

Antonio R. Romera

Notas sobre la pintura española



LOS caracteres morfológicos, raciales y éticos que hay en la pintura hispana son tan determinados y aparecen con líneas tan definidas que no se puede dudar de la autonomía de la que se ha denominado con verdad «Escuela española».

Es posible, empero, que esta pintura en sus comienzos sintiera el influjo potente de algunos maestros externos y que la madurez del Renacimiento, plenamente definido ya en sus características, sirviera de tentador acicate a los artistas españoles lanzados a la creación de unas obras de aliento nacional.

Ello lo habremos de ver más adelante.

Mas, es indudable que hay en la plástica hispana unas raíces que abundan en el propio solar nacional. Todas las creaciones del espíritu llevan marcados con fuerza los caracteres raciales. Por numerosas que sean las influencias que hayan inspirado a Cervantes, su novela maestra es una obra fundamentalmente española. Y los ejemplos podrían multiplicarse. De la misma

manera, los factores vernaculares y temperamentales están ahogando en esta pintura con sus voces verídicas las ajenas que de fuera llegan. Lo que en definitiva no debe extrañarnos, por cuanto igual sucede con todas las llamadas escuelas nacionales: flamenca, italiana, francesa.

DESINTEGRACIÓN ANÁRQUICA.

Dentro de esas normas se producen, como en todo lo que lleva el sello espiritual español, las mil facetas distintas y, a veces, contradictorias. En primer lugar, la especial idiosincrasia ibérica ha señalado en todos los aspectos de la cultura la tendencia individualista que está adjetivando lo español. Es muy difícil hablar aquí de una obra total, con aliento colectivo.

Esto justifica, entre otras razones, por qué en España el gótico no tuvo el brillante desarrollo que alcanzara en otras regiones europeas. Posiblemente ningún país siente con tanta fuerza como la patria de Goya el afán desintegrador. «Cada español en una España», se ha dicho con acierto. El país, áspero y desértico, obliga a los hombres a hundir sus pensamientos en su propia entraña. Los grandes movimientos colectivos se producen en momentos de angustia y desesperación y son extremadamente raros, lo que explica, en cierta medida, las hazañas individuales de sus héroes: los descubrimientos, las conquistas, la colonización de extensos países, realizados por grupos muy reducidos de personas.

En la pintura ocurre igual. También ella da lugar al nacimiento del héroe. El arte pictórico español no forma una unidad coherente y homogénea en la que los artistas vayan sucediéndose con orden lógico, transmitiéndose a lo largo de los eslabones de esa cadena la experiencia adquirida por cada individuo.

Para los españoles la pintura se presenta como una *terra incógnita* que ellos, los artistas, deben ir descubriendo uno a uno. A eso es debida la originalidad de estas obras pictóricas producidas cuando el Renacimiento italiano había entrado en su plena decadencia con los estertores de la escuela bolonesa. Como ha señalado agudamente Jean Cassou, hablando del individualismo español, en la Península priva lo *adánico*. «Cada creador se encuentra en la posición de Adán, el primer hombre. Ningún conocimiento práctico le ha sido transmitido, ninguna escuela, ninguna experiencia lo sostiene. Surge bruscamente, libremente y debe recomenzar y reinventar solo». Cada artista debe lanzarse a la mágica aventura de ir dando forma a la expresión personal e individualista de sus concepciones estéticas, partiendo de sí mismo, sin experiencia anterior, ayuno de influencias externas a su ideal entrañable y egocéntrico.

Y por esta forma peculiar de concebir la especulación espiritual, el panorama pictórico se nos aparece con una conformación muy determinada y concreta. En esta geografía estética no se produce, en puridad, más que la cúspide, el individualismo señero, la voz aisla-

da. El arte español forma una cordillera de la que emergen algunos picos insignes.

Sin embargo, no debemos desconocer que hay una corriente sutil y espiritual que une esos nombres «andinos», hecha del climax circunstancial, de lo racial y, sobre todo, de las aspiraciones sentimentales de todo español.

ITALIA, FLANDES, ESPAÑA.

No hay parangón acusado entre las escuelas flamenca, italiana y española. Ve España la eclosión de individualidades solitarias, como hemos dicho: El Greco, Velázquez, Zurbarán, Ribera. Mas adelante Goya, para llegar a la brillante figura de Picasso, que llena nuestro siglo. Entre otros pintores no hay nada o casi nada. Habrá que creer, empero, se ha dicho, que más allá de este vacío en que se mueve la actividad espiritual, tan impregnada de nihilismo, algún fin existe.

Veamos lo que sucede, por el contrario, en las escuelas del norte de Europa.

En el siglo XVII se produce un hecho extraordinario que no podemos dejar de señalar. En esa afortunada centuria los manes de la pintura se muestran extremadamente generosos con los Países Bajos, que son el «vivero» en el que nacen—según anota con asombro Fromentin en *Les maîtres d'autrefois*—: Cuyp, en 1605; Rembrandt, Terbburg, Brauwer, que son de 1608; Adrián van Ostade, los dos Toth y

Fernando Bol, en 1610; Van der Neer, Wouwerman, Juan Steen, Jacobo Ruysdael, Pedro de Hooch, Hobbema y Van der Velde, último nombre de esta extraordinaria serie de grandes maestros de la pintura.

¿Qué sucede mientras tanto en Italia? En el siglo XVII, que es el de la escuela bolonesa, sorprende a la tierra de Leonardo fatigada tras una centuria gloriosa, tal vez la más rica en genios de toda la historia universal de la pintura. Venecia precede al Siglo de Oro con un Antonello de Mesina, los Bellini, Mantegna, Gentile da Fabriano, Carpaccio y, más tarde, Giorgione que abre el XVI gloria de Venecia, con Tiziano, Tintoretto y Veronés. En el Siglo de Oro será suficiente citar a los tres grandes maestros para percibir en toda su extensión la grandeza sin par de este arte. Son ellos Leonardo, Rafael y Miguel Angel. Y olvidamos a la pléyade numerosísima de sus discípulos y a los «primitivos» y, muy especialmente, a Piero de la Francesca, genio solitario cuya ubicación es difícil de establecer.

En cuanto a España, más fácil que una clasificación por los caracteres personales y técnicos de los distintos artistas que forman este núcleo que hemos convenido en llamar nacional, sería llegar a enmarcarlos por las peculiaridades regionales, por cuanto en ninguna parte como en la Península se siente el influjo del pedazo de tierra en donde nace el artista. Para Augusto L. Mayer el arte de Cataluña es suave y lírico, tosco el de Aragón. Castilla hace que sus pintores se entre-

guen a una plástica recia y viril. Lo regional con sus diferencias contribuye a individualizar más aún al español. La región exalta y exacerba el adanismo.

Conviene, finalmente, señalar un hecho en extremo característico. Castilla ha dado los pintores más personales y de mayor envergadura estética. Si esos pintores, considerados como pertenecientes a la escuela castellana, no han nacido en esta región, ella, al menos, los ha hecho a su imagen y semejanza al captarlos en forma cabal. El centro de la Península ha oficiado de receptáculo y, atrayendo a los artistas periféricos, les ha impreso su huella poderosa. La fuerza cósmica e interior de la meseta castellana ha influido de manera decisiva en Velázquez. El pintor de *Las Meninas* es un pintor castellano, como lo es Zurbarán, nacido en Extremadura, y Morales el Divino. Pero el caso más plenamente confirmatorio de esta fuerza centrípeta ideal, lo tenemos en el Greco. La evolución del candiota hacia las luces y el dramatismo castellano, tras su paso a través de la pintura italiana, especialmente a través de la serena y lírica diafanidad del Tiziano, es una prueba elocuente de la fuerza telúrica de Castilla. La resonancia de influjos bizantinos y góticos se apaga ante la intensidad taciturna y la melancolía españolas de sus obras, especialmente en su segunda época toledana, en la que aparece trágico y delirante.

INFLUENCIA ITALIANA Y NÓRDICA.

Ello, empero, no puede hacernos desconocer los elementos que a nuestra pintura han llegado de otros países. Es a Italia a donde nuestras miradas se dirigen de inmediato.

El desarrollo culminante, casi exclusivo del arte pictórico español, con la excepción de Goya, que es muy posterior, se produce en el siglo XVII. Ribera le lleva trece años a Zurbarán, catorce a Velázquez, y treinta y tres a Murillo, según señala Eugenio d'Ors. Pueden así nuestros artistas pedir sus enseñanzas al arte italiano, del que toman la ampulosidad de las formas y también el colorido, que viene de los venecianos en determinadas gamas doradas, si bien el cromatismo es innato en el español. El aire de la meseta es transparente y define los contornos y los tonos de las cosas con extraordinaria nitidez. Para muchos, sin embargo, ese cromatismo procede de los árabes, de quienes heredaron los españoles, además, el acusado sentido del arabesco que muestran sus obras. De todas maneras se hace patente el hecho de que el colorido veneciano contuvo la pasión cromática de la pintura española y, sobre todo, la encauzó. Mas, nótese que hemos hablado de enseñanza y no de espíritu.

En la pintura española hay, pues, una tendencia ambiental al colorido brillante y encendido. La afinidad entre la italiana y la española es muy sutil. No puede olvidarse la hermandad racial y mediterránea

que entre ellas existe, y de qué manera el lenguaje pictórico de los venecianos ha sido comprendido por algunos pintores peninsulares del Siglo de Oro. «Este era el estado de las bellas artes en Italia, cuando la conquista del reino de Nápoles abrió a los españoles sus puertas para que entrasen a buscarlas», dice Jovellanos en su *Elogio de las Bellas Artes*, en 1781. Y en efecto, los pintores de España viajaron mucho, no solamente dentro de la propia España, sino también por Italia.

Quienes más elementos italianizantes han traído son Ribalta, Luis Morales y Luis de Vargas. El común amaneramiento de estos artistas se debe a la influencia del Piombo, discípulo aventajado de Giorgione. Es lamentable que los pintores españoles no acertaran a encontrar las más puras fontanas del espeso bosque del Renacimiento.

El caso de Diego Velázquez es digno de ser señalado porque el sevillano, al emanciparse de todo contacto fundamental, supo ver en el Tintoretto a un maestro digno de ser recordado por ciertos elementos que había introducido en la pintura. El gran maestro veneciano enseñó a Velázquez el secreto de la perspectiva aérea, la gradación de los tonos ambientales y la soltura para componer los «paisajes humanos» o retratos múltiples.

José de Ribera sufrió más fuertemente el influjo del Correggio. La contemplación de las obras del italiano fué un revulsivo en su pintura marcada por la

huella potente de aquel genio del claroscuro, tan tenebroso a veces que parece un pintor español.

Más tarde será Goya quien luchará con denuedo para sacudirse la influencia de Mengs y de Tiépolo, responsables sutiles y disimulados de su primera época, aquélla de los cartones pimpantes de las fábricas de tapices.

El contacto con lo flamenco y nórdico no es tan acusado como el que existe entre el arte hispano y el norteitaliano. El punto tangencial entre la pintura del norte y la hispánica está en cierta similitud de comprensión naturalista. Ahora bien, si los flamencos miran al hombre lo ven casi siempre en función del paisaje, subordinado a éste. El pintor español, por el contrario, hace del paisaje — como habremos de ver más adelante— un telón de fondo del hombre.

Resumiendo: tenemos que la pintura italiana busca en el hombre el ideal representativo y simbólico, llevado a norma y compendio genérico: la Gioconda, la Madonna, el Condottiero. El norte integra al hombre en la naturaleza, lo hace paisaje, aunque la rama holandesa individualice a veces en prototipos, como sucede con Rembrandt. España está así situada en un punto equidistante de estas dos tendencias; el hombre, que nunca es arquetípico en su pintura, armoniza perfectamente en el ambiente en que el pintor lo sitúa. La pintura española, en definitiva, particulariza al hombre con el retrato.

ELEMENTOS VERNACULARES.

Parece cierto, en efecto, que por fuertes que hayan sido los contactos con el país nórdico y con el italiano, la pintura española está marcada por unos elementos típicos, raciales o vernaculares. No es un lugar común, como pudiera creerse y como se ha dicho con frecuencia, el señalar su peculiaridad naturalista, más aún, realista. Aunque los pintores españoles no han tenido como fin estético la imitación fiel de la naturaleza, sus obras han llevado impreso el sello de la realidad.

No es, sin embargo, completa esta definición de realista, por cuanto falta algo que extienda y amplíe el concepto, sobrepasado en el arte español por factores líricos y personales que arrebatan a las obras, junto al sentimiento de la eternidad, su acento de crudo realismo.

No es la «copia» fiel de la naturaleza lo que nos atrae en Velázquez, sino el sello personal, el espíritu del maestro, esa extraordinaria palpitación de vida interior que anima a sus personajes, y el lirismo poético y sensorial que hace sus obras tan originales. Valdés Leal, Ribera, Zurbarán, el Murillo de las telas populares y el Velázquez de los monstruos, no se producen por azar. Hay en los lienzos de estos pintores ese aliento naturalista que a veces es, más que la expresión de lo natural, la exaltación del *pathos* anímico que los nimba, y cuyo límite máximo se halla en Roelas y en Sánchez Coello.

Los testimonios de críticos eminentes abundan. Es un tópic universal el carácter realista de arte hispano. Pero realismo, en este caso, equivale, como hemos visto, a una acentuación de los factores morfológicos y psíquicos. Un realismo analítico, más que épico. El Greco retuerce y alarga las formas; Velázquez pone en los ojos de sus monstruos la hórrida expresión de una interna oquedad espiritual. Cuando el autor de *Las Meninas*, el más equilibrado de nuestros pintores, busca modelos fuera de las esferas palaciegas, no busca a los escritores ni a los personajes que tenían significación eminente por sus actividades intelectuales. Piénsese con asombro que fué contemporáneo de Quevedo, de Lope de Vega, de Calderón y de Cervantes. Sus pinceles se complacieron en llevar a la tela, por el contrario, la fealdad de los monstruos y de los enanos que aparecen con los signos evidentes de la imbecilidad y del cretinismo.

El sevillano arremete implacable contra la nobleza del pensamiento—él, el más noble y exquisito—al darnos aquellas visiones de unos viejos decrepitos a los que utiliza como modelos de humorísticos y deformados filósofos. Toda la picaresca asoma a estos ojos maliciosos y se dibuja en estas muecas del más desvergonzado desdén.

El realismo de la pintura es un realismo superado, un suprarrealismo, porque sobrepasa los límites morfológicos y palpables de las cosas reales. Por eso, muchas veces las visiones terrícolas aparecen completadas

por un paisaje celeste. Es el de los españoles un realismo desinteresado, en bruto, sin ningún contacto con el interés práctico que caracteriza otros realismos europeos, por ejemplo al inglés.

Esta tendencia a la representación realista de las cosas, que contrasta, según Karl Vossler, con un cierto utopismo, les lleva a desfigurar las cosas llegando a veces a la caricatura. Se ha dicho que cuando el creador español se contempla a sí mismo e intenta analizar su propia conciencia, siente aversión de esa autorrepresentación de su entraña íntima, y su invención se desenvuelve entonces en la dirección única de las cosas actuales.

Las visiones mitológicas del Tintoretto y del Tiziano son un puro juego de la sensualidad, un goce de vida. Esas mismas visiones se transforman con Velázquez, con Zurbarán, con Roelas y con Ribera, en la áspera contemplación de las miserias humanas o a lo más en la representación de espíritus mediocres. Nadie podría asegurar que la dignidad de las formas plásticas salga bien parada en las pinturas de *El bob de Coria* y de *El niño de Vallecas*.

EXALTACIÓN DEL PATHOS.

Hay quienes no aceptan la influencia de Caravaggio en el espíritu tenebroso de la pintura española, pero no es posible negar los contactos que algunos de los pintores que preceden al Siglo de Oro mantuvieron con

aquel maestro italiano. Lo que sucede es que el país hispano parecía especialmente preparado para recibir el mensaje de una pintura que de forma tan cabal armonizaba con su idiosincrasia.

El paisaje no es extraño a esta filosofía de lo horrible. La meseta castellana semeja en algunas partes un volcán apagado, rodeado de tierras estériles. Las manchas verdes aparecen como providenciales oasis a lo largo de algunos ríos. Solamente el aire tiene una transparencia admirable y las cosas se recortan con nitidez brutal. El sol dora las rocas y las tierras, y toda la extensión que se contempla a nuestro alrededor aparece dorada o plateada, los dos tonos fundamentales de la pintura española. Cuando los pintores no han superado la etapa del aprendizaje, sus obras tienen ese apresto y dureza de contornos que vemos por ejemplo en algunas telas de Velázquez (*Vieja friendo huevos*, *Labriegos almorzando* y *Dos jóvenes comiendo*) y de Zurbarán (*La visión de San Pedro* y *Fray Jerónimo Pérez*). El sensualismo de los italianos es aquí ascetismo, más todavía, martirio delirante de la carne; la pintura es un disciplinante desenfrenado y agónico. La sequedad de ese paisaje solitario va resecaando el corazón de los hombres cuya miradas se dirigen a la altura de ese cielo sin nubes como pidiendo el dulzor de la existencia celeste. Todo es crepuscular en esta pintura. Crepuscular porque es este el momento en que la tierra

parece dejar de serlo y las sombras fantasmales invaden nuestro mundo.

«A medida que se acercaba al final, buscaba Velázquez con más ahinco esas armonías crepusculares, para transponerlas en la pintura secreta que expresaba la altivez y la discreción de su alma. Apartábase cada vez más del pleno día y tendía a apoderarse de la semi-obscuridad de las habitaciones en que más sutiles e íntimas son las transiciones, en que el misterio se acrecienta con el reflejo de un espejo, de un rayo de luz venido de fuera, de un rostro de muchacha con vello de fruta pálida y que parece absorber en su luz mate e imprecisa toda la desparramada penumbra. Una mancha roja en unos cabellos rubios, una mancha de plata en una cabellera negra; unos verdes, unos negros, unos rosas y unos grises derramados cual lluvia de pétalos caídos allí donde lo exige la armonía, no es menester más para animar la sombra plateada ni para que una aparición parezca brotar del fondo de un gran espejo invisible, muy lentamente, invadido por una noche serena. (Historia del Arte. Arte contemporáneo. Elie Faure). La pintura española entra así, como ninguna otra pintura del mundo, en el dominio de la atmósfera. Esto lo ha hecho la meseta castellana con la transparencia sutil de sus atardeceres que tan maravillosamente supo captar Velázquez. El crepúsculo de la vida es el agonizar y aquí, como en el ocaso solar, los pintores han entregado su espíritu al fenecer mortal.

La exaltación del pathos tenebroso se alcanza con Carreño de Miranda. Toda la podredumbre se refugia en sus telas. Gentes contrahechas, mandíbulas caídas, gibas, ojos alucinados. El pavor surge de estas visiones como de una espelunca de la muerte.

Toda la España negra parece hormiguar en las tinieblas agónicas de estas visiones de muerte.

¡Qué decir del humor tenebroso de Valdés Leal con la carroña de sus obispos! ¡El Greco con el sarméntoso retorcido de sus vírgenes y de sus beatos y mártires! Y luego, Ribera, con el dramático contraste de su claroscuro; Zurbarán, con las manchas lívidas de sus monjes extáticos, Roelas, Rizzi, hasta llegar a Goya—el más genial de todos—cuya amargura ibérica se hace patente en sus obras.

Estos artistas se complacían en la representación de tanta miseria. Y la psicología oscurantista de la época la aceptaba complacida. Gentes de mayor sensibilidad la rechazaban, como el mismo Murillo, quien decía al contemplar los obispos putrefactos de Valdés Leal: «He aquí una pintura que uno no puede mirarla sin sentir el deseo de taparse las narices».

Cuando la pintura francesa es un eco de lo que se ha llamado *le bonheur de vivre*, con Poussin, con Nicolás de Larguilliére, con Chardin, con la «Escuela de Fontainebleau», de colorido agradable, de formas amables y escenas cortesanas, que devienen melíficas en Watteau y en Fragonard, el áspero español sigue aferrado a la tenebrosa resonancia de su pintura.

Goya, en efecto, empezó entregado en cierta medida al influjo de su época del que muy pocos se sustraen, a una filosofía pictórica rococó venida de Francia en el equipaje de los Borbones. Pero más tarde, a principios del siglo XIX, su espíritu nihilista vuelve a enlazar con los maestros tenebristas del pasado.

Y digamos, en fin, que si Velázquez es el menos trágico de los pintores españoles en su forma, se debe precisamente a que siendo muy español es, también, el más europeo de todos. Ello explica, a su vez, que sea el más fácil de comprender por los ojos extranjeros.

Es España,—en realidad—más que península una isla a la que no llegan los ecos optimistas de otros países. Si lo hacen, son transformados inmediatamente, dándoles el aspecto característico que es consustancial con sus creaciones originales. Las artes figurativas españolas se placen en la nota «negra» y en la manifestación plástica de un temperamento seco y grave que no deja el más pequeño resquicio al gozo vital.

AUSENCIA DEL PAISAJE.

Singulariza a esta pintura la ausencia de visión paisista. España no ha sido nunca tierra de pintores de la naturaleza y su representación ha dado en la Península escasos cultivadores. Los casos de un Muñoz Degraín y de un Rusiñol son excepcionales, porque si bien estos pintores ejecutan en cierto modo una pintura paisista, no se puede decir que ellos representen cabalmente el arte hispano.

La misma causa tiene el hecho de que el impresionismo, cuya temática fundamental es el paisaje, no haya producido en España una escuela de envergadura. Su cultivo fué escaso y no responde a las condiciones estrictas que lo caracterizan. Los valencianos tomaron de la pintura luminosa algunos de sus elementos, mas no percibieron lo fundamental, la pura sensación óptica que aquélla implicaba.

Se podría afirmar, por ello, que la realización de un arte que mira esencialmente a la naturaleza, se produce siempre en desmedro de la más alta expresión pictórica. A pesar de un Turner y de un Constable en Inglaterra, y del florecimiento en Francia durante el siglo XIX de la escuela impresionista y de Corot y sus epígonos, que crean el paisaje romántico, como tema de la pintura que es un «estado de alma», y antes con Fragonard y con Boucher, creadores del «paisaje-decoración», y más anteriormente toda la escuela flamenca, el paisaje sirve más bien de fondo a las escenas de género, como ocurre, en cierta medida, con Velázquez y Goya cuando llevan a sus lienzos aquellas perspectivas admirables de los fríos cielos castellanos.

Sin embargo, no podemos dejar de mencionar las dos telas del primero que representan los jardines de la Villa Médici. A pesar de la ponderada luz madrileña, que sirvió la maestro de fondo de sus retratos cortesanos, se da la circunstancia que Velázquez, cuando pinta el paisaje como fin del cuadro, no se ins-

pira en la naturaleza de su patria, es el cielo de Italia el que se lleva sus miradas.

¿Cuál es la causa de este fenómeno? A mi entender si Diego Velázquez pinta estos paisajes lo hace en primer lugar impulsado por el ambiente que le rodea. Ve pintar paisajes y él sigue la atracción del medio. En su obra estos dos pequeños cuadros, pintados según se cree en la segunda estancia en Italia, suponen una novedad extraordinaria. En cuanto a su valor pictórico es superior incluso a todo lo que después produjo el impresionismo francés, especialmente en el modo de tratar la luz y en los verdes, que son de una delicadeza exquisita. En segundo lugar Velázquez debió emprender estas obras como simples ejercicios técnicos.

A pesar de ser estos dos paisajes de la Villa Médici los únicos paisajes de esa época, ellos constituyen un prenuncio del romanticismo y del impresionismo, porque en ellos a más del colorido pimpante y fresco del pleinairismo, se observa que la forma empieza a diluirse en la naturaleza.

La tónica peninsular la da al retrato y el bodegón. ¡Aquí sí que hay tradición! La línea del retrato arranca del Greco y sigue con los grandes maestros: Sánchez Coello, Velázquez, Zurbarán, Carreño y Goya, hasta los modernos. Se da también el cuadro de asunto con figuras múltiples que es el «retrato corporativo» en Holanda y en España el «paisaje humano»: El entierro del Conde de Orgaz, La rendición de Breda y Fusilamientos del 3 de

Mayo. Conviene señalar una diferencia que existe con el retrato en la escuela holandesa. En el país del norte nace el retrato burgués, que tanta tradición iba a adquirir más tarde al prolongarse en la escuela naturalista francesa. El retrato español tiene un nimbo tremendamente individualista. Parece hecho para ser colgado en el rincón más íntimo e inasequible del hogar.

Tampoco es frecuente en la pintura española que el retrato tenga como fondo el paisaje, ni representar al modelo con la alusión temporal de su profesión. Es el hombre descarnado e intemporal. Todo lo que recuerde el mundo y ambiente que lo envuelve está, por lo tanto, de más.

Ortega y Gasset, en uno de sus penetrantes ensayos ha dicho: «El español siente muy poco la naturaleza, por ejemplo, el paisaje. También en este sentido es predominantemente social y antropológico. Como a Sócrates no le dice nada el campo; sólo los hombres en la ciudad. España ha sido muy pobre en pintura de paisaje y en pintura descriptiva».

Huímos del paisaje que nos llevaría al lirismo descriptivo y naturalista. Preferimos escarbar en los misterios psicológicos: Familia de Carlos IV, de Goya, Monstruos de Velázquez, Dalí y sus visiones superrealistas. Sin embargo, con el mismo Goya la pintura se desvió hacia una corriente costumbrista de muy marcados caracteres.

Se produce en el siglo XVIII la eclosión de una modalidad que ya antes había producido muy bellos

ejemplares. Se trata de la naturaleza muerta o bodegón, que tiene en Luis Meléndez un diestro cultivador llamado por ello el «Chardín español». Su obra es, empero, más dura y más realista, no tan nórdica como la del francés.

AUSENCIA DEL DESNUDO.

Se puede observar también cuando se estudia la pintura española la escasez de las telas que tienen como motivo temático el desnudo.

Velázquez ejecuta el desnudo en alguna composición de tema mitológico: La fragua de Vulcana y Los borrachos. No entremos, sin embargo, en la desmedrada significación auténticamente mitológica de estas telas. El caso es que son las dos excepciones de todo un ciclo glorioso de pintura.

La casi total ausencia del desnudo parece provenir de la influencia religiosa, culpable, a su vez, del carácter triste de nuestra pintura. Durante un largo período de la actividad pictórica española, ésta estuvo destinada en su totalidad a producir obras para las iglesias.

La representación del cuerpo femenino desnudo, solamente ha dado dos obras notables: La venus del espejo, de Velázquez y La maja desnuda, de Goya. Murillo, el más melifluo y religioso (con esa religiosidad mundana y jesuítica de sus vírgenes) de nuestros pintores, ha pintado un bello desnudo en La mujer de Putifar. Los venecianos, maestros de los

españoles en algún elemento cromático, no pudieron liberarlos de la austeridad beata que le fué inculcando el acusado ambiente religioso en que vivieron.

* * *

De modo inequívoco se puede afirmar que la representación pictórica española se independiza totalmente con Francisco de Goya y Lucientes, gracias al genio universal del aragonés. A pesar de continuar la tradición del Greco y de Velázquez, su obra en los fundamentos no obedece a ningún factor extraño a la pintura misma y al hombre que la realiza, porque Goya, con su espíritu individualista y creador, se aparta violentamente de Mengs y de Tiépolo y da expresión plástica a su propia personalidad. Tan evidente es esto que del aragonés derivan, posteriormente, todos los movimientos contemporáneos. Goya rompe también con la tradición de la pintura religiosa y ejecuta el desnudo, no solamente en la obra citada anteriormente, sino en muchos de sus aguafuertes.

* * *

En general, se hace evidente que aunque se hable de escuela, la denominación no es del todo exacta, porque como hemos apuntado en otro lugar, no existe en España un núcleo importante de pintores unidos por una línea vertebral, por un estilo nacional riguroso o por unos caracteres comunes fuertes que le den ese to-

no específico de escuela potente, como es el caso de Venecia, o de Florencia o de Bolonia.

Para que se vea esto claro miremos al Siglo de Oro italiano en el que tres figuras señalan sus cúspides de modo perfecto: Rafael, Miguel Angel y Leonardo, continuados por Andrea del Sarto, Andrea Solario, Sodoma, El Broncino y Correggio, para no citar sino a los más brillantes. Venecia está representada por Tiziano, Veronés y Tintoretto, y Bolonia, ya en los estertores del Renacimiento, por Carrache, Dominiquino, Caravagge y Lucas Gordiano.

Difícilmente cualquiera de estos pintores citados podrá llegar a la extraordinaria perfección de Velázquez o a la genialidad sin par de Goya. Y es que el arte español se complace en la reiteración de figuras aisladas que emergen con brillo de la soledad ambiente.