



FRANS HALS. *Claes Duyst van Voorhout*. (Detalle). Hacia 1635. New York, Metropolitan Museum, Colección Bache.



FRANS HALS. *Las Regentes del Hospicio de Ancianos de Harlem* (Detalle), 1665. Harlem, Museo Frans Hals.



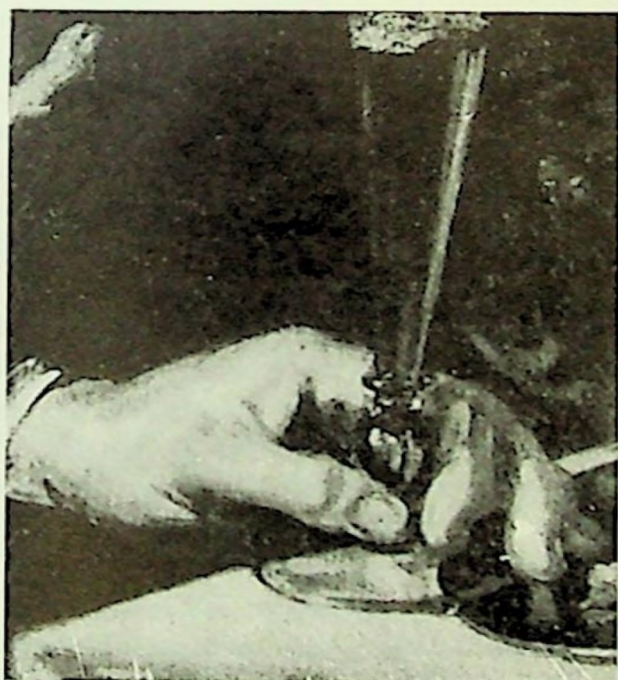
FRANS HALS. *Sara Wolphaerts van Diemen*. Alrededor de 1635. Amsterdam, Ryksmuseum.



FRANS HALS. *Niñera y niño*. (Detalle). (1615-1617), Berlin, Kaiser-Friedrich Museum. (Fotos del autor).



FRANS HALS. *Los Arcabuceros de San Georges*. (Detalle), 1639. Harlem, Museo Frans Hals.



Pintura de FRANS HALS. *Banquete de los Arcabuceros de San Jorge*. (Detalle), 1616. Harlem, Museo Frans Hals.



FRANS HALS. *Retrato de hombre con un cráneo* (1615-1618). Birmingham Barber Institute.

ANTONIO R. ROMERA

CRONICA DE ARTE

PERFIL DE FRANS HALS

HACE trescientos años pasó a mejor vida el pintor holandés Frans Hals. Hablar de "mejor vida" para referirse a la muerte no supone gusto por la paradoja ni caer en la frase trillada. La verdad es que al morir, Frans Hals descansó. Mientras vivió anduvo por un camino hecho de sin-sabores, desventuras, procesos. Los acreedores le amargaron la existencia.

Menos cierto parece, así, al pronto, llamarle "pintor holandés". Nació en tierra belga, pero en seguida sus padres marcharon a Harlem. En esta ciudad de los Países Bajos se hace pintor y en ella pasó la mayor parte de su vida. En los mismos años Rembrandt, mucho más joven, realizaba sus obras mejores en Amsterdam.

Veinte kilómetros separaban a los dos artistas. En el siglo xvii, período que abarca aproximadamente la época del naturalismo barroco, abundan tales coincidencias cronológicas. Refiriéndonos sólo a la pintura flamenca y holandesa diremos que entre 1640, año de la muerte de Rubens y 1675, el de la desaparición de Vermeer de Delft, podemos contar veinte grandes pintores. Entre éstos están Frans Hals, Seghers, Van Dyck, Lucas Jordaens, Van Goyen, Teniers, Terborch, Steen, Ruysdael, Peter de Hooch, etc. En medio, en el justo medio de la sorprendente pléyade, resplandece el genio de Rembrandt.

En esa centuria se ha ido produciendo un desplazamiento de la actividad pictórica del área peninsular itálica hacia las zonas extremas. La teoría de la piedra en el estanque es acaso más ingeniosa que verdadera.

Lo evidente es el cambio producido en la periferia y el paso de un movimiento en cierto modo centrípeto a la eclosión de varios núcleos repartidos en los dominios de la actividad marginal.

La circunstancia del tricentenario (1666-1966) de la muerte de Frans Hals permite analizar con algún cuidado los problemas planteados por su pintura y el dintorno en el cual se produce y actúa.

He creído siempre que las efemérides de esta índole deben servir para escrutar aquellos aspectos que han permanecido enigmáticos o analizar los problemas que la sensibilidad de las nuevas generaciones replantea desde nuevos puntos de mira. Echar sobre las figuras ilustres una nueva carga de elogios no conduce a nada.

Las obras de arte por lo demás cuando llevan sobre sí el difícil secreto de la supervivencia señalan invariablemente una especie de sucesiva acomodación a la óptica de cada tiempo histórico. Los ciudadanos de Harlem que contemplaban las telas de Frans Hals en los días del pintor no las veían como las vemos nosotros tres siglos después. Cada tiempo tiene su afán. A mediados de la centuria pasada Fromentin escribe en su libro, *Les maîtres d'autrefois*, un ensayo pleno de intuiciones sobre el retrato colectivo de las Regentes del Hospital de Ancianos. Muchos años después sobre este cuadro magistral escribe también Paul Claudel unas palabras penetrantes. Fromentin y Claudel dicen cosas distintas. No sólo por haber cambiado la sensibilidad sino porque el mismo pintor, las mismas obras son ya otras obras y otro pintor.

He ahí, pues, la necesidad de reprimar con nuevas interpretaciones los frutos dejados por el hombre. Más de una vez don Miguel de Unamuno encomió la urgencia de repensar los tópicos. En materia de arte la pereza mental ha engendrado muchos lugares comunes.

Se ha dicho, por ejemplo, que la pintura de Frans Hals es vulgar, de gusto dudoso, sin exquisitez ni refinamiento. El desenfoque me parece total pues se juzga aquí no la sustancia, no la forma, sino la materia y el contenido. La vulgaridad —huelga decirlo— no está en la pintura como tal, es decir, en un puñado de pasta colorida. Está en los sujetos llevados a la tela. No está en la forma considerada independientemente. Está en el contenido.

Y aun así esa vulgaridad es más bien vitalidad, es reflejo de un vivir sensual, pleno, ardoroso y panteísta. Algo semejante sucede con la pintura de Van Dyck, "maestro de elegancia", según lo llama una crítica elemental. Sin negar cierta distinción a las composiciones de este pintor de príncipes, tan inclinado a la fácil expresividad cortical, sin negarle tampoco una paleta grácil y gentil, a poco que nos fijemos deberemos entender que la tan encomiada elegancia está en los personajes llevados a la tela.

Vulgaridad y elegancia no son en el rigor del término valores plásticos, pero responden muy bien al ambiente en el cual se produce la obra de estos dos maestros que, siendo miembros del grupo seiscentista —es decir, poseyendo por dicha razón rasgos esenciales comunes—, se separan por otros más adventicios, más secundarios.

Los distancia el ambiente, pero los une la pasión por inmortalizar al hombre. Para Van Dyck el dintorno de su vida es cortesano y gentil. Fromentin lo imagina del siguiente modo: "Un príncipe de regia estirpe, con todos los dones de la naturaleza: belleza, elegancia, precoz talento,

educación esmeradísima (...); distinguido en todas partes, en todas festejado, en el extranjero más todavía que en su país". Del autorretrato de Frans Hals (Museo de Amsterdam) dice el crítico francés que está como "lo imaginaria uno en sus momentos de impertinencia, cuando se mofa y burla un poco de nosotros (...). Todo en este retrato seduce por su desenfado". El dintorno de la vida de Frans Hals es el de una burguesía incipiente, enriquecida, que ama la vida, una sociedad con mucho aún de plebeya, de grandes tragaderas, de grandes apetitos.

Los retratos de Van Dyck y los del pintor de Harlem tienen empero un impulso común: la vanidad. Los cortesanos de aquél y los burgueses de éste soñaban con la inmortalidad de sus efigies y tal vez pensaban que sus nombres eternizarían la obra de arte, cuando ha sucedido lo contrario. ¿Quién es, por ejemplo, este Nicolás van Der Meer que vemos en el Museo de Harlem? Más aún, una gran proporción de las obras del maestro no ha conservado los nombres de los retratos: *Retrato de hombre*, *Retrato de mujer*, *Retrato de caballero*, *Retrato de hombre con un cráneo en la mano*.

La importancia social de las personas llevadas a la tela por Van Dyck es, sin duda, mayor: reyes, príncipes, cortesanos, títulos de nobleza. De todos ellos se ha conservado su identidad y si la historia y la heráldica los recuerdan, la verdadera jerarquía de tales personajes viene del reflejo de la pintura. Se ha dicho que el contemplador de los cuadros de Frans Hals, de Van Dyck, de Rembrandt, de Velázquez no pregunta nunca quiénes fueron estos personajes, sino quién fue el hombre que los pintó.

El signo de la pintura ha cambiado. Italia está lejos, está lejos ya el misticismo ingenuo de los sieneses y de Giotto, está lejos el clasicismo renacentista, el ornamentalismo táctil de los florentinos, la sensualidad de los venecianos, el humanismo de Rafael, la metafísica de Leonardo da Vinci.

Todavía en el *Retrato de Carlos I*, por Van Dyck, que exhibe Louvre, es posible ver las orquestaciones cromáticas de los maestros venecianos. En el *Retrato del Duque de Richmond*, también en el Louvre, hay trozos insuperables venidos de la escuela de Venecia.

En todo el siglo xvii no existe reflejo más ostensible de italianismo, salvo el de ciertos momentos de Velázquez. Berenson ha podido decir que la mayor justificación de la pintura veneciana está en haber hecho posible la eclosión del maestro sevillano, lo que constituye, a mi modo de ver, una exageración.

Sí, ha habido un quiebro en el curso de la pintura de Occidente, pero negar la existencia de un trazo de unión con el arte peninsular no es del todo exacto.

Ha dicho Ortega que cuando se habla de pintura europea anterior a 1800 debe entenderse el área continental de la pintura italiana. Dicha idea no es tan cierta para la vertiente flamenca y holandesa. Pero sí lo es exactamente para el período del barroco naturalista.

Conviene repetir que el enlace con el núcleo italiano se produce con la obra de Caravaggio. Caravaggio, a su vez, ha roto todo contacto con sus predecesores. Su pintura surge violenta, insumisa, subversiva, contra las delicuescencias del manierismo en el cual había desembocado el vendaval caliginoso de Miguel Angel.

Al Caravaggio, que también se llamaba Miguel Angel, se le dio el sobrenombre de "Anticristo de la pintura". Venía a revolucionar los conceptos artísticos y de él surgiría con distintas gamas y tornasoles la corriente barroca.

El problema del posible caravaggismo en Frans Hals parece haber sido soslayado en los numerosos estudios a que ha dado lugar en los últimos años la influencia del Caravaggio en la pintura setecentista. Sin embargo, Marangoni, con el fin de entender mejor las peculiaridades del italiano, lo opone polémicamente a los maestros que considera del linaje tenebrista y, por lo tanto, sus *descendientes*. Para Marangoni estos descendientes son Ribera, Zurbarán, Velázquez, Frans Hals y, sobre todo, Rembrandt.

Es sabido que la reivindicación de Miguel Angel Merisi del Caravaggio se produce cuando en el siglo XIX, a instancias del novelista y crítico Champhleury, se celebra la primera Exposición de los pintores de la Realidad. Otro factor de esta reivindicación está en el surgimiento vigoroso del naturalismo.

Hasta 1844, año en que Théophile Thoré publica sus "Salones" con el seudónimo de Bürger, la pintura de Frans Hals no adquiere su total prestigio. Bürger, descubridor de Vermeer, intuyó también el genio del maestro de Harlem.

No podemos negar la evidencia de nuestra mayor proximidad a las soluciones plásticas que el autor de *Los arcabuceros de San Jorge* lleva a su obra. En Caravaggio, al que hemos considerado como antecedente, hay todavía un elemento que rinde tributo a exigencias estilísticas. El luminismo del bergamasco, su afán de producir efectos estupefacientes —*lo stupore*, como se decía en su tiempo—, viene a ser en rigor un recurso ajeno al natural y aun cuando Caravaggio reaccionó violentamente contra los *manierosi*, cayó a su vez en otra extremosidad al someter la composición del cuadro al claroscuro desapoderado, que en vez de acercarlo al natural lo lleva a un formalismo distinto del de los manieristas, pero formalismo al fin.

Frans Hals nació en Malinas (algunas fuentes señalan Amberes), pero su formación como pintor fue holandesa y su obra refleja de modo palmario el ambiente en el cual dicha obra se engendra. Es holandés y, sin em-

bargo, la marca de su genio está en la presencia de aquellos rasgos estrictamente personales que lo apartan del holandesismo o de cualquier otra influencia, para universalizarlo.

En tiempos de Frans Hals dominaba en Holanda la "pintura de género". Todos la practican, inclusive Rembrandt y Vermeer de Delft, aun cuando en el caso de estos dos maestros el prodigio pictórico anule el exceso de anécdota a que propende esa clase de pintura.

Hals no se interesó por el costumbrismo, no realizó tampoco composiciones de historia, no pintó paisajes.

Su barroquismo inmanente lo lleva a hacer de la criatura humana un ser destinado a la perduración. En esto rinde tributo y pleitesía a su siglo en el cual el retrato alcanza una conmovedora grandeza. Rembrandt y Velázquez, Philippe de Campaigne y Frans Hals componen una constelación de pintores cuya misión consiste en escrutar la naturaleza del hombre. Los cuatro son estrictamente contemporáneos. Hals realizó el retrato de René Descartes, coevo de ese grupo, y el hecho posee honda significación. Al pintar al hombre se está subrayando la idea de un humanismo esencial, puesto que "la sola presencia de la criatura en el Universo es suficiente para darle sentido" a la afirmación central de la filosofía cartesiana. El paisaje es la visión de un fragmento de naturaleza. La pintura de género es la pintura de unos actos fugaces y transitorios que el hombre realiza. Sólo en su larga y conmovedora galería de rostros humanos Frans Hals nos está diciendo lo que el hombre es en su esencia y lo que es permanentemente: un ser dolido en su niñez. Es decir, una criatura sola, ella y no otra, porque es intransferible, y entregada, lo quiera o no, a su predestinación.

•

Sí, los retratos pintados por Frans Hals nos muestran al ser en su esencia. El espíritu, esa segunda naturaleza que posee la criatura humana, aletea en estas obras y, sin embargo, no podríamos decir en qué consiste, en qué elementos concretos se halla presencia tan sutil. ¿Son los ojos? ¿Es un gesto?

Yo sé que Frans Hals, pintor de modelos de escaso caletre y gozadores del mucho comer y del mucho beber, gentes de opulenta fisiología, ajenos aparentemente a todo espiritualismo, se entregó con frecuencia al placer de inclinar su interpretación hacia el lado de la simple materialidad y del estricto parecido fisiognómico. Era eso lo que le placía a tales modelos cuya cultura y gusto estético no les permitía en general aspirar a una superación más allá de la zona de las puras apariencias.

Era —si me puedo expresar así— la vanidad, pero una vanidad no basada en la conciencia de ninguna jerarquía espiritual o social o de la simple gentilidad, como la pudo tener Arnolfini dos siglos antes cuando Van Dyck lo retrató junto a su esposa en el inolvidable lienzo de Londres.

Los burgueses de Frans Hals tenían la vanidad de su vivir en el turbión de los placeres materiales. Vanidad de vivir, es decir, privilegio que nos es dado a todos. Acaso los hombres del siglo xvii tuvieron una sensación más plena de lo que era esto.

Existe en ello la afirmación de la individualidad mucho más que si el modelo apareciera inmerso en la deslumbrante orquestación de lujos y de vanidades, más perecibles y frágiles que la vida misma del hombre. Algunos de los retratados lucen ropillas y adornos que nos hablan de su prosperidad. Los esposos Berenteyns muestran delicados encajes. Es el único exceso exigido por los modelos a su amigo el pintor.

A medida que éste acentúa la entrañable condición humana del ser lo libera más y más de lo adventicio. Pienso en este momento en Rembrandt y en Velázquez. Conforme el pintor de Leiden se acerca a la desventura, expresa en sus autorretratos la soledad del hombre en un mundo hostil. Cuando Velázquez se acerca a Felipe iv, senecto, con la fatiga vital en los ojos, y manos ociosas de rey, lo pinta de negro —negro ropaje, el cabello blanco y la mirada triste de quien está ya como destituido —siendo rey aún— de toda grandeza y vanidad para tornarlo a su condición humana.

Esta es, claro, una actitud barroca. Una actitud fáustica, de perduración en el infinito. "Los mendigos pintados por Rembrandt, que llevaron por el mundo su pobre humanidad con mucha pena y sin ninguna gloria, alcanzaron una famosa longevidad...". Así ha escrito Antonio Igual Ubeda. Su observación puede extenderse al pintor de Felipe iv y a Frans Hals.

Nadie puede ver en un retrato del pintor cuyo tricentenario de la muerte conmemoramos, un arquetipo ni la suma de rasgos genéricos. Este modo de enfocar la realidad pertenece a la corriente clasicista cuyas obras no individualizan al modelo, y tratan, por el contrario, de fijar en él una serie de rasgos formularios.

Si cotejamos la cabeza de una de las regentes del Hospicio de Ancianos del conocido retrato colectivo de Hals, con cualquiera de los rostros femeninos pintados por Botticelli se verá muy claramente la diferencia.

Las líneas, las incurvaciones melódicas, delicadas, ornamentales y gentiles del pintor florentino carecen de humanidad y sólo viven en el dominio de lo táctil, en la rítmica distribución de las formas en el espacio. Estas formas no nos comunican una emoción entrañable, de adhesión al ente llevado a la tela.

La intención de artista refleja el deseo de producir una emoción estética sin contactos con algo visceral que emanara de la condición humana que necesariamente posee el modelo.

Esa mujer nacida del pincel botticellesco viene a ser —como diría Mallarmé— la "mujer ninguna". Una mujer intemporal, sin tiempo, sin vida orgánica, resumen y compendio de muchas otras cuya suma compone la mujer ideal.

En cambio en la directora del Hospicio de Ancianos, pintada por Hals, tenemos un ser eternizado por el arte, pero un ser cuyo paso por esta tierra constituyó una realidad humana, dolorida, hecha del contrapunto de agonías, de sinsabores, acaso de goces. Porque la lucha con un destino duro e inmisericorde —que fue el destino del pintor— deja su huella en la incomparable tela.

No, ésta no es una mujer indeterminada, ni arquetipo de la belleza femenina ni estampa de una imagen ideal. En esta mujer vibra un momento fugaz de eternidad. La impresión del paso del tiempo adquiere en esta mirada inquietante, como en todas las obras barrocas —de un barroco inmanente, quiero decir— su sentido dramático.

Paul Claudel se conmueve ante el retrato corporativo: “¿Cómo describir la emanación fosforecente, el aura vampírica que emana de estas cinco figuras como de una carne —y estaría casi tentado de escribir, si fuera posible, como de un cadáver— que se descompone?”.

Existe, pues, en la galería de rostros llevados a la tela por el pintor de Harlem una forma de realismo que acentúa y extrema los rasgos hasta hacerlos caricaturescos, como en el retrato colectivo —recordemos las manos—, que por momentos parece anticipar el realismo expresionista de Van Gogh y de Gutiérrez Solana.

Hay otra dimensión en aquella tela: la dimensión espiritual, el que llamaríamos realismo de intimidad y de sentimiento.

Es, para afirmar mejor mi idea, el espíritu, esa segunda naturaleza que posee la criatura humana, a la cual me he referido anteriormente.

•

El retrato colectivo señala una modalidad del siglo barroco, pero no constituye una afirmación de los rasgos típicos del barroquismo. En buenas cuentas deshace en parte la afirmación de la individualidad y afirma el signo democrático. Simboliza el agrupamiento de gentes reunidas con la intención de realizar alguna empresa común. El individuo no se anula, pero adquiere nueva fuerza en el integralismo y en la suma de voluntades.

No inventó Frans Hals el retrato corporativo. Pero lo lleva, junto a Rembrandt a su más alta expresión. Un intento de grupo profesional del más alto interés aparece con el Banquete de la Guardia cívica de Cornelis Anthonisz, pintado en 1533, precursor de las obras de este género.

Aún así conviene subrayar que el ordenamiento del grupo de Anthonisz no funde las individualidades en el total. Cada uno de los jocosos comensales guarda su autonomía plástica en el conjunto y el retrato corporativo es sólo un amontonamiento de arqueros.

Si decimos que Frans Hals monumentaliza el *Banquete de los oficiales de San Jorge*, si decimos que le imprime una cierta grandiosidad, es sobre todo porque vemos que de lo individual ha pasado a lo colectivo, aplicando leyes nuevas que hacen a cada elemento del cuadro depender estrictamente del total.

Existe una unidad lumínica tanto más sutil si tenemos en cuenta que la paleta utilizada por el autor es alta y vibrante, orquestada con riqueza. Aparentemente en su grupo Cornelis Anthonisz ha cuidado la disposición de los modelos, pero el conjunto es monótono. La repetición de las figuras en posiciones muy semejantes, la insistencia en la pareja cromática verde-ocre y la impregnación de una luz difusa contribuye a incrementar la monotonía. *El Banquete de la Guardia cívica* es sin duda obra de sensibilidad que será pronto superada; obra sin el vigor naturalista de los retratos colectivos de Hals.

Por éstos ha pasado el caravaggismo. La introducción de una luz que choca con los cuerpos establece el dinamismo y la vitalidad que contribuye a incrementar el sentido optimista de tales reuniones. La alegría gay y vibrante de los uniformes con sus tonalidades saturadas aleja del contemplador cualquier idea del tenebrismo a lo Caravaggio, pero la pintura de *lo stupore* no está sólo en el empleo de un cromatismo patético.

Para hallar la más alta cima del retrato corporativo en la obra de Frans Hals tenemos que detenernos en esa reunión de las regentes del Hospicio de Ancianos de Harlem, considerada por el poeta Claudel como una especie de aquelarre.

Este lienzo es de 1664. El de los arcabuceros de San Jorge del mismo Hals es muy anterior. Debe datarse en 1627. Han transcurrido entre ambas fechas treinta y siete años. Pero no son tanto los años, sino el acumulamiento de desventuras. Los procesos de acreedores, la pobreza, los sinsabores familiares, se abaten sobre el pintor.

Circunstancias adversas que dejarán su huella de drama y dolor sobre el período tardío del maestro. Comienza a vislumbrarse, en el comienzo de la década del cuarenta, el cambio de estilo —una factura fugada, sumaria, que me atrevería a llamar impresionista. El estilo rápido, el toque nervioso marcan la personalidad precursora del artista. En las formas elípticas del final hay una anticipación, pero de Frans Hals me interesa especialmente la personalidad inmersa en su tiempo y lo que esta personalidad aporta al barroco como persistencia de un ser a lo largo del devenir en la imagen dejada por el arte.

Entre aquel paisaje humano que en 1627 constituyen los oficiales de San Jorge y el de las regentes del Hospicio, el fenómeno experimentado por la pintura de Hals ha sido de ahondamiento, de escrutación en la sensibilidad de los modelos. Desde Cornelis Anthonisz hasta los primeros retratos corporativos de Frans Hals, el avance ha sido en el orden del monumentalismo, de la plasticidad, del relieve pictórico, del luminismo. De aquí hasta el final el pintor holandés entra de lleno en el inquietante, en el tembloroso mundo del arte por el que planea una sombra de misterio. La materia se olvida y el ideal estético es sólo un pequeño fulgor que suprime su esencia a la tela.

Es el mismo fulgor de misterio que nos sorprende en dos cuadros egregios.

Pienso en estos momentos en dos telas de épocas distintas. Una de 1656, de Velázquez, se realiza en los años mismos en que Hals comienza sus estudios para el cuadro sobre las regentes que será terminado en 1664. Cuando Velázquez pinta el suyo tiene los mismos años que Cervantes cuando publica la segunda parte del Quijote. La coincidencia debe tenerse por singular. Dicha segunda parte es obra de madurez, barroca, hondamente humana, como lo es el cuadro, es decir, *Las meninas*, pues a él me estoy refiriendo.

La segunda obra es otro retrato colectivo. ¿Podría hablar de retrato corporativo? Creo que sí, pues en épocas mayestáticas y cortesanas existe por cierto la corporación de la realeza. Y esta obra segunda a la que estoy aludiendo en donde Goya ha efigiado a los parientes y familiares de la corte de Carlos IV, establece, como los grupos corporativos de Hals, la reunión de unas gentes del mismo oficio, el oficio regio.

En el retrato múltiple de Velázquez el pintor capta por una suerte de magia el transmundo de la ensoñación. *Las meninas* es, más que cuadro, prisión en donde ha encerrado para la eternidad el espacio y el tiempo.

La familia de Carlos IV, retrato corporativo —de la corporación de la Corte— es un juego de sarcasmos, irrisión de vacuas vanidades, caricatura cortesana, gesto de solapada subversión. Los personajes del grupo borbónico son maniqués con ropajes lujosos, con brillos deslumbrantes y bellísimos, con susurros sedenos —las sedas parecen, en efecto, crujir suavemente—, maniqués, digo, con cabezas, unas de monstruos pavorosos y, otras, vanas de supina estupidez.

En medio de ambos extremos están las efigies grupales de Frans Hals. En estas pinturas el holandés ha aprehendido la realidad directa, sin rencores recónditos, como Goya, sin la magia de Velázquez. La realidad virtual, o lo que solemos llamar realidad, con un vitalismo sano, desprejuiciado, sin pensamiento.

Sólo existe un caso pleno y excepcional —ya lo hemos insinuado al mencionar el *Retrato de las Regentes del Hospicio de Ancianos*— en donde Frans Hals se aparta de dicha línea y al captar la imagen de estas cinco mujeres con sus ropas severas capta también una realidad situada más allá de la superficie visible. El color se entenebrece y concuerda con el robusto expresionismo del cuadro. Empero estamos lejos aún del sarcasmo de Goya, y de la obra toda mana ternura y comprensión.

Al luminismo cromático de los anteriores retratos corporativos se opone esta tela pintada en las postrimerías que es como el testamento artístico de un hombre vencido por la vida y por la miseria, pero dramáticamente superado en sus concepciones del arte. En estas pinceladas rápidas, nerviosas, casi impresionistas, con las cuales se deja en el lienzo una pasta tenebrosa, ajena al sensualismo cromático, aflora un monumentalismo impresionante, la grandeza del barroco inmanente y la teoría de la "salvación del individuo" por medio del arte.

Si miramos con atención y con orden cronológico el filme de las pinturas

del maestro holandés, podremos comprobar que la carrera de Frans Hals abarca en sus sesenta años activos el fenómeno de la evolución de la burguesía. En la última década —es decir, de 1656 a 1666, año de la muerte— las costumbres se habían hecho más rígidas, severas y la tendencia sensuualista de la vida se fue impregnando de dignidad.

Estos rasgos se marcaron en la obra del pintor y las obras maestras de ese período final, cerrado con el Retrato de las Regentes, adquirieron una tonalidad indecible de melancolía y su arte se hizo "triste, pero altivo y solemne".

•

¿Qué es lo que llevó a Frans Hals a desdeñar el cuadro de género? Esta posición del maestro señala de pronto un fenómeno que podríamos calificar de antiholandismo. Los grandes pintores de los Países Bajos practican invariablemente una forma de temática costumbrista, inclusive Rembrandt y Vermeer de Delft. Rembrandt la practica abundantemente en sus dibujos y grabados y menos y sublimándola en su producción pictórica.

El retrato es para Frans Hals, que forma con aquellos dos maestros la trilogía más alta de la pintura holandesa, el arte de hacer a su modo un cuadro de género. Las costumbres, los hábitos cotidianos de la gente de su tiempo, sus fiestas, no están implícitamente descritas, pero vemos una realidad más profunda e intensa porque está el hombre. Y no el ser innominado cuya estela más íntima se pierde en el jolgorio y en la diversión popular, sino los hombres que vivieron y aun cuando de casi todos ellos haya desaparecido la identidad —como he dicho antes—, permanece su esencia humana y su espíritu.

La pintura antropomórfica de Hals implica un modo de sublimar a través de lo típico la realidad concreta del ciudadano holandés de la diecisiete centuria. Empleo la expresión adrede. Hizo Hals una pintura civil, mesocrática.

Sin duda Rembrandt y Vermeer, sus grandes contemporáneos, lograron mayor altura. Fueron más misteriosos, poseyeron una poesía más honda y penetrante. Abarcaron en los temas, sobre todo el primero, mayor universalismo. Frans Hals no se sintió atraído nunca por la fantasía ni por los espectáculos de la naturaleza. Ignoró la fábula, los dioses, los héroes. Sus héroes fueron los buenos burgueses de Harlem, los arcabuceros, los oficiales de San Jorge, las mujeres y los sujetos graves que dirigían los hospicios.

No hay más personaje de verdadera calidad en su *opera omnia* que René Descartes. El original se ha perdido, pero algunas de las copias que de él existen dan idea de las excelencias de la obra primitiva. Tiene el modelo aparentemente una edad cercana a la cincuentena, la misma sin duda del pintor. El secreto que explica la dirección tomada por el genio de Frans Hals y que informa su pintura, lo tenemos en la pasión por lo fisionómico. La naturaleza toda se concentra y se densifica en el rostro humano en el cual existe una captación de lo individual y la intuición del transcurrir temporal.

Esta intuición del devenir en los retratos del período barroco supone la historia de un alma. En el escueto espacio del rectángulo de la tela unas cuantas pinceladas dejan los pigmentos del color y este color fija en la instantaneidad de un momento determinado la suma de todos los momentos anteriores, los condensa y —como la sucinta fugacidad de esas pinceladas compendia una realidad más entera que está y no está— el contemplador de la obra intuye la presencia misteriosa del tiempo todo vivido por el modelo.

*

Antes de terminar demos algunas notas rápidas, como al sesgo, de la biografía del pintor. Nació Frans Hals en 1585. Su juventud estuvo llena de sinsabores y desventuras que prosiguieron a lo largo de la vida. Fue pobre y hubo de recluir a sus hijos en hospicios. Le pagaban poco por sus retratos y no pudo aceptar algún contrato con gente o instituciones de Amsterdam —casi siempre vivió en Harlem— por no disponer del dinero necesario para hacer el viaje.

Acaso le perjudicó en la valorización de su obra por los contemporáneos su mismo "virtuosismo". Fue Frans Hals un hombre dotado de facultades extraordinarias. Quienes le vieron pintar con magistral facilidad y rapidez —fue otro *Fa presto*, como Lucas Jordaens— extendieron la idea de que pintaba como el pájaro canta. Y lo que no parece realizado con esfuerzo se desmonetiza.

No era un teórico. Comenzaba a pintar y la solución de los problemas que la pintura pudiera crear los iba resolviendo durante la ejecución de la obra.

Su padre fue tejedor. Se llamaba Francisco. El nombre de la madre era Adriana. Contrajo matrimonio con Ana Harman. Quedó viudo en seguida y volvió a casarse con Lisbeth Reyniers.

Su maestro fue Karel van Mander. De su enseñanza nada quedó en el discípulo. Mander fue un manierista nórdico, mientras que desde sus obras primeras, Hals inclinóse hacia el naturalismo más libre y desenfadado. En 1616 Frans Hals viajó a Amberes, vio las obras de Rubens y seguramente conoció al pintor, un poco mayor que Hals, pero joven aún y ya triunfante, conocido.

El catálogo del pintor comprende hoy 108 obras, las mismas casi que se conocen de Velázquez. Fue menos fecundo que Rembrandt y que Rubens y más que Vermeer.

Los últimos años de la vida de Frans Hals fueron unos años de miseria, de dramas familiares. La ciudad de Harlem le concedió una pequeña pensión desde 1662 hasta su muerte. Se le menciona por última vez y se sabe la fecha de su desaparición por un documento de apariencia insignificante: "1º de setiembre de 1666. Nota del sepulturero por la apertura de una tumba en la Gran Iglesia para el señor Frans Hals... 4 florines".

Este fue el hombre.