

## Critica de arte

El arte español

La pintura española se caracteriza—a pesar de una gran diversidad de escuelas y de influencias externas—por una evidente unidad íntima que la hace diferente de la pintura que durante el siglo de oro se realizó en otros países.

Ocurre que el arte pictórico peninsular presenta a nuestros ojos, muy aparentemente, unas cuantas figuras que se llevan toda la atención por la magnitud de su valor. Cuando se sale del Greco, de Velázquez y de Goya, parece que ya no hubiera nada. Y no es así. Existen otras figuras señeras que por sí solas bastarían para llenar una tradición artística. Tampoco abundan en la misma España los estudios referentes a esos pintores, lo que contribuye, desde luego, a su desestimación.

Un pintor y crítico hispano, Francisco Pompey, ha escrito un libro (1) en el que se pretende corregir este olvido.

\* \* \*

El autor, muy dado a la especulación filosófica de las artes, se pregunta en el capítulo preliminar de su estudio, ¿es moral el arte o es inmoral? Con palabras de Ingres se puede, en cierto modo, contestar este interrogante. Decía el gran pin-

---

(1) *El arte español*.— Francisco Pompey. Ed. Rivadeneira. Madrid. 1940.

tor de Montauban: «*Il n'y a pas deux arts, il n'y en a qu'un: c'est celui qui est fondé sur l'imitation de la matière; de la beauté immuable, éternelle*». Para el francés todo lo que se halla dentro de los límites perfectamente concretos de esas condiciones es arte, haciendo abstracción del aspecto moral. No distingue entre el Cristo de Velázquez y «Lesbos», de Baudelaire. Winckelmann es otra voz que se levanta para establecer la pureza de la finalidad estética. La belleza exterior, sensible, formal, debe ser el último objetivo.

De esta vía se apartan Sulzer, Mrit y Moisés Mendelssohn, quienes piensan que la misión del arte consiste en crear un algo más moral que estético. Croce parece hallar un término de entendimiento: «La doctrina moralista del arte fué, es y será perfectamente benéfica por sus mismas contradicciones, y fué, es y será un esfuerzo desgraciado por lo demás: para distinguir el arte de lo mero agradable, con el cual se confunde, designándole un puesto más digno». Lo ocurrido en el siglo XVII con Murillo, que fué considerado superior a Velázquez, es paradigma de ello. Así quedan fijados con toda claridad por el filósofo italiano los términos del problema. La moral es bella, naturalmente, pero no la moral beata, anecdótica, sino la moral entendida en su sentido amplio y universal. Una moral pacata limita el arte y lo entenebrece. Goethe viene, como siempre, a establecer con precisión: «La naturaleza y la idea no se pueden separar sin que el arte, como la vida, sea destruído». En la armónica ensambladura de estos dos principios aparentemente antinómicos se halla la obra artística.

Para Pompey ninguna teoría es falsa en su totalidad. Las acepta todas: las condenaciones platónicas; la exaltación de Plotino que coloca al arte por encima de la naturaleza; la desviación real de la vida por el arte, que señala Schopenhauer. Todo es un pretexto para que los artistas se lancen cada uno a la persecución de un ideal más íntimo.

Es evidente que en la plástica, más que en otra especula-

ción espiritual, se está produciendo una vuelta a las inmutables normas de los genios del pasado. Que el artista se llame Velázquez, Goya, Delacroix, Courbet o Picasso, el ideal se dirige a la unión del espíritu con la naturaleza, como pedía Goethe.

Sin preocuparse de teorías y de filosofías plásticas, los creadores siguen adelante en busca siempre de la expresión personal. El mundo de la cultura se enriquece con las investigaciones de los teorizantes. Cuando Wölfflin define con toda agudeza los puntos cardinales de la estética nos ayuda a comprender ésta. Emile Blanche no cree en una filosofía del arte, ni en la literatura sobre los problemas estéticos, aunque la escriban pintores como Maurice Denis y Eugène Dabit. Créese sí, en los razonamientos concretos del artista cuando pretende explicar su pintura.

Lo importante—según Pompey—no es que una filosofía de las artes plásticas sea o no realizable, lo importante es saber si un lenguaje natural puede tener poder para hacernos legible el arte más elevado.

El hombre, en su sed insaciable de emociones artísticas, debe amar, allí donde se encuentre y siempre, la emoción más profunda. Persiguiendo la emoción y esa *certaine harmonie*, de Barrès, seremos capaces de identificarnos con el mundo de belleza y de espiritualidad que nos legaron los artistas del pasado.

Así trata Pompey de comprender el arte.

\* \* \*

En otro ensayo del libro trata de establecer los orígenes de la pintura española. En su opinión, ésta no deriva de ninguna escuela. Nace, en todo caso, del temperamento, de la personalidad y de la maestría de su técnica. Hace Pompey una afirmación curiosa y posiblemente errónea: «Si España hubiese quedado varios años sin conocer la pintura flamenca, la pintu-

ra española no se habría perdido de su camino y el siglo XVII habría dado los mismos grandes pintores». La influencia italiana sí fué recogida en la Península. Ello hace decir a Pompey —contradiciendo lo anterior— que el arte pictórico hispano deriva directamente de las escuelas italianas. De éstas la que inicia su influjo es la de Siena al introducirse en los talleres levantinos. En líneas posteriores insiste en el *rôle* que el arte italiano tuvo en España, para afirmar que sólo comprendiéndolo así se llega a un auténtico conocimiento de la extraordinaria personalidad de los artistas españoles.

La originalidad parece notarse menos en las escuelas anteriores al siglo XVII a causa de un movimiento extranjero muy pujante. Las luchas que precedieron a la unidad castellana y la confusión racial han hecho que la tendencia original quedara relegada por el confusionismo de tan diversas aportaciones. Por eso mismo es más sorprendente que, dando de lado a los elementos exóticos y sobreponiéndose a la pérdida constante de energías en el continuo batallar a lo largo de los siglos medios, la línea de lo auténticamente español se haya ido acentuando con una más profunda reciedumbre.

El arte español, en lo que tiene de más original y autóctono, empieza en Castilla. El iniciador es Pedro Berruguete. Exaltado por el misticismo católico que entenebrece a España, constituye con Morales, *el divino*, el antecedente español de El Greco. Domenico Teotocopulos—en el decir de Francisco Pompey—no da a la pintura castellana «ni un dibujo original, ni una original paleta». En realidad, el cretense constituye, con sus reminiscencias italianizantes y bizantinas, una sorprendente novedad para nuestro arte. Nadie como él supo adueñarse del ascetismo que le hizo tan castellano. El Greco llevaba en sí mismo el secreto de su pintura. El ambiente frío, áspero y desnudo de la Meseta hace lo demás. Su venecianismo desaparece al pisar la tierra hispana. Hoy la actualidad de El Greco

es cosa evidente, aunque el autor de este libro pretenda ignorarlo.

Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz se expresan con auténtico lenguaje castellano si bien en ellos supone todavía los estertores postreros de la Edad Media. Es precisamente Domenico Teotocopulos quien rompe este sometimiento a la oquedad del medievo para abrir a la pintura española las puertas del Renacimiento. La gloria del autor de «San Mauricio» estriba en haber ensanchado el horizonte pictórico español. Su acento veneciano, pagano y sensual ha hecho más por la liberación de nuestra pintura que toda otra influencia. Con El Greco se inicia un diálogo fecundo entre Italia y España.

Tanto Antonio Moro como Herrera *el viejo*, contribuyen también a humanizar el frío misticismo del arte castellano. Francisco Ribalta y Juan de Roelas van orientando la pintura, por la fuerza incontenible de su influjo, a horizontes más claros. Los tonos calientes de la pintura de Herrera, su *sonora* paleta, los encontramos años más tarde en Velázquez. Después del sevillano; nada hasta Goya.

\* \* \*

En las primeras obras velazqueñas — «Cristo en casa de Marta», «La adoración de los Reyes», «La vieja friendo huevos»—ya se adivina lo que hay en el maestro de anticipación genial. Evidencian estas obras prístinas gran dureza y sequedad debidas a la influencia del viejo Herrera; la colocación de la luz, el recurso lumínico y el claroscuro están aún muy sometidos a la tradición clásica más absoluta. Velázquez acentúa en esta época lo *tactil*. Al proceso de la corporeidad y lo escultórico sigue el proceso técnico de las distancias, de lo ambiental. El sevillano inicia el viaje que hará grande—con grandeza impresionante—a su pintura.

Velázquez ennoblece lo que toca. Su arte está hecho de señorial elegancia. Pintura de ademán hidalgo, de espiritualidad que sucede al realismo de aquellas sus primeras composiciones. La pintura velazqueña alcanza su más noble expresión en «Las meninas», «Las hilanderas» y «Las lanzas». Naturalismo, atmósfera, diafanidad, he aquí las tres virtudes cardinales de estas telas maravillosas.

Sobre el *barroco*, Pompey escribe palabras de incompreensión al atacar al escultor imaginero Juan de Juni a quien la crítica más comprensiva, rehabilita hoy y lo considera como uno de los más geniales escultores y superior en muchos conceptos a Berruguete.

Eugenio d'Ors, en «Las ideas y las formas» ha escrito: «Primero, el barroquismo es un fenómeno general de cultura, que alcanza no sólo al arte todo, sino a la literatura, a la ciencia, a la pedagogía, a la política, a la filosofía; segundo, que su carácter es, no sólo normal en el rigor de la palabra, sino natural. Y que vuelve a presentarse, por explicables razones, en ciertos períodos históricos; de lo cual resulta que, si el barroquismo es una enfermedad lo será en aquel mismo sentido que hacía decir a Michelet que la mujer es una enferma, y tercero, que, lejos de haber hallado origen el barroquismo de los siglos XVII y XVIII en una corrupción del estilo clásico, representaba en lo esencial, una anticipación o prenuncio de lo romántico».

Para Pompey, el barroquismo es un amaneramiento teatral,

Ribera representa en la pintura española al ideal anatómico. Llega a él por el empleo de un modelado acentuado en la *pasta* recia y sabrosa. Sus tonos oscuros tienen una riqueza grave y sonora en el claroscuro, sin llegar nunca a la suavidad armónica de Rembrandt. Es Ribera un pintor trágico y el maestro indiscutible del realismo escultórico español. El dolor físico está expresado hasta el paroxismo en sus telas. Sin embargo, en la «Magdalena» y en «La escala de Jacob», del Museo del Prado, lo hallamos extraordinariamente delicado,

Siendo Zurbarán uno de nuestros más grandes pintores, es el que menos literatura ha suscitado. Sin una vida apasionada o novelesca, con un arte equilibrado, pero difícil de interpretar, su «caso» ha interesado poco a los literatos.

El maestro extremeño pertenece, como Velázquez, al taller de Pacheco. Esta común influencia se nota levemente en su obra. Los blancos, la característica manera de plegar los paños y el rigor del dibujo no son ni flamencos ni italianos. Son modalidades de la escuela sevillana.

Pompey, en su entusiasmo nacionalista, se esfuerza en no ver los defectos. Al calificar de genio a Francisco de Zurbarán olvida que su pintura tiene cierta tendencia a la nota monocroma. Más que genio se trata de un pintor que poseía un conocimiento magistral del *oficio*. Es muy hábil en imaginar los efectos de luz y perspectiva, y en la reproducción de los paños.

Vienen después otras páginas para analizar a Murillo, el pintor de la gracia andaluza, y a Valdés Leal, cuya pintura representa dos inquietudes: la España negra y la muerte.

Valdés Leal está en esa línea de lo horrible que va de Ribera a Gutiérrez Solana, pasando por Goya, Nin y Tudó. Español, individualista y colérico es para Pompey el autor de «Jesús disputando con los doctores».

Tras un siglo de reposo pictórico surge, como un meteoro, Francisco de Goya y Lucientes.

En Goya—verdadero maestro de la pintura moderna—se da lo popular y lo democrático. Representa el aragonés todas las virtudes del pueblo español. Sus luchas, sus pasiones, sus creencias. A pesar de lo que pretende argumentarse en este libro, Goya personificó en el arte la oposición sistemática, radical y deliberada a un régimen despótico, a una iglesia fanática y oscurantista. Por su pincel habló el patriotismo de un pueblo. Mientras la corona rendía su pleitesía a Bonaparte, Goya fustigaba con terrible acritud al invasor. Por otro lado,

decir que era cortesano quien pintaba a la horrible «Familia de Carlos IV», es no comprender su pintura.

El libro «El arte español», de Francisco Pompey, abunda en errores y muy especialmente, en fanáticas afirmaciones partidistas. Su autor no ha tenido la suficiente ecuanimidad para juzgar todos los aspectos del arte peninsular. A pesar de estos defectos, el estudio es útil porque da a conocer en forma bastante completa algunos de los más grandes pintores españoles.

ANTONIO R. ROMERA.