

ANTONIO R. ROMERA

CRONICA DE ARTE

---

*EN TORNO A LA PINTURA RELIGIOSA*

—LA PINTURA occidental en sus más plenos e inspirados períodos es una pintura religiosa.

—Pero yo conozco muchas obras de esos períodos que no tienen nada de religiosas.

—Son las menos.

—No crea. Piense usted en los flamencos.

—Van Eyck es flamenco. No. En la utilización de los temas inspirados en la vida de Jesucristo, Flandes aporta mucho. Pero aun cuando así no fuera, bastaría el maravilloso retablo del Cordero místico de los hermanos Humberto y Juan Van Eyck para calificar a toda una corriente nacional e incluirla dentro del más absorbente sentimiento místico.

—Sin embargo, el famoso retrato del matrimonio Arnolfini, pintado por Juan Van Eyck, no puede calificarse de religioso. Disiento de lo que usted dice. En Flandes hay mucha pintura laica, si me puedo expresar así. O, mejor, civil. ¿No le parece?

—Mire, el período temprano, que es la transición del gótico al naturalista, salto brusco en la pintura nórdica, es, como toda la pintura gótica europea, una pintura empapada en zumos de fe y de creencia.

—Pero el Norte rompe en seguida con ese espíritu y se materializa. Las artes plásticas se hacen burguesas.

—¿Quiere usted decir que pierden la creencia?

—No sé. Pero se abandona la temática divina. Ahí tiene usted los países vecinos a Flandes, las tierras germánicas. Lucas Cranach, tan dado a pintar rollizas e insípidas mujeres desnudas.

—A veces son santas mujeres.

—Pretextos para solazarse en las carnes pingües de tan dudosas Venus y Magdalenas. Con los Países Bajos sucede lo mismo. Piense en Vermeer de Delft...

—Pintor burgués, sin duda; de intimismo hogareño y burgués. No olvide que tiene una o dos telas de asunto religioso. "Jesús con Marta y María" y una alegoría de la fe.

—No puede darse nada más lejano del verdadero sentimiento religioso.

—Es cierto. Pero esto no es alegato válido para desmentir lo que he dicho al comienzo. Uno de los grandes períodos del arte universal es el que empieza en el "duecento" en Italia y termina en la misma Italia, ya en el siglo XVIII, con Tiepolo. Y este período —no lo puede usted negar— señala un predominio extraordinario de la pintura religiosa.

—De acuerdo. Pero, ¿cuántos pintores de esta etapa de siete siglos poseen un verdadero espíritu místico? Usted mismo ha dicho alguna vez que el Concilio de Trento dio normas para volver el arte a la fe auténtica.

—Sin duda. De todas maneras yo no me fijo tanto en la autenticidad del sentimiento como en el hecho de que sin la inspiración religiosa el arte en esos largos siglos no habría sido lo que fue.

—La pureza fue sincera en la mitad primera, ¿no le parece? Los primitivos parecen descubrir esa fuente de inspiración que les va a permitir dejar a la posteridad el tesoro más considerable de arte que pueda imaginarse.

—Podría decirse inclusive que la pintura inspirada en el más profundo espíritu religioso solamente florece en el período primitivo.

—Aquí se me ocurre pensar que tenemos acaso el más considerable alegato contra quienes preconizan como la única norma artística el estilo realista. Es decir, que no hay arte ni hay belleza ni hay obra valiosa si no se atiene a los más estrictos módulos de la realidad, de la semejanza a la cosa pintada.

—Ese criterio es absurdo y, como usted señala, en la misma evolución de la pintura tenemos la prueba de lo incongruente de tal criterio.

—Se lo decía pensando en dos pintores religiosos. Ponga usted a dos artistas cuyas obras reproducen leyendas de la divinidad. Por ejemplo, ambos artistas pueden ser Giotto y Tintoretto.

—No se parecen nada. Y ello demuestra que el arte pictórico tiene como principio fundamental la representación de formas. Pero lo que cada una de esas representaciones sea depende del artista. Existe además un otro principio negador de la ley enunciada por los estetas decimonónicos, según el cual el arte se perfeccionaba con el correr del tiempo y, a medida que éste avanzaba, la similitud con la naturaleza era mayor.

—Según eso un pintor del siglo XIX es superior a otro pintor del siglo XIII.

—Es uno más de los absurdos en que incurrieron los tratadistas del período neoclásico. Según Winkelmann y Quatremère de Quincy era necesario volver al clasicismo de la antigüedad grecorromana...

—Es decir, el período en el cual, según ellos, el arte había alcanzado sus máximas perfecciones. ¡Pero hay aquí una tremenda contradicción! Si según estos estetas el arte se perfecciona con el correr de los siglos, ¿cómo es posible preconizar un retorno a la antigüedad? Si nos atenemos a ese principio deberemos convenir en que los primitivos de los siglos XIII y XIV eran superiores a los artistas del clasicismo helénico. ¿No ve usted la contradicción?

—Hay, en efecto, una contradicción. Advierta que no se contenta con eso. Es beneficioso para el arte, según proclaman, retornar no sólo a la estética del clasicismo antiguo. Hay que volver también a los temas preferidos de aquellos artistas.

—O sea, que condenan los motivos inspirados en el cristianismo.

—Ya puede suponer el empobrecimiento que todo esto implica. Pobreza formal. Porque se trata, en buenas cuentas, de un arte hecho de siluetas, o poco menos, colores muy rebajados o más aún, la "grisalla", es decir, modelado del relieve por un tratamiento tonal de los grises, cuando no la estética de los vasos griegos.

—Después de las opulencias del barroco, la belleza suprema de las obras del Ticiano, de Velázquez, de Rembrandt, era un regreso a la indigencia.

—Sin duda. Pero a la vez que parecían preconizar la austeridad trataban de meter en las artes plásticas una escala de valores de jerarquía basada en los asuntos plásticos.

—¿Quiere usted decir que cuanto más valor espiritual tenía el tema de una pintura más valiosa era esa pintura para los señores Quatremère de Quincy y Winkelmann?

—Para esos dos y para muchos otros de su misma escuela filosófica. Trataban una especie de pirámide. En la cima —como lo más alto y egregio, como lo más noble— estaba la composición mitológica. Por ejemplo un cuadro como éste: "Aníbal, contemplando desde los Alpes las llanuras del Po y viendo que éstas eran bellas, sueña con conquistarlas...".

—¿Es el título de un cuadro?

—Sí. Me parece que él corresponde al tema que le fue propuesto a Goya cuando acudió al concurso de Parma. Bien; bodrios históricos de esa laya son los primeros en el orden de las categorías plásticas. Y están —como le decía— en la cúspide de la pirámide.

—Supongo que la naturaleza muerta estará en lo más bajo.

—Creo que no la tenían en cuenta. La naturaleza muerta —el bodegón, como la designan los tratadistas españoles— era lo más vil.

—¿Ha habido algún período en el cual se hayan llevado a efecto los principios codificados por los neoclásicos?

—En tiempos de la Revolución Francesa se anula en Francia la Academia de Bellas Artes o se modifica la que existía, creada por Colbert a instigación de Le Brun, anteriormente, de acuerdo con las doctrinas del neoclasicismo. David, el pintor Jacques-Louis David, se transforma en dictador de las Bellas Artes y traza una especie de reglamento obligando a los pintores a pintar sólo de una determinada manera.

—Hablaba, si no he leído mal, de austeridad republicana...

—Exactamente. Como ve usted las normas dadas por la Academia de Moscú no dejan de tener un precedente. El arte se pone al servicio del Estado. Pues bien, David dice que los principios revolucionarios exigen un arte austero, enemigo de los lujos, un arte patriótico que exalte las costumbres austeras, heroicas y nobles de los antiguos y tome su ejemplo.

—Pintó e hizo pintar a sus alumnos multitud de centuriones, de soldados romanos, de gentes con casco...

—De ahí nació precisamente la designación de pintura "pompiere". El casco de los soldados davidianos les hacía asemejarse a bomberos —"pompiers" en francés—. Y toda obra en la cual predomina el contenido sobre lo formal suele llamarse "pompiere".

—El otro día oí que alguien lo decía de un cuadro que representaba un paisaje.

—Es un error. Tal vez quien hablaba así asimilaba la expresión a falta de calidad. Pero en rigor una pintura pompier es una pintura con mucha anécdota. Entre nosotros el "Tántalo" o "El Felipe II y el Inquisidor" o "La mala nueva", de Pedro Lira, son pinturas que merecen ese remoquete. Decirlo, por ejemplo, de un paisaje de Pacheco Altamirano, es un error.

—Sin embargo, ha habido un período, o grandes períodos, en los cuales el tema parecía cosa esencial y críticos que pasaban por verdaderas eminencias, en vez de enjuiciar los aspectos plásticos de las obras, hablaban del tema.

—¡Y de qué manera!

—Por ejemplo, Diderot, filósofo, enciclopedista y crítico de arte de gran prestigio, hasta el punto que sus obras se reeditan a menudo, se complacía en la descripción del cuadro como quien describe un hecho, o un paisaje. En el Salón de 1763 se expone una obra de Deshays, llamado precisamente "El Romano". Esta obra se titula "La castidad de José". Diderot se enfrenta a ella y escribe en su crónica de dicho Salón: "La mujer de Putifar se ha precipitado desde la cabecera hacia los pies de la cama. Se ha tendido boca abajo y detiene con el brazo al tonto, al bello esclavo que desea. Vemos sus senos y sus hombros. ¡Qué bellos senos! ¡Qué bellos hombros! El amor y el despecho, pero más éste que aquél, se traducen en su rostro. El pintor ha señalado en este rostro algunos trazos que sin desfigurarlo representan la impudicia y la maldad. Y cuando lo miramos bien no nos sorprende ni su acción ni mucho menos las consecuencias. Sin embargo, José se halla turbado. No sabe si huir o quedarse, mira hacia el cielo como llamándolo en su auxilio; es la imagen de la agonía más violenta, etc.

—Pura literatura. Es una graciosa forma de hacer crítica.

—Entre nosotros se hace ahora, en el dominio del teatro, algo en cierto modo equivalente. Por ejemplo, se nos refiere el argumento con cierta pormenorizada delectación y no como necesidad de un análisis de los valores estrictamente dramáticos. Se dice, por ejemplo: "Fulano de Tal está casado con Fulana; Fulana no ama a Fulano. Secretamente ama a Perengano con el cual tiene un hijo. A su vez Perengano es padre de una niña, la cual pasados los años se enamora de aquel hijo que Perengano tuvo con Fulana. Se produce un esbozo de incesto que al final no se realiza. ¿Cómo es posible —exclama el crítico— escribir un drama con asunto tan baladí y tan estúpido?"

—Con una crítica así no es posible encontrar buena ninguna obra.

—Claro. Se da por supuesto que el asunto, ése o cualquier otro, no sirve para nada. "Hamlet", "Romeo y Julieta", "Antígona", descritas de tal manera resultan igualmente tontas y estúpidas.

—Comenzamos a hablar de la pintura religiosa y hemos venido a parar muy lejos.

—Todo conduce a lo mismo. Y lo que podríamos concluir es que en el dominio del arte el contenido es siempre secundario y sirve sólo como red en la cual se inserta el pensamiento del autor, su capacidad inventiva, su fantasía, su poder de creación.

—Así, según usted, "Hamlet" en otras manos que no fueran las de Shakespeare podría transformarse en un melodrama hueco.

—Trate de explicar el asunto, como he hecho yo, de una de las más excelentes tragedias y verá usted cómo se le transforma en un melodrama.

—Lo que cuenta es el modo de hacer las cosas. A mi manera de entender no hay en toda la historia de la pintura universal nadie que supere a Giotto en interpretar la leyenda mística y en traducir con mayor pureza mística la mitología cristiana.

—A la vez Giotto es quien pone la religiosidad más cerca del hombre.

—Yo creo que en eso está su grandeza. Lo hace como un episodio cotidiano. Y por eso nos toca tan de cerca. Sí, Giotto es el primero y el que consigue, a través de la pintura, hacer de la religión un acto de amor.

—Claro que no es el único. Toda la pintura de Siena y los primeros florentinos parecen seguir sus pasos. Pero ninguno —como usted dice— lo supera. Con Giotto se diría que los hechos bíblicos han sido presenciados por él. La huida a Egipto, el episodio de la Huida a Egipto puede considerarse como una de las obras cumbres de toda la pintura de Occidente.

—¿Y Angélico? ¿Y Sassetta? ¿Y Cimabué?

—Son ya otra cosa. Angélico es excesivamente delicado. Sassetta llega a lo refinado. Cimabué se excede en el vigor. Los tres son geniales, pero carecen de esa gracia popular del autor de la vida de San Francisco. Yo no he visto nunca, ni siquiera en el Prado de Madrid, la actitud de las gentes con esa concentración insólita que he visto en la Iglesia de la Santa Croce, en Florencia. Y me figuro que en Padua y en Asís debe de ser lo mismo.

—A mí me gustan las obras de Murillo. Creo que logra esa misma gracia popular, dentro —claro— de un estilo muy distinto.

—Es posible que las despreciadas melifluidades del pintor sevillano vuelvan a tener alguna vez el gran prestigio que tuvieron en el siglo pasado.

—¿Y cree usted que no hay otro pintor que supere a Giotto?

—En los rasgos que he señalado, creo que no. Pero hay otro gran pintor religioso. Me refiero a Rembrandt.

—Que no era católico.

—No importa. Era protestante. Pero llegó a cimas muy altas. Es el más humano. Nadie ha pintado de modo tan excelso la figura de Cristo. Y en ese repertorio deslumbrante y enternecedor de la idea de lo divino vertida a lo humano la cumbre está en "Los peregrinos de Emaús".

—Evidentemente, es una pintura que conmueve.

—Pienso también ahora en el tríptico que de Grunewald se conserva en Colmar. Es la religión entendida a la tremenda. Es la religión que se ensombrece y trata de crear una idea terrorífica.

—Pero gran pintura . . .

—Extraordinaria. Una cima también. Pero falta el amor que hay en Giotto y en Rembrandt. Los españoles gustan igualmente de poner en la religión algo de espanto. Ahí están los imagineros con sus Cristos patéticos.

—Es un procedimiento para imponer la religión por el temor.

—Giotto la impone por el amor.

—En fin, todo ello demuestra que el modo de concebir el arte es complejísimo.

Luego tenemos así la prueba de que no existe un canon único. Y que puede haber obra de arte con los criterios más disímiles. Y . . . basta por hoy.