

Antonio R. Romera

Notas de estética

1. *Fácil esquema pictórico.*—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 for-

muló una vieja idea. En realidad se trata del universo con su doble faz jánica y contradictoria.

Oposición briosa de dos fuerzas que rigen nuestro acontecer 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 de la Francesca, Mantegna, Durero, Poussin, Ingres, cerrarán la curva por el extremo contrario. Es decir, por el de lo escultórico y táctil.

2. *Del realismo en pintura.*—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 existen 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 Wolf^{fl}lin 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 le rodea. Y al decir estilo queremos señalar el soplo del espíritu sobre las formas. Todo pintor de alcurnia—llámese Giotto, Velázquez o Bonnard—es un poeta. Y es sabido, según Henri Delacroix, 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 compren-

der 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 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 lado 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.

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

Sobre el estilo en general se ha escrito mucho. Para Azorín es

el estilo 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 referencia—, 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 extrapic-

tórico. 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, del 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 anécdota 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 mujerucas 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 palpitante y viva. Pero el pintor no logra la escrutación de los rasgos perennes mediante la anécdota 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.

4. *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 forma un universo con sus características y peculiaridades propias. Son estas características y estas peculiaridades las que nos darán el secreto de su nacer.

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 servir de sombra 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, advertimos 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 George Latour en su *San Sebastián*,

cuando a fuerza de objetivismo, logrado por una extremada 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 desaparecido 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, la de las escenas populares—llamada realista es la menos real.

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, cuando aparentemente hay realismo acentuado, basta la simple mirada para comprobar por qué lado se ha producido la fuga de la imitación.

5. *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 ver 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 menestralería. 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 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 perennal. Lo eterno de las formas esenciales con la gracia de la inspiración y del ensueño. Rafael Al-

berti 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* (Ufizi). 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 vemos, sin embargo, reminiscencias góticas. De todas formas, ¿no es el Gótico la gran aventura geométrica del hombre?

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

6. *La pintura como metáfora.*—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 sustituido 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 sustituciones 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, sustituyendo 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 cuan-

do 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 sustituye 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 primordial. 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 *Recuerdo 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 (*).

7. *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 señalaban para

(*) 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.

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 de *trecento*.

Señalemos que el arte es una cadena en donde cada eslabón mantiene contactos con el que le precede y con el que le sigue. Sin embargo, desde los bizantinos—embebidos de zumos abstractos 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 Medina-celi—por ejemplo—va colocando los 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 pen-

samiento y, por lo tanto, la pintura, están penetrados de un sentimiento común de solidaridad estilística y espiritual.

8. *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 aun 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 de la 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 la 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 pintarlas cómo las ve.

Se ha dicho del impresionismo que es una pintura lírica.

Desde el punto de vista de su aspecto—colores brillantes, apariencias atractivas, arretrato, *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 aparential a 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 reproducir 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. 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 corrajes 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 como 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. Meuman 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.