismo tiempo, limitan su hacer. La artesanía no es más que la sumisión a leyes del preciso laborar. En todo creador digno de ese nombre hay un afán de menestrería. El artista es artesano y artífice. Es decir, matemático y poeta. O como diría Gracián: el entronque de aplicación y minerva.

Los artistas que acierten a equilibrar los dos cabos de este rainal sutil que es la creación estética, conseguirán la plenitud y la integridad estilísticas.

Hablemos de los que se inclinan hacia la abstracción morfológica apoyada en el rigorismo matemático y geométrico.

Estos artistas están más cerca de lo táctil que de lo musical. Pero su fin es distinto al que persiguen los artistas de aquella tendencia. Los pintores que como Mantegna o Cézanne buscan las formas esenciales, son empujados por el deseo de ver las artes representativas a través de un valor puramente espacial. Es decir, de un valor plástico.

Los pintores-matemáticos, por el contrario, abandonan el territorio específico de la pintura. En una palabra: sienten el estremecimiento del rigor, del orden, de la precisión matemática. La mente domina al sentimiento y lo figurativo es, en buenas cuentas, un pretexto para establecer sus esquemas y ecuaciones plásticas.

Entre los representantes más eminentes de tal tendencia pueden citarse Piero della Francesca en el pasado y Giorgio de Chirico entre los contemporáneos, sobre todo en su período metafísico (*El arquitecto* y *Ettore y Andromaca*), en el

cual algunas de las telas registran como elementos composicionales fórmulas matemáticas y cálculos algorítmicos.

¿Podríamos decir, empero, que Piero della Francesca no es pintor? De ninguna manera. El maestro toscano realiza el milagro de idealizar la geometría. El *quattrocento* da con él una flor que por la matemática alcanza la perdurabilidad de que carece la dulce y sensitiva rosa de Ronsard.

Geometría escueta y perennial. Lo eterno de las formas esenciales con la gracia de la inspiración y del ensueño. Rafael Alberti lo ha sabido ver cuando en su poema dedicado a Piero della Francesca dice:

*Arco puro la frente  
y basamento erguido  
el cuello, sostenido  
melancólicamente.*

Pintura matemática la pintura del maestro de Umbría. Es decir, pintura que está hecha, no de esquemas equilibrados y figurativos como los de Rafael, Paolo Uccello y Doménico Veneziano, sino de formas matemáticas que miran, más que a un orden sensible y a una belleza aparential, al rigor exquisito y, a la vez, inmutable de las construcciones mentales. No hay en toda la pintura universal nada más diverso al mecanismo de la sensibilidad, nada más asentimental, que el paisaje que figura como fondo de *La invención de la Santa Cruz*.

Dentro de esta misma voluntad matemática podríamos incluir algunas obras de Botticelli: *La muerte de Lucrecia* (Versión de la Galería Pitti), *La Anunciación* (Uffizi). En general en Botticelli hay una desviación hacia el ritmo y la cadencia de índole plástica.

Modigliani está dentro de esa tendencia. Su desvío se realiza hacia ciertas formas de sensualidad que vienen más bien de la *Venus* del Giorgione (Dresde), que de las construcciones mentales de Piero della Francesca. Matemática hay en Lucas Cranach. En él hay, sin embargo, reminiscencias góticas. De todas formas, ¿no es el Gótico la gran aventura geométrica del hombre?



En estos maestros la proyección sentimental, la *einfihlung*, falla a medida que se apartan de la sumisión a las percepciones sensibles. No es posible establecer una corriente mutua ni mezclar nuestros sentimientos con lo que carece de dimensión sentimental.

### LA PINTURA COMO METAFORA

La metáfora es una elusión de la realidad. Cuando el poeta quiere decir algo y, al mismo tiempo, no quiere enfrentarse con la pura apariencia directa que hiere su sensibilidad, la elude. Da un rodeo, la acecha y la sorprende por el lado más inesperado. Es como el "amagar y no dar" de ciertos juegos infantiles. La metáfora es también un juego perifrástico, pero no infantil, sino lleno de intuiciones creadoras.

Determinados pintores se muestran esquivos con la realidad. Sus obras tratan de eludir la exterioridad aparente del mundo que los envuelve, sustituyendo el sistema de líneas, de formas, de masas y de colores por un juego correlativo de elementos en los cuales aparece una expresividad más intensa.

Pero así como al poeta le es dable la paráfrasis en la cual el objeto directo es substituído por sus cualidades, el pintor debe recurrir a otro sistema.

En Góngora —según Dámaso Alonso— el caballo es en la *Soledad Segunda* "el veloz hijo ardiente del céfiro lascivo"... , mediante una serie de encadenamientos y de substituciones sucesivas.

Esto no es posible realizarlo por medio de la representación plástica en donde falta la sucesión temporal. Sin embargo, hay modos de eludir la noción escueta que nos da la morfología representativa por el camino de lo que yo he llamado alguna vez "esencialidad funcional". Es decir, substituyendo la forma artística por su función.

Acudamos a algunos ejemplos:

Cuando Giorgione pinta su *Concierto* los elementos integrantes del cuadro no se apartan de la idea directa. Los músicos realizan su cometido y aun cuando es por demás singular esta mezcla de mujeres desnudas y de alegres tocadores

de aires campesinos, el hecho es que esa escena es de una realidad inmediata en lo morfológico. Ahí no hay metáfora. Se diría que hay equilibrio entre la función y los factores que en la función intervienen. En suma, adecuación entre contenido y forma.

En muy distinto caso se halla el pintor Mario Carreño cuando enfrenta al mismo tema. Pero su *Concierto* ya no es la notación directa de los objetos plásticos. Carreño elude metafóricamente la realidad. Suprime todo aquello que no contribuye en forma decisiva a la intencionalidad temática y acentúa, por otro lado, lo funcional para buscar la apariencia expresiva más plena de intensidad.

Un ligero análisis de la obra citada nos lo demostrará.

Sobre la tela se advierte la proliferación de formas retorcidas, intrincadas, que al primer momento sorprenden. El conjunto, al parecer, carece de lógica. Nos fijamos más y el cuadro adquiere sentido. Advertimos que esa extraña morfología se organiza y el orden interno aparece en toda su evidencia. Han desaparecido los músicos. Los instrumentos, a su vez, sólo conservan los elementos esenciales. De esos instrumentos, de lo que queda de ellos, salen unas formas sustantivas que son brazos, manos, bocas. Es decir, los brazos, las manos, las bocas que interpretan la música.

Pero Carreño lleva la metáfora hasta sus últimas consecuencias y dando algunos pasos más hacia la elusión suprime el trazo de unión que es la mano y la boca, luego substituye la cabeza de un músico por tres formas elementales que son la cifra plástica y metafórica de tres trompetas. En *Serenata* otro músico ha visto transformada su cabeza en un arpa.

En ciertas obras de Picasso el juego metafórico es más complicado y roza lo literario. Inspirándose en el cuadro de Rafael *San Lucas pintando a la Virgen*, el artista malagueño ha trazado una litografía en la que intervienen los mismos elementos. Mas, el personaje de la derecha y el toro, que allí tenían un carácter episódico se transforma aquí en un *Rapto de Europa*, marginal al cuadro, si bien dentro de su zona de composición. Es, sin duda alguna, un paso en el logro de la elusión. El paso definitivo lo habrá de dar en una pintura posterior. El toro y la mujer adquieren en ésta un lugar pri-



mordial. Han desaparecido la Virgen y San Lucas, y el caballete, soporte de la imagen en las obras anteriores, ha sido suplantado por el caballo. El juego metafórico es así fácil de adivinar: *caballete-caballo*.

Una metáfora menos complicada, lograda mediante la simple evocación por los elementos plásticos es la dada por Roger de la Fresnaye en *Vida conyugal*.

Muy cerca también de un metaforismo creado por las aproximaciones perifrásticas está el cubismo analítico. Por ejemplo, el de Albert Gleizes en *Los jugadores de fútbol*, el de Picasso en *Recuerdos del Havre* y el de Robert Delaunay en *La Tour Eiffel*.

Todos estos pintores eluden la realidad, pero la presentan en nuestro espíritu por medio de alusiones, conatos, aproximaciones, en los cuales el objeto es y no es, al mismo tiempo (1).

### LOS PRIMITIVOS

La palabra *primitivo* prejuzga, tal vez erróneamente, el carácter de estos pintores. Primitivo equivale a primero. Ahora bien, cabe preguntar, los primitivos, ¿inician un camino en el arte de Occidente o son, por el contrario, el final de un período?

En la historia de la cultura y en la historia en general no es posible señalar un punto de partida adjetivado por características muy concretas. Tropezamos aquí de nuevo con lo impreciso, con lo nebuloso.

Las designaciones son, empero, una necesidad.

El hombre es un animal clasificador. Quiere poner orden en los conceptos y apoyarse en ellos para comprender mejor los fenómenos y la sucesión temporal a lo largo de sus avatares vitales.

Lo que se sabe de cierto es que la palabra primitivo ha marcado hasta hace poco un período que la historia del arte consideraba como balbuceante y pueril. Los primitivos seña-

(1) Un desarrollo más elaborado y completo de la metáfora plástica puede verse en mi monografía sobre el pintor Mario Carreño, *Antillanas*. Ed. del Pacífico, Santiago de Chile, 1949.

laban para ese concepto elemental el punto de partida, la iniciación, el primer intento de reflejar en formas plásticas, determinadas y concretas, el mundo exterior.

La atribución de esa tarea suponía, necesariamente, una valorización y un juicio crítico que al partir de un concepto de cosa no desarrollada daba como supuesto que el arte primitivo era un arte imperfecto.

Así, se decía, Giotto, Duccio, Cimabue, son el comienzo de unas formas que, posteriormente, con el Renacimiento, habrán de lograr su máxima solución y desenvolvimiento.

Las nuevas investigaciones en la historia del arte y en la estética han modificado esas creencias. Los primitivos no son un principio en el sentido recto de la palabra; ni siquiera una transición, aun cuando, en cierto modo, esos pintores se hallan incursos en ambos conceptos. Mas, lo fundamental es que la pintura del *trecento* y del *quattrocento* es una manera diferente de sentir los problemas plásticos.

La historia de la humanidad y de los ideales y vivencias del hombre no es cosa caprichosa. Responde por necesidad a sus imperativos vitales. La pintura primitiva no tendría sentido vista desde nuestros intereses o desde la peculiaridad vivencial de los renacentistas. Es indispensable, para comprenderla, verla en su órbita, integrada en el dominio espiritual que le da vida y le presta palpitación. En una palabra: verla desde su realidad.

Si hubiéramos de distinguir perentoriamente el concepto *primitivo* del concepto *renacentista* diríamos que el primero revela una voluntad de simbolismo y de abstracción muy poderosos; el segundo, una fuerte inclinación al naturalismo.

Existen por cierto otras diferencias. Por ahora son las únicas que nos interesan.

Por el simbolismo, el primitivo es la última etapa de una concepción especial de las artes figurativas. Es decir, de la geometrización simbólico-abstracta que viene desde Bizancio y el Islam. En los mosaicos de Ravena, siglo VI, está ya en potencia la pintura del *trecento*.

Señalemos que el arte es una cadena en donde cada eslabón mantiene contactos con el que le precede y con el que sigue. Sin embargo, desde los bizantinos —embebidos de zumos abs-



tractos y simbólicos— hasta los últimos primitivos, los pintores obran según los estímulos del alma gótica. La pintura, igual que la escultura y la arquitectura, responde al sentido íntegro de la vida. Todo se estructura, se vertebra y se organiza mediante unos impulsos animados por el idealismo cristiano.

Cuando el pintor medieval o el arquitecto anónimo de las catedrales realizan sus obras según una estructura lineal y geometrizable, no lo hacen por capricho ni por simple placer de estilizar, sino por el hecho de que esas formas se enlazan a un concepto de idealismo metafórico-místico.

Es, pues, un error creer que durante los siglos XIII y XIV el arte duda y busca. Giotto, Taddeo Gaddi, Orcagna, Martini o Bonaiuti saben lo que quieren. El convencionalismo de sus composiciones, el desdén por la perspectiva, la visión bidimensional, la ausencia de las medias tintas y el acusado formulismo decorativo, están a tono en sus obras con el espiritualismo estructural de las catedrales, con el rigor lineal de la escultura, con la literatura, con el espíritu religioso. El juglar de Medinaceli va colocando sus pétreos hemistiquios del *Poema del Mío Cid* como si fueran sillares de una catedral románica.

Quiero decir con esto que todas las manifestaciones creadoras, que las invenciones artísticas, que los avatares espirituales, están solidariamente unidos a un concepto vital.

Lo que distingue a los pintores primitivos es la inmersión total, sumisa y fiel a los ideales del vivir gótico. En este sentido no son en buenas cuentas más que la parte de un todo. La catedral, las formas de la escritura, la estructura del idioma, el pensamiento y, por lo tanto, la pintura, están penetrados de un sentimiento común de solidaridad estilística y espiritual.

### IMPRESIONISMO Y REALISMO

Cuando la pintura francesa deriva hacia la conquista de nuevas formas con el que había de llamarse *movimiento impresionista*, el realismo mantenía aún muy fuertes posiciones

con Courbet, con Daumier, con Millet. Como siempre, la nueva escuela es un gesto de rebeldía, la reacción contra lo anterior.

¿Supone, en efecto, el impresionismo una estética contraria al realismo? En cierto modo, sí.

Conviene, no obstante, y eso es lo que intentamos, situar a cada uno de estos movimientos en su lugar debido y dentro de las corrientes generales que venimos estudiando.

Existe la idea muy extendida de que el realismo se opone al impresionismo; que aquél representa la realidad con todos sus atributos. Ya hemos visto en términos generales que esto no siempre es exacto. Veámoslo ahora en función del impresionismo.

La pintura del *plein-air*, de Monet, de Pissarro, de Sisley, de Monticelli, de Berthe Morisot es, desde luego, más *real* que la de un Courbet o la de un Millet. Y al decir real, queremos decir, sobre todo, más *verdadera* desde el punto de vista de las apariencias.

En efecto, el impresionismo pinta las cosas de acuerdo con la impresión visual que ellas le producen, sin que percepción del conocimiento o la experiencia humana la modifiquen. El ojo es el único elemento de captación de la realidad. El pintor es una pupila. La luz brillante, la irradiación y la reverberación luminosa ponen en los objetos plásticos extraños nimbos; esfuman los contornos, unen las masas y hacen vibrar el cromatismo.

En una palabra: el pintor impresionista aspira a reproducir lo que ve de una manera objetiva sobremanera rigurosa, olvidando cómo las cosas son, para pintarla como las ve.

Se ha dicho del impresionismo que es una pintura lírica. Desde el punto de vista de su aspecto —colores brillantes, apariencias atractivas, arrebató, *musicalidad*— esto es cierto. Pero el impresionismo es una pintura sin pensamiento. Si el artista, en vez de tratar de ser objetivo, pinta de acuerdo con sus intuiciones y experiencias tendrá que ser infiel al aspecto aparental de la naturaleza.

Cuando el impresionista pinta un árbol en un paisaje sabe que ese árbol está constituido por ramas, por hojas, que cada uno de esos elementos tiene su propia individualidad, por decirlo así. Sin embargo ese artista, preocupado por re-



producir lo que ve y no lo que sabe que es, pinta una masa verde indiferenciada.

Ya sabemos que la realidad constitutiva, la realidad esencial —mientras no se demuestre otra cosa— es la otra. Pero la realidad pictórica, la verdad pictórica, debe de ser, para quienes defienden la pintura de lo que se ve, la *realidad* y la verdad de los impresionistas.

Sabemos que los objetos están formados por superficies delimitadas concretamente. Pero si nos alejamos de esos objetos, la atmósfera y el aire que se interpone entre ellos y nuestros ojos, los modificarán esencialmente.

Con respecto al color, sabemos que existe el llamado *tono local*, es decir, el que es propio de cada objeto. Mas, en la realidad visual este color no existe, pues aparece modificado permanentemente por las circunstancias luminosas y atmosféricas que le rodean, así como por la vecindad de los demás tonos.

Los pintores realistas falsean la realidad. Pintan las cosas de acuerdo con sus vivencias previas frente al mundo. Por eso cuando Meissonier nos entrega su tela *1814* en la que aparece Napoleón en su retirada de Moscú, nos da una realidad física más que pictórica. Vemos los correajes de los uniformes, los botones, los arreos, vemos, incluso, las venas de los caballos, las arrugas de los generales... Un espectador que hubiera contemplado el episodio tal como ahora lo vemos en el cuadro, no hubiera podido advertir esos detalles esfumados en la lejanía y perdidos por la bruma, por los lampos luminosos y por el movimiento de los caballos. Los caballos de Eugenio Delacroix en *El rapto* son, por impresionistas, más reales. Es así cómo los vemos.

Lo que sucede es que el hombre está habituado a mirar las cosas a través de su experiencia y de su conocimiento y advierte en la pintura atmosférica un matiz de cosa incompleta. Meumann ha señalado que la pintura impresionista descansa en una "profunda y objetiva inmersión del artista en la pura impresión natural".

Con arreglo a esta idea resulta que el Rembrandt de la última época, el Rembrandt barroco, místico e impresionista, está dentro de una aspiración realista más acusada y verdadera que la señalada en sus primeros años.

## EL IMPRESIONISMO PATOLOGICO



## LA ESTETICA DE LA PINTURA

Las ediciones de arte lanzadas por las prensas traen a nuestra memoria todas las fórmulas de la estética. Lo menos importante —con serlo mucho— es que nos enfrentamos a las obras de Pieter Bruegel, Tintoretto, Rafael, Velázquez, Delacroix, Courbet, Cézanne, Picasso y otros muchos.

Lo trascendente de estos magníficos conjuntos es que frente a ellos, por ser tantas las “maneras”, revive el eterno problema de la estética de la pintura. La concepción dual de línea y color en su vaivén sucesivo, habrá de provocar todavía muchas polémicas. Frente a estas obras tan diversas: primitivas, clásicas, románticas, realistas, etc., tenemos que creer que los tratadistas y críticos no han dicho aún la última palabra. En arte, más que en cualquier otra especulación del espíritu, la verdad tiene múltiples caminos. Los artistas, por su parte, definen cada uno a su modo su peculiar manera de apreciar las cosas.

El siglo XIX francés está lleno, más que ninguna otra época, de los debates que sostenían los pintores para justificar sus propias concepciones de la estética. Es tanta la riqueza de estilos y de formas, que se han tenido que realizar verdaderos esfuerzos para discriminar en esa tupida selva lo que es legítimo de lo que es vano oropel. Se han recordado a este propósito algunas anécdotas. Courbet refiriéndose a la *Olimpia*, de Manet, decía: “Es una sota de la baraja saliendo del baño”. Ante el ataque, Manet respondía: “El ideal de Courbet es, por lo visto, una bola de billar”. En la votación para dar la medalla de oro a Puvis de Chavannes, se indignaba Manet ante un grupo de colegas: “¡Jamás daré el voto a un hombre que sabe dibujar un ojo!” En esta apreciación subjetiva no hay límites posibles y, claro está, toda extravagancia tiene en ella cabida, porque para los extremados discípulos de Marinetti ¡Picasso es un pintor “pompiere”! . . .

De Eugenio Delacroix, Gauguin, Signac, Van Gogh, hasta los simultaneístas aerodinámicos (1), estamos asistiendo a una

---

(1) Bastante decaídos desde la desaparición de Marinetti.

eterna revisión de valores. Mas, no son exclusivos de estos tiempos los cambios y transformaciones de lo que podríamos llamar el gusto artístico. Esto ha sucedido siempre. El descubrimiento del Greco se debe a Manuel Bartolomé Cossío, siglos después de haber vivido el artista. La gloria de Rembrandt ha pasado también por diversas mutaciones y etapas. En unas ha sido exaltado como un maestro del colorido, en otras se ha afirmado todo lo contrario. Los mismos artistas son objeto a lo largo de su vida de los avatares del espíritu mudable de la opinión. Ninguna época más propicia para observar este fenómeno que la del Impresionismo.

En su *Salón*, de 1846, Thoré, tratando del dibujo, escribe que éste "es en pintura lo que la medida es a la música. Lo mismo que la medida limita el sonido, el dibujo es el cuadro del color. Hay quienes dan toda la preponderancia a uno de los aspectos. Para unos, Velázquez es un fotógrafo, a la vez que hacen del Greco un gran artista iluminado..." No insistamos, pues, en querer hallar la verdad estética que tanto preocupa a los filósofos. Limitémonos a admirar toda obra que suponga un logro de belleza o arte.

### DEFORMACION IMPRESIONISTA

La escuela impresionista no es, como se ha proclamado a los cuatro vientos, la exaltación colorista con olvido del dibujo. Es eso y algo más. Ella admite, bajo los efectos luminosos que le dan dinamismo, la realidad sólida. Manet, Renoir y Sisley, los tres más grandes impresionistas, han defendido, respectivamente, la mecánica, la anatomía y la perspectiva.

Cézanne se ha esforzado en pintar masas sólidas por medio de la *modulación* del color. El autor de *Las bañistas* luchó toda su vida con el problema de modelar el color por la simple yuxtaposición de tonos planos sobre la superficie pintada. Sus manzanas que no tienen, como es sabido, relieve de claroscuro, han marcado su influencia de manera decisiva sobre la escuela de hoy. Este reino de los volúmenes instaurado después de las "manchas" del impresionismo, ha conducido a ciertas teorías de deformación. Y para explicarlas se recurre a invocar el precedente de los grandes deformadores del pa-



sado: las monstruosas mujeres de Rembrandt, sin ninguna belleza formal; las grotescas figuras de Daumier; las extrañas deformaciones del Greco; los monstruos de Goya. . .

François Lehel, el crítico francés, en un ensayo que titula *Notre art dément* (1), expone una interesantísima, pero atrevida teoría sobre el impresionismo (2). Para Lehel esta escuela es como la eclosión de lo morboso. Y, naturalmente, el impresionismo no es un estilo pictórico, ni una técnica más, sino la manifestación de un cierto estado patológico del artista. El pintor, en este caso, acusa una determinada capacidad en dirección a lo artístico por una serie de circunstancias ajenas en absoluto a la educación técnica que recibió. Los psiquiatras han observado abundantemente la tendencia que tienen ciertos enfermos mentales a dibujar círculos concéntricos, líneas paralelas en gran número o simples puntos repartidos por la superficie del papel.

Desde el punto de vista morfológico, el impresionismo —que Lehel llama *ilusionismo*— y las escuelas posteriores, son la concepción de objetos disgregados, contrariamente al clasicismo que acentúa la unión lógica en la construcción, y del primitivismo también, que sólo conoce unidades sin detalles. La forma no detallada corresponde a la candidez del arte de los pueblos aborígenes. La construcción lógica crea la serenidad clásica de Rafael, del Giorgione, de Leonardo. En las formas disgregadas del ilusionismo se ve la inquietud de los extraños artistas que lo producen.

Es indudable que no todas las obras absurdas e ilógicas están dentro —a decir del crítico— del impresionismo patológico. Del grupo hay que descartar a los pintores que han seguido las huellas de Van Gogh por puro intelectualismo o por simple deseo de parecer originales. A veces la discriminación de unos y de otros artistas es difícil. Se ha intentado una diferenciación recurriendo a los psiquiatras, quienes han desbrozado el camino a los críticos.

(1) François Lehel. *Notre art dément. Quatre études sur l'art pathologique*. París.

(2) Por *impresionismo* cabe entender aquí —en una acepción excesivamente amplia— todos los movimientos estéticos desde Manet a Picasso.

### LO PATOLOGICO HASTA EL OCHOCIENTOS

Esta confusión revela la demencia. Según Lehel ha habido en todas las épocas artistas que han dejado en sus obras el estigma de la locura. Entre los primeros casos aislados de esta manifestación señala a Mantegna, quien ha dejado algunos cuadros en los cuales hay trozos peculiares de la demencia. La predilección de Leonardo de Vinci por las arañas, los escorpiones, las serpientes y, en general, por lo grotesco es un signo evidente de lo patológico. Así es también en Bruegel y Jerónimo Bosch. La escuela española es la que más impresa lleva la huella tenebrosa que le pusieron sus atormentados pintores. Y, desde luego, ello parece corresponder a un estado patológico colectivo de la población en los siglos XV, XVI y XVII. La Inquisición, el dominio absoluto de la Iglesia en la vida social, política y artística de la Península, así como la tendencia general del arte, hacen que sea en España —según Lehel— donde mejor se pueden estudiar los fenómenos del impresionismo patológico. Entre los artistas que lo han sufrido más intensamente están Valdés Leal, Zurbarán, el Greco y, más tarde, Goya.

La demencia parece que se revela de la manera más patente en el Greco, que es para el crítico citado el impresionista más sugestivo de todas las épocas. Sus contorsiones y sus deformaciones no han sido producidas por la incapacidad óptica como se ha repetido; "ellas son más bien producto de un drama interno". Su exaltación lo eleva por encima de su época y lo hace semejante a los grandes desesperados del siglo XIX. Son creaciones de otro mundo que tienen un alma ultraterrena. Sus monjes y sus vírgenes y sus personajes ascéticos son almas en delirio.

Goya es un demente de un género más alegre, afirma François Lehel. A nosotros nos parece excesivo definir a Goya como impresionista que roce la locura, aunque sea acercándose a la jocundidad. Para convencerse de lo contrario —lo de la locura es todavía más absurdo— basta mirar los álbumes de sus aguafuertes, en los cuales ha puesto demasiada ferocidad para que parezcan regocijados. Sus cuadros pueden ser en todo caso trozos de pintura de un genio de-



formado por la incapacidad auditiva y la misantropía. Hay sin embargo en Goya una etapa, la final, la de las *pinturas negras* —*Saturno devorando a sus hijos*—, en la cual se alcanzan las cumbres de lo morboso.

Rembrandt sentía la obsesión sexual y produjo grabados pornográficos que son demasiado elocuentes. Durero sintió también el tormento de lo patológico. Y Rubens deformó sus figuras femeninas hasta hacer de cada mujer que pintaba un fenómeno elefantiásico.

### LA DEFORMACION COMO HECHO COLECTIVO

Hasta el siglo XIX la psicosis patológica en el arte ha sido aislada, insignificante, a pesar de los ejemplos anteriores. Más que la manifestación colectiva de un estado psicológico, en la pintura se dan casos que por su aislamiento y singularidad se hacen más patentes. Pero al fin, la demencia que se disimulaba estalla con todas sus fuerzas a finales del siglo pasado.

Entre los artistas que jalonan esta nueva religión de la estética, Lehel sitúa preferentemente a Cézanne. Este maravilloso artifice del color es el revolucionario del arte moderno. Paradigma del "pintor demente", Cézanne deforma, porque para él el mundo presenta perfiles que no corresponden a la realidad que ven otros: "Tratar la naturaleza por el cilindro, el cono y la esfera, todo puesto en perspectiva. . .", escribía a un amigo. Se ha estudiado su obra por psiquiatras y alienistas y las conclusiones han sido dispares, como veremos más adelante. Lehel se apoya en quienes afirman que los cuadros del artista son producto de su genio y de los trastornos que éste sufrió durante toda su vida. El genio sería así como una enfermedad. Esto explicaría sus deformaciones, sus planos desproporcionados y, sobre todo, la falta de armonía característica en algunas de las telas del gran postimpresionista.

Después de Cézanne, los "dibujos esquizofrénicos" de Van Gogh confirman aparentemente las teorías de Lehel. Con el holandés se pierde todo contacto con el arte imitativo. La deformación de las cosas se hace más expresiva y más fiel

a los estados del alma que a la percepción normal del mundo externo. Todos los discípulos de Cézanne han tenido como divisa lo que preconizaba el maestro: "El arte inaccesible a la masa". Con Van Gogh hacen su aparición las formas convulsas. Los círculos, las espirales y las líneas enlazadas tienen en su obra vida propia. Más tarde el holandés incorpora a su obra ornamentos superbarrocos y confusos. La obra más característica de Van Gogh fué realizada al final de su vida malograda. En Van Gogh ha tenido el arte un genio alucinado, un visionario que se expresaba por líneas de ritmo desencajado al buscar dimensiones irreales en el espacio.

### EL PINTOR PABLO PICASSO

En el último grupo de esta tendencia Lehel ha situado al pintor malagueño. En realidad, Pablo Picasso es inclasificable. Se ha dicho que es un Proteo del arte y la afirmación es justa. Porque se trata del artista mejor dotado de toda la pintura contemporánea. En su obra se puede estudiar el arte pictórico a través de las distintas épocas, porque Picasso las representa cabalmente. El escultor Pinazo nos ha referido que hojeando en París las carpetas del autor de *L'Aveugle*, encontraba en ellas la antigüedad griega, el Renacimiento, el arte francés del siglo XVIII, el exotismo negro, el precolumbiano y hasta la pintura rupestre... En nuestro compatriota la fórmula es el cubismo, especie de alcaloide de su talento multiforme que ha asimilado todos los estilos y todas las escuelas.

No hay demencia en el arte de Picasso —como no la hay en Cézanne ni en el Greco. A lo más una extensa y extremada inquietud que no excluye la sentimentalidad, el denominador común de su obra proteica. Desde sus escenas montmartrescas a lo Steinlen, hasta los desenfrenados excesos del simultaneísmo, Picasso se ha mostrado siempre como artista consciente. En cambio su herencia artística ha provocado lamentables equivocaciones.

Después, todo un grupo numeroso y confuso de cubistas, de aerodinámicos, de expresionistas, el extravagante Dalí, el curioso Chirico, el regocijante Marinetti, crean una obra de



trazo y concepción barroca —según Lehel— en la que se da un confusionismo que es expresión fiel del estado patológico que domina el arte de nuestros días.

### RECTIFICACION DE LA CIENCIA

Según el Dr. Vinchon (1), existe la tendencia muy generalizada en las gentes de calificar como fuera de lo normal aquello que choca a nuestra sensibilidad. Refiriéndose a la sala cubista del Salón de París de 1911, dice que la mayor parte del público pedía la celda de reclusión para los autores de aquellos cuadros. Aristóteles fué el primero que estableció las relaciones entre el genio y la locura, pero es indudable que no todos los artistas que producen un arte excelente son genios. Por ello mismo es difícil creer que los innovadores sean artistas que producen un arte demente. Por lo demás está aceptado hoy el cubismo moderado.

Dice Vinchon que Huysmans, al estudiar a Rops, ha sacado la conclusión de que la mayoría de los artistas eróticos lo hacen impulsados por un excesivo afán de lucro. Artistas muy equilibrados y serenos como son los japoneses Hokusay, Toriyama, Sekiye y Utamaro, han compuesto en sus ratos de ocio álbumes pornográficos.

El Greco ha producido mucha literatura. Un crítico alemán lo calificó de fracasado. El Dr. Vinchon se une a los más calificados críticos de la hora actual para admitir que esas rebusas de luz interior y esos alargamientos de formas, no son sino un ensayo de adaptación de la pintura al misticismo violento y frío de la corte de El Escorial.

La elección de una técnica nueva o desacostumbrada no indica otra cosa que el deseo de lograr nuevas expresiones artísticas. En estos *saltos* estéticos se busca lo contrario de lo actual para que lo hecho parezca más original y más nuevo frente a lo habitual. Respecto a este punto y para que se vea lo que en el arte hay de continuidad lógica y sutil, veamos lo que dice Eugenio d'Ors sobre la designación de "primitivo": "Cuando la Edad Media significaba una interrupción

(1) Dr. J. Vinchon. *El arte y la locura*. Madrid, 1926.

radical de la cultura, pudo parecer que un Nicolás Pisano, un Cimabue, en el siglo XIII, rompía una especie de mudez secular, balbuciendo un lenguaje que, sucesivamente, en dos siglos de esfuerzos debía acercarse a la perfección, bajo la influencia de un estudio progresivamente amoroso de la naturaleza y acaso por obra de cierta difusión de la sensibilidad panteísta franciscana... No le falta verdad a este punto, sólo le falta exactitud. Mejor informados, debemos de reconocer hoy que aquellos *iniciadores* eran unos *epígonos*, a la vez que toda tradición —bizantina sin duda, pero también italiana— venía a continuarse y a cerrarse en ellos; y así su acción que, por un lado, desarrolla *un avance*, significa paralelamente *una decadencia*.

Progreso en la vía del realismo, en el enriquecimiento de la perfección técnica; pérdida paulatina en el valor de la idealidad y en el sentido de la decoración..."

El caso de Cézanne no se puede tomar como ejemplo, según este distinguido alienista, porque escarnecido y tratado de loco durante más de treinta años, el pintor de Aix reina actualmente como señor y lo mejor de la pintura actual testimonia la difusión de sus enseñanzas.

En cuanto al caso de Van Gogh parece demostrado que la locura no produjo modificación sensible en su manera ni en su pintura. Llega monsieur Vinchon a la afirmación de que la obra de un pintor que se vuelve loco, no es forzosamente una obra patológica. Menos lo será, naturalmente, la de uno que no lo esté.

Es necesario ser prudentes en nuestras calificaciones y no caer en los errores que pueden cometer la multitud impulsiva, pero no los individuos razonables, advierte en sus interesantes conclusiones el Dr. Jean Vinchon, poniendo su ciencia al servicio de la dilucidación de los problemas de estética.



## NOTAS SOBRE LA ESTETICA DEL HUMOR

## DE GOYA AL JAPONISMO ESTILIZANTE

No se puede llegar a un conocimiento profundo de la caricatura moderna sin estudiar previamente la obra de Goya —especialmente en su modalidad de aguafortista— y al conjunto de los artistas japoneses, que comprende desde Utamaro a Fujita.

Con Goya, el desgarrado y áspero pintor de los *Desastres de la guerra*, y con el Japón, nos situamos frente a la obra de humor perfecta. Imposible separar estas dos entidades sin que se rompa la unidad en el estudio de los fundamentos que marcan los límites concretos del arte humorístico actual. Goya representa en esta dual dirección el fondo y el Japón la forma. De Oriente a Occidente, del Japón a Goya, la caricatura ha sido creada como algo nuevo que vive y palpita independiente y autónomo de influencias que no estén dentro de la línea como elemento plástico, y de la filosofía del humor como motivación.

Goya, con un atisbo genial de lo que el espíritu podía prestar a la obra de arte, y aparte de ir a la solución de problemas pictóricos, comenzó a retratar el transfondo humano, poniendo en su paleta, además de colores, un hondo sentido psicológico. Realiza en la plástica lo que en la novelística hacen Stendhal y Dostoievski. El retrato de la familia de Carlos IV es la diatriba más formidable que se haya pintado en todos los tiempos, si se exceptúa *Guernica*, de Picasso.

Mas, el Goya que interesa a nuestro estudio no es, desde luego, el Goya pintor, sino el atormentado dibujante de los aguafuertes. Habremos de retener aquel aspecto intencional que circula en el fondo soterreño de sus obras. La impresión que producen aquellas estampas de incisiva leyenda: *¿Por qué esconderlos?, Y era su madre, Nada*, y que son —en la justa frase de Baudelaire— “Cauchemar plein de choses in-nues”. Como en Daumier y como en tantos otros dibujantes posteriores, la leyenda habla a veces con la misma elocuencia que si no las acompañara la gracia sutil del grabado.



Es indudable que las obras de este genio "bifronte" y atormentado no son el humorismo actual, pero sí el punto de partida que habrá de conducir a la culminación de Forain, de Sem, de Gulbransson, de Bagaría. Goya ha sido el precursor genial.

Dividida la historia de la caricatura contemporánea en dos etapas, centralizaremos la primera en Goya y la segunda en el Japón. El pintor español está próximo a los artistas que inician el humorismo, mientras que la "manera" de los dibujantes modernos ha tomado su base técnica en la línea maravillosa que los japoneses introdujeron en Europa a principios del siglo XIX. Cuando el arte de Occidente languidece falta de vigor surge el Japón que vivifica la técnica agonizante para incidir con ciertos aportes sobre el impresionismo y sobre determinados aspectos formales del neoimpresionismo (Van Gogh). El arte de Goya tampoco fué ajeno a esta renovación. Los japoneses introducen la línea, que es, en definitiva, la gran conquista del siglo pasado.

La caricatura moderna es, pues, línea y espíritu. Los matices que en ella pueda haber no cambian su esencia. La escuela de Munich es densa y está impregnada de la filosofía pesimista de Nietzsche; la de París es más ligera y ha condensado el *esprit* francés en la línea sinuosa e hiriente, en la rotundidad de una mancha negra o en la curva expresiva de perfección geométrica que alcanza calidades insospechadas de vida. La importancia que esta innovación ha tenido en el arte es muy importante para que se siga considerando la caricatura con el desdén pasado. La pintura, las artes decorativas, el arte moderno, están fuertemente influídos por la estética del humor.

### EL IMPRESIONISMO DE LA LINEA

El elemento fundamental de la caricatura de la hora actual es la línea. Los colores de los impresionistas, por el contraste simultáneo de masas planas, han dado a la pintura, al reducir los elementos técnicos, la simplificación estilística del arte nuevo.

La línea ha producido idéntico fenómeno en el dibujo. Cuando la crítica de Occidente dió a conocer a Utamaro, su nombre tuvo en el mundo resonancias mesiánicas. Nacido en 1754, en Kawagoye, se destacó desde muy joven por la limpieza de su trazo y por el encanto ingenuo de sus estampas. Muy influído por Kiyonaga, debe a este maestro lo más valioso de su arte. Sus cartones *Escenas maternas* y *Cortesanías*, atestiguan la ampulosidad extraordinaria de la línea y la pureza técnica que le permite unir con un trazo magistral diversos "valores". Sus mujeres de cara en óvalo perfecto están construídas con una sola curva, en la cual están contenidos la elegancia, el refinamiento y el idealismo de su raza. El dibujo de este gran artista ha sido el mensaje que el Japón fabuloso transmitía a Europa. Al apropiarse este elemento plástico, los humoristas marcaban una nueva ruta para el arte.

La línea reúne en una ondulación, en una variación, como el tema de una melodía, los valores distintos de los volúmenes, componiendo algo vivo y dinámico.

El dibujo en la caricatura no sigue a la realidad, sino que se limita a reunir en unos trazos mínimos lo más característico de lo que se quiere representar. Así como con una línea se hace la síntesis de varios elementos diferentes en composición contrapuntística. Cuando un humorista moderno traza una cabeza no hace como el dibujante que, preocupado de la exactitud formal, registra en un apunte el más pequeño detalle. El humorista se libera de todo prejuicio de normas preceptivas. Su lápiz traza lo fundamental de la cabeza, la expresión acerada de unos ojos, la línea voluntariosa y firme de una frente, el gesto adusto de unas cejas pobladas o la expresión altanera de la curva acentuada del pecho.

Por ser la caricatura actual, la mayor parte de las veces, paradigma de la misma vida, ha sido necesario encontrar un elemento que reflejara el movimiento y la vitalidad. Este dinamismo lo da la línea que es, pura y simplemente, el vehículo que transporta al papel la impresión del artista tal como fué sentida. Dos trazos que recojan lo fundamental con la intensidad máxima.



El impresionismo está, no en ella como elemento geométrico que expresa una idea, sino en la vibración a que la somete el artista. Un apunte rápidamente ejecutado representa la descomposición de las líneas que se produce en un cuerpo en movimiento. "Tomar el apunte de un obrero que cae de un andamio antes de que llegue al suelo", ha dicho el humorista Monier. Por eso esta nueva forma de la técnica del dibujo ha sido elegida por los caricaturistas. Ella permite retener de la naturaleza lo estrictamente necesario y mínimo, porque lo interesante no es este dibujo como producto de creación artística. Al caricaturista sólo le importa como elemento gráfico de su pensamiento de psicólogo.

Está claro, pues, que el humorismo descende de la técnica lineal del Japón. Caran d'Ache, primero, y posteriormente el alemán Gulbransson, asimilaron las enseñanzas de Utamaro y las distribuyeron en el ámbito europeo. Así hemos podido ver paisajes y aspectos de la naturaleza que han sido resueltos con un sintetismo asombroso: un sol representado por una circunferencia y unas líneas concéntricas y externas nos dan la exacta sensación de calor. Una recta representa el horizonte. Unas curvas, la impresión absoluta de nubes. Utamaro, hablando de este nuevo sintetismo simbólico, dice que la horizontal representa el estatismo y la vertical el movimiento. Existe indudablemente un lenguaje gráfico que nos habla a los sentidos, que nos impresiona, que produce en nosotros la sensación de cosa real y viva con la sencillez de un trazo que es dinámico y expresivo.

El humorismo moderno es impresionismo. Es decir, al humorista de hoy no le interesa lo que *es*, sino expresar la sensación tal como la percibió, y transmitirla con el mínimo de elementos técnicos. La caricatura es una síntesis lineal de impresiones subjetivas. Cuando la caricatura responde a este canon fundamental, se ha logrado que los dos factores primordiales que la producen —espíritu y forma— al fundirse, nos den la obra perfecta. El caricaturista no es esclavo de la forma, pues si sus "charges" constituyen el más alto valor romántico del arte, es porque, con desprecio de preceptivas, de reglas y de todo elemento escolástico, se lanza a la búsqueda de la expresión máxima.

Naturalmente, la caricatura plantea otro problema: el del parecido. Es natural que se le atribuya mucha importancia, por cuanto el parecido —bien sea formal o psicológico— constituye en casi todos los caricaturistas el objetivo final de la obra. De él depende con frecuencia el éxito inmediato de una caricatura. En el siglo pasado el parecido se lograba engrosando las facciones del modelo. Las revistas antiguas nos han mostrado las populares "charges" de cabezas monstruosas y pies diminutos. Así lo hemos visto en Gavarni, en Jean Verber, en Mecachis, en Léandre. En los precursores del humor, Brandt, Holbein, Breugel y Hoogue, hasta la eclosión magnífica de Goya, hay más sátira que verdadero humorismo. Se hace presentir la ironía moderna, pero son moralistas que ponen su arte demasiado formal, excesivamente pictórico, al servicio de las ideas. La deformación caricatural comienza en rigor con los artistas del pasado siglo que buscaban el parecido en el abultamiento de las formas. "Caricaturas de bola", se ha dicho, y en efecto, eran como imágenes proyectadas en un espejo parabólico.

El caricaturista moderno ha modificado el concepto del parecido al darnos en él lo más profundo e íntimo del modelo. La caricatura actual constituye un retrato psicológico. "Los humoristas son géometras que hacen psicología", dijo agudamente Sarah Bernard, refiriéndose a Bagaría.

### *EL RASGO CARACTERISTICO*

Cuando se ha querido deslindar el parecido en la caricatura actual se ha tropezado con el inconveniente de no poderlo situar en la realidad material. ¿En qué consiste este parecido?

Al contemplar la caricatura de un maestro de hoy nos asombra la vida que anima sus trazos. La línea ha recogido el modelo y, encerrándolo en una síntesis magistral, nos lo ofrece tal como es. El parecido ha sido aprehendido rápidamente en un momento fugaz, en un instante de abandono, en el cual el modelo nos ha mostrado con toda espontaneidad lo más característico de su vida interna. Esta semejanza no es producto de la copia del modelo, sino de algo impalpable,



sutil e indefinible que no se puede hallar en la forma, porque viene de lo profundo y subconsciente del modelo. He aquí el secreto del parecido psicológico caricatural. Se puede aclarar este concepto con lo escrito por Unamuno sobre el catálogo de una exposición que en el año 1917 celebró Bagaría en Londres: "La sola línea seguida que forma el contorno de las caricaturas que traza Bagaría es, casi siempre, como el humorístico esqueleto ideal del hombre. Hay en sus rizamientos un humorismo diabólico y amargo. En sus caricaturas se ve como la cifra del caricaturizado, acaso la leyenda de su figura. Son para quien las mira un terrible espejo y un *memento*. Yo sé decir que las caricaturas que de mí ha hecho Bagaría me han servido, más que otras cosas, para verme desde fuera de mí y como los otros me ven y así su arte me ha purificado con el más hondo "conócete a ti mismo" que es: "conócete con el conocimiento ajeno".

El caricaturista no pide modelos de *pose*. Se limita a buscarlos en la misma vida. El caricaturizado hace su vida corriente y el artista lo sigue hasta extraer de él, suprimiendo el volumen y sustituyéndolo por la abstracción de la línea, el rasgo fundamental, como el rictus de una boca, el gesto momentáneo de alegría o de desprecio de los ojos... Y ello con un trazo rápido, con una finta vivaz, como corresponde a la fugacidad del "punto característico" que fué recogido en el papel.

En la *pose* el modelo se sitúa ante el artista con un movimiento reflejo de autodefensa que quita espontaneidad y valor psicológico al retrato. Cuando la caricatura es espontánea el caricaturista fustiga al modelo, pone de relieve sus defectos, retrata sus pasiones y lo más profundamente íntimo de él. Cuando la caricatura pierde ese tono de incisión apasionada, su valor disminuye. Le preguntaban a Utamaro en cierta ocasión a qué achacaba la popularidad que gozaba entre sus modelos y respondió: "Porque he aprendido a retratar al tuerto del lado del ojo sano". El caricaturista sincero no es cruel, pero es verídico. Es, simplemente, un psicólogo que se ve forzado a mostrar su diagnóstico.

Sem, el gran humorista francés, nos ha referido en sus *Souvenirs* cómo realizaba sus caricaturas:

“Por una serie de tanteos previos establezco unas líneas fundamentales que me han de servir más tarde para el trazo definitivo. Lo hecho hasta entonces constituye una serie de elementos sin cohesión que son como el andamiaje primario de la obra definitiva. El parecido no está ahí todavía, porque hemos de llegar a la unión de esos trazos deformes. Mis modelos los hallo y los escruto en todas partes. Allí donde hay vida se hallan en potencia mis caricaturas”.

Muy importante para el estudio de una caricatura que se ha de realizar es la observación de la indumentaria del modelo y del ambiente que le rodea. Muchas veces por la indumentaria se deduce el carácter de una persona; la observación de una chaqueta o de un sombrero dejados sobre una percha nos hablan más claramente del temperamento de su propietario que lo pudiera hacer él mismo. Es de todos conocida la impresión peculiar que produce el sombrero de una determinada persona; cuando lo observamos, pensamos instintivamente en la cabeza que lo lleva. Uno de los efectos indudables de la indumentaria es el de prestar personalidad. Wyndhan Robinson, el ágil caricaturista del “Morning Post”, ha dibujado en uno de sus *cartoons* personajes del mundo político europeo y les ha cambiado recíprocamente sus trajes, todos éstos conocidos y familiares al gran público inglés. Hemos visto cómo los rasgos cambiaban y los políticos se parecían por el milagro de la fantasía caricatural, al enemigo, y viceversa.

## VALOR SOCIAL Y HUMANO DE LA CARICATURA

*Il n'y a que la liberté de penser, de parler et d'écrire qui puisse éclairer les Nations, réformer les mœurs, perfectionner, faire fleurir les sciences et porter les hommes à la vertu.—DUMARSAIS.*

Desde el primitivismo troglodita hasta nuestros días no sería excesivo decir que ha existido la caricatura. Las formas rupestres del hombre de Cromagnon han revelado en la caverna de Altamira que el espíritu, amorfo aún, de esas épocas



fabulosas, supo unir al simplismo material de una vida que las circunstancias hacían dura y terrible, la agudeza espiritual que muestran las paredes de sus cuevas. Pero no es en esta edad, ni siquiera en otras de vida más intensa cuando el humorismo se pone decididamente al lado de los paladines de la civilización y de la moral. El humorismo, como tal, no ha existido hasta épocas más recientes. Quizá el elemento que haya contribuído más a la eclosión del humor como factor moralizante en el progreso sea la prensa, que ha permitido con la universalidad y la facilidad de sus medios técnicos, una acción intensa del humorismo sobre los pueblos.

Al hablar de los precursores de la Revolución Francesa se ha insistido sobre la influencia de los enciclopedistas, olvidando las ingerencias anónimas que en forma de folletos, panfletos y otras publicaciones menores ilustradas por los artistas contemporáneos, llegaban más fácilmente al espíritu primario de las gentes que los pesados y profusos artículos de los teorizantes de la Revolución.

“Se ha dicho acertadamente (1) que la caricatura es una sátira pictórica. Valiéndose de imágenes grotescas descarga el azote contra los malvados, hiere sin piedad. La caricatura corrige el vicio provocando la risa: “Ridendo castigat mores”. En todas las páginas de la Historia contemporánea se encuentra la caricatura gráfica y artística estigmatizando los abusos y las iniquidades, las ridiculeces y las depravaciones”. Y más adelante dice Champhleury, de quien es el párrafo anterior: “La caricatura, realmente, no es violenta y anárquica sino en los días de efervescencia social”.

### GOYA Y DAUMIER, PRECURSORES

Como al principio de este capítulo, hemos de hablar —al referirnos a la significación moral de la caricatura— de Francisco de Goya y Lucientes. El autor de los *Caprichos* jalona la ruta del humorismo español elevándose a cumbres que nadie ha alcanzado todavía en la exposición de las miserias humanas. En esto, Goya no hacía más que continuar una

(1) Champhleury. *Histoire de la Caricature*. París, 1888.

tradición que en lo literario había dado en España sus obras más características. El arte en España está lleno de amargor.

El *Quijote* es un libro escrito por un humorista que a veces trata a su héroe en forma despiadada y cruel. “El humorismo de Don Quijote y Sancho —según Baroja— son dos líneas paralelas lanzadas hacia el futuro humano, imborrables”. Quevedo, “teólogo metido a chusco”, tampoco abandona esta línea de grandes humoristas. En la pintura Valdés Leal y Zurbarán han enseñado a Goya su escepticismo. El rey intruso tuvo en el aragonés el demoledor encarnizado de sus ejércitos. Su lápiz encontró en aquella época turbulenta los elementos necesarios a la sátira. Y no solamente supo Goya fustigar la guerra; también la vida social recibió de su genio los mismos zarpazos. Su dibujo neto y limpio atestigua el tormento de su alma encendida en las más puras pasiones del espíritu. En el entronque psicológico de la realidad con el aislamiento doloroso del pintor español, se reflejaba con la diafanidad de un espejo la propia vida. Goya ha sido el pintor que más hondamente ha penetrado en el alma de las gentes. Por eso ha sido el más combatido. En los estadios de la superación humana, Goya es un Proteo que ha demolido a golpes las pasiones de su tiempo. Es necesariamente el padre de la caricatura moderna. “En España —dice Baudelaire— un hombre singular ha abierto nuevos horizontes a lo cómico” (1).

En época más reciente, Daumier en Francia, ha seguido la huella que dejara Goya. El humorista francés abarca un lapso propicio a los rastacueros de la política. Todo este mundillo ha desfilado por sus cartones incisivos. Cuando en los transparentes de algún *marchand* de estampas parisienses aparecían diatribas del autor de *Le ventre législatif*, el pueblo acudía regocijado, viendo en aquellos trazos magistrales la representación morfológica de lo que todos pensaban íntimamente (2).

Sobre estos dos geniales humoristas, Goya y Daumier, y sobre la técnica japonesa, descansan los recios pilares del hu-

(1) Charles Baudelaire. *Curiosités esthétiques*. París.

(2) Un estudio más completo sobre la figura de Daumier se inserta en otras páginas de este volumen.



morismo actual. Nada ha quedado libre de la sátira pictórica que está influyendo en cierta medida sobre los destinos de la humanidad. Y no parezca excesiva esta afirmación, cuando se ve de manera palmaria que ella tiene tanto poder como la literatura.

En los actuales salones de humoristas se hace filosofía, aunque a veces los curiosos que a ellos acuden sólo ven el aspecto frívolo de las obras expuestas. Repasad los álbumes, las páginas de los periódicos humorísticos y veréis reflejada intensamente toda la vida actual. Lo grande y lo pequeño, lo frívolo y lo grave, los menudos incidentes de la política; la vanidad de unos, las miserias de otros, todo el mundillo cotidiano que pulula en las grandes ciudades. Y sobre ello, sobre todo ello, la mirada sutil del humorista.

### EL HUMORISMO, SUTIL FLORACION DEL ESPIRITU

Los humoristas, estos demiurgos del arte, penetran con su lupa divina en la esencia de las cosas y, sobre todo, se burlan de lo serio y de lo profundo, siguiendo lo recomendado por Renan de *ne pas prendre ce monde-ci trop au sérieux*.

Toda la esencia profundamente humana del humorismo se encierra en la manera peculiar y subjetiva de ver las cosas. "Las cosas no existen mientras no las advertimos", nos ha dicho Berkeley. Gracias a los humoristas, podríamos decir, las cosas existen, porque ellos nos las han hecho ver. El humorismo está barruntando los recovecos del espíritu y las cosas que están por venir. Esto nos hace comprender las palabras de un artista japonés, cuando llevado delante de un cuadro de Rembrandt, exclamó: "Esto es un perfecto espejo de las cosas; nosotros entendemos el arte de otra manera".

Cuando Bergson en su interesante libro *Le Rire* dice que la única causa de lo cómico es el automatismo, dando como origen de la risa una causa fisiológica, parece estar lejos de la auténtica valoración del arte humorístico. No es el automatismo lo que produce aquélla, ni el sentimiento emocional, sino un desequilibrio entre la realidad próxima al sujeto y su reacción anímica. A los humoristas les está encomendada la tarea de señalar ese desequilibrio. Kant lo intuye más aguda-

mente cuando dice que es la reducción a la nada de una expectación profunda o intensa, o cuando nos habla de que el derrumbamiento de un armazón trascendental de apariencia sólida desaparece, dando paso a lo nimio, produciendo el cosquilleo precursor de la risa.

Por ello esta tendencia a la culminación moral que es el humor no puede vivir aislada de las demás manifestaciones de la vida. Se va desarrollando en líneas paralelas a los otros valores del progreso, pero cosa extraña, en dirección opuesta. Cuando la humanidad, respondiendo al fatalismo histórico, se halla en un momento crucial, surge potente el humorista que, elevándose por encima de la confusión general, hace oír su voz profética.

#### *¿ARTE PURO O ARTE SOCIAL?*

El hombre, abstraído y esclavizado en la creación artística, olvida a veces el mundo que le rodea. Parece abandonar el propio pedazo de tierra que lo mantiene y su espíritu se lanza al viaje inmaterial que habrá de enfrentarlo al mundo profundo de su conciencia creadora.

Engañado, cree el hombre haber dado luz a una expresión formal carente de todo contacto con el mundo externo de sus vivencias. Cree en la apariencia vaga de un arte nacido en la muda y dolorosa germinación insocial. En un arte florecido en la sola y soberana eclosión de su espíritu creador.

Mas, esto es un simple espejismo. El artista, creador volitivo en apariencia de sus propias imágenes internas, reduce el problema a dos elementos: él, como creador, y la obra creada. Debido a que esa obra surge al conjuro de su voluntad, el pintor, el escultor o el poeta, suelen olvidar otros influjos y otros impulsos que, aunque inmateriales, imponen en forma sobremanera enérgica el dominio pavoroso de su fuerza.

El artista puede, por lo tanto, olvidar esos impulsos de naturaleza y perfiles imponderables. En realidad el conocimiento de estos imperativos o su desconocimiento no modificará el resultado final de la obra. Quiérase o no, la creación estará plenamente embebida de la significación solidaria de



la época. Sin que llegue a verla con los ojos materiales, su espíritu tendrá presente la imagen muda y poderosa que preside su tiempo, la imagen de las inquietudes y de las angustias, de los sueños y las esperanzas que atenazan, que conmueven o que ilusionan al hombre.

Toda creación humana sigue el destino común de la humanidad. No existe una obra aislada o encerrada en las cuatro paredes de la incomprensión ambiente. Una obra de arte que pretendiera nacer de espaldas a su mundo coetáneo aparecería marcada por el sello de intemporalidad agónica, sin vigor y sin fuerza estética, como ocurre con la obra desviada y marchita de Gustavo Moreau.

"El arte es una forma del conocimiento de la realidad, una forma intuitiva. El artista conoce la realidad sin razonar y sin juzgar —que son operaciones intelectivas—, sino simplemente intuyéndola", anota con agudeza Jorge Romero Brest (1).

Todo arte poderoso y viril debe vivir condicionado al contacto de su época, de cara al mundo que le da vida y que lo envuelve. El artista adquiere toda su jerarquía creadora cuando vive una existencia llena de alusiones espirituales a las características del siglo en que nace.

Quiere ello decir que la disyuntiva entre arte puro y arte social no existe. El arte no puede ser objeto de discriminación, porque, si merece este nombre, será un arte que a más de cumplir los requisitos que lo definen, deberá tener como necesaria condicionalidad la de operar bajo impulsos sociales contemporáneos, tomando la palabra en su más amplia significación. "La obra de arte —dice Passarge— es algo más que un hecho nacido de propósitos puramente formales" (2).

La realidad que circunda al artista actúa en forma enérgica y evidente sobre su obra. Puede existir en la creación estética el *adanismo*, por cuanto es posible llegar a una idea nimbada de las más altas virtudes artísticas, sin que en ella incidan experiencias anteriores. Así ocurrió en cierta manera con Goya, que fué, por otra parte, el artista que más fervo-

(1) Jorge Romero Brest. *El problema del arte y del artista contemporáneo*. Buenos Aires, 1937.

(2) Passarge. *La filosofía de la Historia del Arte en la actualidad*. Madrid.

rosamente vivió encarado a la dura realidad de su tiempo. En cambio, no encontraremos una auténtica creación nacida de una experiencia *robinsoniana*.

\* \* \*

No existe el arte puro y el "arte por el arte", aun cuando no falten los artistas que lo crean y lo persigan con acuciosidad. Como tampoco existe el arte-propaganda. Los elementos proselitistas y el pragmatismo matan en esta segunda clase de obras la condición precisa que les da su existencia. Pueden los artistas poner su talento al servicio concreto de una idea, pero pedir que al mismo tiempo sigan siendo *artistas* en la plenitud de su independencia automática creadora, parece excesivo. Las alusiones determinadas y anecdóticas a cualquier credo o a cualquier tesis política, religiosa o social, deben romper la armonía universal o cósmica de la obra de arte, hecha únicamente para contener alusiones de más amplia significación y contenido.

La creación humana responde a leyes autonómicas que le son propias. Sin embargo, estas leyes tienen, como hemos visto, sus limitaciones impuestas por el mundo en que vive el artista.

Cuando Delacroix glorifica la revolución francesa en su cuadro famoso *La libertad dirigiendo al pueblo*, sabe alcanzar la épica grandeza del motivo que canta. Y lo mismo puede decirse de Goya, fustigador de la soldadesca napoleónica. Parece como si en los pinceles de los pintores hablara la voz inmensa y múltiple de la humanidad en marcha siempre hacia un porvenir de mayor perfección moral. Pero el arte no puede ser conscientemente moral, esa aspiración deberá ser expresada siempre en forma inconsciente para ser legítima.

Ha habido artistas que han sentido con fuerza incontenible el impulso solidario de su época. Pero todo gran artista, todo genio, más que ser el vago reflejo ecoico de los intereses de la colectividad, dirige, encauza y señala nuevas normas.

Cuando el hombre medieval levanta al cielo la crestería mística de las catedrales góticas no hace otra cosa que dar perfiles palpables a su inquietud religiosa. La poderosa ló-



gica constructiva en que las formas y las fuerzas se armonizan, refleja, empero, al mismo tiempo su tendencia universal.

El Renacimiento es una magnífica aventura en la cual los artistas se muestran solidarios de la soberbia y de la megalomanía de aquella época.

Velázquez es un pintor imperial, representante del fenecer de la corte filipina. Goya es, por el contrario, un artista popular. Vive el tiempo en que el hombre se lanza a la conquista de la libertad y de su propia personalidad civil. Velázquez y Goya respondieron, por lo tanto, a los impulsos de sus respectivas épocas. Fueron artistas de su tiempo.

Y lo fueron Courbet y Manet, Delacroix y David. Todo gran artista ha sentido palpitar su corazón con el inmenso corazón de su tiempo.

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

MONVOISIN



## EL SIGLO DE MONVOISIN

La historia del arte es una eterna negación. "Es —como dice André Michel— un libro en el que cada generación deja una página inédita, en donde quedan todos los pensamientos y todas las emociones que los hombres han sentido ante la naturaleza y la vida". La crítica sigue una línea zigzagueante en la cual los valores ponen las piedras miliare que señalan el gusto de la época.

Existe la tendencia a negar lo que otras generaciones hicieron en el orden de la cultura. Cuando este criterio se aplica al campo de las artes figurativas, se alcanzan las cumbres de la extravagancia.

Se suele tropezar con gentes que, so pretexto de defender las corrientes actuales de la pintura, desdeñan la obra de los grandes maestros del pasado. Lo menos que se puede decir es que esa línea es necesaria y es útil. Desde el reno de las cavernas hasta ahora, el arte ha sido una constante oscilación pendular.

\* \* \*

La pintura chilena se presenta en tres etapas bien definidas. La primera pertenece a unos tiempos lejanos cuya significación e importancia en la plástica están aún por establecer en forma concreta y delimitada. Son aquellos años en los cuales el arte balbucea sus primeras voces verídicas. La vida trata de romper las ligaduras con lo material. Epoca de siesta post-colonial; afanes y luchas esporádicas para sacudirse el yugo de una esclavitud pragmática. El espíritu, amorfo aún, de estas tierras, se enciende en vagas resonancias de sometimiento a lo externo. Estamos en lo pictórico muy lejos de algo que anuncie lo óptimo posterior. Europa, incluso, dormita de un florecer que fuera brillante. El Renacimiento ha quedado muy atrás. España, fatigada de gloria imperial, ve aflojarse las riendas severas de su dominio sobre estas tierras. El aire, la luz, el sol, aguardan a Goya. El viejo Tiépolo,

un artesano que maneja los azules primaverales y los rosas juveniles con magistral opulencia decadente, pone los últimos jalones del fenecer veneciano en la corte borbónica.

A Chile llegan los ecos lejanos y apagados de la escuela quiteña. Las frías imágenes católicas, acartonadas y convulsas en estremecimientos de beatería, que un día sintieron la remembranza de Ribera, de Zurbarán y de Murillo, pasan en copias insulsas a nuestros retablos, a nuestros salones. Es esta la primera etapa de la pintura chilena. Y a mi manera de entender carece de importancia, porque no inculcó en las gentes el gusto por las artes figurativas. Su mediocre exactitud no impulsó a nuestros medios literarios y artísticos, en general, a sentir cariño hacia una pintura que, por buscar solamente un efecto religioso, carecía de las cualidades plásticas más elementales.

Quede consignado aquí, sin embargo, este período que espera, por lo demás, un estudio completo y minucioso desde el punto de vista de la interpretación histórica.

Observada desde su ángulo plástico, la escuela de Quito representa el entronque material con la pintura española. Los asuntos son generalmente religiosos y la originalidad y perfección técnica muy mediocres. Con frecuencia los artistas de Quito copiaban cuadros, que, a su vez, eran réplicas o copias de los originales. A veces se servían de simples grabados con lo cual las condiciones de exactitud quedaban muy reducidas. La máxima originalidad consiste, desde luego, en trazar obras que son ligeras versiones o variantes de las peninsulares.

El criollo, sencillo y crédulo, y el indio, dominado por un sentido mágico y fantástico de la naturaleza, no supieron ver—no era ello posible sin una alambicada educación previa—lo que esta pintura, reflejo pálido del arte metropolitano, representaba desde el punto de vista estético.

Europa arrastraba siglos de civilización y de educación artística, y sus conquistas en este campo espiritual eran el resultado de una elaboración sistemática a través de muchos pueblos y razas. Mas el indio, por su primigenia formación espiritual, sólo veía con sus ojos nuevos el arabesco y la mancha, que eran la imagen material de cosas entrevistas en los



estratos maravillosos de fantasmales predicaciones religiosas. Las ampulosas matronas del virreinato se estremecían en congojas místicas y en deliquios ultraterrenales frente a las dulzonas telas que les traían escenas de santos y de mártires.

Se ha dicho que la producción de estas obras de la escuela de Quito estaba en relación directa con el fervor religioso. Cuando la metrópoli dejaba en estas playas del Pacífico una nueva remesa de contumaces y esforzados paladines de su católica majestad, la demanda de aquellas producciones aumentaba en cifras considerables.

Por todo el ámbito americano sometido a España se distribuían imágenes de santos y retratos de prohombres en obras carentes de virtud pictórica. No es posible, pues, señalar, a mi modo de entender, ni un solo atisbo de arte en su verdadera acepción. Téngase en cuenta, por otro lado, que la mayor parte de estas telas son anónimas.

Este primer período tiene en Chile una figura que podemos considerar como la de más alcornia artística. Se trata del mulato José Gil, nacido en el Perú y que fué en nuestro país el pintor oficioso de la sociedad santiaguina y de los padres de la Patria. Su retrato de Bernardo O'Higgins, lleno de candor pictórico, con unas manos gordezuelas y blandas, recuerda una imagen de Epinal. Sus planos lamidos y el contorno acentuado del dibujo propenden a un primitivismo vernacular.

No se puede hablar de precursores de nuestra pintura sin mencionar a tres artistas extranjeros. Son éstos Carlos Wood, Juan Mauricio Rugendas y Raimundo Monvoisin.

Wood fué un artista de actividades múltiples. Como acuarelista está muy por encima de aquellas transhumantes turistas inglesas que recorrían el mundo con sus zapatones ruidosos y sus cajas de colores para llevar a las brumosas islas imágenes descoloridas y triviales de un mundo feliz. El inglés Carlos Wood tenía —siendo un notable hombre de ciencia— un alma sensitiva de pintor. Su cuadro *Tempestad* acusa un impulso extraordinario y es en cierta medida una anticipación del romanticismo. Sin ser un pintor excepcional, situado en el pobre ambiente chileno de entonces, su arte se valoriza.

Sus colores son poco brillantes, dibuja con soltura y da a sus estampas de asuntos castrenses una exactitud muy notable.

La ligereza y el encanto que han caracterizado siempre a la pintura inglesa —colores finos, apagados, empleo de los “neutros”— contrasta con el espíritu decididamente teutón de Rugendas. El arte del alemán, más hecho, más humano, más vital, influyó en cierta medida sobre el gusto de nuestras gentes, que fueron aficionándose a la contemplación de obras que les hablaban de países desconocidos y llenos de encanto. Se ha dicho que este artista no ha influido, sin embargo, en nuestros pintores. Observador de costumbres, parece que su obra fué comprendida por sus coetáneos en pequeña medida. Los santiaguinos solían mirar con desprecio la vida cotidiana y corriente, vida que era evocada por este pintor ingenuo y nórdico con una pupila muy exacta y con una comprensión que hablaba de sus dotes de observador. La vida de Chile en toda su encantadora y primitiva frescura postcolonial fué la que hizo de Rugendas un pintor costumbrista a la manera de muchos de sus compatriotas. No debemos olvidar que el pintor de *La batalla de Maipo* era de un país en el cual la plástica de los hechos cotidianos y pintorescos ha tenido en todas las épocas innumerables cultivadores. Alemania está en ese aspecto muy cerca de los flamencos, exaltadores con gracia y con belleza inimitables de las dulzuras hogareñas y de la paz humilde de sus campos.

De estos precursores es necesario destacar a Monvoisin. El pintor bordelés resalta brillantemente como el iniciador de nuestro despertar artístico en pintura. Llega al país cuando todo es propicio para ese despertar. Trae Monvoisin de su Francia natal una inclinación anacrónica por las formas dieciochescas que David había transmitido a sus alumnos y epígonos.

Francia irradiaba todavía las luces potentes de su genio a los cuatro puntos de la rosa de los vientos. Hugo ha entrado en la Academia el año 1841; el mundo entero parece sentir sobre sí el peso grato de este “arco de triunfo de la literatura”, que ha lanzado a los ámbitos universales sus *Hojas de Otoño* y su *Leyenda de los siglos*. En literatura parece como si el mundo estuviera “huguizado”.



• Este genio aparatoso, macizo y fuerte, tiene en pintura su equivalente frío e imperial: David, que supo de todos los eclecticismos. Anterior en unos años a Hugo, supone un antecedente necesario —a través de Guérin— en la técnica de Monvoisin, quien vino de Burdeos imbuído de aquella grandeza que había palpado en la Francia imperialista.

Más que influído de una manera concreta y técnica por el autor de "*La muerte de los Horacios*", Monvoisin ha recibido el *aura vitae*, la misma atmósfera que circula en la Francia de su tiempo. Y esto, indudablemente, tiene su importancia.

El pintor francés está, por la técnica, por el dibujo, por el colorido, dentro de un neoclasicismo deformado por la voluntad de abstracción —véanse los murales simbólicos de la hacienda Los Molles y "El columpio", del Museo— pero su pintura, que ha pasado junto a Delacroix y a Gericault, trae un prenuncio o barrunto del romanticismo.

Una liberación absoluta de aquellos moldes de frialdad que derivan de la plástica davidiana no podía producirse enteramente con Monvoisin, ya que el bordelés se había formado en otro clima espiritual y arrastraba una herencia sujeta en rígidas normas. El se limitaba como buen artesano a seguir lo ya visto, a transitar por rutas desbrozadas por otros. En sus retratos, tan influídos por la técnica de su maestro Guérin y por Ingres, domina, ante todo, la "manera" y la atmósfera de los pintores de la Revolución, aunque se adivine un deseo de romper las ligaduras que a ellos le atan.

Su estancia en Chile no fué extraña a esta rebeldía porque según Richon-Brunet, "lejos del ambiente artístico europeo y sin medios de comparación, tuvo que mirarse a sí mismo y su obra ejecutada en el nuevo mundo fué más personal y por consiguiente más original".

Este enfrentarse con un paisaje inédito, tan lejano de aquellas dulces campiñas de la Gironde y tan opuesto a los verdes campos de la Isla de Francia, hubo de modificar su sentido plástico. Por lo menos humanizó su pintura, le quitó la pedante filosofía que traía de sus maestros. La realidad chilena, más brusca, más hecha que la francesa, aligeró de intelectualismo su obra y la hizo más sensual. La áspera luz

de los campos de Chile arrebató en cierta medida las brumas fuliginosas de la visión gala.

Hay en el arte de Monvoisin, por entonces —aparte la huella indeleble del aprendizaje, que se conserva fatalmente— una reminiscencia de las líneas clásicas, pero sus lienzos registran, en esta nueva etapa, una ampulosidad y una sensualidad a las que no es extraña la muelle existencia colonial. Para Monvoisin, estas bellas modelos de carnes vagamente elásticas con las cuales se enfrenta tienen algo de tropical en sus maneras y en la rotundidad curva del arabesco.

Este fenómeno —menos inesperado de lo que pudiéramos creer— responde a una visión prejuiciada, a una idea común que el pintor había asimilado en su patria. Para la Francia occidental, quintaesencia de la civilización, aquellos países que se encontraban al otro lado de Las Columnas de Hércules eran todavía algo fabuloso y no exento de poesía. Los franceses —y los europeos en general— sentían que toda América era trópico, porque aplicaban a la totalidad del Continente las visiones y las imágenes del *Journal sans date*, de Chateaubriand. Era, a veces, un trópico visto a través de Josefina de Beauharnais, la emperatriz criolla.

Así, en los retratos que Monvoisin pintó en Chile se adivina ligeramente este aire sutil, más patente aún en su iconografía femenina. Ojos inmensos de ensoñadora y apacible mirada, expresión bovina y tropical y con un cierto regusto sensual que viene a su vez de las nuevas tendencias que Ingres había introducido en su reacción contra el orden davidiano. Jean Cassou hablando de este factor ingreso, ha anotado con acierto: "Ingres nos induce al placer de una sensualidad especial, opuesta en absoluto a la sensualidad cósmica y lírica de un Delacroix, de un Courbet, de un Corot, de un Renoir, de un Van Gogh...". Palabras que nos ayudan a comprender mejor la concepción monvoisinesca del retrato, porque esta sensualidad, marcada por un aire intelectual y refinado, es fría; es, en definitiva, una sensualidad que no ha podido sacudirse la huella del siglo XVIII, tan dado a señalar la noble calidad de una paño plegado, la suavidad de la carne y la "ligereza eléctrica, felina y fría de un chal de la India".



Sin adelantar nada de lo que posteriormente había de incidir en la técnica de Monvoisin, debemos insistir en que su formación fundamental respondía a las corrientes del siglo XVIII; a lo que se ha llamado *David, son école et son temps*. El autor de *Leónidas en las Termópilas*, tuvo innumerables seguidores; el pintor Monvoisin fué discípulo de uno de ellos precisamente cuando se estaba gestando el romanticismo, aunque pareció no captar el movimiento que entonces comenzaba a iniciarse. No le corresponde el título de “pequeño genio” que tanto se ha prodigado entre los pintores franceses de la pasada centuria. Monvoisin es inferior, desde luego, a Gérard, a Gros y a Prud'hon.

La pintura del bordelés está más en contacto con el mundo anterior que con la aurora estética que el genio goyesco ha iniciado, permitiendo la eclosión magnífica de Delacroix y Manet. El pintor de nuestra generación del 42 es un neoclásico retrasado, aunque en su impulso inicial se encuentre alguna brizna del romanticismo naciente.

En América, por un azar que no se sabe si es debido a Paul de Kock o a las rivalidades con el pintor Vernet, en el siglo XIX tenemos con Monvoisin un representante plástico de la filosofía racionalista y volteriana de una época pasada. La Revolución Francesa no se limitó a legislar en materia política, económica y social, sino que llevó su rígida disciplina a las artes y a las ciencias. La Convención había fijado los cánones estéticos que pasaron de David a sus discípulos y de uno de éstos —el barón Guérin— a Monvoisin.

Los pintores habían leído las Memorias de Kaylus para poder reconstruir la vetustez de los tiempos clásicos con mayor propiedad. El arte cae así en una lamentable frialdad constructiva y colorista. La escuela davidiana —llamada “Academia del falso clasicismo”— aspira a la vuelta a los cánones estéticos de la antigua Hélada, y para ello se copian las estatuas de Fidias y Praxiteles, se estudian los modelos arquitectónicos de Grecia y Roma, se reproducen los dibujos de los vasos griegos y se leen *Las vidas paralelas*, de Plutarco, con el fin de ambientar las escenas. Lessing publica su Laocoonte y Montesquieu contribuye a la reconstrucción de la estética anacrónica con su Grandeza y Decadencia de los Romanos.

A esta influencia responden las obras de David: *Apolo y Diana pinchando con sus flechas a los hijos de Niobe*, *Aquiles llorando la muerte de Patroclo* y *Juramento de los Horacios*.

Monvoisin ejecutó bajo el impulso de este espíritu sus primeras obras europeas, estimadas como las más artísticas. En Chile se pueden poner de ejemplo los murales que pintó en la hacienda Los Molles: *La Pureza*, *La Música*, *La Escultura*, *La Literatura* y otra alegoría que no ha podido ser identificada —dentro, aparentemente, todas de los más absolutos cánones académicos— y sus telas *Filemón y Baucis* y *Orestes y Pilades*, que, inferiores a las obras de aquel maestro, tienen de común con ellas la frialdad de tonos y lo convencional de la evocación. Sin embargo, es necesario hacer resaltar un intento, por demás curioso, del autor de *El columpio*: el de adaptar la filosofía del neoclasicismo a las epopeyas de la conquista en *Captura de Caupolicán*, *Fresia y Caupolicán* y *Elisa Bravo apresada por los Araucanos*, en cuya tela Monvoisin evoca la historia de Elisa Bravo, supuesta prisionera de un indio araucano, tras la tragedia de un naufragio.

Es evidente, sin embargo, que en su época chilena comienza a producirse la evolución de Monvoisin hacia una pintura más humana. Por lo pronto, algunos títulos tomados a la revolución y a la historia contemporánea: *9 Termidor*, *Eloísa leyendo las cartas de Abelardo*, *Doña Juana la Loca* y *Los Girondinos en la prisión*, nos hacen pensar en las veleidades románticas de Monvoisin, que habrán de ser más evidentes posteriormente.

Monvoisin —se ha repetido hasta la saciedad— se aparta de aquella senda que lo hubiera llevado a una pintura de más alta significación ideal y pictórica para entregarse a una labor de mejores resultados económicos. El retrato le permite organizarse con un sentido industrial, ajeno en absoluto a la pintura y estableciendo, incluso, una tarifa que aplicaba con rigor muy comercial.

La iconografía monvoisinesca, si bien no ofrece en su totalidad un interés pictórico de radio excesivo —aunque en ella no falten las piezas maestras—, supone para el historiador una fuente inagotable de documentos de la época. Todo lo que de notable hubo en Chile pasó ante la mirada un poco



ceñuda del maestro. No obstante, si el gesto era adusto, la mano fácil y segura del pintor se ofrecía propicia a las melifluidades y a los arrumacos halagüeños. Por eso abundan los clientes que sentían en la propia vanidad el elogio superficial de los pinceles. Y es que Monvoisin, educado en la escuela del más absoluto objetivismo plástico, ignoraba el mundo borrasco del subconsciente.

Pintaba Augusto Monvoisin lo que veía su pupila, recurriendo a todas las fórmulas que en los talleres dieciochescos se transmitían de maestro a discípulo, sometiendo el modelo al convencionalismo de luces y de sombras estudiadas con todo cuidado. Su fantasía se limitaba a embellecer aquellas facciones. Por eso, los retratos que se conservan del artista francés carecen de ese soplo que hace grandes a las obras de arte.

Si el retrato de Monsieur Bertin, pintado por Dominique Ingres, es una tela sujeta a la esclavitud objetiva, hay en su atmósfera general, en aquellas gloriosas manos gordezuelas y un poco sensuales, en la boca hermética, en los profundos ojos, una alma que se está volcando al exterior por el milagro de la psicología. Y este deseo de trascendencia es lo que faltó a las imágenes de Monvoisin.

Siempre irá el pintor de Burdeos uncido al carro estético de alguna admiración fuertemente sentida. Cuando hace pintura histórica sigue muy servilmente las frías lecciones de Guérin. Cuando en Chile pretende evocar el mundo fabuloso de la conquista, lo hace con el recuerdo de sus lecturas de Lessing, y al fijar en el lienzo la imagen de sus coetáneos, olvida la verdad psicológica para embellecer con falsas pomposidades y halagos a sus modelos, cuando no nos recuerda en exceso a Ingres y a Madrazo.

\* \* \*

Monvoisin fué un pintor que poseía dotes naturales y gran fecundidad. Debía tener, a juzgar por la técnica que acusa en sus obras, una mano segura y fácil al improntu pictórico. Fué un buen artesano que dominaba el "métier", como era corriente en los pintores de su generación. Se ha dicho, incluso, que el exceso de gramática y preceptiva plástica cortó

las alas a muchos de estos artistas magníficamente preparados para realizar una obra perdurable.

No tuvo, desgraciadamente, la intuición de los nuevos tiempos que se acercaban para la pintura y eso que venía del Burdeos en donde había vivido y muerto Goya, el revolucionario del arte. Esto nos da en cierta medida el limitado aliento de nuestro pintor y nos dice lo que va de lo mediocre a lo genial. Porque como ya hemos visto, la comprensión de la obra goyesca es lo que hace grandes a Delacroix y a Manet. Monvoisin pasó al lado del español sin percibir el mensaje que traía su pintura.

Pero ello no nos hará desconocer la trascendencia que para Chile tuvo la llegada del autor de *Alí Pachá*.

Evocar el mundo artístico, la época o, como ahora se dice, el clima santiaguino a la llegada del pintor francés es sobremana útil y necesario para valorizar en forma cabal su figura. Hasta él, el arte existía en forma esporádica. Haciendo abstracción de las amaneradas y melífluas telas jesuítas y de los mínimos influjos de la escuela quiteña, la pintura no existe. Sobre todo, la sociedad santiaguina no siente la necesidad ni el acuciamiento de contemplar obras de arte. El mérito de Monvoisin consiste en haber despertado el gusto por la pintura de cierto aliento estético. Este mérito es compartido con aquellos otros dos pintores: Wood y Rugendas.

La llegada de Monvoisin a las costas chilenas produjo un cierto entusiasmo en las gentes. El viajero traía en su telas algo del mundo occidental. Para quienes no habían visitado Europa, sus cuadros eran una estupenda novedad. Ellos hablaban de ambientes entrevistados en lecturas, de genios intuídos desde lejos; recordaban a David, a Gros, evocaban la Revolución.

La prensa de la época se ocupó alborozada de las exposiciones que Monvoisin celebró a su llegada al país. En "El Progreso", de 1843 se calificaba la obra "*Caída de Robespierre*", de "magnífica y aterrante". Su *Colón* merecía de la "Revista del Pacífico" los siguientes juicios: "... de gran efecto, de brillante colorido y de ejecución atrevida".

Monvoisin, ante el éxito de estas telas, fué muy solicitado para retratar a los personajes notables de Chile. Su labor de



entonces es abundante, sobre todo en retratos. Entre estas obras, algunas alcanzan gran calidad, como los cuadros del obispo Elizondo, don Manuel Montt y José Zegers Montenegro. Las alegorías murales tienen el valor de antecedente y son lo más rigurosamente neoclásico de todo lo hecho en Chile. El *Retrato de doña Milagros Manselli* recuerda por más de una razón el que Ingres pintó de la condesa d'Haussonville.

*El columpio*, del Museo de Bellas Artes, tiene, como las obras de los puristas, una mezcla de romanticismo y clasicismo.

Se muestra siempre un excelente dibujante y sabe armonizar la composición de manera un poco teatral. Trabaja la tela con arreglo a la técnica tradicional de los pintores clásicos: empleo del claroscuro, perspectiva aérea y asunto. Los tonos calientes están rebajados siempre con grises, como exigía la austeridad republicana. Utiliza los "neutros" y va construyendo las gamas por el empleo de veladuras hasta encontrar el color buscado. Los negros no vibran como en los impresionistas posteriores, ofreciendo las telas ese aspecto fuliginoso que tanto las caracteriza. En *El columpio* las carnes están un tanto acartonadas. Su "Paisaje", del Museo de Bellas Artes, es una perfecta escenografía en gamas monocordes de verdes y grises-verdes, pero escasa de sensibilidad; no obstante, habría merecido la aprobación del crítico Fromentin, porque las relaciones entre los distintos planos que marcan la profundidad son impecables.

Dejó Monvoisin algunos discípulos, entre los cuales desuellan Francisco Mandiola, cuyo colorido es más ampuloso y más rico en gamas, y José Gandarillas.

Mas, aparte la significación que como maestro de otros pintores tuvo, lo más trascendental en él es precisamente el haber abierto Chile a la pintura universal.

#### LA ABSTRACCION ESTILISTICA EN MONVOISIN

Hemos estudiado la estética general que rige la obra de Monvoisin. Queremos ahora hablar de un aspecto de esa estética, relacionado directamente con cierta peculiaridad de su estilo.

Cuando se habla de neoclasicismo, se intenta la definición —perentoria, rápida, mediante una palabra— de su pintura. En efecto, Monvoisin es neoclásico, pero no es sólo eso. Parece indudable que el dibujo escultórico y analítico constituye la base de su hacer. Color rebajado, supresión del claroscuro extremado, introducción de una luz difusa, personalidad indeterminada del modelo.

Mas, junto a tales características parvamente enunciadas, vemos en la obra de este artista una voluntad estilizadora a la que —a nuestro juicio— no se ha prestado la debida atención.

En alguno de los retratos que hiciera en Chile, esto puede comprobarse de una manera fácil.

Debemos olvidar lo que dice esa obra respecto a cierto formulismo y a la aplicación cansina de recetas pictóricas. El pintor francés vióse obligado a standardizar su labor por las constantes demandas.

Olvidemos eso y hasta la sumisión fría a una preceptiva aprendida en Guérin. En Monvoisin la palabra neoclásico explica un aspecto parcial de la obra, pues hay en ella ciertos y evidentes atisbos de subjetividad. Algunas de sus telas acusan los ideales románticos. Su autorretrato de 1839 (Colección Antonio Santamarina) respira un lirismo cercano a Delacroix. El claroscuro es aquí más acusado y violento. La luz señala también el contraste súbito y dramático que caracteriza a esa escuela.

No cabe duda que el autor de *9 Termidor* vióse solicitado por distintas y contradictorias corrientes estéticas. La inquietud de su espíritu es —desde luego— reflejo de una inteligencia singular dirigida a percibir los fenómenos de las artes figurativas.

La inclinación a lo romántico —aunque importante, como habremos de ver más adelante— no es exclusiva. Por su nacimiento y por su educación artística está más cerca de la estética que ve en la resurrección de la antigüedad la vuelta a la *Gran Pintura* y al *Beau Idéal*. Lo que sucede es que el maestro bordelés hállese, en la plenitud de su arte, en una época fronteriza y crítica. Los ideales impuestos por David están periclitando. La nueva sensibilidad —a su vez— no es



todavía una conquista resuelta y aun cuando se impone, lo hace con dificultad y librando ásperos combates.

Puesto en esa encrucijada, obligado a elegir, Monvoisin sigue un camino que no es completamente el del neoclasicismo, ni tampoco por modo cabal el del romanticismo. Sino uno intermedio que tiene una doble raíz de instinto y razón, de impulso sensual y de cosa mental.

Mental, esa es la palabra. Su pintura —o, mejor, una parte de ella— está regida despóticamente por la razón, derivada, en este caso, de la abstracción estilística. En ello se ve el influjo de Guérin; pero la proximidad a Ingres y —seguramente— a Federico de Madrazo es más acusada.

Esa abstracción se hace evidente en la aplicación de un dibujo que desdeña las alusiones al naturalismo descriptivo. El dibujo es, en todos los casos, una síntesis de elementos plásticos. En unos aparece sometido a la impresión directa de las apariencias y como esclavo sumiso de la objetividad. En otros —en el de Monvoisin— el dibujo es una especie de metáfora, una sustitución de la realidad, una trasposición de lo real, la *cifra* de la verdad aparente. En este caso la figuración naturalista con todos sus atributos, que utiliza la perspectiva, el claroscuro y el traspantojo en el cual los objetos son representados con realismo ilusionista, deja el lugar a la abstracción de la línea.

En los retratos mejores del maestro francés la línea es una constante. Al grafismo ordenado por el rigor mental está supeditada la masa y ésta se encierra en el dominio geometrizante del arabesco.

Cualquiera que sea la calidad que asignemos a la obra, y sin que ello suponga similitud de valor, Monvoisin está en la gran corriente de los pintores que han sacrificado la realidad a la conveniencia estilística y a la tendencia que ve en la creación pictórica los puros efectos plásticos y figurativos. Monvoisin busca la deformación sistemática y la prefiere al carácter y a la individualización peculiar y naturalista del modelo.

En esa línea están Rafael, Poussin, Ingres. Y está también —con las reservas apuntadas— Monvoisin. El pintor de Burdeos deforma en procura de una acentuación estilística. Nun-

ca se hace ello más patente que en los murales ejecutados en Chile, especialmente en la alegoría de *La Literatura*. De franca inspiración neoclásica esta figura, dentro de una ejecución fría y lisa, muestra su arabesco enérgico y sintetizador. La cabeza, pequeña con relación al cuerpo, le da una extraordinaria expresión de monumentalidad. El naturalismo está lejos de la abstracción deformante que anima a estas obras. Esa misma voluntad de abstracción ofrece, a pesar de todo, una palpitante sensualidad. Lo monumental anticipa, por otro lado, vagos conceptos de la pintura contemporánea.

Pero, ¿de dónde mana esa sensualidad?

Paradójicamente de la belleza pura e indiferente que se advierte en aquella abstracción; de la misma abstracción matemática y señaladamente mental que iba a permitir que Modigliani —muy diverso por otra parte— se transformara un siglo más tarde en el más extraordinario pintor de desnudos sensuales —decimos bien: sensuales— del arte contemporáneo.

El dogma clásico, más aparente que real, oculta a un emotivo voluptuoso. De Monvoisin puede decirse lo que Lionello Venturi ha dicho del pintor de Montauban: "Se comprende que la forma plástica de Ingres no es más que el acto de posesión sensual de algunos fragmentos de realidad".

Monvoisin encierra a sus figuras dentro de una arquitectura oval y esférica. Tales formas constituyen una especie de geometría mental de estilizado arabesco que se ondula al dibujar la apariencia plástica. El dibujo se apoya en un simbolismo esencial formado por dos columnas ideales: estructuralismo e intelectualismo. Se diría que ese racional concepto de las formas advertido en Monvoisin enronca con lo que siempre ha sido la marca del genio francés: predilección por el estilo, cierta austeridad a lo jansenista, voluntad de orden, aspiración a hacer de la pintura una síntesis formal. Más todavía, un pensamiento plástico. "Pienso, luego pinto", gustaba de decir Poussin.

En *El columpio*, del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, en medio de una naturaleza romántica de acento medieval, como las que pintaban los puristas y nazarenos del siglo pasado, hay dos desnudos de mujer que ofrecen una



forma acentuadamente estilizada, sobre todo por el contraste real del fondo. Las carnes de aspecto elástico, como de molusco, se inscriben dentro de un lineamiento geométrico oval. Sin olvidar que los brazos levantados de una de las modelos no tienen una solución feliz al romper la coherencia, el conjunto puede servirnos de ejemplo muy característico de la pasión que Monvoisin ponía para dar realidad tangible a un estilo basado en las formas abstractas.

\* \* \*

Esa abstracción estilística que se advierte en una parte esencial de su obra deriva, pues, del influjo de Ingres. Se ve que el pintor sintió dualmente la atracción de los dos grandes maestros de su tiempo. Fué romántico —como habremos de ver— bajo el dominio de Eugenio Delacroix, pero buscó la estilización abstracta en la lección magistral del austero artesano de Montauban.

Algunas de sus obras del período chileno son hondamente significativas con relación a esa segunda influencia, especialmente el *Retrato de C. Masenlli de Sánchez*, que puede considerarse como prueba suprema de asimilación racional e inteligente de un estilo, y como adaptación del mundo de las formas a la norma abstracta y racional.

Hay en este bello retrato la misma fuerza latente y potencial de la manera ingresa. Idéntico contenido intelectual y, a la vez, sin que se anulen recíprocamente, ese extraño sensualismo, esa febril *morbidez* que no deriva de complacencias eróticas del tema, sino de la pintura misma, del regodeo del modelado, de la melodía lánguida del dibujo, de las incurvaciones que parecen sometidas a un esquema previo.

A esta misma corriente pertenece el *Retrato de doña Emilia Herrera de Toro*, sobre todo por la suave sensualidad de las carnaciones, por el rigor del arabesco y por la delicadeza aterciopelada de los paños. Si bien en esta obra es fácil advertir ya una vaga insinuación romántica. Ingreso, esencialmente ingreso, es el *Retrato de doña Tadea Reyes de García*, que si no es de las mejores obras sirve al menos como ejemplo eminente de cuán decisivo fué el ascendiente del

pintor de Montauban. Se trata en efecto de una de las telas más próximas a la factura peculiar de este maestro. Pero aquí no ha habido, como es frecuente, asimilación y adaptación de una cierta norma estilística. Por el contrario, se ha seguido la lección por modo servil, tomando lo epidérmico, la manera, la receta, mas no lo sustantivo y profundo.

Un óleo que representa a doña Narcisa la Fuente S. de Zañartu, en una colección peruana, acentúa extremosamente el geometrismo del esquema previo y, sin olvidar cierto lirismo de inclinación romántica, muestra rasgos inequívocos de aquella racionalización de lo sensible, ya anotada.

En el citado cuadro *El columpio* el ambiente romántico-gótico de la selva no empece que los desnudos exhiban el estiramiento carnal, elástico y mórbido a lo Ingres. El predominio del arabesco ovoide y de la geometría escueta, desdeñosa del modelado parcial por el total, recuerda sin duda la figura de *Angélica*, del pintor Ingres y muy particularmente el estilo gotizante de *Venus Anadiomena*, del mismo artista.

En esta obra Monvoisin se encamina en forma decisiva hacia la pasión fría, latente y anacrónica impuesta en Roma por los puristas, nacidos, como es obvio, del tronco Rafael-Ingres. Pero Monvoisin no siguió rigurosamente esa ruta. La abandonó apenas comenzada y el influjo del autor de *La source* derivó más tarde hacia la abstracción estilística por un lado y, por otro, hacia el romanticismo. Las pinturas murales de la hacienda Los Molles señalan una de sus cumbres estilísticas. Y en ellas se realiza una síntesis apretada y fuerte de los estímulos recibidos por el pintor en el cultivo de la norma y de la estructuración racional.

Hay en el paralelismo Ingres-Delacroix un ejemplo muy importante: el que nos proporciona la comparación del *Retrato de M. Bertin*, por Ingres con el que Monvoisin pintó de don Mariano Egaña.

Las diferencias formales son evidentes, pero sobre ambas obras planea un mismo espíritu. La obra de Ingres se expuso en París en 1833 y obtuvo un considerable éxito. Monvoisin debía conocerlo con bastante anterioridad y debió sentirse atraído por la serena y plácida belleza de esta tela que ha logrado la trasposición del ideal burgués a formas artísticas. Las ma-



nos debieron llamar su atención. Y son las manos —especialmente la derecha— las que él destaca en el *Retrato de don Mariano Egaña*.

Hay más psicología en el de Ingres, más naturalismo también. El de Monvoisin es más hermético interiormente, pero muestra en la cabeza un extraño sintetismo formal, una reducción de lo natural al plano abstracto. La calidad de los paños es idéntica en ambas obras, pero Ingres, en la composición general, ha llegado a una más completa unidad y coordinación de los elementos plásticos. Lo que interesa es señalar el influjo y sobre ello no parece caber duda. Porque si bien el retrato de Egaña es de 1827 y el de Bertin se expone en 1833, se sabe que fué pintado hacia 1827, es decir, cuando Mr. Bertin tiene unos 62 años, edad que es la que representa en su retrato.

### EL ROMANTICISMO DE MONVOISIN

Hemos señalado que en el pintor Monvoisin se da el choque de varias tendencias. Lo que en él predomina —desde luego— como base de su formación técnica es, sin duda, el estilo que por llamarlo de alguna manera diremos neoclásico. Guérin, discípulo de David, está presente en su primera época. *Coroliano*, *Telémaco* y *Eucariz*, *Aquiles entregando a Néstor el premio de la sabiduría* y otras telas en que predomina el tema, se inscriben en aquella filosofía estética impuesta por el pintor del *Sacre*.

Es más, conforme lo vamos estudiando nos asalta la duda de si en realidad fué sentida por Monvoisin esta clase de pintura. No puede olvidarse que hacia 1820, año que centra sus afanes didácticos, la academia rige severamente las actividades artísticas sin permitir la menor desviación.

La huida de Monvoisin, evasión mística y física, en cierto modo como la de Gauguin a las islas paradisíacas y la de Van Gogh hacia el esplendor luminoso de la Provenza, es para nosotros bastante significativa. La anécdota de unas dificultades estético-burocráticas no sería nada si en ella no estuviera el germen de la incompatibilidad con una filosofía de las

artes figurativas poco estimada por el pintor; sobre todo en su época de madurez.

El viaje al Nuevo Mundo lo libera de los rígidos moldes y lo enfrenta a una naturaleza llena de misterioso prestigio y de romanticismo tropical —como hemos señalado— a través del tópico literario de Chateaubriand y de Bernardin de Saint-Pierre. La venida del pintor a América es una vuelta a la naturaleza.

Sería excesivo —empero— creer que Monvoisin va a dar de lado a todo el cúmulo de normas, ideales y hábitos adquiridos en la docencia neoclásica de Guérin. El bordelés se había formado —ya lo hemos dicho— en ese clima estético y espiritual. Cualquier esfuerzo de mutación estilística está sujeto en él a una serie de frenos e inhibiciones psicológicas. Es curioso observar cómo de la voluntad exclusivamente formal que actúa sobre los supuestos neoclásicos, cómo del ansia de libertad creadora parten dos corrientes en cierta forma disímiles. Una inclinada, por influjo de Ingres, hacia la abstracción estilística. Otra hacia el romanticismo a través de la lección magistral de Eugenio Delacroix.

¿Es Monvoisin un pintor romántico?

En las cosas de arte las denominaciones no pueden alcanzar límites sobremanera precisos. Monvoisin ofrece, desde el punto de vista crítico, el interés supremo de lo que es contradictorio, de lo fronterizo. Está el pintor de *La batalla de Denain* en esa línea precisa e indócil en la cual se rozan diversas zonas espirituales y estilísticas. No es en el rigor del término un pintor del sentimiento romántico. Pero en su obra —especialmente en la posterior a 1832— se advierte que una corriente soterrada de contenido lirismo calienta la frigeidez clasicista venida de David.

Las fuentes de la inspiración romántica en Monvoisin son diversas. Mas, las dos principales están en sus juveniles contactos con Delacroix, quien en cierta ocasión se vanagloriaba de trabajar en el taller de Monsieur Monvoisin, y en el choque espiritual y psicológico con el mundo americano. Por otra parte, en el primer tercio del siglo XIX, hacia 1835, el neoclasicismo ha hecho crisis. La razón cede el paso al sentimien-



to; la geometría, al instinto. No era posible que Monvoisin, que habría de vivir todavía treinta y cinco años, se mostrara insensible a la palpitación de los tiempos.

\* \* \*

El romanticismo en Monvoisin está enriquecido por distintos aportes. No es tampoco el suyo un romanticismo puro. Está entremezclado de elementos espurios y con frecuencia deja aflorar las vetas de otras normas estilísticas. Es indudable que en este pintor se unen tres cauces disímiles suficientes para impedir que alguno de ellos predomine jerárquicamente.

Tiene de David la pasión por la vuelta a la antigüedad (*Telémaco y Eucaris*). De Ingres su ansia por retornar a la Edad Media a través de una concepción clasicista (reyes merovingios de las galerías históricas de Versalles). De Delacroix la pasión y el pintoresquismo vernacular (*Los refugiados del Paraguay*).

De estos tres aspectos el que nos interesa para los fines de nuestro estudio es el tercero, es decir, el de los posibles contactos con Eugenio Delacroix.

No pertenecen ambos pintores a la misma generación. Monvoisin nace en 1790, mientras que Delacroix es de 1799. Nueve años en una época en que la actividad pictórica era extraordinariamente acusada son suficientes para separar radicalmente a quienes a ellas pertenecen.

Delacroix seguía su camino con toda seguridad. No tenía tras sí el peso de influjos ajenos a su propia concepción de la estética. En cambio Monvoisin participa de una generación vacilante. Vacila el pintor entre la fase tardía del neoclasicismo y los nuevos ideales. En medio de esta dual tendencia es necesario ver la influencia ingresca que produce en nuestro pintor la interesante desviación hacia la voluntad estilística.

El romanticismo monvoisinesco se manifiesta de dos modos. Por el lado de lo ornamental y por el más sutil de la sensibilidad y del subjetivismo exaltado. La base de éste está en los ideales nacientes, la de aquél, según ya vimos, en el choque con un mundo extraño y misterioso.

Cuando Monvoisin vino a este hemisferio traía obsesivamente en su recuerdo la imagen indeleble de algunas obras del gran romántico de *La barricada*, entre ellos los dos retratos de la novelista George Sand. Estos retratos sirven de inspiración a algunos de los que Monvoisin pinta en América, siendo el más significativo el de doña Mercedes Soubirat de la Fuente, 1847. Otra efigie que recuerda ostensiblemente el *Retrato de Mme. Simon*, de Delacroix, es el que hizo Monvoisin de doña Javiera Carrera. Con ello no insinuamos la posibilidad del plagio. Estamos señalando algo más importante: la inclusión en una misma corriente estética, la participación en idénticos ideales, la entrega —en suma— al ansia de liberación creadora.

Y que Monvoisin sentía esas aspiraciones lo demuestra con su bello *Autorretrato*, de 1838, fecha decisiva y esencial en su evolución, fecha que señala el cambio de ruta y que centra uno de los conjuntos más admirables de sus obras anteriores al exilio voluntario.

En esta pintura que representa sus propios rasgos Monvoisin nos da en una atmósfera misteriosa el secreto apasionado de un alma. Oculto en la apariencia reposada de unas formas que emergen románticamente del violento claroscuro, el espíritu se revela súbito en los ojos, en la línea enérgica de la nariz. Toda la tela tiene una honda, una delicada espiritualidad. En ella Monvoisin aparece fraternalmente unido al genio de Delacroix.

No es necesario llegar a la realización de grandes obras para que el espíritu aflore a la superficie pintada. En las composiciones ambiciosas de la primera época el artista de Burdeos es frío, minucioso para resolver los problemas de dibujo y de técnica. Hay aquí, sin embargo, menos sensibilidad y el espíritu está ausente. Las obras devuelven una realidad anacrónica, arqueológica, vista a través de las frías reconstrucciones históricas.

En los retratos, por el contrario, hay subjetividad, gracia, lirismo. Hay también pasión. Monvoisin no busca, a la manera de los neoclásicos, el arquetipo. Trata de definir una in-



dividualidad diversa a las demás. Trata de darnos la naturaleza íntima, angustiada, de un alma. Por eso Monvoisin es romántico.

\* \* \*

Si el lirismo pictórico de Monvoisin enlaza con el de su compatriota, el apasionado pintor de *Medea*, no puede negarse que, posteriormente y en el choque con una naturaleza tropical y extraña a las visiones primeras, su romanticismo tiene algo de roussoniano. Ya hemos aludido a esto, pero deseamos insistir. El contacto con el nuevo mundo afecta decisivamente a la obra del maestro.

Lo que por lo demás no es extraño. En Europa comenzaba un movimiento de búsqueda de lo exótico. Es entonces cuando nace el "orientalismo" y la pasión por ciertas formas populares. La temática, a su vez, se inspira en la historia coetánea del pintor.

Esas tres corrientes se dan en la pintura de Monvoisin.

Ha visto nuestro pintor en el *Salón* la serie de grandes cuadros de temas orientales, especialmente *La boda judía* y *Mujeres de Argel*, de Delacroix. El bordelés ha sentido la atracción de los pueblos pintorescos y coloridos. El resultado es la pareja de odaliscas de la colección Ocampo de Buenos Aires, en las que se advierte un equilibrio admirable entre el sentimiento de lo exótico y la restauración de las formas esencialmente plásticas; entre la sensualidad y la contención morfológica. El recuerdo de la *Odalisca*, de Eugenio Delacroix, se impone.

Más acentuado carácter ofrecen los óleos de temática popular y vernácula. En primer lugar *Soldado de la guardia de Rosas*, que tiene una enérgica cabeza a la oriental y que se inscribe por el modo pictórico y estilístico en la corriente exótica que estamos estudiando. Es el equivalente de *El hombre de la pipa*, de aquel pintor. La tendencia popular-orientalista, transformada aquí en "americanista", conviene verla en *Gaucha federal*, en *Esposos paraguayos*, en *La portañá en el templo* y, sobre todo, en *La barranca de Santa Lucía*.

Monvoisin ha escrutado en estas telas, a más del contenido interno de los modelos, el color local. Hay en ellas un romanticismo de lo tropical y lejano, del traje, del costumbrismo autóctono. Lo hay de preferencia en la rebusca exacta del carácter. *La barranca de Santa Lucía* ha perdido ya todo acento oriental y ha ganado en rasgos populistas. Los dos grupos situados, respectivamente, a derecha e izquierda del cuadro, son unas manchas deliciosas de vida y costumbrismo. El pincel del maestro ha manchado valientemente con pincelada sintética, sin apurar el trazo, insinuando, sugiriendo, señalando el dinamismo y la diversidad formal en algo que recuerda el movimiento barroco y prerromántico rembrandtiano.

Tenemos así que si el punto de partida es —como decíamos— Delacroix y la nueva corriente orientalista europea, la obra posterior de Monvoisin está señalando el contacto con un mundo especial, inédito en realidad hasta entonces.

El orientalismo de raíz norteafricana produce sólo las odaliscas y una tela de costumbrismo turco-albanés, *Alí Pachá y Vasikili*, resumen plástico de un terrible y romántico episodio de la dominación turca en Albania.

Conviene no olvidar que el cambio de estilo en Monvoisin se había producido, precisamente, con *Pastora soninesa* y *La partida*, las dos inspiradas en Oriente.

Dentro del romanticismo que roza el rococó debemos considerar un cuadro de extraña y galante tema. Nos referimos a *Luis XIV y la Valière*.

Aquel mundo exótico —es decir, América— da lugar a una visión muy personal de la historia coetánea. Delacroix había buscado en los Balcanes una honda fuente de patetismo. La toma de Constantinopla, las matanzas de Quíos y los diversos episodios de la dominación otomana son temas que unen dualmente la posibilidad plástica de color y dinamismo a lo sentimental y dramático. Es éste, en cierto modo, el equivalente pictórico de la romántica literatura orientalista del poeta Byron.

Estamos lejos ya de la inexorable sumisión a las reglas davidianas. Monvoisin las rompe definitivamente, aun cuando



no persista posteriormente en ello, con dos telas nacidas en el impulso de sucesos contemporáneos del autor: *Naufragio del Joven Daniel* y *Elisa Bravo en el cautiverio*.

\* \* \*

Pide, pues, Monvoisin al acontecer contemporáneo inspiración temática. Del mismo modo que Gericault reproduce en *Le radeau de la Méduse*, un episodio que conmovera a las gentes de su tiempo, Monvoisin toma como pretexto una catástrofe ocurrida en 1849 —el naufragio del bergantín “Joven Daniel”— para componer dos de sus telas más acentuadamente románticas. La imaginación del pintor estimulada por la leyenda nos da aquí un romanticismo costumbrista exornado curiosamente por elementos esenciales de carácter tropical y por la evocación nostálgica.

Ello se hace más patente en *Elisa Bravo en el cautiverio*. En primer lugar, lo fabuloso empieza a mezclarse con la pura creación pictórica. La literatura interviene y reviste la escena con el prestigio poético y legendario.

La litografía tomada del cuadro está mostrándonos una escena a lo Bernardin de Saint-Pierre. La escenografía es completa. Contraste inusitado de dos civilizaciones, belleza convencional de la náufraga, fondo tropical formado por palmeras y espesas selvas.

Monvoisin ha pintado los dos cuadros hacia 1859. Es decir, cuando se ha retirado a su país natal, bastantes años después del suceso. La leyenda ha comenzado a crecer con inciertos contornos. El episodio, vulgar en sí mismo, se transforma lentamente en un acaecimiento cargado de honda poesía.

El pintor guarda de su estancia en América una indecible, una suave nostalgia. Vive ya de recuerdos y de la evocación de una etapa nimbada por brumas saudadas. Su imaginación agiganta los hechos y les da dintornos de fábula. Las telas de este período están cargadas así de sentimentalismo y entre ellas figura una, capital en el conjunto de la producción total del maestro, la titulada *Refugiados paraguayos*, patética, emotiva visión del mundo lejano.

Lo que no tiene nada de particular si se piensa que, además del puro contenido plástico, liberado en buena parte del convencionalismo escolástico, se advierten en esa tela y en otras del mismo grupo la subjetividad y la emoción del recuerdo.

A tan interesante período final pertenece *Paisaje de Río de Janeiro*, interesantísimo desde el punto de vista figurativo y del factor anímico. Tiene la suavidad de las nieblas de Corot, la delicadeza de un cielo transparente y sutil, una graciosa poesía espacial y buena dosis —a la vez— de rigor artesanal. Del primitivo apresto neoclásico no queda nada. El follaje esfuma sus contornos y, dentro de la quietud y del sosiego y del contenido interior, se columbra un arrebató de sentimentalismo dinámico y pasional. Hay sin duda algo de la voluntad fáustica de los grandes paisajistas románticos. La manera fugada de estar realizada la tela, la soltura de la pincelada y el *toque*, el vago impresionismo musical son preñuncio del nuevo modo que se abre paso con los maestros del *plein-air*.

Podemos, pues, resumir nuestro pensamiento.

Monvoisin se forma en los ideales neoclásicos. Dentro ya de un clima de renovación, su pintura sufre diversos estímulos. Uno de ellos, el de la nueva sensibilidad romántica: Delacroix, Corot, tal vez Géricault.

Su estancia en América pone tensa la cuerda del orientalismo y le lleva a la naturaleza a través del idealismo convencional y poético de Bernardin de Saint-Pierre.

Todo ello sin olvidar que la obra del pintor de Burdeos muestra con frecuencia una esencial y poderosa base personal, un estilo que le es propio, reflejo de su espíritu sensible y de su vocación creadora.



EL GRECO Y SU ACTUALIDAD

En el cielo pictórico español destaca con brillantez la estrella atormentada de Doménico Teotocópuli, pintor bizantino-veneciano en su época primera y castellano cabal en sus años españoles.

El candiota representa en la plástica ibérica —como Zurbarán, Velázquez y Goya— una voz singular. El aire ligero de la Meseta, el tono dorado de la pétreo urbe toledana y tal vez el influjo de la pasión religiosa, transforman al autor de *San Mauricio* en un hombre alucinado y delirante, en un místico del color y de la forma, en un idealista exacerbado en quien el catolicismo hace de sus fantasmales personajes lenguas de fuego que levantan al gélido cielo de Castilla los brazos implorantes.

Sin embargo, el catolicismo del Greco no es cosa tan clara. En esta actitud suya, por extremada y aparatosa, parece que se quisiera disimular algún sentimiento distinto. Por lo pronto sería útil poder rastrear las posibles corrientes premolinistas que existan en la pintura del Greco. En los cuadros del candiota aflora cierta inspiración “quietista”, intuída agudamente por un comentador que dice de la *Resurrección*: “. . . parece una explosión que está conteniendo, antes de estallar, su empuje formidable”. Mas, dilucidar esto nos apartaría del camino de nuestro ensayo.

Si comparamos al pintor con algunos de los escritores más fuertemente españoles, observaremos de qué manera el paralelismo que se establece está hecho de una sutil solidaridad temperamental. Los extraños contrastes que se dan en Cervantes los vemos anunciarse ya en el Greco. La deformación caricaturesca del Caballero de la Triste Figura en su mezcla singular de lo ideal y de lo grotesco, de lo místico y lo terrenal, está también en la obra del candiota cuando capta los elementos espirituales de su pintura al afincarse en la patria de adopción. Nadie más español que Goya. Pues bien, Camille Mauclair, que vió con acierto algunos aspectos de la pintura hispana, dice de Goya que es un Greco vuelto del revés. Las



deformaciones de ambos, inspiradas por distintos y contradictorios impulsos, tienen el mismo caótico punto de partida.

Son tan fuertes los caracteres formativos de Castilla que llegan a influir de modo decisivo y definitivamente sobre un pintor cuya juventud se había nutrido de la paganía renacentista del Tintoretto. Su obra posterior acusa ciertos rasgos de aquella primitiva influencia, mas los nuevos aportes ahogan el sensualismo latino para hacer entrar a su pintura en el dramático transfondo del sentimentalismo religioso y modificarla totalmente.

Esta pintura está tan dentro del espíritu de la época, tan armónicamente entroncada en la España hermética de Felipe II, que no era posible comprenderla más que en el ambiente en que vivió el Greco quemado por la pasión ardiente del paisaje. Sus telas hablan un lenguaje más claro en Toledo, en Alcalá, en Illescas... El paisaje toledano arrebató a su visión más que a su paleta la clásica composición veneciana y la revitalizó con nuevos elementos dramáticos.

Los cielos parecen en el paisaje de Toledo —Metropolitan Museum— con luces de azules profundos. Un aire tenebroso semeja barrer aquel yermo de seca y pétrea aridez. No hay una nota optimista en esta tela y el hombre se pierde en el desconuelo de sus frías gamas cromáticas. Esto, más que un cuadro, parece un Gólgota pictórico.

Tenía Doménico Teotocópuli su espíritu preparado por afinidad temperamental para comprender este paisaje. Pero no debe desconocerse la influencia del medio ambiente. Lo austero de la vida española y la sequedad de su medio geográfico han matado el venecianismo. A partir de entonces el viejo candiota es un pintor español. Castilla lo ha embrujado de manera total.

Dentro de lo que Wölfflin llama la "doble raíz del estilo" hay en el Greco un evidente acorde con la época y el medio, dentro de las limitaciones características de la pintura española que, como es sabido, obra siempre en puros impulsos individualistas y *adánicos*. Ubicado dentro de su grupo temporal, este pintor responde a lo específico de ese grupo: dramatismo, religiosidad, irrealidad, etc.

Sin poder entrar en un análisis detenido del fenómeno barroco en relación con Doménico Teotocópuli, debemos anotar, empero, que el pintor, por la persecución de unos ideales de misticismo y de ansia de infinito, está dentro de los caracteres específicos de ese estilo. En cuanto a lo morfológico, es evidente la permanencia de unos rasgos que, por lo quebrado de sus líneas y por esa sensación de fuga ascética, corresponden enteramente a las peculiaridades espirituales señaladas.

Por ello mismo, terminado el ciclo imperial y abatido el león hispano en Rocroy, la obra del toledano entra en el misterio y en el olvido por haber periclitado el mundo que la justificaba.

El olvido dura hasta nuestros días en que se produce una especie de primera resurrección con los estudios de Manuel B. Cossío, Miguel Utrillo y Barrés.

El estupor que a principios de siglo causaron sus telas, fué considerable. Las deformaciones típicas de los santos y vírgenes, el ritmo ascendente y patético de sus composiciones, los arrebatados tonos grises y plateados, no fueron comprendidos por todos.

El gusto estético difería notablemente de la manera grequense y quienes estaban habituados a contemplar las composiciones naturalistas de finales del siglo, los cuadros de historia, la objetividad miope de un Meissonier o el realismo de un Courbet, no aceptaban fácilmente lo que se estimaba como deformaciones patológicas. Se habló de astigmatismo y de dolencias y desviaciones ópticas, cuando lo que hizo el pintor de *San Mauricio* fué trastocar la tectónica humana para dar mayor fuerza plástica, mayor expresión, como posteriormente han hecho los *fauves*.

Acentuaba y descomponía los planos en busca de un espiritualismo extremo simbolizado en aquellas facies exangües y en los miembros descoyuntados. Después de Cézanne y de Van Gogh es difícil hablar de astigmatismo hipertrófico. Sus deformaciones eran voluntarias y estéticas y no clínicas, y ello resulta patente cuando se comparan entre sí algunas de sus obras, deformadas unas, normales otras.

Chocaba también a las gentes de ese tiempo el peculiar ritmo ascendente; todas sus telas son una pirámide ideal. Las



líneas se van estrechando en la altura para terminar como la aguda cúspide de una llama de fuego. No se podía comprender la composición abigarrada, los escorzos atrevidos, la longitud de sus figuras, pero sobre todo, era incomprensible la irrealidad que surge de sus telas en un barroquismo hecho preferentemente de la colisión de los elementos compositivos con las luces.

En un mundo naturalista era difícil perdonar tanto exceso místico, mas todo eso hubiera sido olvidado por los admiradores de Ingres y de Courbet, por ejemplo, si las formas representadas por el Greco hubieran contenido alusiones, aun dentro de sus extrañas deformaciones, a un mundo más pagano y terrenal.

\* \* \*

Gautier, que supo comprender a Goya, califica al cretense de "loco genial". Todo ayudó a crear el *enigma* del Greco, destinado, sin embargo, a ser resuelto —a nuestro entender— con la incorporación de su pintura al arte contemporáneo en la obra de otros genios que supieron recoger la esencia del maestro. El lejano discípulo de Jacobo da Ponte estaba señalado para la gloriosa misión de abrir a la pintura contemporánea un camino ideal con sus anticipaciones.

Lentamente el espíritu del Greco ha ido penetrando en las gentes y tras una singularización de tipo turístico en que se iba a ver sus cuadros con idéntica curiosidad a la que empujaba a los viajeros hacia lo típico español, sigue una comprensión más inteligente y profunda.

Para Eugenio d'Ors su "caso" está perfectamente explicado dentro de Toledo y en su tiempo. Así como Poussin es hijo de la filosofía cartesiana, el Greco coincide espiritualmente con Góngora y con el conceptismo literario. Pintor para literatos lo llama precisamente y, desde luego, lejanísima anticipación del romanticismo, última forma —añadimos nosotros— del barroco.

Uno de los fenómenos que más intrigan en este oriental —en quien muchos rasgos de su vida permanecen todavía inéditos— es el de su asimilación de los caracteres españoles. Sus retratos de hidalgos son, más que la expresión plástica

de una existencia individual —sin dejar de ser eso, también—, resumen y síntesis verídicos de una raza. El ambiente toledano lo atenazó haciéndolo español hasta la médula de los huesos. Es evidente que la pintura española alcanzó con su obra el punto más alto en la dual ecuación realismo-idealismo. Su obra paradigmática en este aspecto es el *Entierro del Conde de Orgaz*, con sus dos planos en donde se inscribe la dual caligrafía de los dos sentimientos que inspira toda la creación hispana a lo largo de los siglos. Es decir, que nadie supo como él marcar esas características, siendo el Greco extranjero. Maier-Graefe señala que “fué en España en donde alcanzó a lograr su estilo”. Lo cierto es que el ambiente de Toledo expresaba mejor las afinidades con los antecedentes ascéticos y bizantinos del candiota. La única manera de explicar el fracaso del pintor en la opulenta Venecia es comprender que Toledo habría de ser para su arte una especie de condensación espiritual. Con el Greco comienza la verdadera escuela española. En su obra está contenida con plenitud la suma de sensaciones, de caracteres, de factores morfológicos y técnicos que se encontrarán más tarde en otras figuras. El Greco, Velázquez y Goya, son los astros mayores del universo pictórico español y todo el sistema planetario de pintores, por numeroso que sea y por distintas que aparezcan sus modalidades, gira siempre alrededor de esos tres brillantes soles.

El Greco es con Goya el más ibérico de todos los pintores. Quiero decir que en ellos los factores típicos que singularizan lo español están más acentuados. Genio popular, éste; místico aquél, ambos son, no obstante esta diferencia, españoles por anarquía moral, por la soledad del espíritu y por el áspero e insobornable fondo castellano.

\* \* \*

Donde se puede medir la genial anticipación del Greco es yendo a los elementos que su pintura ha ido dando al arte actual. No podemos eludir ni escamotear el fenómeno de su resurrección en la pintura contemporánea.

Goya fué el precursor del impresionismo. El Greco lo es de la estructuración y del constructivismo actual a través de



Cézanne. Pero su influjo va más lejos porque Delacroix, que supo ir inteligentemente a la fontana abundosa de Rubens, no pasó ante el candiota sin intuir lo que en su obra había de anticipación y de lección magistral.

La ruptura súbita de los planos, la modulación del relieve por las gamas coloreadas, las formas arrebatadas y convulsas, empleando los tonos yuxtapuestos, las manchas frías, las líneas quebradas, los grises de estaño y de plomo, las luces azufradas y, especialmente, la deformación actual, vienen directamente del cretense. Por eso podemos comprenderlo con nuestra sensibilidad actual. El Greco constituye hoy la actualidad máxima desde el punto de vista de la estética por la captación de los elementos puramente plásticos y por su entrega total y definitiva a la pintura.

Siendo nuestro artista un hombre que razona con el espíritu —si se me permite la expresión— y siendo su pintura una manifestación material de ese espíritu, ella se produce sin elementos externos espurios. Por lo tanto, comprendiéndolo a él podremos entrever la grandeza de su arte. Como Gauguin, Cézanne y Van Gogh, la vida de este pintor entronca perfectamente con su obra y ambas aparecen unidas y apoyándose recíprocamente.

El arte posterior a David, lo que se ha llamado naturalismo, y la misma escuela del autor de *El juramento de los Horacios*, es un arte de fórmula, cocinado de acuerdo con módulos aprendidos de modo maquinal y sin que la sensibilidad individual entrara en ello para nada. Son obras de "escuela" que pierden el aliento personal tan frecuentemente nimbado por las angustias de formas inéditas.

Esto es lo que explica por qué ni el Greco, ni Cézanne, ni Van Gogh, ni Gauguin hayan dejado discípulos dignos de ese nombre. Su obra termina con ellos, aunque el arte posterior incorpore sus anticipaciones geniales. La pintura es, cada día más, una problemática en la que el hombre trata de resolver incógnitas. El pintor parece un ideal Colón en busca de mundos nuevos. El viejo candiota fué por su afán de infinitud un hombre moderno también.

Desde el punto de vista de la plástica y de la morfología su genio anticipador es prodigioso. Un mismo espíritu anima

al Greco y a Cézanne. En el francés —que vió y estudió los grabados del candiota— encontramos reminiscencias lineales y de volumen en sus bañistas. Ambos deforman con idéntica intención expresionista y la pintura parece tocar el cielo.

El retrato de Mlle. Cézanne, de la colección Pellerin, está pintado bajo la inspiración directa de *La dama del armiño*, del Greco (1). Otra obra del francés, el retrato de su amigo Choquet, de la colección Bernheim-Jeune, es también obra inspirada muy literalmente en el Greco por su cabeza periforme y alargada. Los paisajes lo evocan a su vez en el azul intenso, en las gamas frías y, sobre todo, en la técnica mosaica de planos compactos.

Los dos artistas estaban iluminados por un deseo fervoroso de llevar el arte a su más alta expresión ideal.

Refiriéndose a esta influencia, Eugène Dabit ha escrito: "Hemos conocido algunos modernos que pueden ayudarnos a comprenderlo (al Greco). No elegiré a Van Gogh —de quien se ha hablado excesivamente por su pretendida locura—, sino a Cézanne, que ha intentado la aventura del Greco. Su obra es el tipo exacto de lo pictórico que, cualquiera que sea el motivo que la cree, alcanza siempre un carácter místico" (2).

El misticismo explica precisamente la relación del autor de *San Mauricio*, con tantos pintores modernos: con Van Gogh y con todo los *fauves* que de él derivan, quienes mezclan la deformación intelectual a la sensación antinaturalista y exaltadora del color. Místicos son también muchos pintores judíos: Modigliani, Pascin, Chagall y Soutine. Entre ellos y el maestro cretense hay alguna similitud ideal que podría derivarse de idénticos motivos raciales.

Su huella poderosa se hace más profunda aún en la pintura de nuestros días. El "pintor de la frigidez cromática", según Camille Mauclair, es el *alter ego* de los artistas actuales. Se ha producido así la segunda resurrección, esta vez técnica más que ideal. A principios del siglo XX el Greco fué descubierto por los literatos. Se especuló extensamente sobre los

(1) Beruete y Moret y Lafuente Ferrari, citados por Camón Aznar en su monumental libro sobre el Greco, Madrid, 1950, creen que *La dama del armiño* no es obra del candiota.

(2) Eugène Dabit. *Le Greco et Velázquez*. París, N. R. F. 1935.



caracteres extrapictóricos de su obra. En nuestros días, los pintores recogen la admiración sentida en su tiempo por Cézanne y la renuevan, pero tomando esta vez lo más eficaz que como enseñanza puede ofrecernos un artista: la lección de su obra.

El gigantismo y la época azul de Picasso derivan de la deformación grequense. Tanto el Greco como el pintor de *Guernica* deforman deliberadamente, a sabiendas, con objeto de lograr determinados efectos.

La tendencia a la elipse, al amontonamiento y a la dislocación barroca está hablando del cubismo picassiano. En el *San Mauricio*, la obra más genial del candiota y la más característicamente suya por apartarse plenamente de los venecianos, se nos muestra alucinado, verídico, profundo y espectral. Mas, por encima de todo, en esta tela se advierten ya los elementos abstractos que en *El entierro del Conde de Orgaz* estaban apenas señalados.

En el cuadro de El Escorial lo abstracto y lo real están fundidos perfectamente. La abstracción la vemos después en Salvador Dalí; en los frescos del mexicano Orozco la hay junto a las formas barrocas y descoyuntadas, deformes y retorcidas, que lo acercan a la pasión de nuestro primer manierista.

La composición y las luces serpenteantes del yanqui John Carrol son herencia del toledano, así como también en forma más acentuada los cielos sulfurosos e irreales. La arruga de una seda, el brillo de un zapato, trazados con asperosidad en una superficie estriada, tan frecuentes en la pintura de hoy, están tomados del Greco.

La importancia de esta influencia es tan grande y tan decisiva que hoy se considera a Doménico Teotocópuli como el antecedente más legítimo de la pintura actual. Tan poderoso se ha hecho este influjo que, incluso el dominio de Cézanne ha perdido intensidad. Los pintores de nuestros días prefieren ir a la fontana original, desdeñando al epígono.

La vuelta de un romanticismo de tendencia mística, más técnico que ideal, se ha producido gracias a este genio solitario y misterioso que ha pintado el alma española con las luces apasionadas de su pincel.

GOYA EN EL SEGUNDO CENTENARIO  
DE SU NACIMIENTO



## I

El tema parece hoy más inagotable que nunca. Hablar de Goya es siempre un estímulo para la fantasía, por cuanto pocas vidas de artistas se ofrecen más llenas de recovecos, de enigmas y de rutas abiertas al dominio del espíritu.

Goya es eterno. A cada generación se le presenta la oportunidad de interpretarlo a su manera, sin que la imagen pierda las posibilidades —cuando se la mira desde un ángulo auténtico— de la veracidad. Goya es múltiple. Aparece con mil caras. Mil cantos surgen de su potencia creadora para embrujar al que a ella se enfrenta. Goya es el punto de partida de un instante crítico de la humanidad. Es el último gran español: una especie de genio postrero del siglo áureo y, al mismo tiempo, un reverdecer del renacimiento pictórico agonizante.

Toda su vida tiene esa cualidad meméntica.

Se halla a horcajadas sobre dos siglos. El XVIII y el XIX. Instante crucial en el que se inicia la conquista de la contemporaneidad. La grandeza de Goya reside, desde luego, en haber comprendido su papel de hombre-cuña. La intuición le llevó a percibir la grandeza de su destino. Pudo quedarse a la sombra del árbol frondoso de la tradición y prefirió, sin embargo, dar el atrevido paso hacia el nuevo siglo.

Goya supone, pues, tanto el final de esa tradición, como el principio del nuevo drama de la pintura. Es decir, la dualidad que encierra entre dos signos parentésicos uno de los instantes más altos de las artes figurativas.

Por eso lo vemos tan cerca de nosotros. Por eso en este segundo centenario de su nacimiento lo hallamos palpitante y vital, inédito todavía, más nuestro, incluso, que de aquellos dos siglos.

## II

Nace don Francisco de Goya y Lucientes en una aldea aragonesa. En Fuendetodos, en un 30 de marzo del año de 1746. El lugarcito, glorioso desde entonces, está enclavado en una región áspera, fría, yerma. La casa en que nació el pintor se conserva todavía. Recorrerla es sentir el estremecimiento y la presencia del genio. En estas desnudas paredes se advierte la forzosa predestinación de una pintura encrespada y rebelde.

Goya es, como los hombres de su región, un baturro francote y apaletado. El influjo del villorrio natal no se apartó jamás de su psicología. Lo que no quiere decir que Goya fuera un pintor con limitaciones localistas. Al contrario. Incluso es necesario reaccionar ya contra la idea en extremo extendida de que Goya es *exclusivamente* un pintor nacional.

Vivió largo y vivió en perenne trance de creación. Abarcó casi un siglo y conoció múltiples avatares en esa su dilatada existencia. Murió en el exilio, en Burdeos, cuando gracias a la potencia precursora de su genio se adivinaba ya la iniciación de una nueva sensibilidad estética.

Llegó a ser pintor de cámara en la corte de Carlos IV, viajó a Italia y conoció las obras de los venecianos. Amó mucho y, desde su casa, pudo ver las terribles escenas de los fusilamientos de patriotas, que más tarde llevó al lienzo. En la Quinta del Sordo, en sus paredes, como mudos testimonios de sus sueños y de sus angustias quedaron los trasgos brujiles de sus "pinturas negras", anticipación del doloroso expresionismo de nuestros días.

De joven vivió una vida jaranera y alegre. Su pintura de esta época es así una pintura verbenera y pimpante y, más que nunca, el reflejo de unos días llenos de vitalidad jocunda. Burla burlando, Goya estaba dándonos la fórmula del futuro impresionismo. La pradera de San Isidro fué así una anticipación de las márgenes del Sena.



## III

El retrato de este hombre singular es muy conocido. Goya, como Rembrandt, el otro gran barroco, gustó de fijar sus trazos en la tela. Se conoce una serie extensa de autorretratos y, gracias al escalonamiento de ellos a lo largo del tiempo, podemos ir construyendo la película de sus rasgos y, como diría un pedagogo, su perfil psicológico.

Goya tenía la fealdad tosca que caracteriza a algunos de sus compatriotas. Sus facciones parecen talladas en roble. Tiene la cabeza ancha, el cabello hirsuto. Su cuello es corto y potente. El labio se le cae en un permanente gesto desdeñoso y la distancia de la nariz a la boca es extraordinaria, como advertía el poeta francés Sylvestre en una curiosa carta dirigida a Baudelaire.

Con los años estas características se le fueron acentuando. Pero ni siquiera en la juventud dejó el pintor de aparecer con esa tosquedad de talla castellana.

En cambio, la expresión se le fué dulcificando. Si el labio inferior acentuó su gesto desdeñoso, si las arrugas le labraron la cara con sus líneas inexorables, la mirada adquirió una ternura singular.

Entre todos los autorretratos se destaca el de 1816. Es el de la plenitud. Goya parece en una actitud casi rembrandtesca. El cabello revuelto, largas patillas atrabucadas, el pecho descubierto y el gesto cansado. Parece contemplar el pasado y meditar sobre su vida. Es el retrato del escepticismo. El maestro ha dado de lado a todos los detalles de la coquetería. Se adivina cierto descuido en la vestimenta. Ha muerto la duquesa Cayetana, ha pintado ya sus mejores telas y ha conocido todos los halagos de la popularidad. Goya ha escarbado apasionadamente en esa segunda naturaleza que es la psicología y la vida acude tumultuosamente a los ojos.

Es el retrato del genio.

## IV

Como hemos apuntado ya, el arte goyesco está posibilitando la eclosión de la pintura moderna.

En la clara y variada linfa de su estética han bebido todas las escuelas modernas. El impresionismo parte de él. Manet, naturalista en su primera hora, siente en Madrid, ante las telas del maño genial, el deslumbramiento atmosférico y comprende que el cromatismo goyesco es el punto de partida de una nueva filosofía estética. Advierte que se puede empastar directamente en tonos yuxtapuestos y en contraste con los valores más opuestos.

Advierte, sobre todo, el francés de inmediato, porque es inteligente, que Goya le da resueltos muchos problemas entrevistos a medias por él.

Lo musical y lo atmosférico están aquí en la forma suelta y vibrante de dar el color, en los volúmenes que se esfuman en el ambiente, en estos azules y rojos quemantes, en estas manchas audaces. Y está de preferencia en las palabras del maestro cuando dice: "¿Dónde se hallan las líneas en la naturaleza? Yo sólo veo cuerpos iluminados y cuerpos en sombra; planos que avanzan y planos que retroceden, relieves y huecos".

Goya pintaba en trance instintivo. Su conocimiento razonado de las artes figurativas no apagó nunca la chispa genial ni su visceral impulso creador. En su arte se advierten tantas etapas y rutas que a veces resulta difícil comprender una tan absoluta y dinámica irradiación estética. Su obra es el alcaloide de la pintura universal.

Pero su grandeza máxima reside en el hecho de haber sabido recoger los estertores del Renacimiento de las manos de Tiépolo y, vigorizándolo, haber transmitido a las generaciones posteriores la posibilidad de una pintura en cierta medida inédita y, sobre todo, en la vuelta reverdecida de un nuevo barroquismo.



## V

Baudelaire fué el primero que comprendió la fuerza de su humor. "Es una frontera vaga que el análisis más sutil no podría trazar, tan trascendente y natural a la vez es el arte de Goya" (1).

El sentimiento de lo hórrido lanza a Goya a la noche oscura de los trasgos y aquellarres. El más negro recoveco de su espíritu, la caverna subterránea de su sordera y el infierno ardoroso de sus pasiones se volcaron en las estampas que el pintor fué trazando en las horas perdidas y deshabitadas de su existencia.

Goya no se detiene ante nada. El mundo es para él un ancho campo agridulce o una especie de museo de figuras de cera que se entrega al embrujo indefinible de sus escarceos, aun cuando nunca trata de disimular bajo la máscara de la fantasía los horrores de la humanidad.

Son sus cartones como un ideal plano inclinado por el cual resbala lo cómico. Una cinta lanzada hacia el horror en la que vemos ásperas y monstruosas escenas de brujería, inolvidables y patéticos personajes de burdel, escenas de garrote vil y las más fantásticas visiones de esquizofrenia y de locura.

## VI

Aunque Goya ocupó el alto puesto de pintor de cámara no sintió jamás el protocolo como Velázquez o Rubens. Sus cuadros son un soplo de aire puro que entra en palacio. Las cascacas, los arreos, las cintas, las condecoraciones, las pelucas, parecen colgadas, más que puestas, sobre los regios modelos.

Goya es un vivo paradigma del pintor popular. Hay que recordar la frase estereotipada: "Madrid goyesco", para comprender que en la capital española aparece centrado el am-

---

(1) Charles Baudelaire Op. cit.

biente que el pintor supo captar y transmitir con el encanto y la frescura de su pintura.

Las romerías de las orillas del Manzanares, los alegres juegos en los jardines. Sensualidad, corridas de toros, calesas. Ese mundillo disipado, frívolo y bueno en el fondo, nos es revelado en toda su plenitud y abigarramiento cromático por los cartones del aragonés.

Goya es un cronista gráfico de su época. La historia de esos años se podría reconstruir íntegramente por sus obras. Costumbres, vestidos, fiestas y hasta la psicología; todo en definitiva, llena la plástica de este genio multiforme. Y es que Goya vuelve su atención al dinamismo vital de sus contemporáneos: al pueblo. Sólo le interesan los pelucones palaciegos para estigmatizarlos con el dardo ardiente de su pincel.

Genio popular, pintor mimado por las multitudes que veían en él la condensación y la quintaesencia de sus virtudes. Pintor castizo, Goya llevó a sus lienzos de este tiempo los anhelos, las esperanzas y las luchas de sus hermanos.

Así lo expresó con nitidez cabal en los *Desastres de la guerra*, en los *Fusilamientos del 3 de Mayo* y en los diversos cuadros con temas de la invasión. Nadie ha pintado con mayor afinidad espiritual la epopeya de un pueblo luchando por su independencia. En los *Fusilamientos* el genio patético de don Francisco de Goya alcanza sus más altas cumbres.

El pueblo se reconocía en tales obras, se sentía palpitar en ellas y adivinaba en el pintor a uno de los suyos.

\* \* \*

En los momentos en que se celebra esta efemérides de gloria, la figura del gran baturro irradia con mayor potencia que nunca el mensaje dolorido, precursor y popular hacia los vientos de la perenne universalidad.



LOS CINCO SENTIDOS DE LA PINTURA

La pintura inmediatamente anterior a Louis David se entregó, arrastrada por la molición cortesana del llamado *gran estilo*, a la exaltación sensorial para dar una visión grata que expresara el gozo de vida.

Para ello fué necesario descartar todo lo que no fuera agradable a la vista y rompiera la armonía confortable de los hogares burgueses. Su fin no fué la pintura en sí, sino el logro y conquista de los sentidos, sin que esta impresión pasara al fondo de la conciencia. Impresión aparential y sensorial, siguiendo el mismo derrotero que le marcaba la gran preponderancia de la vida monárquica.

Se produce entonces una reacción —en Francia más que en ningún otro país, las escuelas surgen por reacción y no por agotamiento y vejez de lo anterior— contra el racionalismo poussinesco del “pienso, luego pinto”. Se va contra el intelectualismo y las formas estructuradas. En Poussin se da una geometría empírica que trata de superar el Renacimiento. En los hermanos Le Nain hay una reacción naturalista hacia una sentimentalidad profunda en la que se glosa la vida humilde de los campesinos. Esta pintura perseguía un objetivo claro en el cual el espíritu de la forma está sometido por entero a la preponderancia plástica; la técnica, la composición, el dibujo, tienen como fin llegar a la más alta entidad artística. Es, sobre todo, el dogma estético, impuesto por el ideal monárquico francés, el que hace de los pintores gentes ordenadas, metódicas, con una fuerte dosis de doctrina y de teoría.

Es, en definitiva, el triunfo del espíritu francés nacional, sobre lo que se ha dado en llamar el *pathos del sur*.

En estos artistas el ideal renacentista parece quintaesenciarse y se estructura en la unidad indestructible de la monarquía cuando Italia ve agonizar su pintura en los estertores de Guido Reni y del Dominiquino. Poussin en Francia supone ya una corriente distinta. Velázquez, en España, da nuevos esplendores a los oros ticianescos.



Georges de La Tour parece reducir el mundo aparential a simples esquemas geométricos. Sus telas quieren transformarse en una ecuación matemática. Nicolás Poussin, a su vez, penetrado por la pasión latina, sacrifica dolorosamente el vuelo más alto de la elocuencia y sus faunos y las honduras umbrosas de sus bosques están atemperados por el clásico armazón poético de un Corneille y, sobre todo, por la lógica cartesiana.

“La unidad plástica es tan sólo el resultado de una labor de eliminación consciente y de construcción idealista, en donde la forma y el gesto, el tono local, la tonalidad general y la distribución del volumen y del arabesco —según Elie Faure— responden al llamado eje de razón” (1).

Poussin es, de acuerdo con esas sagaces palabras, un cerebro que piensa y una mano que pinta. Su pintura está grávida de todos los elementos universales y hay en ella alusiones a las formas elementales de la naturaleza, cualquiera que sea el objeto representado. El mundo se muestra ante él como una unidad formal que anticipa “el cono, el cilindro y la esfera” cézannianos. Su coincidencia con la geometría de Lênotre, el arquitecto de los jardines, tiene la misma honda significación que el paralelismo de un Boucher con las porcelanas de Sévres.

La reacción contra aquella contenida pasión se produce liberando a la forma, yendo a la imaginación y a la fantasía que permite la eclosión de un arte sensual en donde la gracia y la elegancia entran por los cinco sentidos corporales.

\* \* \*

Es este sensualismo un prenuncio tímido del impresionismo, aun cuando en este último movimiento de pintura sin pensamiento la plástica alcanza un carácter de mayor dignidad jerárquica. En el llamado *rococó* la pintura es un vehículo para llevar sensaciones agradables a los sentidos y para envolver a la vida en un ambiente de bienestar.

(1) Elie Faure. *Historia del Arte. El arte moderno*, tomo III, Madrid, 1928.

Se ha dicho que aquel retozar de paganas ninfas en el conocido relieve de Girardon, junto a los jardines severamente trazados, es la primera irrupción de la sensualidad pura en las artes figurativas tras la ordenada contención geométrica de Poussin. Se aguarda un Watteau de espíritu libre y se le ve, o se le intuye, entre la gracia adormecida y melancólica de un Pouget y la frialdad dramática de un Le Brun. Introducido por ellos, pero rompiendo ya las esclavizadoras cadenas, surge el autor de *Commedia italiana*.

Watteau lleva en el fondo de su alma la dorada melancolía de un otoño pictórico; su ademán es, sin embargo, resuelto, enérgico y busca en la naturaleza la expresión de un espíritu libre.

De esta melancolía surge, extraído por el genio fraterno de un Cimarrosa, de un Tiépolo, de un Guardi, todo el esplendor pagano de la vida. Los bosques se pueblan de ninfas, no de ninfas poussinescas, desnudas y equilibradas, sino de damas cortesanas, de bellos grupos de pajes y pastoras, en quienes el suntuoso cromatismo de los trajes armoniza con las infinitas gamas boscosas; de grupos alegres y abigarrados que juegan, retozan, refieren bellas historias de amor, mientras la espesa masa vegetal englute a las parejas.

Si Watteau es el preludio de la exaltación sensual, todavía lleva tras de sí la estela epilodal de la rigidez y de la medida del autor de *El Parnaso*. Y así en *El embarque para Citeres* los grupos alegres y frívolos están enmarcados por el paisaje trazado bajo la concepción mecánica y racional del mundo.

La emoción crece y se dilata en este paisaje porque imaginamos las reacciones placenteras y dramáticas, amorosas y nostálgicas que tienen como centro la armonía total del cosmos. En Watteau —se advierte cabalmente en la tela citada— se dan las dos direcciones fundamentales por las cuales habrá de discurrir posteriormente toda la pintura francesa: la sensibilidad y el racionalismo. Es decir, dos elementos que son como el preludio y el prólogo de un arte animado por ideales de mayor entidad humana y social.

La consecuencia lógica es de prever. Nace algo que empieza en Watteau, como barrunto del cansancio por la es-



clavitud racionalista y algo que se oculta vagamente y que volverá a surgir más tarde con la concepción estética de David y el neoclasicismo.

Watteau ha tomado a Rubens su colorido y hasta su dibujo, pero pierde el sentido grandilocuente y orquestal del maestro flamenco, su facultad para mover masas plásticas, su barroquismo colorista, su gusto por las bellas sedas y por los suaves terciopelos. Watteau anima en los jardines sus figurillas cerúleas y les coloca el telón de fondo de sus paisajes y jardines. Su pintura es como una ópera de Cimarrosa y tiene el pintor fuga y aliento de director de orquesta cuando armoniza sus composiciones. Ha recogido también de los últimos venecianos los tonos dorados dispersos en la naturaleza fría ya del otoño. Fué un gran maestro y su espíritu inquieto le hizo ir a todas las fuentes de las cuales bebió como un *gourmet*, a pequeños sorbos, yendo aquí y allá y adaptando a la frivolidad de su temperamento y a la profunda armazón de su técnica lo mejor de cada maestro.

El mundo de Poussin es un esquema matemático, una especie de geometría pictórica. El de Watteau es una fiesta. Su espíritu de flamenco —había nacido en Valenciennes— le hizo sentir con mayor fuerza la influencia poderosa de aquella vida apacible y sensorial de Flandes. Su concepción racionalista está atemperada a la vez por la influencia cortesana que aspira al logro de un arte convencional: el rococó. Hay que imitar a la naturaleza, copiarla, pero modificando aquello que ayude a hacer más grata la visión de la obra artística.

El rococó es una especie de barroco miniaturizado. Un barroco disminuído, reducido al ambiente superficial de los palacios, de las alcobas galantes, amanerado por el deseo de reducir sus formas a una expresión bonita y agradable.

El barroquismo rubensiano, sensualista y mitológico, se hace rococó en Watteau. Este pinta sus escenas de alegría y de frivolidad en los bosques; lleva a ellos sus fiestas de amor, sus colombinas, sus arlequines, sus juegos, su *Commedia dell'Arte*, temas en los que aparentemente, por lo menos, hay una entrega a los goces materiales, un desborde del placer de la naturaleza.

Y sin embargo, las telas de Watteau no pueden ocultar una melancolía en los crepúsculos y en los oros apagados de sus paisajes. También los personajes parecen alcanzar en el bullicio carnavalesco de esas fiestas amorosas el amargor de la melancolía. Y es que Watteau, espíritu superior, el más sensitivo y digno de esa época, se resiste, a pesar de todo, a entrar por la ruta de la sensualidad pura. En su obra hay —como dice Camón Aznar— un sentido total y religioso de la Naturaleza. El dignifica y depura la frivolidad enojada y sensual de los pintores de su tiempo.

Watteau no quiere desembocar en los cinco sentidos, abandonando la profunda intención de una pintura que en cierta medida se desentiende del medio ambiente que lo envuelve y aprisiona en sus mallas. Quiere seguir adelante, tomando de Poussin sus caracteres racionalistas para equilibrarlos con la emoción del color y con el sentimiento profundo y contenido.

No pudo ser. Su muerte prematura permitió que las nuevas maneras irrumpieran sin obstáculos como una ríada que rompe los muros de contención. Con razón dice Elie Faure que tras de la muerte de Watteau, el siglo XVIII se convierte en la quiebra estética del buen gusto (1).

El arte pasa de los jardines a los salones. Al perder amplitud ambiental pierde también su poder de síntesis y sus posibilidades estilísticas. Se mezcla todo en una antiestética zarabanda: el vaso de Sèvres con la madera labrada, el amorcillo rubicundo del techo con el grupo escultórico abizcochado. El pintor se transforma en un simple y complaciente artesano que debe satisfacer los gustos y caprichos de quienes tienen una idea equivocada del arte. El artista agota o malgasta sus fuerzas creadoras en la amanerada satisfacción de los gustos estéticos. Estamos muy lejos ya de Watteau, pero más todavía del rigor geométrico e intelectual de Poussin.

François Boucher parecía destinado por su espíritu, por su ansia de gozo y de vida, por su entera sumisión a las luces sensuales, a dar forma a los anhelos de un arte cortesano.

---

(1) Elie Faure. *Obra cit.*



Era uno más entre ellos, y, como ellos, sentía la atracción de ese mundo disipado y frívolo, galante, erótico y melifluo.

La pintura va adaptando sus formas a la fragilidad de aquel ambiente. Vuelan circularmente los amorcillos y todo se hace blando, fofo, en el deseo supremo de redondear los volúmenes. El arabesco tiene con estos pintores su máxima expresividad decorativa. Desaparece la recta con su rigidez intelectual y surge, junto al desnudo femenino, la tibieza de los brocados y de las sedas.

El *gran estilo* ya no cabe en los recovecos de los salones. Se va a lo inmediato y sensorial. Se abandona la reconstrucción del pasado, la pintura religiosa, la naturaleza. Se produce también una anticipación de lo antropomórfico: el hombre vuelve a vivir para él, en virtud de su individualidad. Por otro lado le gusta ver representado lo que le agrada y excita sus sentidos; busca en las cosas lo bello y, sobre todo, lo agradable. Se excluyen los tonos sombríos, las formas descoyuntadas, y como consecuencia de todo esto se sobrestima el desnudo. La emoción auténtica del color en Watteau se hace exaltación sensual en Boucher. La pintura penetra en una pura emoción táctil por los cinco sentidos corporales.

Boucher era hijo de un dibujante de modelos para bordados y de ello trajo un gusto excesivo por lo decorativo y por el arabesco. El rococó, que él llevó a sus últimas consecuencias, toma su nombre de *rocaille*, debido a los entrantes y salientes diminutos, coralinos. No cabe duda que dicho estilo debía convenir a un hombre educado en el hábito de los meandros y entrecruzamientos de puntillas y encajes.

Su pintura es esencialmente decorativa, "ilustrativa", en el sentido que da a la palabra Berenson. Incorpórale los amarillos, los campos floridos, los cielos azulados, las escenas pastoriles y al abandonar la gama baja emplea casi exclusivamente el rosa primaveral, los blancos, los rojos radiantes, los verdes húmedos, el crema pálido y jerarquiza, como vehículos pictóricos, el pastel y la acuarela.

El mundo plástico en François Boucher es un mundo de gasas, de sedas, de mujeres desvestidas, de desnudos agradables y semieróticos. La pupila del pintor penetra en el *boudoir* y sorprende a la mujer en mil escenas íntimas. El ambiente

inmediato alcanza tanta importancia como el objeto en sí. El rococó hace esfumarse la sensación de trascendencia al pintar y armonizar el objeto en la sinfonía decorativa del medio ambiente.

Tiene que surgir Fragonard, poseído del sentimiento innato del color, para que aquella dependencia servil del arte comience a desaparecer. El amor de la materia, con exclusión de cualquiera otra consideración, está, sin embargo, en Chardin. Unos instrumentos de música, una pipa, unos tuestos de cocina o unas frutas son más que suficientes para que Chardin nos vuelva a dar la imagen total del universo integrado en esas humildes formas. Siente Chardin la adoración de los objetos cotidianos y por ello parece un artesano de Harlem o un miniaturista alemán. Su fidelidad y sumisión a la naturaleza es tan grande que el pintor sale disminuído en su experiencia.

En Fragonard se prolonga *le bonheur de vivre*. Para la brillantez tiepolesca de su paleta pide sólo grupos abigarrados sobre el césped de un jardín. Es un sensual apasionado en quien revive mucho del espíritu de Watteau. Parece Fragonard un renacentista mezclado de volteriano. Representa la pintura de la voluptuosidad cromática a la que tal vez no son extrañas las luces doradas de su Provenza natal. Vive en su tiempo y por eso mismo es el representante típico de aquel final burgués y descreído del siglo XVIII. Pone a Tiépolo sobre Miguel Angel y Rafael, por cuanto el último veneciano habla un lenguaje más comprensivo a su amor por el colorido vivaz, por la pasta sólida, por la justeza abrillantada de los valores.

Fragonard conquista para la pintura el concepto del arabesco, en donde se da la jerarquía expresiva total encerrada en esa línea sinuosa y palpitante.

Con Fragonard desaparece el rococó. El señala la última etapa de una de las oscilaciones de las artes plásticas hacia lo musical y expresivo.



HONORATO DAUMIER,  
CARICATURISTA POLITICO

(A la noble memoria de Luis Bagaría).

## I

Se dan en Honorato Daumier dos personalidades distintas y, a veces, contradictorias. En su tiempo no faltaron los críticos excesivamente miopes para desconocer el valor anticipador que había en la obra caricaturesca del francés.

Y es ahora, cuando sus *charges* abandonan el contacto epistólico con la anédocta y recuperan su plena categoría plástica, el momento en que podemos advertir con claridad que en las exageraciones de sus obras litográficas hay una voluntad de expresividad por medio de la deformación. Por eso podemos afirmar que en las dos facetas se ve un impulso total unificador para el logro de algo que está establecido firmemente en las cumbres del arte.

Situado el artista ante la piedra litográfica no hacía otra cosa que adiestrar su mano en el trazo expresivo. Pocos pintores tienen un sentido más profundo de la arquitectura lineal, de la base que es sostén y vertebración y de la melódica y cantarina curva que marca el contorno de las cosas. El dibujo, al surgir de su mano, lo hace con el impulso poderoso que le transmite un espíritu entregado a la pasión de la síntesis. Y es aquí en donde se puede hablar del sentimiento moderno que hay en este maestro.

El autor de *La sala de espera* presiente el escueto y sobrio dibujo actual por cuanto su obra elimina todo detalle superfluo. El trazo, en definitiva, se dinamiza en las vívidas alusiones impresionistas. (Véase a este propósito el dibujo acuarelado *Un payaso*). Su línea insinúa las cosas y los valores distintos quedan encerrados en una masa continuada y total.

Contemplemos sus cartones y ellos nos hablarán con más claridad. La forma se esboza con leves toques; el volumen surge, sin embargo, potente, con esos caracteres específicamen-



te barrocos de las obras de Daumier. El dibujo se aproxima al resultado final por una serie de tanteos que se repiten y que inciden en un punto para dar, sumados, el conjunto.

El trazo es a la vez pictórico, de tal manera, que muchas veces no precisa ni del claroscuro ni del color para que aparezca la obra plena de virtudes esencialmente plásticas y volumétricas.

Por la línea ha llegado a la conquista de un elemento plástico del más alto valor: el arabesco. Como dibujante, el francés ha tenido la intuición maravillosa del contorno que la línea, con su sequedad geométrica, establece alrededor de los volúmenes. Daumier nos da la admirable unidad en su composición al encerrarla dentro del férreo armazón del dibujo. En *Los emigrantes* se advierte de qué manera ha lanzado la serpentina ondulante del trazo para hacer resaltar la agitada masa de los personajes. El conjunto pierde su entidad estética individual para integrar la masa total. Se observa aquí que Honorato Daumier ha recogido la lección de Rembrandt. Como el pintor nórdico, él tiene también el sentimiento dramático de estos conjuntos orquestales que obran en un ritmo armónico. Cada factor aparece destacado, sin perder contacto con la masa de la cual es parte integrante.

Así puede verse en su cuadro *El taller*. El pintor traza un fondo oscuro donde se insinúan las cosas como en el misterio; al espectador sólo le es dable adivinar un leve pre-nuncio de volúmenes. Después ha colocado los tres personajes con breves líneas reforzadas por la ligera insinuación de los blancos. La profundidad la establece nuestra mirada al saltar sucesivamente a lo largo de estas cimas iluminadas con el mismo movimiento que realizan los escultores cuando reproducen sus obras por medio del sistema de "puntos".

Daumier hace lo mismo cuando ejecuta sus dibujos a pluma. Si traza una cabeza huye de la individualización de los "primitivos", que dejan cada elemento en libertad, en plena autonomía, aislado del resto, para que actúe con arreglo a su propia personalidad plástica. Para Daumier un dibujo es un conjunto semejante a ciertos capiteles románicos de los cuales emergen cabezas, frutos, animales, trazados con un cincel rudo, pero expresivo.

Como humorista Daumier está muy cerca de las cosas y del ambiente inmediato que le rodea. Es en su humor menos universal que Goya, menos dramático también. Su mirada penetra en los hogares, en los tribunales de justicia. Va a los muelles del río, a las galerías de pintura, a los vagones del ferrocarril naciente, a los teatros, y capta en cada uno de estos lugares su acento característico e irónico. Hay en su mirada una intensidad de observación que, ésta sí, es fraterna de la del español. Pocas veces se puede ver en la historia dramática del arte más patetismo que en la plancha *Calle Transnonain*. Poco importa la anécdota, aunque en este caso es conmovedora por lo cruel. Sale de la estampa un aire de tragedia. Se ve que ha pasado un terrible viento de opresión y de tiranía. El hogar ha sido hollado por la barbarie organizada, y el dibujante ha dejado su grito más estridente. Aquí no hay mordacidad ni ironía. La pupila del caricaturista es un mudo y fiel testigo del drama, sin que para llegar a la tremenda intensidad patética del conjunto haya llegado a la deformación expresiva. El artista ha pintado la realidad pura y simple. El hombre tendido, medio desnudo, ofrece la fuerza plástica de las anatomías rembrandtianas y miguelangelescas. A pesar de tratarse de un dibujo sin colorear hay tanto vigor en el claroscuro y tanta calidad que vemos sin esfuerzo la potente y patética lividez de las carnaciones cadavéricas.

Se da al mismo tiempo en Daumier una tendencia al prosaísmo que a veces quita a sus composiciones toda grandeza. En *La sopa* advertimos de qué modo su pupila se complace en los menudos incidentes de la vida. Tal vez por esto la obra no alcanza la altura estética a que podría aspirar por la riqueza de sus medios técnicos.

El naturalismo acentuado de Daumier —producto de la época en que vivió— no impide, sin embargo, que pueda ser comparado a Miguel Angel por la pasión de los volúmenes, a Goya por la ironía y por el gusto de la sátira política y a Rembrandt por la profundidad de sus relieves de claroscuro.



## II

Como hemos dicho anteriormente, la caricatura y, en especial, el dibujo adiestraron la mano del maestro. La línea lo llevó al análisis minucioso de la forma, para sintetizar después en busca de la intensidad expresionista.

Pocos artistas han logrado captar en la vida cotidiana todo su hondo valor plástico. En Francia tenemos que remontarnos a Chardin, el pintor de las *naturalezas muertas*, para hallar un genio fraterno al genio de Daumier. En el autor de *La sopa* se advierte a la vez una proximidad, en su amor por lo habitual y hogareño, a los pintores nórdicos. Y causa asombro que este hombre, tan agudo para advertir los estigmas de la humanidad, supiera mostrarse tan hondamente tierno y sentimental cuando penetraba en los hogares de su patria.

No podría afirmarse, frente a ese carácter sentimentalmente profundo de su obra, que Daumier sea un realista a secas como Courbet. El realismo de nuestro artista se desdobra en atisbos románticos. Es decir, es un romántico que utiliza los medios expresivos de la escuela realista. En cierta manera un romántico en el mismo orden en que lo es Goya, por cuanto los dos llegan a esa escuela de subjetividad por la línea del barroco.

Plásticamente Daumier es un realista. Por su sensibilidad se puede delimitar dentro del área de Eugenio Delacroix. Por eso, cuando el pintor se enfrenta al asunto se preocupa vagamente de lo anecdótico. Sus mujeres humildes, sus multitudes, sus escenas de teatro, tienen la atmósfera de ensoñación o el acento de angustia de esos mundos ocultos y olvidados.

Es un romántico y se ve claro en sus estampas admirables de los medios jurídicos. Daumier gustaba penetrar en los tribunales y en ellos cogía todo el acento psicológico de las gentes. En esos medios el hombre aparecía con la diversidad fisonómica y temperamental, y Daumier lo revelaba en función de estupendo psicólogo. Todo lo que en su arte hay de pasión antropocéntrica es pasión romántica.

Sus obras presentan a veces una superficie esmaltada y un tono dorado general que nos recuerda a los venecianos y a Rembrandt. Si alguna de sus telas ha envejecido mal y ha ennegrecido con el tiempo, otras, por el contrario, sobre todo las ejecutadas con veladuras, son todavía delicadas y frescas notas de color.

Su paleta es breve y *baja*. Tres colores apenas, bastan para dar la más exacta sensación de realidad: ocre, rojo, amarillo leonado, casi siempre quebrados. En su cuadro *En un puente en la media noche* (Museo de Wáshington), que es una pieza maestra, ese sintetismo colorista alcanza un extremado grado de perfección. El ocre en dos matices y el azul opaco del cielo han construído la armonía total.

Una cosa llama la atención en la obra de Daumier: la falta del desnudo. Como los españoles, el autor de *El argumento* huye de la representación del cuerpo humano desvestido. Además la mujer, como encarnación de un mundo sensual o erótico, figura muy poco en su obra, y cuando lo hace nos la presenta sin gracia ni femineidad. No es la suya la hembra sensual y plena de encanto de Eugenio Delacroix, ni la opulenta y carnal de Courbet, ni la espiritual de Ingres. Toda la delicadeza la ha dejado Daumier en sus muchachitas, de las cuales son ejemplos admirables *La pequeña bañista* y *La salida de la escuela*. En puridad no se advierten las razones que tuvo el pintor para alejar de su temática estos dos elementos —el desnudo y la mujer en general— que tan frecuentes son en el arte francés de su época.

Baudelaire estudia a Daumier como caricaturista y su agudeza crítica le lleva a estimar que hay en el pintor uno de los espíritus más sarcásticos del arte, un hermano gemelo de Goya (1).

Daumier triunfa en la sátira política y su verbo corrosivo se va vertiendo periódicamente en *La caricature*. Su genio resume escuetamente en pocas líneas el comentario más amargo y sus leyendas valen por todo un profundo y bien pensado artículo de fondo. No es brutal ni excesivamente cruel, pero cuando los acontecimientos alcanzan un carácter de gra-

(1) Charles Baudelaire. *Curiosités esthétiques*. París, Michel-Lévy, 1868.



vedad tal que algo comienza a temblar en el régimen, la pasión meridional del caricaturista se infla y surgen planchas tan corrosivas como la mencionada *Rue Transnonain*.

En sus caricaturas podemos apreciar con frecuencia el dibujo escultural mediante la acumulación de los volúmenes. François Fosca ve en ese dibujo la acentuación del arabesco. "Se puede todavía —dice Fosca— aproximar Daumier al pintor Delacroix porque los dos, contrariamente a Ingres y a Corot, no encierran la forma continuamente; teniendo en cuenta ante todo la masa, la delimitan y la enlazan en sus líneas nerviosas y ondulantes" (1).

### III

En el arte francés se produce un hecho curioso que, en cierta forma, guarda relación sutil con la geografía. La luminosidad meridiana ha producido los artistas más inclinados a la forma.

Cézanne, adscrito en sus primeros años al impresionismo se aleja más tarde de esta escuela con el deseo de estructurar la pintura y darle —según él mismo confiesa— "la consistencia del arte de los museos". Aun cuando el pintor de Aix utilice muchos de los descubrimientos característicos de la escuela impresionista, hay en él algo más fuerte, más apegado a su propio temperamento: el sentimiento y la comprensión de la forma como sostén de la apariencia plástica. Quien ha nacido en el hábito de las líneas concretas de la Provenza no puede eludir las sensaciones aparenciales, esfumándolas en el convencionalismo nórdico y neblinoso de la impresión.

Cosa semejante sucede con el más grande escultor francés. Arístide Maillol ha nacido en el mediodía y su escultura responde al fervor de la forma. Igual podría añadirse con respecto a Burdelle y a los mejores escultores españoles, nacidos en ese rincón mediterráneo.

El retrato físico del caricaturista lo tenemos en unas líneas escuetas de Champfleury:

---

(1) François Fosca. *Daumier*. París, Plon, 1934.

“Daumier y Goya no se parecen solamente por el fuego interior; ambos me asombran, sobre todo, por ciertas analogías fisonómicas. En primer lugar la apariencia burguesa común; ojos pequeños interrogadores y, especialmente el labio superior muy largo y la distancia entre éste y la nariz más larga todavía. Este detalle aparece con toda nitidez en el retrato que Goya grabó para el frontispicio de los *Caprichos*” (1).

Por nuestra parte debemos agregar ante los retratos del maestro francés su apariencia de noble burgués del siglo pasado. Los ojos de Daumier no tenían la áspera expresión ibérica del español. Había en su mirada mayor ternura, lo que parece confirmar las palabras de Forain: “¡Oh, Daumier era muy diferente a nosotros...! Era generoso”.

La definición parece justa. Aquel hombre que pasó la mayor parte de su vida combatiendo acremente la tiranía no llegó nunca a deformar ni la verdad ni su espíritu por la dureza de unos avatares políticos que no siempre le fueron favorables. Supo conservar la primitiva bondad de sus tiempos juveniles y provincianos.

Había nacido en Marsella en 1808. Su padre fué un tipo pintoresco, como se dan con frecuencia en este rincón francés. Era vidriero, mas en sus ratos perdidos se entregaba a la tarea de pergeñar vagos sueños poéticos. Publicó una tragedia titulada *Felipe II*, inspirada en la obra del abate Saint-Réal sobre la vida de Don Carlos. Trasladado a París, el vidriero-poeta escribió más tarde algunas otras obras que pasaron sin pena ni gloria.

El joven Honorato sentía ya los acuciamientos de la vocación artística. Habiendo mostrado sus croquis a Lenoir, conservador de museos, fué alentado por éste, y Daumier siguió estudiando con mayores alientos. Sin embargo, no aceptó los preceptos escolásticos de David, entonces en toda su plenitud, mantenidos por los discípulos. Su independencia le llevó a trabajar según sus gustos y preferencias.

Gracias a su maestría en el dibujo se dedicó a la litografía. El rey Felipe encontró entonces uno de los más crueles

---

(1) Champfleury. *Histoire de la caricature*. París, 1888.



demoledores de su política junto al sarcástico Philipon, junto a Grandville y a Traviés, cuyos dibujos por lo complicados y secos contrastaban con los de Daumier.

*La caricature* fué suspendida varias veces y Daumier condenado a seis meses de prisión. Su permanencia en la cárcel le inspiró algunos de sus mejores cartones. Por largos años todavía el caricaturista seguirá combatiendo al despotismo. En agosto de 1835, el gobierno suspende definitivamente el semanario. Su última página es magnífica de intención. Dibuja los muertos de 1830 saliendo de sus tumbas a la vista de la soldadesca que aterroriza al pueblo. Uno de aquellos sacrificados, dice:

“¿Valía la pena hacernos matar para esto?”

A la suspensión del periódico satírico entra Daumier en el *Charivari*. Su colaboración en este semanario durará treinta y siete años y en él se habrían de publicar la serie de caricaturas de costumbres que tan famoso habrían de hacerlo.

Carjat refiere una anécdota que expresa el temperamento sensible del artista y sus preocupaciones sociales: “Un día que subíamos por una callejuela del viejo Montmartre, al pasar junto a unas casuchas en las cuales la miseria ponía su sello inconfundible, la mano de Daumier se crispó en mi brazo y con voz emocionada me dijo: “Nosotros tenemos para consolarnos nuestro arte, pero ellos, ¿qué tienen los desgraciados?...”

\* \* \*

El 11 de febrero de 1879 moría ciego y en la mayor miseria uno de los artistas más altos y más nobles. En la primavera de 1901, en los albores de este siglo que ha sabido hacerle justicia, una exposición reunió ante el estupor de la gente el conjunto valioso de sus cuadros.

En la simplicidad de su temática el pintor había planteado los anhelos de un pueblo que aspiraba a salir de sus congojas y de sus sinsabores. Poco es lo que se sabe del pensamiento más íntimo de Daumier porque el artista habló poco. Sus ideas están clara y nítidamente expuestas en las líneas y en los volúmenes de sus estampas. Su obra es hoy uno de los más verídicos espejos del espíritu humano.

## I N D I C E

	Págs.
Razón y poesía de la pintura .....	9
<p style="margin-left: 2em;">Diversidad del juicio estético. Evolución de la sensibilidad. Evolución del tema. Tradición. El paisaje en la pintura. Notas sobre el color. Evolución de la perspectiva. El "feísmo" en arte. Oscilación de los estilos. Del realismo. Estilo y carácter. Realidad y arte. Matemática y pintura. La pintura como metáfora. Los primitivos. Impresionismo y realismo.</p>	
El impresionismo patológico .....	71
<p style="margin-left: 2em;">La estética de la pintura. Deformación impresionista. Lo patológico hasta el ochocientos. La deformación como hecho colectivo. El pintor Pablo Picasso. Rectificación de la ciencia.</p>	
Notas sobre la estética del humor .....	81
<p style="margin-left: 2em;">De Goya al japonismo estilizante. El impresionismo de la línea. El rasgo característico. Valor social y humano de la caricatura. Goya y Daumier, precursores. El humorismo, sutil floración del espíritu. ¿Arte puro o arte social?</p>	
Monvoisin .....	97
<p style="margin-left: 2em;">El siglo de Monvoisin. La abstracción estilística en Monvoisin. El romanticismo de Monvoisin.</p>	
El Greco y su actualidad .....	123
Goya en el segundo centenario de su nacimiento .....	133
Los cinco sentidos de la pintura .....	141
Honorato Daumier, caricaturista político .....	151

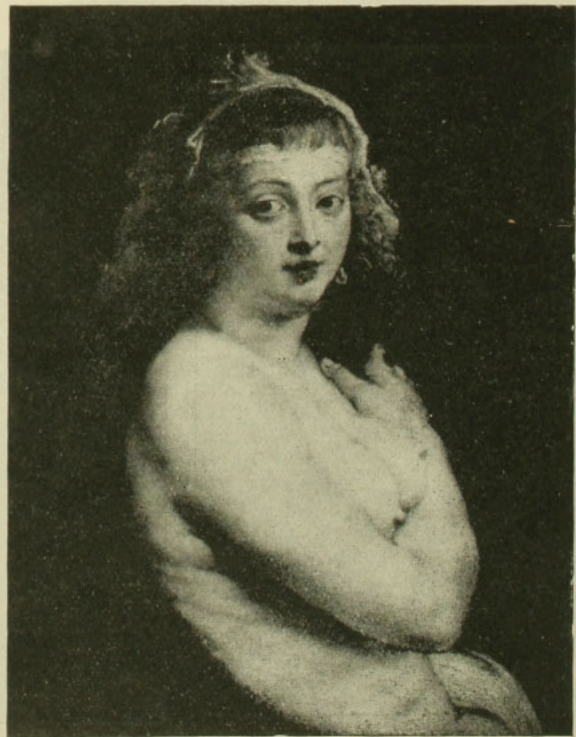
BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCION CONTROL



ÓSCILACION DE LOS ESTILOS



ESCUELA DE JEAN FOUQUET LA PIEDAD (FRAGMENTO)



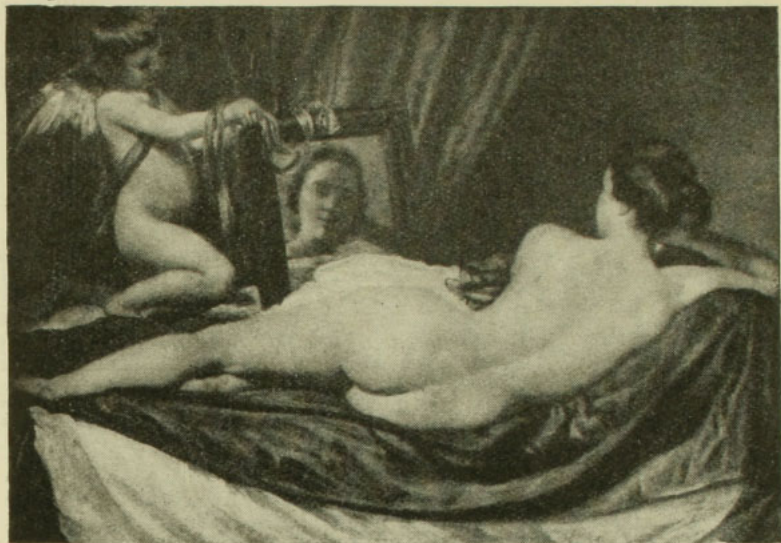
RUBENS ELENA FOURMENT (FRAGMENTO)

EVOLUCION DE LA SENSIBILIDAD



VAN EYCK EVA (FRAGMENTO) VELÁZQUEZ D. MARIANA DE AUSTRIA MATISSE FIGURA  
BIBLIOTECA NACIONAL (FRAGMENTO)  
SECCIÓN CHILENA

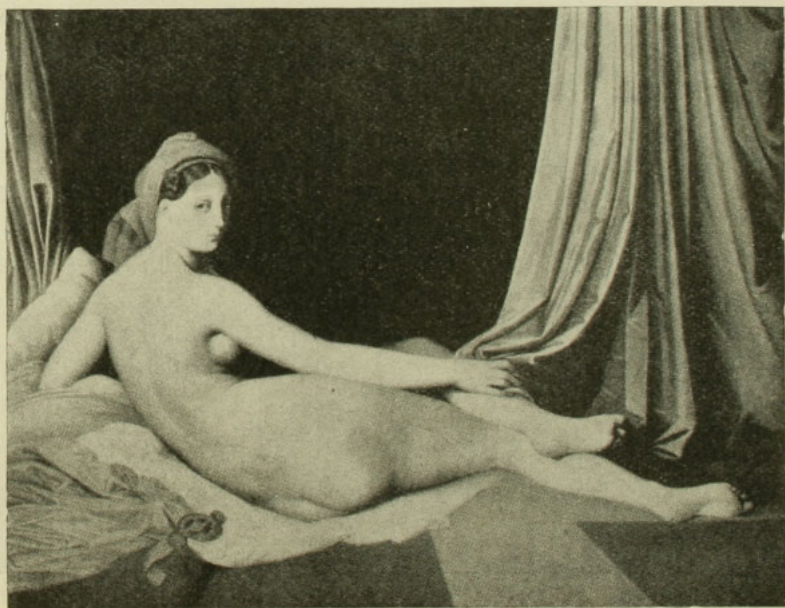




VELÁZQUEZ

LA VENUS DEL ESPEJO

TRADICION



INGRES

ODALISCA



DEGAS  
BAILARINA

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

FOTOGRAFÍA

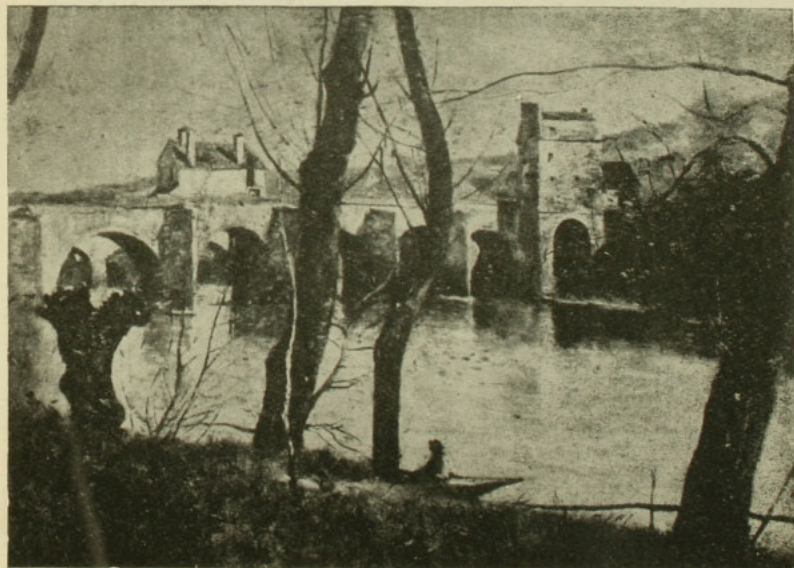




TURNER

EL PAISAJE

COROT





WATTEAU

EL AMOR DESARMADO

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

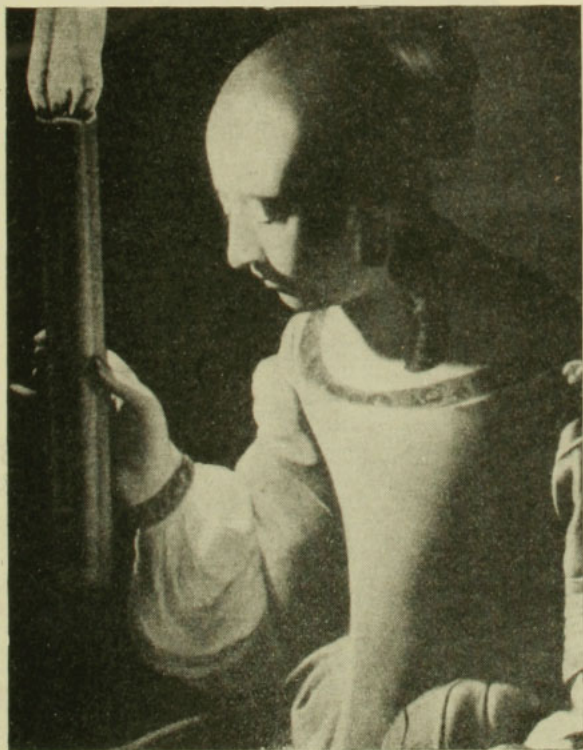


PICASSO

GUERNICA (FRAGMENTO)



REALISMO Y ABSTRACCION



GEORGES DE LA TOUR

S. SEBASTIÁN (FRAGMENTO)

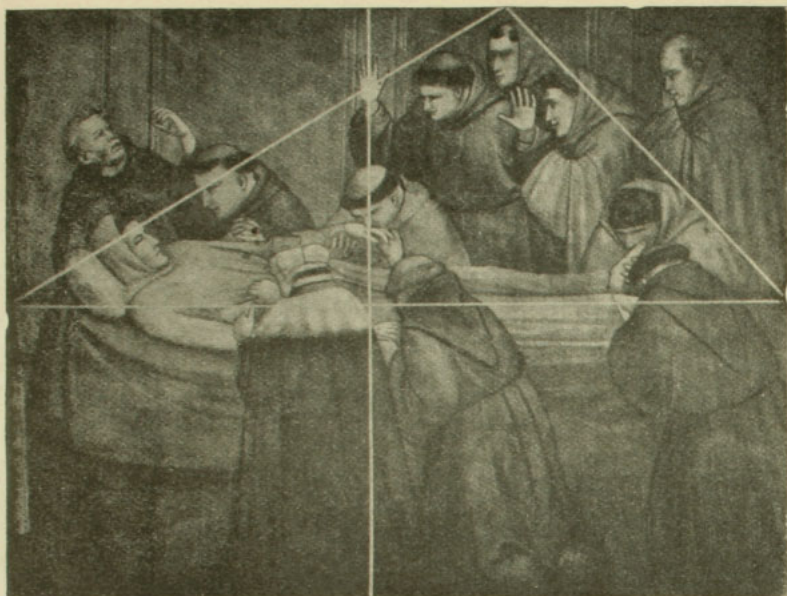
EL IMPRESIONISMO



PISARRO

MUJER

LOS PRIMITIVOS



GIOTTO

FUNERALES DE SAN FRANCISCO (FRAGMENTO)

LA PERSPECTIVA

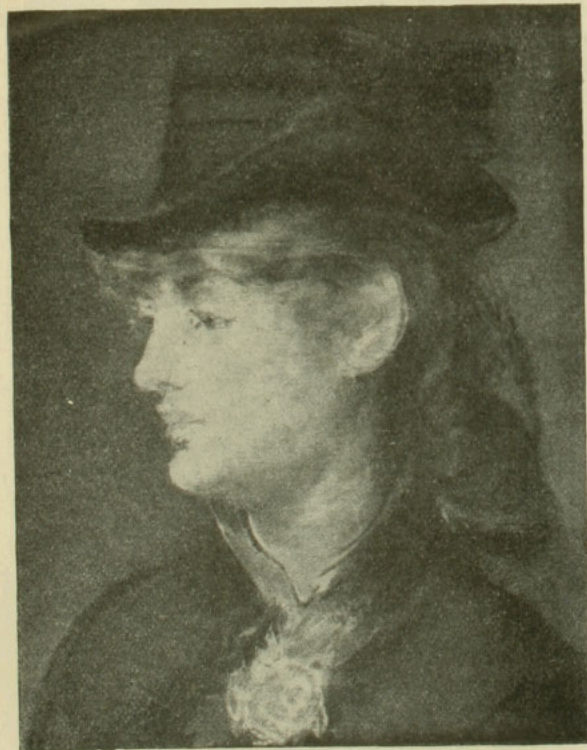


RAFAEL

LA ESCUELA DE ATENAS



ESTILO



MANET

LA MODELO DEL BAR

CARACTER



SOLANA

MÁSCARA

EL FEISMO



GOYA

LAS VIEJAS (FRAGMENTO)

REALISMO

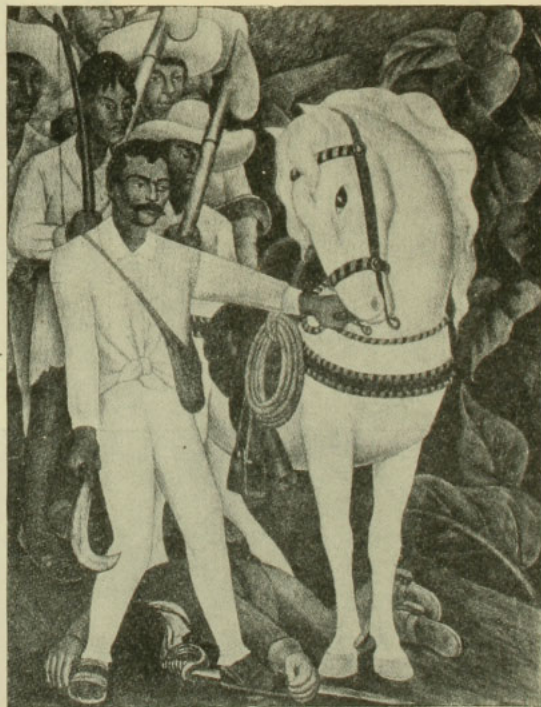
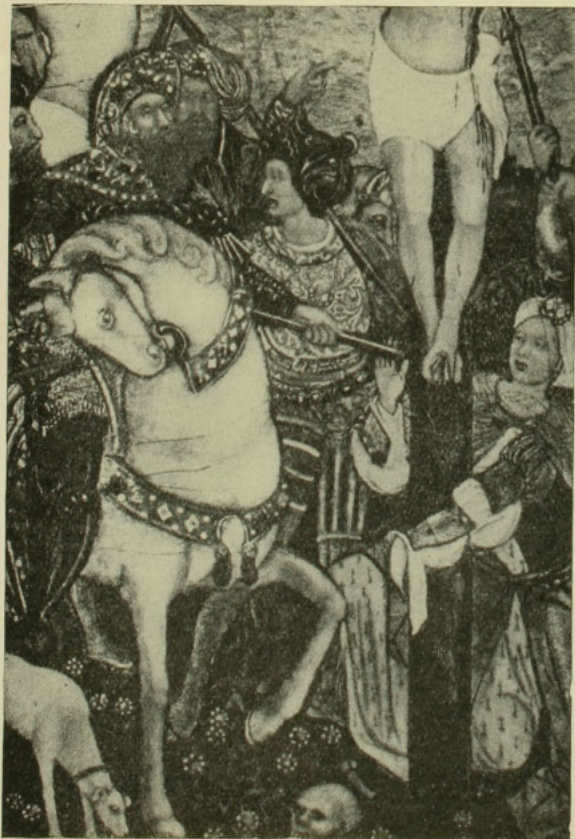


MURILLO

NIÑOS COMIENDO FRUTA



EVOLUCION DE LA IDEA PLASTICA

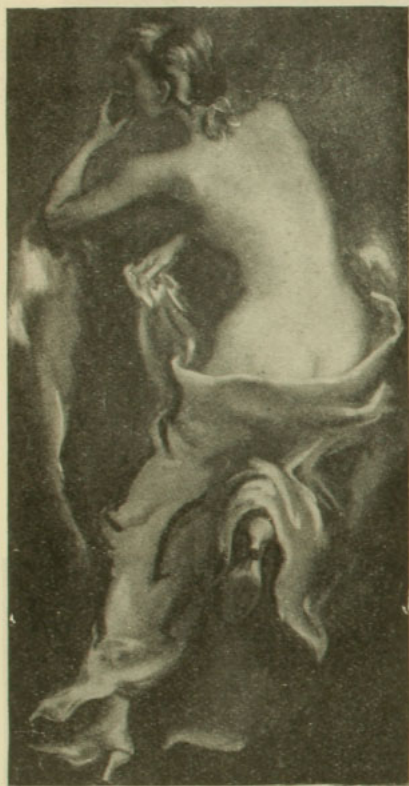


RIVERA

ZAPATA

PRIMITIVO  
CRUCIFIÇÃO

ACTUALIDAD DEL GRECO



JOHN CARROLL

FIGURA

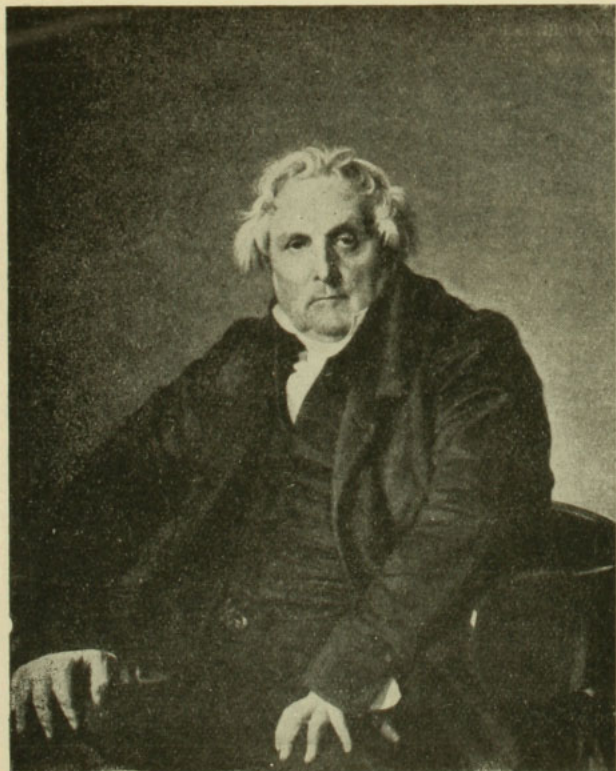


BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

GRECO EL APOCALIPSIS (FRAGMENTO)



INFLUENCIA ESTILISTICA



INGRES

M. BERTIN



MONVOISIN

D. MARIANO EGAÑA

CREACION Y PLAGIO



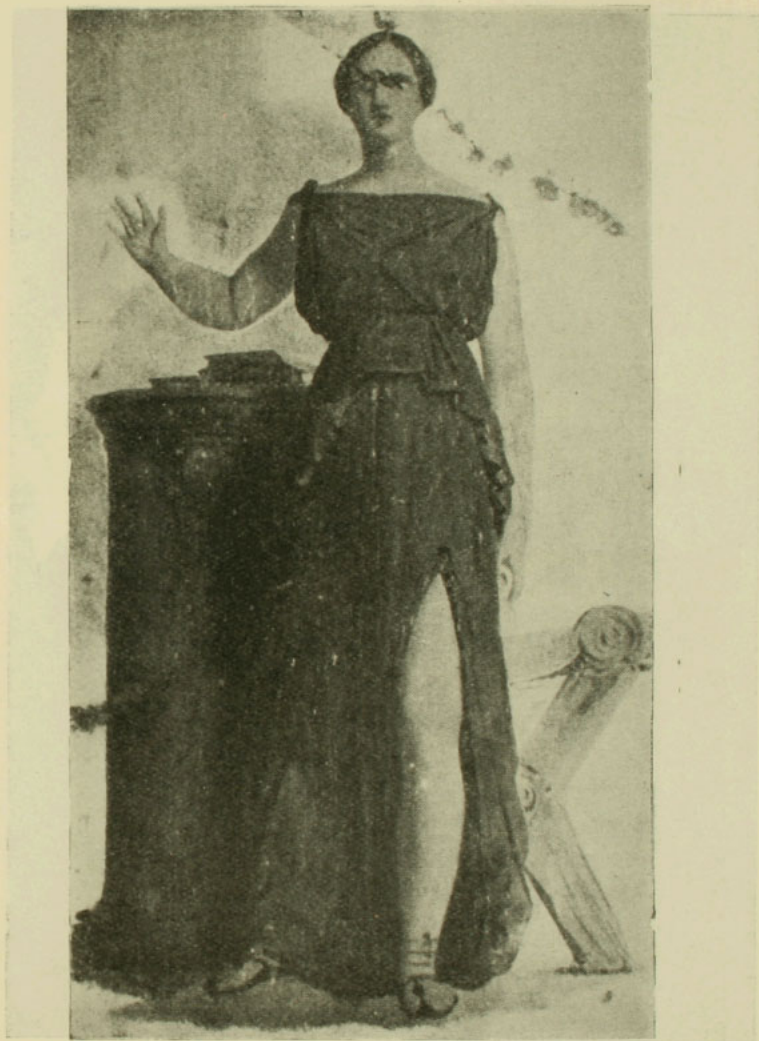
¿GRECO? LA DAMA DEL ARMIÑO (FRAGMENTO)



CÉZANNE BIBLIOTECA NACIONAL SECCIÓN CHILENA FIGURA



LA ABSTRACCION ESTILISTICA



MONVOISIN

LA LITERATURA

LA CARICATURA POLITICA



DAUMIER

BIBLIOTECA NACIONAL  
SECCIÓN CHILENA

LOS ABOGADOS



EDICIONES NUEVO EXTREMO  
CASILLA 1993  
SANTIAGO DE CHILE

---

*Obras publicadas:*

POETICA DEL MIO CID  
por Eleazar Huerta  
Precio: \$ 100.—

LOS ESFUERZOS INUTILES  
por Pablo de la Fuente  
Precio: \$ 100.—

LA ULTIMA LUZ DE MOZART  
por Vicente Salas Viu  
Precio: \$ 100.—

ESCENAS DEL RECUERDO  
por Vicente Mengod  
Precio: \$ 90.—

*Obras  
de próxima publicación:*

ESTE TIEMPO AMARGO  
por Pablo de la Fuente

EXPLOREMOS EL CIELO  
por Alejandro Tarragó

O A S I S  
por Augusto Iglesias

---

EDICIONES NUEVO EXTREMO  
CASILLA 1993  
SANTIAGO DE CHILE