

Crítica de Arte

Las exposiciones del mes

Pocas son las actividades artísticas del mes. Entre ellas debemos destacar la exposición de óleos y acuarelas del pintor catalán Alberto Junyent, celebrada en la Sala del Banco de Chile.

El señor Junyent es un distinguido publicista de temas de arte. Ha recorrido los centros arqueológicos más notables de América, ha escrito sobre sus investigaciones y como pintor ha expuesto en el *Salon d'Automne* de París.

Su reciente exposición en Santiago no ha dado en realidad una idea muy completa de sus virtudes pictóricas. Las obras expuestas, si bien revelan su dominio de los medios expresivos en una medida relativa, no alcanzan un radio muy extenso en lo que a la estética se refiere. Advertimos en estas telas cierto apresuramiento debido tal vez a contingencias ajenas al propio pintor. Muchas de ellas son simples apuntes que para ser llevados a la estemática del público requerirían un más amplio desarrollo. Se trata de simples bocetos de viajes, especies de hojas de álbum y anotaciones de formas larvadas y elementales.

Alberto Junyent revela, empero, en su obra, una disciplina pictórica muy loable que está dentro—a mi entender—de lo que es característico en la pintura catalana. En primer lugar, debemos anotar una indudable voluntad de objetividad que desde-

ña las arbitrarias interpretaciones. Junyent es un pintor de pupila naturalista, sometida a la tiranía de lo aparential y con ello no hace otra cosa que seguir la lección de algunos paisajistas catalanes de principios de siglo. El nombre de Martí Alsina nos viene a los puntos de la pluma, aun cuando para ello hayamos de invocar aquí todas las diferencias de realización y de impulso que entre los dos pintores existen.

Siente, en segundo lugar, afanes constructivistas que llegan a su paleta a través de la obra de Cézanne. Esto se hace más evidente en sus acuarelas. El pintor observa en estas telas un rigor mental que también parece derivar de sus antecedentes raciales.

Es indudable que al señalar esas peculiaridades estamos indicando también sus principales defectos. Su afán de entrar en la representación literal de las cosas, arrebatada a su obra el fulgor y la gracia de la creación. Se advierte demasiada sumisión, excesos de precauciones, una contención razonada. Si ello se produce por atajar el exceso de retórica o por limitaciones de sus medios expresivos, es difícil de señalar. El caso es que la obra de Alberto Junyent pierde mucho de su valor estético. Ganaría con algunas briznas de fantasía y de aportación personal. Se advierte que el exceso de teorías contiene la mano del pintor y limita su hacer en desmedro del arte.

Cuando el tema ofrece por sus elementos plásticos mejores posibilidades a su estilo, Junyent llega a soluciones más logradas. Las casas, las rocas están mostrándonos aquí la plenitud de su calidad pictórica. En cambio, lo antiplástico: masas de árboles, las nubes, el mar, señalan una mediocre interpretación pictórica. Todo resulta demasiado duro, con perfiles excesivamente recortados. Y se produce así un desequilibrio entre los distintos elementos del cuadro.

Su dibujo muestra errores graves. Hay algunas obras, como *Desnudo*, que están fuera de toda posibilidad crítica.

* * *

En la Sala del Ministerio de Educación ha expuesto algunas obras de Trabajo Escolar, Natalia Seguel. A pesar de la modestia con que esta profesora exhibe sus obras, es indudable que los objetos, arte decorativo traídos a esta exposición, indican en su autora una admirable sensibilidad artística. Se trata de la reproducción de animales e insectos por medio de los materiales más extraños. En dichas obras se advierte una fantasía interpretativa de gran vuelo. Cigüeñas, cisnes, personas, escenas populares, bailes, parejas de campesinos, etc., están reproducidos por la acumulación de conchas marinas, ramas y hojas vegetales, hierbecillas.

De estas obras se desprende un cierto clima super realista, un carácter muy peculiar que se aleja de las artes folklóricas y populares para alcanzar el soplo inmaterial de la verdadera creación. Las formas madreporicas de estas estatuillas, esa extraña proliferación que les da el material con que están realizadas, desaparecen en la totalidad del conjunto, que nos ofrece un sintetismo interpretativo de gran calidad.

* * *

En una de las Salas del Museo de Bellas Artes se exhiben dos cuadros de escuelas europeas. Uno de ellos está firmado por Lucas Cranach; el otro se atribuye a Leonardo.

Representa el cuadro de Lucas Cranach un tema que ha sido llevado con frecuencia a la tela, sobre todo en el Renacimiento. Nos referimos a la Caridad. Una mujer desnuda da el pecho a un niño, mientras otros tres juegan a su alrededor. Uno de ellos está encaramado en el árbol del segundo término y otro ofrece a la mujer una manzana. El cuadro es de reducidas dimensiones, está pintado sobre madera y tiene algunos defectos.

Es muy parecido a otro del mismo autor y tema que se halla en el Museo de Weimar. ¿Se trata de una réplica o es el que se halla en Alemania una segunda versión? A nosotros nos parece que el cuadro de nuestro Museo ha sido pintado con posterioridad. Lo creemos así por estimar que la supresión del segundo collar en la *Charitas* supone una idea de rectificación. Es decir, que Lucas Cranach después de realizar la tabla de Weimar comprendió que un segundo collar era un detalle superfluo. También nos parece que la obra del señor Hochschild, la expuesta en nuestro Museo, es de superior belleza plástica.

Conviene, sin embargo, que al hablar de «belleza plástica» lo hagamos con las reservas mentales del caso. Aquí la belleza como ideal estético es muy relativa. Nada más lejos del platonismo dogmático, que entiende la creación estética sometida a un cánón prefijado, que esta Venus.

Lucas Cranach, nació en Kronoch— de donde tomó el nombre—, una ciudad alemana de Alta Franconia, a finales del siglo XVI. No deja de ser curioso que mientras los pintores de la escuela de Ulm y casi todos los nórdicos de la época se entregaban a un arte de estilo táctil, sin atmósfera y que daba importancia suma al arabesco definidor, en el sur la pintura estaba ya dentro de lo pictórico. Cranach es contemporáneo de Rafael, de Miguel Angel, de Ticiano, Giorgione y posterior a Leonardo. Para comprender este fenómeno, debemos tener en cuenta el concepto lineal wolffliniano y su aplicación al llamado estilo nacional, puesto que al mismo tiempo, pero separados por lo geográfico, se da entre esos pintores y Cranach los factores antipódicos de lo pintoresco y lo lineal, respectivamente.

Cuando se habla de Renacimiento, en el sur y en el norte debemos tener presente dos características fundamentales que lo diferencian. El Renacimiento italiano supone la ruptura con lo medieval. En cambio, el norte se lanza a la conquista del Barroco sin abandonar completamente el concepto gótico.

De ahí que en Cranach se adivine el cruce de los dos es-

tilos. Basta contemplar con atención el cuadro para comprender las diferencias conceptuales y para advertir lo que separa a los maestros nórdicos de los meridionales, aplicándoles, desde luego, las normas estéticas de Wolfflin.

En los meridionales domina la belleza formal y el sensualismo como voluntad de expresión plástica. En Lucas Cranach se persigue con obstinación el carácter. Hay en esta tabla excesivas alusiones a lo medieval. La fuerza del perfil quinientista, el gusto por los detalles, la sensación bidimensional, la carencia de atmósfera y ciertas deformaciones, acentúan el estilo arcaizante que viene del Gótico.

Pero Lucas Cranach demuestra en sus obras, sobre todo en las de tema popular haber superado la rigidez mística medieval por la entrega a un naturalismo pueril, producto a la vez del germanismo y del temperamento tosco del pintor. Lucas Cranach no era culto. A pesar de sus relaciones con los grandes humanistas demuestra una carencia absoluta de fantasía en los asuntos mitológicos. Sus escenas mitológicas son una simple transcripción de escenas domésticas y de visiones contempladas en la vida hogareña. Para llegar a esta *Charitas* le bastó con desnudar a una moza alemana y llevarla a la tela tal como la veían sus ojos habitualmente. Por eso sus obras carecen del prestigio sensualista y glorioso que llevaron a las suyas los grandes pintores del Renacimiento italiano.

En la obra de Lucas Cranach se cruzan, pues, las dos corrientes del goticismo pasado y del naturalismo naciente. Junto a la ingenuidad pueril del desnudo, en *Charitas* se puede ver el ardiente y apasionado expresionismo del carácter y la energía del trozo que define.

Lucas Cranach, en efecto, no busca sino eso: *definir*. Estamos lejos del universalismo místico o del sensualismo barroco. Cranach está muy influenciado por el pensamiento reformista de sus grandes contemporáneos. Sin embargo, el influjo de la Reforma, en vez de dar cierta grandeza a su arte, le arrebató lo que

en él pudiera haber de misticismo religioso y, al liberarlo, lo hizo incrédulo y de un naturalismo a veces grosero.

La minuciosidad con que están trazadas las hojas del árbol en esta tabla y la desproporción de la cabeza en la mujer, es a nuestro juicio, una contradicción pictórica— naturalismo frente a expresionismo—, que tanto se dió en la escuela de Ulm y en casi todos los pintores germanos del quinientos.

El punto crítico de la evolución está marcado en el trozo azul que se advierte a la izquierda del cuadro. Este lejano y atmosférico término no es ya la indiferente y abstracta pantalla de los góticos. Una sensación de infinito aparece balbuceante todavía, pero sintomática en cierta manera, por cuanto expresa una indudable mutación espiritual. Con ese azul celeste, Lucas Cranach, abandona plenamente el goticismo y está indicando la gracia de una nueva sensibilidad pictórica.

El cuadro atribuido a Leonardo es una cabeza de Magdalena. A mi entender la obra es muy posterior a las del maestro florentino. En su cromatismo hay una mayor modernidad: el claroscuro no aparece tan marcadamente fuliginoso como en las obras de Leonardo. La modelo tampoco recuerda a ninguna de las que utilizó el maestro. Otro detalle que va contra la atribución es la perfecta conservación de la tela. Ninguna de las obras del pintor de Vinci, aparece tan flamante y crasa de pasta como esta Magdalena. Las carnaciones tienen un colorido vibrante y excesivamente sensual. Por otra parte, la mano que sostiene el collar está mal dibujada y el perfil de la modelo está envuelto en la atmósfera y en la profundidad del pleno Barroco.

ANTONIO R. ROMERA.