

Antonio R. Romera

## Crítica de arte

### DOS CLAVES EN LA PINTURA DE OCCIDENTE

I. *Subjetividad creadora.*—Es frecuente exaltar en la expresión artística el reflejo de la personalidad del creador. A veces se desdeña ese factor y se tiende a juzgar la obra como un fruto silvestre, ayuno de toda asistencia y cuidado, como surgido de la nada.

Acaso no sería excesivo ver en el influjo psicológico uno de los elementos importantes de toda creación. ¿Puede el artista crear sin participar emocionalmente en el proceso de su obra?

Parece que no.

Los momentos del estilo basados en la frigidez y desasimiento suelen ser fugaces. El academismo dura un instante y suele producir obras de menguado valor. Ahí está, por ejemplo, el caso de los desenterradores del clasicismo griego y romano. Abstracción hecha de David, los demás artistas no han producido nada digno de estima. El mismo David busca en sus retratos de la época final (*Madame de Richemont et sa fille*, 1810) la expresión humana y fuerte del modelo. En las obras anteriores se ve la frigidez de la receta y el amaneramiento producido por una fórmula figurativa llevada hasta el extremo.

En el período clásico griego sucede cosa semejante. Hay un instante de equilibrio en la quinta centuria anterior a Jesucristo en la

cual la genialidad de dos o tres escultores saca al arte *canónico* de su estrechez conceptual y estilística. Pero hoy se ha visto que el anterior período arcaico con sus deformaciones y con su hieratismo es tan valioso como el “estilo sublime” de Fidias. Después del siglo V la aplicación mecánica de los modelos convencionales lleva al arte hacia lo trivial.

Las etapas que buscan la expresión interna son más frecuentes. La Edad Media con la eclosión incontenible y maravillosa del gótico, o el postrer renacimiento con los artistas barrocos, o el romanticismo con su estímulo pasional, o el expresionismo de nuestros días, marcan en puridad una culminación en el arte de Occidente.

El hombre llega a mayores alturas cuando da en bucear en su propio sentimiento y cuando escruta en lo hondo de su entraña. Los grandes artistas terminan todos, llegada la senectud, por hacer del arte una fuga mística, una evasión. Retorcimientos dramáticos y llamantes del Greco y del Tintoretto, harapos de Rembrandt, lirismo atmosférico, musical y cromático de Velázquez, nocturnos fulgores de Georges de La Tour, melodramas de luz y sombra de Caravaggio.

Rafael fue un pintor de equilibrio plástico sorprendente. Sacrificaba la expresión a la belleza del arabesco y a la melodía lineal. En sus últimas obras, no obstante, aparece ya un vago indicio de cambio. Su muerte temprana nos privó de esa etapa de madurez en la cual el artista pudo poner en la obra temblores de su intimidad más secreta.

Busquemos dos pintores que sirvan de clave a la máxima sobriedad y a la expresión extrema, sin que el factor plástico se resienta ni sufra pérdida de intensificación espiritual.

II. *Piero della Francesca, una clave.*—El pintor de Borgo de San Sepolcro constituye un punto esencial, decisivo, en la historia artística occidental. En esa historia sería posible establecer diferentes escalafones. Lo importante para quienes ven exteriormente sus problemas, está en la simple ordenación de valores intrínsecos. Quiere decir que en una historia corriente y tradicional figurarán primordialmente los nombres consagrados en orden cronológico.

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 hitos esenciales que sostienen la vertebración y el mecanismo interior de todo el proceso creador.

Sobriedad, de un lado; abundancia, del otro. He ahí dos puntos de cotejo, dos normas estéticas.

En lo primero está Piero della Francesca. Sin el sienés no podríamos 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*, el pintor “no elocuente” —como lo llama Bernard Berenson— ha recogido las diversas corrientes de la tradición sienesa y de Giotto. Apretándolas, imbricándolas al realismo de Filippo Lippi y Masolin de Panicale, les suma el influjo directo y *constructivo* del lejano Masaccio y el más cercano de Uccello y Castagno.

Piero della Francesca realiza más. Saca a la pintura de la servidumbre naturalista (no olvidemos que el organismo y la belleza anatómica de los escultores griegos del siglo V a. C. es en su esencia naturalista) y la orienta por el camino de la estilización, de la austeridad y del orden. Su arte exhibe un carácter potente y la búsqueda de las estructuras internas latentes en los objetos plásticos.

Es áspero, austero. Señala el límite preciso de las cosas, en un afán de claridad y de medida. Los volúmenes alcanzan en su obra una completa y adecuada densidad.

Hay en sus frescos —puro juego de equilibrio espiritual— un halo sereno, una honda poesía elusiva de la retórica y del hinchamiento. Su lirismo tiene dos pies: norma, estilo.

Parece un moderno; es un moderno. Y ello se ve claro cuando alcanzamos a comprobar que el pliegue de un paño y el gesto mesurado y contenido de un personaje, en vez de seguir el impulso na-

turalista, *verista*, están corregidos por la razón mental, trazados según un esquema previo fundamentalmente creacionista.

El paisaje situado 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 volumétrico que luego se ha visto en los pintores modernos.

Piero della Francesca está en una de las cimas de esas dos vertientes. Cuando puso la primera pincelada en aquella Madona conservada en la galería Uffizi, tan cargada aún de espíritu florentino, reflejaba cosas del pasado, pero, a la vez, en esa pincelada había una gravedad latente de fabulosas consecuencias estéticas.

III. *Goya, un hito inesperado.*—La clave antagónica a lo que representa Piero della Francesca nos la da Goya. Rubens es excesivo. Lo son también la mayor parte de los barrocos italianos. Los españoles tienen mucho de inquietud *numinosa* y rozan el melodrama. Adviértese en ellos, empero, una contradicción: a fuerza de menesterosidad formal se acercan al plano y a la voluntad constructiva, atisbo lejano del cubismo (Zurbarán, etapa sevillana de Velázquez, *bodegones* asépticos de Sánchez Cotán, *Anacoreta* de Valdés Leal) que los sitúa en el dominio de la austeridad estilística.

Goya nos lleva más lejos. Escapa por lo pronto a la etapa renacentista y situado entre los siglos XVIII y XIX puede estimarse como término y principio. Término de los ideales del Renacimiento agotados en los boloneses. Comienzo de la nueva sensibilidad que habría de conducir al arte moderno.

Sin Francisco de Goya acaso no sea posible explicar la revolución pictórica producida en el último tercio del siglo XIX. La misión del maestro aragonés fue providencial. Los manieristas y los boloneses agotaron los supuestos estéticos de los siglos XV y XVI y “mataron”, como dice un crítico italiano, la pintura. Goya recoge la lección de los renacentistas, la vivifica, la nutre con su savia vigorosa y la transmite a la posteridad.

Detengámonos en otro aspecto menos considerado. Goya demuestra en su obra que puede hacerse elocuencia en el dominio pic-

tórico sin renunciar a los valores plásticos. Goya es barroco, un barroco interior, dramático, lleno de convulsiones, de asperezas, de amargor.

No es, como Rubens, un barroco inmanente. Su obra aspira a trascender, a sobrepasar los dominios del simple hinchamiento formal. Sus etapas son numerosas y sin conocerlas no se explica claramente esa latente voluntad de creciente ascensión en el dominio de la plástica, por un lado, y de lo expresivo por otro, en perfecto equilibrio y dosificación.

Todas esas etapas suponen una preparación. Pasa Goya desde las frivolidades del estilo *rococó* (cartones para tapices, las *Majas*, retratos cortesanos) al expresionismo desenfrenado de las *pinturas negras* de la Quinta del Sordo. Pero antes ha transitado su musa arisca por la serie de visiones de la guerra (*Desastres, Lucha con los mamelucos, Fusilamientos de la Moncloa*). Podría afirmarse que hasta 1810 no transformará el pintor su elocuencia opulenta y vibrante, llena de fulguraciones cromáticas, plenamente pictórica sin duda, en la potencia plástica que dice lo máximo y se exalta encendida con unas simples manchas menesterosas de color.

La cima está en las pinturas negras.

Aquellas mismas alturas metafísicas alcanzadas por Piero della Francesca a través del hermetismo y de la austeridad, las logra el aragonés sin renunciar a la pasión objetiva en formas a veces redundantes e intrincadas.

Sólo queda decir que si de Piero saldrá el cubismo, de Goya vendrá el impresionismo, el expresionismo y el arte basado en las fantasmagorías de los sueños y del subconsciente.