

ANTONIO R. ROMERA

CRONICA DE ARTE

EN TORNO A LA PINTURA YUGOSLAVA

La historia del arte al uso suele responder a una jerarquización nefasta. Por ejemplo —si se me permite un testimonio esclarecedor—, diré que con motivo de unas palabras mías en torno a los frescos medievales yugoslavos, dichas en una breve charla radial, recibí una carta con expresiones airadas.

¿Cuál era el motivo de dicha carta?

Al hablar del fresco *Lamento sobre el Cristo muerto*, de la Iglesia de San Pantelemón, en Nerezi, cité a Giotto. El autor de la precitada carta protestaba con energía y me reprochaba que pudiera yo establecer un cotejo entre un pintor tan elemental y primario como el autor de las composiciones de San Pantelemón, y el fresquista toscano.

Lo que me llamaba la atención en aquella pintura era su ya lejano bizantinismo y sus evidentes rasgos del descubrimiento, todavía incipiente, del estilo movido por el influjo del natural. El paso del hieratismo oriental hacia las significaciones expresivas, tan claras en Giotto, estaba dado. Debe tenerse en cuenta que el artista anónimo de la antigua Servia realiza su obra cuando Giotto di Bondone cuenta cuatro años de edad.



La pequeña anécdota es paradigma claro de la manera tópica de entender la obra de arte. El ilustre Berenson, tan benemérito por muchas y muy diversas razones, desdeña todo aquello ajeno a los esplendores renacentistas. Y, a lo más, considera sin excesivos entusiasmos las corrientes capaces de fecundar el para él inmarcesible período centrado, como una culminación gloriosa en Leonardo, Miguel Angel y Rafael. Lo anterior vendría a ser barbarie; lo posterior, decadencia.

Barbarie el arte de los retratistas fúnebres de Fayum, barbarie el arte nilota, barbarie el bizantinismo, el de los fresquistas medievales yugoslavos... El error es manifiesto.

Necesario me parece modificar esos puntos de vista. Es indispensable contemplar la actividad artística de la humanidad desde perspectivas menos localistas. El Renacimiento no es un hecho aislado. Si los dorados frutos

renacentistas derivan de la pintura sienesa y de la pintura toscana, estas dos grandes corrientes son a su vez hijas de otros movimientos anteriores.

Bastaría recordar el episodio de la aparición de los frescos del coro de la iglesia romana de Santa Cecilia. La sorprendente obra de Pietro Cavallini es descubierta a comienzos del siglo XX por un erudito italiano. Desde ese momento se produjo un cambio en la crítica histórica sobre los orígenes de la pintura peninsular. Las premisas de tales orígenes no eran florentinas. No partían del Giotto, ni tampoco de Siena, como venía postulándose por los partidarios de una o de otra tesis.

Las premisas eran ahora romanas, porque el recién descubierto Cavallini, autor de los frescos de Santa Cecilia in Trastévere es anterior a los pintores de Siena y de Florencia y nació en Roma.

Lo que viene a demostrar una cosa palmaria: que los mecanismos por los cuales se rigen nuestros análisis de la historia del arte han de ser considerados con ciertas reservas y sólo de un modo provisional.



Debemos buscar un lugar para la pintura servia medieval. Los fenómenos artísticos no son fruto de la casualidad. Es —a mi modo de entender— ingenua la actitud de quienes suponen que de pronto unos pintores se pusieron a decorar con frescos los monasterios y las iglesias de Servia y Macedonia desde el siglo XI en adelante. El caso es singular y de los más sorprendentes.

Además, el hecho de estar estas pinturas en los muros de iglesias y monasterios de lugares montañosos de Servia, de Macedonia y de Montenegro reforzaba la idea de un arte estrictamente autónomo. Lo inaccesible de los lugares implicaba un aislamiento contrario a toda idea de comunicación de cualquier estilo plástico.

Sin embargo, la fenomenal actividad de los fresquistas del Medievo servio (se han catalogado unos seis mil frescos) responde por entero a un movimiento de naturaleza general y en contacto con otras corrientes.

El profesor Milan Kasanin, especialista de este período, escribe con razón: "Nada conocemos de la vida de los pintores medievales servios, pero en el curso de estos tres siglos de pinturas de frescos, de miniaturas, de íconos, se formaron, sin duda, escuelas en donde los jóvenes iban a aprender con los artistas más viejos. Y es seguro que algunos de estos pintores saldrían a estudiar y a trabajar a Bizancio y a Italia".

Luego la relación, el contacto, los roces capaces de engendrar una influencia, existían. La hipertrofia de un siglo superlativo deambulatorio como éste en el cual nos ha tocado vivir, nos lleva a suponer que las gentes del pasado remoto vivían en radical aislamiento y sedentarismo.

Nada menos cierto.

Las avalanchas, las invasiones, las guerras, las cruzadas, crean intensas relaciones entre los pueblos y la cultura se va expandiendo por las sendas que

abre la actividad belicosa. Los monasterios sirven de albergue a los caminantes que huyen de la guerra y a los pintores deambulantes.

Cuando se estudia el arte yugoslavo medieval es indispensable, si se desea penetrar en sus significaciones más hondas, mirar hacia el medio histórico. Por ejemplo, cuando en 1164 el anónimo pintor de la Iglesia de San Pantelemón realiza sus dos frescos Europa parece estar en la última etapa de un período lleno de confusión, decadente, caótico.

Toda Europa realiza el postrer esfuerzo para librarse de las garras del Islam. En suma, está a punto de consolidarse la hegemonía católica contra los musulmanes.

Parece que el pintor de Nerezi pone en el *Lamento sobre el Cristo muerto* y *En el descendimiento de la Cruz*, la serenidad, la armonía equilibrada y el vigor sereno de las líneas nacidas del sentimiento lúcido de una paz recobrada. Reflejan dichas obras un vivir ajeno a problematismos inmediatos.

Aun cuando la Iglesia de San Pantelemón se debe a Alexis Angel, miembro de la casa reinante en Bizancio, los frescos que ornán sus muros, sin dejar de lado sus raíces bizantinas, inauguran un nuevo estilo. Más adelante, a través de las decoraciones de Santa Sofía, en Ohrid, del Monasterio de Mileseva, de San Demetrio en Pec y las de otras regiones, como la Italia meridional, la Sicilia normanda, la Rusia de los príncipes de Kiev y, claro es, Servia, se irá expandiendo una etapa brillante, una especie de segunda edad de oro en la cual el bizantinismo evoluciona.

En Servia, sobre todo, triunfa el que podríamos llamar "arte de iglesia" con los rasgos derivados del sentimiento religioso, austero, monástico y con no pocos relumbres de inspiración oriental.

Tal vez nos hallamos ante el primer ejemplo de un arte internacional. Es decir, un arte que se extenderá por Occidente, imponiendo normas y marcando una dirección común. El arte cristiano del medievo forma, en efecto, el primer estilo internacional. Después surgirá el gótico como estilo europeo generalizado por todos los países, y más tarde otros nuevos —los estilos multinacionales: manierismo, barroco, impresionismo, abstraccionismo, con cuyo concepto se ha sustituido la crítica sicológica e individual, tanto como la vieja división en escuelas, aun cuando de esto último tenga mucho.

El historiador Bilan Kasanin apunta muy bien el problema al pasar y sin detenerse en mayores explicaciones. Repartir —dice— este arte en escuelas nacionales, en el sentido actual de la expresión, sería tan injusto como querer encontrar cualidades individuales en la realización de esta pintura, que no sólo es una pintura de tradición, sino también colectiva.

Yo veo el movimiento artístico medieval como el gozne sobre el cual van a girar los fastos de las realizaciones estéticas del hombre en los siglos medios como una de las etapas de cambio más intenso.

Señalar —como hacen ciertos críticos italianos— los orígenes del gran movimiento internacional en el trecento itálico es incongruente porque la parte no puede ser origen del todo. La "maniera greca", la "maniera fran-

cesa" y la etapa final del bizantinismo —en la cual incluimos a los fresquistas de la antigua Serbia y Macedonia— constituyen los ejes troncales de ese gran movimiento.

Un gráfico nos presentaría el dibujo de unas líneas cuyo recorrido se señala de oriente a occidente, desde Constantinopla a las remotas tierras aragonesas de España, pasando Grecia, Serbia, la Toscana, Cataluña, con otras líneas derivadas hacia la Provenza, hacia Egipto, Italia meridional y, naturalmente, hacia la iglesia de Santa Cecilia en Roma, en donde el pintor Pietro Cavallini incorporaba al estilizado diseño, austero y monástico de Bizancio los primeros atisbos del naturalismo realista con su peso y su densidad de bulto.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos estrictamente plásticos y formales característicos de los frescos yugoslavos dentro de las concepciones generales de ese estilo?

Uno de los frescos de Santa Sofía en Ohrid, *El sacrificio de Abraham*, manifiesta semejanzas extraordinarias con algunas de las tablas catalanas románicas del Maestro de Santa María de Tahull, posiblemente posteriores a la fecha temprana de las obras del fresquista anónimo yugoslavo, lo que explicaría el estilo más rudo y primitivo de éste. Los drapeados, en las obras del artista de Santa Sofía, reflejan una fuerte voluntad de abstracción.

En el monasterio Mileseva, construido por el rey Vladislav, un poco posterior, del siglo XIII, y por lo tanto contemporáneo de los primeros sieneses, hay un fresco, *La Anunciación de la Virgen*, en el cual los rasgos de María y el movimiento total de la composición tienen muchas semejanzas con el estilo del sienés Duccio di Buonansegna.

Uno de los pocos pintores identificados de la serie yugoslava es Miguel o Miquel. La obra es de 1341 y se halla en los muros del Monasterio Lesnovo. Su tema es *San Miguel a Caballo*. De línea purísima, de movimiento vivaz, tal vez con exceso de refinamiento, de un colorido deslumbrante, el fresco tiene algo de miniatura.

En los monasterios Resava y Kalenic encontramos obras un poco tardías. Pintadas en los primeros años del siglo XV, cuando ya el Renacimiento italiano se encuentra orientado a una ruta de sorprendente superación de sensibilidad y madurez técnicas.



Un gran ciclo ha terminado. Y su muerte es casi violenta, como fue la de Siena. El corte radical sufrido por la actividad de un conjunto de grandes fresquistas, que se extiende desde los siglos XII al XV, frente a una Italia y a una Europa occidental en ebullición, ha hecho pensar que Serbia, tierra de civilización antigua y brillante, cayó de pronto en la atonía creadora. Sólo en parte fue así, pues no ignoramos el valor de Teodor Krakun, pintor del barroco tardío. Ni al clásico Danil.

Han de pasar muchos años hasta que un pintor, heredero por la nacionalidad de los maestros fresquistas, Abramovič, se incorpore a la corriente europea desde las vertientes del romanticismo. Junto a él están Simic, Nejevič y Karageorge. El último encanta por la delicadeza de sus retratos femeninos.

En seguida surge, más que por influencia del naturalismo francés por cierto reflejo de la sicología autóctona, una pintura vigorosa, de solidez extrema dura; una pintura para los "museos", como podría haber dicho Cézanne. Hablo, claro es, de Jorge Cristić. En sus óleos se advierte al contemporáneo de Manet y sobre todo de Leibl. Cristić canta empero con más vigor y sus figuras se levantan del suelo con estructuras más sólidas.

De él va a surgir un movimiento extraordinariamente fecundo. De él, que vivió las experiencias europeas de su tiempo y de los discípulos. Focillon, el maestro incomparable que enseñó en la Universidad de Lyon; el gran romanista, hablaba del grupo de impresionistas eslovenos.

El movimiento plástico, comparable en valor a la pintura medieval, surge en los umbrales mismos del presente siglo. Un grupo de cinco artistas, unidos bajo el nombre común de la "Saba", expone en Viena en 1904. Estos pintores son Jacopić, Sternen, Grohar, Jama y Milicević. Hace algunos años pude ver con asombro una exposición en la cual algunos de estos pintores estaban representados con obras fundamentales para el movimiento occidental contemporáneo.

En medio de un ambiente en el cual el impresionismo francés con derechos de propiedad sacaba a relucir las fulguraciones más sorprendentes y los lirismos más desusados, los llamados impresionistas yugoslavos produjeron un cierto estupor.

Tal vez el asombro venía de la suma de los valores pictóricos y de lo inesperado, de lo surgido súbitamente sin haberlo esperado.

Cuando se celebró aquella primera exhibición en Viena (1904), el grupo triunfó con los encomios clamorosos con que fue acogido. En su país estos artistas —como suele suceder— recibieron escarnios de la crítica, fueron tratados de decadentes, de muniqueses y también —dándole a la palabra una intención desdeñosa— de "impresionistas".

Zupancić, el crítico que los alentó, no dejó de señalar el escándalo que el fenómeno le producía: "Es necesario —dijo entonces— que el extranjero nos tome de la mano y nos diga, mostrándonos con el dedo a estos pintores nuestros: "Estos son artistas, verdaderos artistas. Estos son de los vuestros: la melancolía y la luz de vuestra tierra inunda sus obras; sus sueños respiran la añoranza temblorosa y triste de vuestra alma eslava"."

Pero ¿se trataba en realidad de verdaderos impresionistas? En casi todos los pintores de la pléyade que fue a Viena se producía la disolución cromática, los volúmenes perdían densidad al ser heridos por el fulgor lumínico. El cuadro aparecía como un conjunto de manchas, representación fenoménica de un instante, como el fluir del tiempo. Y en muchos de los seguidores los supuestos que informan la innovación impresionista actuaban también en

forma cabal. En *La puerta azul* surgía, pero en forma más vibrante y acendrada, el recuerdo de otro impresionista no francés: del español Sorolla.

¿Cuál fue la situación del impresionismo yugoslavo frente al impresionismo galo?

No es necesario citar más nombres. En este caso las circunstancias individuales importan menos que la comunidad estilística que se da en estos artistas, desde Jakopić a Babić, pasando por Racić.

Señalaba antes que el nombre de impresionistas les convenía, pues en sus obras se daban a menudo muchos de los rasgos específicos de la técnica inaugurada por Manet en Francia.

Pero, además, alternando con la desintegración formal y luminosa, aparecía a veces una cierta voluntad estructural, una arquitectura rigurosa de volúmenes, relieves ricos y densos. Porque si Steiner disuelve a sus personajes en el ámbito. Vladimir Becić y Liubo Babić marcan las masas con rotundas presencias materiales. El caso de Racić es distinto. Es un Manet exquisito.

La riqueza espiritual, conceptual y creadora de este grupo iba a fecundar naturalmente la evolución del arte yugoslavo de nuestro tiempo.

Las corrientes que actúan responden en líneas generales al desarrollo impuesto por París. El sometimiento de un esquema que por producirse bajo otras condiciones puede ser distinto a un panorama prefijado, puede violentar la realidad. Pero lo cierto es que los reflejos del llamado "fauvisme", rama francesa del expresionismo, alcanzan en la pintura yugoslava, si no la coherencia del movimiento anterior, acentos de alto valor plástico. Podría decir que la pintura de los "fauves" yugoslavos constituye por su riqueza de tendencia, por la variedad e inquietud de sus expresiones, por la búsqueda en muchos casos de la "razón plástica", el verdadero arte de transición hacia las tendencias más actuales.

Pienso en Lubarda, en Motika, en Potrović, en el sorprendente Gleiha (que a ratos recuerda al Picasso de las máscaras africanas).

Pero ¿qué podría decirse para trazar, aun cuando sólo fuera de modo provisional, una caracterización en este arte tan nutrido de savia genuina?

Con ciertas reservas, a expensas de un estudio más apurado y cuidadoso, quisiera señalar que entre los dos polos del arte, de la razón a lo indeliberado e instintivo, estos pintores se inclinan, por motivos que no es del caso dilucidar ahora, hacia el lado de lo irracional; es decir, del impulso expresivo, violento. Los creadores yugoslavos se atienen a las fórmulas regidas por la lucidez del conocimiento, pero su escritura plástica es vivaz y con frecuencia de una belicosidad animada por las potencias vitales puestas en tensión.

El cubismo —reacción contra el ímpetu expresionista— surge hacia 1918. Observemos cómo el nacimiento de cada corriente se produce con retraso en relación a París. Según un crítico de Belgrado, en la década que va desde ese año a 1928 no ha habido un solo pintor de los que más tarde se harían famosos que haya rehusado la disciplina cubista. Contemplando repertorios y álbumes en donde se recogen en forma al parecer fidelísima las obras de estos artistas, puede observarse que el regreso a una pintura austera y

racional no llega a las extremosidades del cubismo ortodoxo que se hizo en las orillas del Sena en los primeros años del siglo xx.

Un movimiento que en Yugoslavia adquiere características notables da lugar a la tendencia primitiva moderna. Las preocupaciones conceptuales de los maestros cubistas, muchos de ellos fuertemente influidos por Cézanne —como Dobrović y Becić—, otros por Braque —como Konjocić—, contrasta con la ternura y el candor de algunos pintores “naifs”. El gran maestro, si podemos expresarnos así de quien es pura espontaneidad creadora, primitivismo ingenuo, gracia y lirismo sencillo, es Iván Generalić. Hegedusić recuerda al Aduanero Rousseau. Gazi cultiva con singular agilidad el trazo rotundo.

No faltan los que buscan en ese mundo disperso, variado y dominado por la inquietud, la inspiración en el sueño y en el subconsciente. Stancić, uno de los más conocidos en los centros artísticos europeos, posee un estilo hecho de lirismo poético y su obra ha derivado precisamente hacia una forma atrayente y subjetiva de sublimar la realidad a través de la luz abstracta, a través de la poesía sugerida.

Más tarde, como en todas partes y respondiendo a los impulsos del gran movimiento internacional abstracto, nacen los pintores estrictamente formalistas, que hacen del cuadro un objeto sin referencias a realidades externas. En ellos —como una constante invariable, persistente desde los maestros medievales— se une el color al juego de la mancha. Kinert, Sabić y acaso Mótica, quien evoca aquel pasado glorioso a través de una nueva sensibilidad.

La abstracción en sus rigores extremos, es decir, la que resuelve el arte de pintar a puras geometrías y manchas de fría rigidez, posee a veces calidades tan marcadas de plasticismo que esa nota de ausencia de sensibilidad queda compensada. El ejemplo más notorio nos lo ofrece Srnec.

En la visión fugaz de la pintura yugoslava debería haber insistido en un hecho que al parecer ofrece extraño perfil contradictorio: individualidad y universalidad. Mirada en conjunto desde los remotos maestros fresquistas de Servia y Macedonia, vemos a un arte rico de aventura integrarse en la gran palpitación de Occidente. Pero, a la vez, a poco que nos fijemos, saltará a nuestra mirada el juego y la gracia, la inspiración creadora y el sueño que engendran el ansia de hacer una obra valiosa. Es decir, surge la individualidad en su irrenunciable jerarquía. Me parece que el hecho de no haber creído necesario ni conveniente el mezclar los hechos políticos con los hechos creadores constituye uno de los méritos superlativamente encomiables del pueblo yugoslavo.