

tradición. Perugino anuda las formas anacrónicas de los últimos primitivos incursos en un afán reiterativo y de receta, con los anhelos de universalidad —juveniles, nuevos— de los renacentistas.

Innova en la perspectiva, y la profundidad lograda mediante un geometrismo riguroso, frío, casi abstracto, es sustituida en él por las amplias atmosferizaciones designadas por Berenson con el nombre de *poesía del espacio*.

Un cuadro de Perugino aparece, en efecto, como una ventana por la que se lanza nuestra vista en una aspiración de infinitud. No son sus espacios aquellas áridas escenografías de los pintores coevos. En ellos hay emoción y todo nuestro ser parece palpar en vibración solidaria con los amplios horizontes dorados o verdosos.

Innova también en la composición. Recordamos todavía el choque emotivo que nos produjo la contemplación en el Museo de Lyon de la "Ascensión", vasto conjunto en el cual las figuras están agrupadas con tal sapiencia, con tal maestría y, a la vez, con tan sencilla espontaneidad, que no volverá a haber ejemplo de ello hasta la genial tectónica composicional de "El entierro del Conde de Orgaz", del Greco.

Es el primer pintor que une la emoción y el sentimiento a la razón, antinomia que habrá de verse perfecta e íntimamente enlazada en las obras posteriores de Rafael. Es, pues, Perugino, el hombre que haría posible con la composición arquitectural del cuadro y con la sutileza del idealismo el dominio absorbente de las formas clásicas del más puro renacimiento que le sucede. Tiene su obra la gracia y la ternura de lo nuevo y de lo venido con el primer "crevar de arbores", como hubiera dicho el juglar de Medinaceli.

<https://doi.org/10.29393/At346-347-80PDAR10080>

PIERO DELLA FRANCESCA

En la historia de la pintura sería necesario establecer diferentes escalafones. Lo fundamental para quienes ven exteriormente sus problemas, estriba en la simple ordenación de valores intrínsecos.

Quiero decir que, en una historia corriente, en una de las historias al uso, figurarán primordialmente los valores consagrados.

Existen, empero, desde el punto de vista, no del historiador de arte y sí del crítico y del esteta, otras motivaciones jerárquicas. Para los encargados de penetrar en el hondo misterio de la creación hay unos nombres que son como puntos de partida, como pivotes esenciales que sostienen la vertebración y el mecanismo interno de todo el proceso creador.

Entre ellos figura Piero della Francesca. Sin el sienés no sería posible comprender enteramente el proceso íntimo del desenvolvimiento de la historia del arte. Carecerían de sentido muchos movimientos posteriores, muchos cambios de dirección. Situado en el albor tembloroso del "quattrocento", ha recogido las diversas corrientes de la tradición sienesa y de Giotto y, apretándolas, imbricándolas al realismo de Filippo Lippi y Masolin de Panicale, les suma el influjo directo y "constructivo" del lejano Masaccio y del más cercano de Usello y Castagno, para llegar a esa admirable síntesis "plástica" que resume el pensamiento y la filosofía figurativa en un momento esencial de la evolución.

Piero della Francesca realiza más. Saca a la pintura de la servidumbre naturalista y la orienta por el camino de la estilización, de la austeridad y el orden. Su arte está hecho de carácter potente y de búsqueda de las estructuras internas que hay en los objetos plásticos. Es áspero y austero y señala el límite preciso de las cosas en un afán de claridad y medida. Los volúmenes alcanzan en su obra una completa, una adecuada densidad.

Hay en sus frescos un halo sereno, una honda poesía que huye de la retórica y del hinchamiento. Su lirismo se apoya esencialmente en la norma, en el estilo.

Parece un moderno; es un moderno. Y ello se ve claro cuando comprobamos que el pliegue de un paño y el gesto mesurado y contenido de un personaje, en vez de seguir el impulso naturalista, "verista", están corregidos por la razón mental, trazados según un esquema previo fundamentalmente creacionista. El paisaje que fi-

gura como fondo en el fresco de "La leyenda de la Cruz" (Arezzo), es un paisaje cubista y revela la misma voluntad de orden y de equilibrio volumétricos que luego se ha visto en los pintores modernos.

Piero della Francesca es la cima de dos vertientes. Su obra, poco conocida, es razón de muchos movimientos posteriores. Los frescos de San Francisco de Arezzo están grávidos de fabulosas consecuencias estéticas.

## DOS NOTAS SOBRE VERMEER DE DELFT

1.º *Pintura silenciosa*.—Hay pinturas estruendosas, llenas de sonoridades. Hay otras silenciosas y recoletas. Rubens es un pintor que nos envía las ondas orquestales de sus composiciones. Pintura de bronces, llena de trepidaciones.

Vermeer de Delft es de los segundos. Su arte está hecho de silencios, a lo más de susurros. Toda su obra propende a una sobrecohedora sigilación. Se diría que el pintor de Delft, el dulce y sensitivo Jan Vermeer, nos hace mirar sus cuadros poniéndose el índice sobre los labios, como pidiendo silencio.

Estancias limpias, pulquérrimas, las de sus telas. Muros lisos por los que se difunde la luz muelle que entra por un ventanal. Callados rincones, blandas, gruesas alfombras que acunan las pisadas. Cortinajes que ahogan el bisbiseo indiscreto y sestal. Equilibrio, eternidad.

Sí, todo en la maravillosa obra del maestro de la Guilde de San Lucas respira candor, melancolía profunda, misterio insondable, impasibilidad. La vida del pintor es la ilustración vital más acorde con ese gesto creador de discreto continio. En esta vida, como en su pintura, parece reinar la taciturnidad de la noche.

Pero no es en el rigor del término una pintura taciturna.

Es, insistamos, silenciosa. Taciturno nos parece Ribera. Y, sobre todo, aquel Caravaggio de gestos esquinados que veía el mun-