



Del Arte como lenguaje

Por el

Dr. José Sánchez Moreno

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

A lo largo de los tiempos puede comprobarse la lejana afinidad que nos une a aquellos cuyo espíritu late aún en las obras legadas por el lenguaje de las artes plásticas. Esa larga coincidencia nos ordena tal analogía en virtud de las fuerzas misteriosas del mundo físico, no sólo al través de nuestra aprobación sino por las inclinaciones que el afán estético reclama para percibir, la armonía entre los objetos actuales y nosotros: por medio de la acción del Arte captado en lo íntimo de nuestra personalidad, que vive más allá de los hechos presentes y extrae de pasadas vivencias una plenitud de insecciones activas.

Cuando el hombre se halla sobre las cosas, esto es, habiendo superado las simples previsiones de la evolución de los grados de una cultura, no existen estadios de preponderancia en el desarrollo de las Artes, de forma que, necesariamente, unas excluyan a las demás. Si desde la escultura como individualidad puede saltarse a la arquitectura como organismo, el paso está dado en el camino del antropocentrismo inmediato a la época medieval. Apenas comienza la unidad religiosa en el tiempo que ya se cuenta—esto es, desde los más cercanos y previos antecedentes de la Reforma—se centraliza la vida social y temporal en torno a la persona que se afirma en la unidad espiritual. Pero lo temporal tiene un puro quehacer intermediario, y las transformaciones pasajeras son incapaces de escalar las más altas cimas colectivas de una inquietud por lo bello.



El Arte ha de expresarse según la función de sus creaciones, si queremos que vaya más lejos de la sencilla complacencia aislada, para lo cual debe contener un definido meollo de procedencia intelectual que le libere de elementales confidencias sin más alcance que el contemplativo de espectador apresurado.

Es difícil y casi inútil pretender alguna vez decir la palabra decisiva sobre el problema de la comprensión del Arte, o intentar establecer la prelación y relaciones del lenguaje plástico. Si surge de la compenetración entre percepción y conciencia ordenadora; si hace término sensible lo puramente espiritual; si, como aprehensión espiritualiza lo sensible; o, en fin, si de alguna manera el ser intelectual es absorbido por el fenómeno en los sentidos. Todo ha de continuar siendo una larga cadena de teorías interpretativas en donde la agudeza, la dialéctica y la subjetividad —nunca la evidencia—, mantendrán sus posiciones y adeptos con iguales armas y las mismas razones de subsistencia para la convicción de cada individuo.

Por ello, hablar sobre el simple valor de la *expresión*, entendida ésta como declaración plástica de las cosas de la Naturaleza para que sean entendidas con viva propiedad—casi a la letra de algunas acepciones clásicas en la definición del idioma español—, no representará más que una nueva posibilidad interpretativa que no ha de adentrarse en las leyes del objeto de la representación, sino en cuanto éste es un elemento natural capaz de ser traducido en la versión artística. Objeto y procedimiento, susceptibles de confusión, y tantas veces bandera de partidismos estéticos en la defensa de sus respectivas independencias, no nos interesan como cuestión, vieja en la controversia germana Schultze-Jahde-Woelfflin, sino en el aprecio de la natural convivencia del pensamiento y la sensibilidad; es decir, de lo intelectual y lo sensual, sin que mutuamente se desvirtúen o repelan.

Se ha afirmado que la crítica es la función normal de la obra de arte. Y al hablar así, es innegable que en el análisis de la creación artística debe perseguirse más que la *explicación*, la *justificación*. Cuando se sensibiliza la obra artística, partiendo de la abstracción intelectual hasta llegar a la comprensión plástica, se realiza una visión dinámica que tiene la más segura y firme raíz en la impresionante vida de la idea como dominadora de toda la capacidad activa superior del hombre; porque si la obra de arte significa en lo externo ese sistema de leyes de extensión, tensión y animación (por aceptar sólo formalmente una terminología que agrupe los distintos círculos de la creación), ciertamente que es, ante todo y sobre todo, una intención estética por encima de lo puro sensible y de lo técnico puro.



El valor del pensamiento, lo intelectual, en el Arte, en la plástica artística, hay que considerarlo desde el punto de vista de la forma, ya que ella es la que nos sirve de partida, de término aprehensible o cognoscible. Toda operación intelectual nos proyecta hacia el exterior en cuanto se halla en función de crítica, de manera que es la inteligencia quien se encarga de apreciar las proporciones, la verdad de las formas, el ritmo de éstas, la armonía de la composición, etc. No nos detenemos a pensar que el objeto del análisis tiene sus cualidades intrínsecas, y es el juicio crítico quien ha de buscar apoyo en las razones objetivas y comprobables. Pero esto es imperfecto y es incompleto, porque la obra de arte es el resultado de una idea consciente, y el hombre que la ejecuta es tanto un intelectual como un sensitivo. Sus impresiones no pueden ser pasajeras y aladas, sin consistencia; la angustia de la lucha con la forma, hasta adaptarla a la creación previa intelectual, y los obligados repasos a las distintas etapas de la creación, con los inconsistentes predominios de líneas, volúmenes o armonías, se suceden hasta que coinciden pensamiento y forma precisamente en ese punto determinado que se busca y que mientras no se encuentra impide la vida de cualquier otro... La intensa reflexión y el movimiento de la inteligencia, no dan paso a las sensaciones ni cuartel al sentimiento hasta que la seguridad y el rigor de cada uno de éstos no se someten gustosos—libres de cautelas críticas—a la superior categoría de la creación intelectual que ha podido apoyar su abstracción pura en las formas concretas que le satisfacen. Y es que el Arte no es, en efecto, simple dependencia ni adjetiva virtualidad en la vida.

Está todavía en pie el problema de determinar si las cosas no contienen en sí una expresión capaz de explicarse a sí mismas; y si los objetos producto de la creación humana, por encima de su origen cósmico o patético, han trascendido la expresión subjetiva y el valor estético de la personalidad del que los creó. Pero fuera de nosotros, la Naturaleza y el sentimiento de su complicación objetiva tal como se nos aparecen, han de ser siempre el afluente inevitable de sensaciones, por el dominio que, de hecho, sus elementos subjetivos ejercen sobre el hombre. La impresión física que nosotros recibimos ante lo natural; la sensibilidad particular que estimula el objeto, el paisaje o el sonido, no es una ilusión, aunque sí lo sea el posterior desarrollo de una actividad reflexiva nuestra, capaz de completar la referencia natural con suplementarias creaciones intelectuales en las que el juego algo panteístico y descriptivo con que nuestra inteligencia disfruta lo inanimado, complete y exalte la misma realidad con la metáfora poética y plástica de que el hombre dispone para enriquecer al ser inferior: al que por precepto y permisión divinos le está sujeto para su servicio noble.



Cuando se afirmó que la comprensión de los paisajes depende de la sustitución de la armonía objetiva y consistente de las cosas entre sí, se obligaba en alguna manera a que no sea pasiva nuestra receptividad, pero sin más efecto práctico que el de evitar que permanezcan inertes las cosas organizadas en la Naturaleza. El ritmo de ellas nos sumerge en el lago de las emociones cuando una y otra variación de aquél es producto de una capacidad sentimental, y los equilibrios internos se rompen, y la expresión exalta o deprime los íntimos acordes del espíritu, con esas disonancias que van de lo sereno a lo apasionado y de lo contemplativo a lo expresivo. Acaso nadie haya visto con mayor claridad este aspecto de los factores asociativos de las impresiones estéticas, que K. S. Laurila, hace casi cuarenta años, tras haber entendido que la jerarquía de los asuntos no da categoría a la obra de arte, sino que esta es—en la expresión de Gentile—la forma de un contenido. Pero, añadiríamos, donde las previas razones lógicas no existen en definitiva ante las artísticas... Y mucho antes, Plotino, desde las páginas de sus «Enéadas» establecía la activa virtualidad del Arte, que actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal... Esto es, su razón intelectual.

ILUSION Y CREACION

La vibración de los sentidos y la receptividad del sentimiento nos van acercando a ese estado de comprensión del arte de manera independiente a la simple evolución histórica, considerada ésta cual trayectoria ajena a la actitud del hombre frente a su semejante y frente al mismo mundo de lo habitual y lo extraordinario que le rodea.

Podría afirmarse que el ser primitivo, sencillo, de escasas o casi nulas inquietudes espirituales, busca en la complicación de las formas decorativas que con tanta frecuencia prodiga, un paradójico lenguaje de su falta de problemas: fuera de la preocupación de cubrir sus necesidades elementales—inferiores—nada le espolea. En la abstracción de sus expresiones artísticas, lo decorativo es múltiple, abundante, indiferenciado, y cada forma de las que cubren los utensilios domésticos de los períodos protohistóricos engendra otra distinta. Más tarde, apenas el hombre va encontrando su puesto en el universo y adquiere la definitiva seguridad de su importancia y hasta entiende que todas las cosas han sido hechas para su servicio—en una natural comprensión intuída de la voluntad divina—, las viejas y largas abstracciones son sustituidas por la inclinación imitativa de lo que tiene en torno para pretender y conseguir al fin la más



suprema de las metas humanas artísticas: esa recreación de las formas del hombre, en las que la carencia de espíritu está justificada por el temblor de la expresión. Al fin, otras evasiones por las vías de la abstracción pueden romper la normalidad de lo habitual y lo aceptado, como en el caso de nuestro literato pintor Juan de Jaúregui al ilustrar con visión surrealista «El Apocalipsis» del jesuíta Luis de Alcázar a principios del siglo XVII; o cuando los valores intemporales ceden a lo que está pendiente de un juicio de oportunidad, de egoísmo, de ausencia de fuerza para conmover y hacer partícipe a los que ven la obra de una parte, siquiera, de la sensibilidad en que ella se engendró.

Si el mejor Arte, es, efectivamente, según la afirmación de Semper, un producto de los pueblos jóvenes de espíritu, no podremos creer en las teorías que lo consideran como un sobrante de energía. Está, es cierto, por encima de las consideraciones que lo clasifican como fenómeno social o como producto de la evolución de las formas; y no olvidamos que es siempre peligroso hablar con demasiado rigor de *evolución*, por estar seguro de que en muchos casos los cambios se originan en el retallo y no en la madurez... Pero, en todo caso, el Arte queremos entenderlo como ilusión; es decir, como el atributo ideal que caracteriza a todo lo joven, aunque el fruto de la plenitud se llame perfección y ellas coincidan en transmitir universalmente el valor del contenido de cada obra rompiendo la aquiescencia y conformidad con lo que es sólo cortical, externo, calidad de virtuosismo o fría conquista de la técnica.

Por eso también el Arte abstracto es lenguaje a medias o ininteligible esfuerzo para obtener la universalidad de comprensión que las formas representadas deben contener. Pues a fuerza de sentirse en el camino de la exaltación de sensaciones particularísimas, peculiares, se anda hacia el peligro de perturbar y desarticular el normal desarrollo de la sensibilidad más noble y humana; y la sensibilidad es, en sentir de Reau, la clave de la bóveda de la comprensión.

Una poderosa razón, bellísima y clara, nos da S. Fumet en su interpretación del Arte. Los que dicen que él—afirma—imita a la naturaleza, no lo conocen. Imita el *acto mismo*—supremo—de crear, de tal modo que ni cuando se prosterna ante Dios llega a perder un ápice de su libertad; es, en resumen, que su independencia metafísica está en que responde exclusivamente a la belleza, que es no una servidumbre respecto del ser sino una de sus propiedades fundamentales. No se puede, por tanto, exigir al Arte más que un testimonio.

El Arte, y hablamos siempre del arte bello específicamente comprometido en la creación de la Belleza plástica, reclama una atención excepcional por parte del que crea. A su lenguaje personal está confiada la univer-



salidad que debe latir y manifestarse sin tregua en la obra, pues el artista es quien ha de hablar en nombre de un gran número de individuos hasta descubrir en tantos otros ajenos a ese idioma la fibra de un entendimiento que ha de comenzar primero por la sensación, el descubrir los misterios de la forma fuera de sus límites, pues lo que la obra de arte refleja guarda su realidad más allá de éstos. Y porque es principio esencial de la disposición y la capacidad para comprender, que sea aquélla previamente sentida.

EL HOMBRE ANTE LAS COSAS

Las fecundas complicaciones que se dan en lo plástico han podido delimitar los mundos de la creación pictórica, diferenciando la necesidad y tendencia de construir un universo propio y la reconstrucción realista del mundo inmediato sin más complicaciones que las de su voluntaria reinención.

La lealtad a la imagen real ya no es un canon implacable del que nadie puede salirse sin caer en la calificación de heterodoxia, porque la imaginación y la observación ya no son tampoco veneros exclusivos de la evolución creadora. Se ha cerrado el ciclo de la pintura sensorial, en donde las evidencias reales eran el todo, por la oposición de la pintura intelectual que trae una concepción espontánea del universo cuyo método se acerca al sueño traducido sin arquitecturas ni recetas...

No se trata aquí de establecer decisiones de preferencia, sino señalar el fenómeno de la reacción contra el formalismo rígido que vuelve por los fueros plásticos de la idea y se obstina en que los objetos tengan sensitivamente otra concepción mental que su misma forma, con capacidad de expresarse. Y la verdad es que están rotos en absoluto los cauces considerados «normales» del Arte, y que las experiencias continuadas de las abstracciones intelectuales de un solo individuo, tienen, sin duda, valor de universalidad en muchas ocasiones: Tanto que han podido comenzar a formarse nuevas categorías estéticas en la pintura—por referirnos a la más extensa y asequible arte—, y que nuevos estilos como ideas de un período de ella, invitan ya a meditar sobre su esencia y formas en la fenomenología de las artes plásticas.

Se nos está ofreciendo también otra realidad que ha rebasado el naturalismo y el idealismo objetivos, y las intuiciones las ha transformado en figuras sensibles cuya misión no es explicar sino dar espacio y tiempo para la comprensión. Parece que se pretende consagrar la teoría de que



en lo pictórico moderno—empleamos el vocablo en su acepción más corriente—hay que tener certeza de la posibilidad de experimentar lo que se contempla; pero no al modo de las experiencias que ofrece la pintura del realismo naturalista, sino como sugestión de que existe otro mundo del Arte en el que no rigen las viejas y acaso falsas leyes del cansancio. Por eso habría que establecer como cierto que es la novedad y no el hastío lo que limita las formas históricas de los estilos:

Aunque quizá sería muy oportuno analizar si en la pintura moderna puede seguir empleándose sin temor a impropiedad la palabra «estilo». Nos asalta esta duda en vista de esa dependencia de la idea, que se confina en un radical individualismo, donde la elocuencia creadora no reside más allá de los propios fueros de una sensibilidad exclusivista y, plásticamente, inexplicable.

Si en los sistemas constructivos se ha operado un cambio decisivo en la función y ordenación de estructuras, y de salto en salto vino a pararse en el funcionalismo y en la «aptitud para el objeto», no es de extrañar que los cánones pictóricos irrumpen en un nuevo cauce que los deforma, y se desliguen de la intuición y la sensibilidad objetiva con intenciones de notoriedad primaria. Así, lo que necesariamente había de ser representación de lo exterior, en donde la espontaneidad apenas vive, se ha convertido en expresión del propio misterio mental para la que las consecuencias poéticas están desnudas de toda retórica formal y de todo adrezo artificioso.

Pero ¿será posible y lícito que el Arte deje de ser sensible y estar adaptado a la naturaleza del hombre? Si la naturaleza humana pudiera desdoblarse y dejar de ser algo—sensible, mental—podría legítimamente hablarse de un Arte parcial, encaminado a proporcionar una determinada emoción independiente de la *totalidad* cósmica del hombre. Pero la facilidad confusa de la catástrofe de las formas, será incapaz, por esencia, de suplir con su pobreza expresiva la universal claridad de la bella recreación de las cosas que Dios hizo para estar sometidas al rey de lo creado.

Si de verdad el artista ha cogido las cosas de la creación en el mismo término y momento en que Dios las dejó, no podrá tampoco hablarse legítimamente del Arte como imitación, sino del Arte como operación; esto es, como trasunto y sugerencia simultáneos, salvadas por supuesto las distancias que al hombre le separan del Creador.

La verdad de las cosas es tal verdad en cuanto establece una conformidad y una disposición de comprensión, mientras que la de las ideas está por encima del hecho de decirles sí o no por cada uno de nosotros... Pero en el Arte, la idea es imperfecta mientras no se expresa; mientras no se entra de lleno en las fases de la creación, porque el poder de comu-



nicación del Arte es la razón y la medida de su vida, lo mismo que la de la aceptación puede ser la de su valor. Y obsérvese que no aceptamos la jerarquía del asentimiento como suprema cualificación de aquél, puesto que el que sea seguido o no por un número abundante de personas es menguada gloria para el artista, y, si es honrado en su intención, no lo desea.

Mas las cosas que entran en la representación no constituyen en sí una revelación de posibilidades expresivas; más bien son el clima para la impresión, con alcance más allá de la individualidad del artista... El país, la intimidad, la tragedia, el ambiente, en una palabra, en que está inmersa la obra de arte, ayudan más a entender su muda voz que las explicaciones eruditas y que las disecciones técnicas. En la pintura puede escucharse con mayor frecuencia ese lenguaje; en la escultura, es su misma presencia tangible quien ha de proclamarlo; en la arquitectura, son los espacios los encargados de decir sí, con acierto, se encuentran proporciones donde sólo existen diferencias. Que es, sin duda, la contemplativa actitud de todo artista lo que se afana para la concordia entre lo bello y lo verdadero.

Y conste, sin reservas, que no apreciamos el Arte en el estado pan-teísta de negación de lo divino directo, para buscarlo o interpretarlo en el cambio de contenido de las cosas representadas. Porque no deseamos que degendre en exclusiva emoción sensible ni en descanso intelectual lo que tanto tiene de llama recibida por excepción de lo alto, de fase humana de la libertad, encaminada por el más noble sendero de las actividades del espíritu *materializables*; de ese espejo limpiísimo de lo divino que es capaz de desatarnos de la demisión a lo fugaz, a lo limitado, a lo que habla al alma con el señorío de la armonía pero sin que por perversión nos lo haga entender como fin en sí mismo que se satisface en su parcial belleza.

ARTE Y LENGUAJE

Algo más que razones deducidas de la contemplación y la evocación puede afirmar la idea que considera al Arte como lenguaje. Ni es tampoco una primera referencia de la proximidad de ambos esta actual alusión a su paralelismo.

Las críticas palabras de Eugenio d'Ors relativas a los contactos de Arte y lenguaje, alumbran y penetran esta identificación que señalamos. Las posibilidades y movimientos de la palabra—viene a decir el pensa-



dor español—están por cima de la forma concreta y significado de ella misma; y en un vocablo, lo que descubra sus raíces y desinencias, en gracia de comprensión, será lo que vuela sobre la forma, el significado y el sentido, dándole vida nueva. Así en el Arte, interpretar y entender la función sensitiva, emocional, de su expresión, desde la contextura al espíritu, es oír una voz y aceptar unas inspiraciones que rebasan los límites de la singularidad mágica de un nombre y de la escueta disección técnica de la obra contemplada. Y si el mundo del artista es, con frecuencia, un hermético paraíso personal, sólo entendido a veces por él mismo, el mundo de la obra nos adentra en el sentido suyo sin necesidad de venir guiados por la explicación del autor sino cabalgando en el significado, de la «potencia activa de enlace» que todo Arte encierra en sí...

Comprensión universal ha sido una de las denominaciones de aquél. Verdad es que en más de una ocasión hace falta entender—estar dentro—de una determinada cultura, para hablarnos a nosotros de sus alcances. Pero ello no quiere decir que nuestra personal comprobación de específicas realidades percibidas, necesite una mente medieval china, por ejemplo, para entender este Arte de aquella Edad, sino que el lenguaje del Arte, su sugerencia sentimental, hace que sea posible la comunicación entre individuo y universo, por un prodigioso sistema de misterio capaz de que el primero se sienta parte y totalidad del otro, y que el segundo se singularice en la personal percepción de aquél; individuo y universo, ligados por la magia del Arte en la misma unidad de sus existencias sin lagunas temporales.

Sin aceptar o rechazar tendencias que identifican al Arte, exclusivamente, con la expresión, es preciso admitir, al menos, que en algún modo encierra aquél una intención expresiva; y ésta, por lo que tiene de poder de comunicación, es, en circunstancias y círculos clarísimos, lenguaje. Las denominaciones del contenido y el significado de éste, en el campo del Arte, no serán, claro es, lo que determinan el asenso con la verdad y la intensidad de lo representado, pero creo advertir en ellas un calor de identificación universal que sólo a duras penas podrá no comprobarse. El lenguaje también tiene una evolución que no perturba sus más hondas raíces y significados; igual, en el Arte, es lo universal—lo trascendental—lo que permanece, por lo que es hoy posible entender las formas artísticas creadas por el hombre primitivo o las de los maorís, aunque sea duro y difícil como lenguaje imperfecto, y afirme la variable fugacidad de los ideales estéticos o la confusión entre éstos y la vida interior—supersticiosa o piadosa—de los hombres de toda época. A última hora, las finales tendencias culminadas por el surrealismo, vienen a ser también formas de lenguaje imperfecto, incompleto, como balbuceos o como



criptoidiomas; y, a veces, hasta cual mentales construcciones de un orden personal necesitado de singulares términos explicativos.

Afirma Woelfflin que la forma artística habla por sí misma y que es, en general, más asequible que la palabra escrita. Aceptado esto, no podremos olvidar que la forma está sometida a renovaciones correspondientes de alguna manera a la misma evolución—perfeccionadora o deformadora—del lenguaje, y expresiva de una oscilación en la cual reside la capacidad de evitar enquistamientos, parálisis, y hasta mortales atrofias. Buscan, pues, las formas artísticas—por antonomasia, siempre pensamos en las de versión plástica—deshacerse de nieblas e inseguridades que las perviertan de su claridad y comprensión; como los idiomas, en cuanto lenguajes, apuran el contenido de sus vocablos, los afinan, y los orientan para atribuirles exactos contenidos que trasluzcan los más simples significados...

Pero no podemos olvidar que el lenguaje lo es cada vez que se expresa; siempre que renueva un determinado orden por las palabras que le dan vida; al poner en actividad el posible entendimiento de las ideas que con él se exponen, renovadoras por su obra de afirmaciones—aunque, paradójicamente, algunas nieguen—y de sugerencias... Del mismo modo, el contacto sensible con la obra de arte vuelve a darnos posibilidades de recreación, si nuevas emociones son despertadas a efectos de la relación que con ella establecemos; es decir, si nos *habla* de alguna suerte con la innecesaria viva voz que la forma suple. Esa forma en la que hay un orden, una idea, una vida latente que aflora en quien la contempla, y, gracias a la cual, tardías confidencias y pretéritos mensajes nos ponen en comunicación con tiempos y hombres, con razones y concepciones que la palabra sola no expresaría.

Varios fundamentales aspectos de permanentes razones universales en el Arte, nos darán—a continuación—cumplida prueba de ese lenguaje claro y eterno que en aquél alienta. Tiempo, emoción, religiosidad, ideal de belleza, tentación; cuanto reside en torno y dentro del individuo, viene aquí por sus fueros comunicativos a hacer acto de presencia...

LA REVELACION DEL TIEMPO

No hay mayor dificultad para el historiador que la de satisfacer con sus descripciones la curiosidad profana sobre los tiempos viejos. Las vidas atormentadas por el peso de los siglos y las relaciones humanas cuyo do-



cumento vivo no pueden traducirse, tienen en el Arte un sentido informativo casi periodístico, en el que no faltan las más exigentes y canónicas facetas de la noticia perfecta.

Si el Arte pasado—hablamos del que se desarrolla en el transcurso de los siglos XIV al XIX—puede ser adulator en muchas ocasiones, no será mentiroso jamás. Desde la bruma de nuestra imaginación situada en el concierto de las imágenes, podemos extraer todo un inventario de verdades por el relato exacto que nos escribieron unos pinceles con la mágica revelación del secreto de los colores en el ambiente. La impresión de dar entonces fe, ha servido nada menos que como bella constancia notarial de un tiempo que pudo perderse entre los brazos de las memorias débiles y falibles... Y aquí lo tenemos en la crónica de la pintura que nos cuenta el banquete final con que acaba la historia botticelliana de Nastagio degli Onesti; en el suplicio del dominico fustigador de la sociedad florentina; en la intimidad burguesa del santo platero Eligio, o en la aristocrática distinción de las figuras femeninas de Petrus Christus.

Los pintores no redujeron sistemáticamente su acción a la captadora sirena del modelo bello. Las formas visibles y tangibles entraban en los lienzos a ser, de la naturaleza al arte, del ser a su imagen, de la luz al reflejo y de la belleza o fealdad concretas a la pura forma, réplicas de la verdad. La Naturaleza circundante, con el claro cristal de la linfa de las aguas y el brillo de las hierbas de las praderas, se torna sujeto para el porvenir sin que la mentira manche lo visto... a no ser que la inferioridad de lo reproducido reclame una piadosa perfección que ha de prestar gustosamente el artista.

Parte de la sensibilidad humana y del entendimiento en el gusto artístico, nos lo han dado estas crónicas vivientes del jardín terrenal en la culpa de Adán y Eva, como elocuente contraste con el excelso misterio de la embajada con que María es anunciada Madre del Verbo. Allí, en la azulada estancia en que la Virgen purísima recibe al Ángel, con la constancia de la primavera temporal en la jarra de azucenas, están también presentes y avergonzados los primeros padres, que huyen entre las florecillas y las hierbas para llorar esa desnudez que ellos mismos advirtieron como voz de su pecado. Igualmente, cuando muere la Señora rodeada de Apóstoles—no importa si en Jerusalén o no—, el tranquilo lago del Mantegna parece que ha serenado a las aguas porque va a realizarse otro misterio en días no lejanos; y el plumado roce de unos pinceles ha vuelto a referir con la gota superficial de su contacto en la tabla, todo un episodio previo para el paraíso y el poema de la futura comprensión de las ciudades italianas.



El pintor no tiene método ni criterios invariables y rígidos en la curiosidad del relato de su ritmo, y rubrica lo cotidiano con las observaciones personales que no perturban nunca la verdad, aunque sea tan subjetivista como Goya para suponer a los encadenados, y tan franco para retratar el joyante desbordamiento de las carnestolendas. No se deslumbra ni dogmatiza, cuando está ante los hechos y el acontecer de la vida real. Da la crónica oportuna, por encima del tiempo y para el tiempo, sin que tampoco el valor de la celebridad o la humildad interrumpa el comentario auténtico con que nos ilustra.

La curiosidad de lo pasado ya no es difícil, al menos en cinco siglos, desde Masolino da Panicale a Eugenio Lucas: ellos tenían pinceles fieles a su tiempo, a las cosas y a los hombres. Por eso sabemos con certeza de todos ellos.

LA VIBRACION DRAMATICA, SIN FRONTERAS

La tendencia que prefiere expresar los afectos que tienen por origen cualquier estado patético, halla literariamente sus defensores en tratadistas no españoles, poco originales nuestros compatriotas en tales empresas. Desde Gilio y el P. Possevino están justificadas las trágicas interpretaciones; y si luego alguno de los de acá toma ejemplo cual el conocido mártir que va a ofrecer su corazón a la Virgen, desde la lejana Dalmacia hasta el angelico y aéreo Loreto, lo que se ha hecho ha sido situar sus argumentos e incidencias, como Calderón, en lo que la sociedad—por sus ascéticos relatos—prefería. Es cierta la morosidad en descripciones literarias que casi se aproximan a la viveza plástica del «tono de cadalso» de que habló Justi, pero no es este el mayor ni el único valor anecdótico de ese arte.

No se trata de traer un centón de noticias o alusiones a textos y creaciones artísticas, pero no son inoportunas las referencias a dos libros bien distantes en el tiempo y en la concepción respectiva de la literatura. Uno, el itálico de Dante Alighieri, creador de los cuadros cruentos que sitúa en los círculos infernales de su Divina Comedia dada a la lectura en unos años en que el Renacimiento italiano aletea sus profecías fecundas y bellas... Allá en el círculo octavo, el «Malebolge», los cismáticos son desgarrados y abiertos en canal por la caterva de demonios feroces, insaciables, inmisericordes por naturaleza con los que no merecían el bálsamo del amor. El mismo Mahoma, hendido desde la barba al bajo vientre,



muestra sus intestinos colgando. Y Beltrán de Born, como sombra del personaje calderoniano o fantasma de su escena seiscientista, lleva en una mano su propia cabeza, preludiando también la representación osonesca del mártir parisino Saint Denis, o del San Laureano, similar.

La otra escena sucede muchos cientos de años más tarde, en el opuesto vértice de Europa. Tiene por creador al novelista ruso Iván Bunin, narrador de la historia de San Mercurio de Smolensko, que, conducido por la imagen milagrosa de la Santísima Virgen de Odiquitria, salvó el principado de la invasión de los tártaros. Tras vencer a sus adversarios, el santo se durmió, y fué decapitado por ellos; pero entonces, cogiendo su cabeza, vino con ella en las manos hasta la ciudad salvada. Aquel hombre—cuenta el escritor—daba miedo con su cabeza en la mano, de un color azulado cadavérico—como un lienzo valdesiano de prelados mártires—, y avanzaba cubierto por el casco y con las sandalias que se guardan en el sagrado recinto de la catedral de su ciudad.

Helos aquí, en antecedente y consecuencia, viviendo por la literatura más alejada de nosotros, como viven también en los tiempos artísticos más dispares las mismas versiones del tema de la muerte. Desde Roger van der Weyden en el altar de San Juan del Kaiser Frederich Museum, a las ticianescas interpretaciones de la Salomé, pasando por las líneas amables y el color dulcísimo del martirio de los Santos Médicos Cosme y Damián, por Fra Angélico, que ofrecen el surtidor de sangre reventado desde sus cuellos, muchos años corren también entre los pinceles y las tierras de color... Y hasta el sereno Poussin nos ha dejado para constancia de esa preferencia universal por lo trágico espantable, la procesión del triunfo del pastorcillo David que pasea en pica ante los libertados de su pueblo la barbuda cabeza de Goliath.

La vibración dramática ha necesitado siempre desarrollarse en virtud de un principio vital que impide volver normalmente a la medida. La emoción barroca, para hablar el lenguaje de lo trágico, tiene su cauce y sus estadios de intensidad, sin que la sensibilidad contemporánea fuese distinta de la también humana de los hombres de Pérgamo y de las sociedades prerrenacientes italianas o multitudinarias de la helada estepa rusa. Las Nióbides claman en su siglo, y, sin embargo dejan espacio a la compasión de Menelao cuando protege el cadáver de Patroclo; como el San Pablo degollado de Holbein el Viejo en la Galería de Augsburgo hace compatible la representación del sangrante cuerpo con esa indiferente Salomé del Ticiano en la Galería Doria, que parece ofrecer complacida y jubilosa la cabeza del Profeta puesta en la bandeja donde fué traída al festín herodiano.

En España—por elegir el más fácil y cercano ejemplo—, efectivamen-



te, hay horripilantes y realistas obras, que agolpan sangre en la pasta de color y detallan vasos en las escultóricas testas cercenadas. Pero hay más glorias angélicas en el mundo fantástico de nuestros pintores barrocos, y amables bodegones, y santas floridas, y santos llenos de unción, y milagrosos países, cual el del murillesco lienzo con el prodigio del devoto patrio; aunque la verdad del martirio y de la muerte hallen también en nosotros intérpretes fieles y temblorosos, como todos esos temas pudieron tenerlos en la lírica de Flandes, en la delicadeza poética italiana, y en la oficiosa o bucólica maestría de los holandeses.

LO SENCILLO Y LO SINCERO

No es necesario ver en las exigentes realizaciones de las conquistas plásticas modernas un necesario antagonismo para lo que pueda aludir de alguna manera a la serena armonía del contenido espiritual. Si en el amor a las razones formales, la supremacía de las líneas puede negar a veces la categoría del color; o la sensación de corporeidad ha de dominar sobre la suavidad de los volúmenes; o, como en arquitectura, las masas deben eliminar toda idea que no sea la de la proporción, cada vez que hallemos duda en favor del color a secas, la piedra sin emoción o la ordenación arquitectónica dispuesta para el movimiento, siempre nos hallaremos en presencia del fallo humano.

Los clasicistas gustaban de ver figuras concretas, con su principio y su fin en sí mismas, mientras que los románticos, esclavos de lo ideado y esquivos de lo verdadero, sumergían sus obras hasta en la previa literatura descriptiva y los comentarios inmediatos para hacer más narrativa la excesiva elocuencia de la deformación íntima del cuadro, el relieve académico o la múltiple proliferación de planos, columnas y balaustres.

Lo bello es simple. Cuando uno de los escultores modernos—y era de pleno siglo XIX—como Aristide Maillol, derramaba en sus estatuas el atávico hervor contenido de una normal sensualidad mediterránea, no hacía sino acoger el clásico sentido de la síntesis de la naturaleza, que no ofrece reglas pero establece sentimientos. Ni necesitó la voluptuosidad feble de un Canova ni el expresivo camino de la intensidad social de un Meunier, porque la estatua tiene que ser estatua y no oratoria circunstancial ni posible regodeo de seniles preferencias.

Atendemos, pues, en la belleza, no el platonismo que identifica su esplendor con la verdad, el bien o el orden, sino su irrevocable destino de conducirnos a Dios.



De la sinceridad y la disciplina como virtudes del Arte no hay que dudar jamás. Nadie puede desmentir que están más acá de la individualidad del artista; pero lo cierto es que sin aquéllas no podrá ser ésta algo más que una simple consecuencia de las posibilidades que dependen de un objetivismo frío y desjugado. Pensamos, por ejemplo, en los límites de los términos de la apariencia y la realidad, como significados distintos que no habrán de confundirse en el prurito del artista ni en la obsesión del filósofo: es decir, entre esa interpretación falsa en el que el segundo confunde lo real con lo aparente, o el primero a lo aparente con lo real. A vueltas ante el objeto, puede llegarse a la objetivación tan absoluta que no pueda hablarse de creación artística, pero también a tal subjetivación que el esquematismo expresivista nos deje a mitad de la comprensión, cuando no en el mundo extraño a la universalidad que deben contener las formas representadas.

No es preciso incidir en el dogmatismo estético que entraña casi siempre lo académico. La individualidad, con ser tan valiosa para diferenciar la capacidad de valor humano en el artista, si supera el justo interés del objeto y lo desvirtúa, parece depender más bien de lo engañoso y lo vacilante que de lo normal, y lo genial en último caso. El artista ante la imagen pone en juego su criterio de selección de la forma, no para comprometerla en el desorden de un lenguaje incompleto y limitado, sino para recibir el íntimo mensaje de una verdad que ha de recibir nueva vida en el proceso íntimo de creación.

La masa vaga de los espacios cobrará, pues, orden racional en la arquitectura; la medida de las cosas nos dará su situación en el espacio; y los volúmenes nos harán sentir su corporeidad, cuando cada cual de los creadores vea y entienda con el corazón mucho más de lo que le insinúe la seca técnica o el ojo fiel.

Como antítesis de la representación del Arte cual lenguaje, es necesario hacer referencia breve a lo que sea aquél explicado o entendido por la letra. Siempre, por naturaleza, será insuficiente y escasa la capacidad de hacer comprender por la literatura lo que a otras experiencias sensibles está reservado. Observar es examinar; examinar es inquirir; y el que inquiera, busca. Y parece que sin la actividad óptica toda búsqueda es incompleta o conduce a un conocimiento imperfecto. Pues acepción principal de conocer es, precisamente, «echar de ver», a lo que nos trae el mismo lenguaje literario en fe de la completa operación de la vista en lo plástico y la insegura eficacia de la caracterización literaria.

Pero aunque las artes posean una invisible raíz común—sean para el oído o para la vista—la literatura sólo despertará al aludirlas un eco pobre de la impresión, y, en todo caso, un sentimiento distinto a la pura



emoción de ver y oír: un oscuro, aunque sea bello, reflejo de la verdad que es formal y no conceptuosa.

Parece escaso decir que tras la obra de arte sólo existe el misterio. Hay algo más, elevado por algunos artistas a la categoría poética más pura, y en donde la voluntad deformadora obtiene calidad y ambientes de tal valor ilustrativo que lo oculto, lo innaturalizado, lo incógnito, desaparece ante el mágico poder de las transfiguraciones personalísimas.

Por elegir un nombre, el de Juan Bautista Piranesi puede representar uno de los términos personales del lenguaje del Arte, confiada esta vez la muda expresión a su serie de grabados. Y de todos, la serie *Carceri d'invenzione* nos adelanta en pleno siglo XVIII a las más arduas conquistas de un futurismo desenfrenado, pero entonces dentro de las más acordes vibraciones del ritmo de las líneas y de las clásicas fórmulas de la composición.

A este artista comprometido en un proceso de transformación en el que las valientes transfiguraciones rompen los primeros pasos de un tiempo obsesionado por la vuelta a seculares sistemas de objetiva frialdad, ha de concedérsele el valor de haber desvelado una interpretación del tiempo viejo aferrada a las más soñadoras evocaciones en las que reviven elementos arquitectónicos sembrados de luces y sombras apretadas; de columnas rotas y rejas temibles; de almenas truncadas bajo las cuales pacen rebaños imaginarios y reales que hallan idílico país a los pies de la tumba de Cecilia Metela; figuras y visiones de simplicidad temática unas veces, y otras de pavorosa alusión a gigantescas conmociones de su imaginativa inspiración...

Ha sido Piranesi, seguramente, uno de los más sencillos precursores de la renovación figurativa con su poderosa capacidad incisoria: doblemente incisoria, en el sentido inmediato de su técnica de grabador, y en el más amplio de su manifiesta influencia sobre los futuros autores de figuras indescifrables, cuando las suyas eran claras y sólo la agrupación traía un aire de novedad sin deformaciones ni insistencias en lo ininteligible... Su inspiración humana, personalísima, rompe en un lenguaje propio y diferenciado, independiente de imprecisiones reclamadas por la incapacidad de agrupar coherentemente formas y concepciones distantes entre sí. Algo como si se obtuviera en una sencilla síntesis la complicada expresión de lo percedero y lo ideal.

En el arte de Piranesi, todavía no turbado por la falsificación romántica pero dentro de un númen y una génesis extrarreales, se descubre un lenguaje que parece intentar el descubrimiento de lo perteneciente al misterio del pasado; pero de un misterio que no se agota en subterráneas originalidades, ni en herméticas formas, ni en simbolismos limitados.

Términos, luces, horizontes, todo se ordena en una fidelidad de ritmo intelectual que no se debate en el formalismo consciente y sin trascendencia de las creaciones inexpressivas y falsas de agotadas fórmulas de renovación que retallaron ciento cincuenta años después de su muerte.

LA NOVEDAD EN EL ARTE RELIGIOSO

La visión pobre y artificiosa de la vida que nos ha dejado el término medio de lo romántico; no vale más que lo que valga el sentido del color de sus pinturas, porque la luz, la atmósfera y el volumen eran sacrificados en holocausto del efecto sentimentalista... Por entonces también, el arte religioso iba desjugándose de cuanto tradicionalmente le prestaba interés humano y valor de expresión, hasta caracterizarse con los declamatorios y dulzarrones serés cual el Angel de Canova en la tumba de los últimos Stuart, en San Pedro de Roma—¡bajo las mismas trazas del Bramante!

Después, Domenico Morelli, en su extraño Cristo expuesto al pueblo judío, y Schwind, queriendo dar ambiente religioso a su «Capilla en el bosque», contribuyeron con pingües resultados a que la mejor devoción tuviera pies de barro y terminase en la blasfemia de Felice Carena al interpretar el misterio de Emaús, cuando no en las parodias escultóricas que ni son síntesis ni poéticas imaginaciones. Parece que ha habido una pretensión martilleante para convertir el Arte en un exclusivo problema técnico, despojado de cuanto sea emoción cordial, como si todo fuera en él apriorístico; y para ello se ha olvidado también que si la medida es necesaria como elemento de la proporción en las artes plásticas, no lo es menos el ritmo hasta en las que no son sólo exigentes en la cadencia. Esa armonía interna, estructural, de la materia creada, existe más allá de las puras realidades del mundo físico, y se hace armonía y tensión espirituales al superar las fases cosmológicas para que viva y florezca el estado de ánima, más noble que ninguno en la función recreadora, que, al ponerse al servicio del ideal religioso, aun impone un mayor poder de asimilación.

Hay un lenguaje especial en el arte religioso, de naturaleza sencilla y suficiente para que se cumpla la vocación y destino de quienes han de publicar las maravillas de la fe a cuantos no saben leer de otro modo, según la tradicional afirmación estatutaria de los pintores sieneses. Si cae sin vida y sin humanidad caliente la concepción reformista, es por no haber sabido ver a tiempo—dentro de lo artístico—algo que un tardío hijo de la



Reforma supo entender desde su sede de esteta: que lo divino es el centro de las representaciones del Arte, y que, aunque Hegel no lo hubiera dicho, es mucho mejor la presencia de las pinturas que la elocuencia de los autores, cual muchos siglos antes proclamó San Basilio en una de sus homilías.

Es casi seguro que para nuestros tiempos, los seculares rigorismos de Tertuliano, de los epifanistas, y del Concilio de Elvira, carecen de arraigo popular; que son más nefastos los inconscientes desquites de la sequedad de espíritu o las imposiciones de la técnica, y que, en fin, pudieran ser ambos instrumento ciego del satanismo que, en opinión de Huysmans, no puede alterar la belleza divina pero inspira obras indignas del culto de Dios.

Hay un bello texto paulino, amplio, expresivo y casi disciplinario, con el que aleccionaba el Apóstol a los Romanos en una de sus Cartas: *«In novitate spiritus et non in vetustate litterae»*. Tras él tiene hermosa justificación la diarquía de los grandes valores del Arte, pero que en lo sagrado adquiere una virtud superior. La espontánea sencillez y la humana sinceridad. De una a otra, todo un amplio y portentoso puente de grandeza ha de tenderse, a costa de un eslabón definitivo en lo religioso, y no es otro sino la Liturgia, que en el Arte roza los mundos de abajo y el divino, sin más funcionalismo que el de la emoción orante de los fieles.

Así, el Arte religioso no puede incluirse en las normas del maquinismo que reduce hasta los ideales a fórmula técnica, de habilidad, de prisa, de número y geometría a lo sumo... A la hora de la verdad, no hay enojosas encrucijadas para la elección porque no han de pesar misteriosas razones de novedades no muy sinceras; mejor, el íntegro mundo del espíritu y la savia de los maestros emocionantes prevalecerán sobre los rigores de la novedad y el frío alarde de la técnica seca.

Lo demás, cuanto no sea alta vibración por el normal camino de lo humano, siempre es artificial y efímero: igual la arcaizante «Anunciación» de Arturo Martini que esas iglesias germanas de acero y cristal, como vacíos laboratorios de una fe racionalista.

LA DESNUDEZ COMO TEMA CRISTIANO

Hace tiempo que un pensador español, bien metido en las preocupaciones que el Arte y sus problemas despiertan gratamente, ensayaba la distinción necesaria entre los conceptos del Cuerpo y de la Carne. Se



oponía lo puramente plástico a lo intelectual y representativo de ficciones mentales que pudiesen conducir a la torsión sensual, con daño evidente de la dignidad—a nuestro juicio—de la noble expresión artística.

Parece que la jerarquía de los sentidos, el sensualismo en una palabra, debe ceder definitivamente ante el orden inconfuso de la belleza de la forma corporal en la plástica cristiana, y que el más recto criterio ha de imperar en el sistema de sustitución preciso en la elección entre Babilonia y Esparta, como estipulaba Eugenio d'Ors. El cristianismo, con una bella figura de Santo en el que la santidad alcanzó humanas cimas heroicas sobre el heroísmo sobrenatural que prospera en la asistencia divina, cubrió la «malignedad pecadora» con una compasiva luz de devoción... El San Sebastián caballero de Cristo, erizado de saetas, no es, en modo alguno, el Apolo cristianizado, sino el símbolo vivo de la belleza rendida y sacrificada en la más excelsa de las formas del martirio: al aire libre, desnudo y viril, sin hábito de congoja en la mirada y con unas gozosas lágrimas del inevitable dolor que Dios permite para sublimar el empuje de la fe en que se moría.

La representación artística de la figura del mártir elige el medio vital de la juventud, para acordar la eurtimia de una relativa desnudez—sin concesiones a la fantasía—y el resplandor de la santidad. Tanto, que, algunas veces, por excesiva revisión, la plenitud de la edad decrece hasta acercarse a los años de la adolescencia, como ocurre desde el San Sebastián del Montagna en la Academia veneciana y el que Antonello da Messina figuró, sobrio y reposado, ante las amables conversaciones de pacíficos burgueses ajenos a cuanto no sea la particular confidencia...

Pero entre todas las representaciones que en la perfección plástica dimensional han llegado a nosotros, después de liberadas las figuras en el Renacimiento de los cánones rigurosos que impuso la indumentaria gótica, dos esculturas españolas han resumido los signos del realismo: el San Sebastián de Berruguete—tan elogiado en justicia—y el que Gregorio Fernández realizó, ambos en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Del primero, ya nada ha de decirse más allá de su mágica y crispada danza de dolor, capaz de alterar la belleza de las facciones sin contraer los músculos de la boca y resumiendo la expresión de tragedia en los párpados indecisos y las tensiones que en pulsos y mandíbulas pueden advertirse. En el otro, menos «escultórico», la cabeza nos ofrece al santo juvenil y recio y una despreocupación por lo que no sea el gesto implorante, lejano y perdido, de dolor que comienza a ser agudo; domina la memoria helenística de sus movimientos en los miembros, praxitelianos



quizá y cercanos al contorno con que el humano mensajero de las formas primerizas del barroco nos regaló en Castilla.

Antes en el tiempo, los viejos retablos góticos nos guardan la representación cortesana del Santo caballero, mártir esforzado, en traje que plumearon los minuciosos pinceles, y tocadas sus sienes por el bonetillo de brocados: contrapunto aúlico de ese concierto que el irregular pentagrama de las flechas ejecuta sobre la carne gloriosa del doncel confesor ante Diocleciano y Maximiliano Hercúleo. En constancia de ello, como precursor de su tormento castrense, el brillante Jacomart, cual tantos otros pintores, nos lo ha dejado vestido con las galas anacrónicas del caballero romano, mas con el arco y las flechas en sus manos, cubierto de joyante capa y gentil esclavina, negadores disfraces del cuerpo que un manípulo de arqueros había de ungir con acero antes que la viuda Irene, cual nueva y compasiva samaritana, lo hiciera con el óleo y el vino sobre las llagas sangrientas del capitán imperial.

San Sebastián, en las artes figurativas, consagró la sustantiva plenitud de la belleza corporal aureolándola con la palpitante emoción de la santidad obtenida por el martirio. No hay aventuras ajenas al ritmo de la verdad en el enorme pero limitado mundo de la forma corpórea, ni son posibles fragmentarias confusiones en la unidad de ella, porque no hay abstracción ni convencionalismos para lo que Dios hizo *así*. El arte español lo supo entender siempre, y la dura verdad de los graves individuos o sus profundas preocupaciones ha flotado época tras estilo con humana confianza en lo divino... Para la figura de San Sebastián, una enorme antología de países, escuelas, edades y unciones, podría poner su nota erudita en los párrafos interpretativos; mas el artista ibérico se conforma con lo que Dios le da en la Naturaleza y no intenta corregir la obra de Aquél ni violentar sus términos de verdad. No perecen ante la incoherencia el orden o el significado, pues en los más arduos problemas del Arte no tiene asiento la turbación. De esta manera, las sucesivas interpretaciones del martirio de San Sebastián han podido llegar a extremos en los que la luz se convierte en sujeto de la compasión que la escena reclama, y, para ello, sustraen ya nuestros pintores el cuerpo desnudo al ambiente de los exteriores ilimitados en que los italianos situaron al Santo, y se entenebrece el cielo cuando aún está aquél sujeto al árbol donde los verdugos mauritanos le abandonaron: el levantino Orrente hizo que unos ángeles descendieran de las nubes tormentosas que cierran el horizonte sin más resquicio para el sol que la lejana pincelada impuesta por la técnica del tenebrismo, ni más claridad cercana que la celestial por donde rompen los mensajeros el aire con la celestial saeta de la palma del triunfo... Y Ribera, nuestro Ribera tan humano, muda la escena para que el recio cuerpo



tronchado y casi exangüe repose en la caritativa reclusión donde Irene moja las heridas con su bálsamo casero y sacramental. Y a oscuras, la cabeza del Santo brilla con un aliento dorado en el que, efectivamente, la invención parece romper el mundo de la realidad a fuerza de serlo tanto en el sentimiento con que se expresa.

Está vencida la sensualidad con la representación del Cuerpo de un Santo. Si se huyó de la desnudez de las figuras en lo religioso, y una tendencia a no abandonar el culto a la belleza de la forma humana buscó tercería en el héroe de Cristo, buena y poética fué la calidad del hallazgo, porque, juntos, la ejemplar verdad de lo sobrenatural expresada con lenguaje cristiano y emocionante y la humana versión del suplicio de Sebastián, han hecho revivir limpia la serenidad de la forma que parecía reservada al paganismo.

LA INTIMIDAD RETRATADA

El retrato de la intimidad ha requerido en el Arte que no sea una sola figura quien haya de representarlo. Y, a veces, el exceso de personajes parece cerrar y apretar más el círculo en que aquella crece, en función espiritual amable...

La familia, como institución clave de la dulce intimidad, recibe en las figuraciones del Arte una larga y fecunda lluvia para que esa complacencia se dilate. Se dice, en buen pensamiento, que la ley cosmogónica de la creación tiene realización palpable en la Familia, que es una de esas palancas para el punto de partida de las cosas, de los seres humanos en tal caso y por virtud generativa. Y si la evolución natural «no hace más que desdoblar las esencias de los instintos primordiales», el hecho de la convivencia origina sentimientos no dependientes de la sencilla ley de la conservación y entre los que la intimidad pertenece al orden de las afectaciones que caracterizan la relación familiar y la tiñen al través de sentimientos de ternura, sumisión, respeto, y otras muchas realidades intrínsecas a su naturaleza.

Las representaciones familiares son alternativamente poéticas y convencionales, de modo que se excluye por necesidad lo que sea cordial y lo que es oficioso. Desde Egipto ya nos llega el primer mensaje de la intimidad por obra del revolucionario y hereje Amenophis IV, cuando acceden a la plástica la esposa y los hijos bajo el benéfico influjo de los rayos de Aton: lo de entonces es una tímida presencia de aquellos seres, que no habría de vivir muchos años porque el milenario sistema frío de



la corte faraónica cortó de raíz el escape con que se pretendía quebrar la tradicional sequedad reservada para el contacto de las manos conyugales por el artista de Mikerinos y su cónyuge... Luego, en ese Oriente inhumano, la intimidad de otros monarcas, Assurbanipal y su esposa, se hace patente en el rarísimo ejemplar mesopotámico donde las personas reales aparecen juntas en una fiesta que celebró el triunfo sobre los elamitas: la cabeza de uno de los vencidos pende trágicamente de un árbol ante la indiferencia de unos sirvientes.

Tal sentido cortesano de la preferencia temática no ha de ser exclusivo en estos aspectos de la vida familiar, aunque sea tradicional el retrato abundante de figuras en torno a los reyes, desde los grupos de Bernardin Strieghel en que preside Maximiliano, de Van Loo para Felipe V, o de Waldmüller con la de Juan Augusto. Se mete en la casa al modo casi doméstico de la familia del Infante don Luis que pintó Goya, y, siempre, son los burgueses quienes prefieren esta nueva perpetuación a partir de aquella seria descripción exenta de erotismo y ternura que del pacto familiar nos legó Jan van Eyck con las figuras de los Arnolfini... Luego, el cambista de Quentin Massys y su esposa; los cuadros de Holbein en «La familia del burgomaestre Meyer de Hasen»; el lienzo de Van Dyck en donde están representados el pintor Jan Wildens con su esposa e hijo, o el de Metsu con los familiares del comerciante, son la cara pictórica de lo hogareño, representado algunas veces con cierta espantable excitación inarticulada al modo de Lucas Cranach en los diversos planos de su cuadro «Una familia», espejo de la vida de viejos, madres tiesas y niños mentalmente luteranos.

Al reverso de los Arnolfini, tan fríos y oficiales, el pintor del impresionismo de la luz, Rembrandt, nos ofreció la respetuosa contención del erotismo en su desconcertante pareja que, bajo la denominación de «La novia judía», canta los segundos inmediatos anteriores al tumulto de la pasión; cuando aún el respeto no ha desvelado la legítima familiaridad. Y no importa que título y realidades sean, quizás, ajenas a lo representado, porque también las holandesas facetas de la diversión, de Steen, pudieran ser nada más que fantasías para pintadas. La intimidad es algo que circula entre las figuras, pero que se advierte cuando no responde a la oficiosidad del retrato, y de ello es buena prueba su inexistencia en el amanerado y gélido grupo que Isabey nos dió de «Una familia de 1800», cual respuesta novecentista anticipada en plena Revolución... Todo lo contrario de las breves frases plásticas que no supieron proferir los clasicistas como Navez, «el Ingres belga», son las amables y emocionadas islas que en el recuerdo y en el legado nos dieron las escenas en que María y Jesús únicos protagonistas, o con José y Ana, expresan la función abnegada de



la maternidad y el encanto dulce de la infancia, lejos ya de las pinturas casi «jurídicas» en las que, según el cuadro de Joost van Craesbeck, el contrato matrimonial ante dote y testigos es incapaz de contener términos formales de íntima ternura como los hay en esas miradas que por el pincel injustamente apreciado más de una vez del pintor sevillano de la Inmaculada, van desde la mano divina que sujeta el pajarillo a la amorosa quietud de los terrenales padres de Jesús.

Las flores, el cesto, el pequeño país del jardín o de la lejanía en función de naturaleza viva, se hacen personajes de primera fila en los cuadros familiares. La tragedia acaramelada de Greuze para pintarnos la muerte del padre, es más tragedia por su falta de aire de intimidad que por los dolientes que allí figuran, narrando el drama externo sin recogimiento. Y es que el secreto de la intimidad sorprendida es más semilla que flor, y más insinuación que oratoria.

DEL TIEMPO Y LA TENTACION

Porque Saturno se come a sus hijos, Goya—para el que cada día del año tiene un comentario en el Mundo—pintó para Europa y su espejo aquella figura bestial que en la famosa «Quinta» era un presagio plástico del hombre hambriento de hombre... Su actualidad de entonces es también la de ahora, cuando sobre el negro muro calcinado y sangriento en que descansa la Guerra, una mano fantasmal movida por el maldiciente músculo de los tercetos dantescos, insinúa otro epitafio para la civilización.

Después del poeta italiano, ya sombra de su Beatrice y aliento de su pasión cerebral, hemos vuelto los ojos a esas representaciones de Danzas y Jinetes agoreros en los que las líneas lamen con insistente regodeo unas figurillas que parecen ulular sobre las cabalgaduras, pelos al aire y pómulos amenazadores. Corren sobre una tierra lacerada en que el fuego consiente los pájaros extraños de la Muerte y los escombros monótonos de sillares a escuadra, fáciles para el grabador. Unos fondos de góticas agujas y ciudades anegadas en el polvo, hacen piadoso el regazo de las entrañas tras los Jinetes que Durero hizo vibrar con elocuencia miltoniana. El triunfo de la destrucción recuerda la estatura con que para el poeta inglés se alzó del charco su Satanás, y las bucólicas figuraciones para el tranquilo examen de las familias son sustituidas por esos galopes que el germano traza en las planchas o por los que el compuesto Holbein atribuye a los huesos de su Muertes sarcásticas, casi humorísticas...



La Muerte, la Guerra, todo es producto del pecado y el pecado se anuncia con la tentación, y la tentación es la mano del demonio que se viste cada vez como conviene: unas veces es el ave que estorba los rezos del asceta; otras, la mujer vestida con galas que compone la soberbia; algunas, la misma belleza de la creación que obliga a los ermitaños a huir a las soledades del yermo; y, siempre, alguno de los pecados capitales: Gula, Lujuria, Avaricia, esos apretados círculos del Mal que estrecha sin cesar el Lucifer abatido desde la altura. La tentación es capaz de hacer más víctimas que el mitológico devorador de sus hijos, y que los caballeros apocalípticos, y que cualquier artificio demoníaco; porque ella es la fuente del pecado cuando el hombre resiste a la Gracia y se deja devorar por la inedia del monstruo insaciable. Así lo entendió el artista apenas hubo de luchar ilustrado por los monjes contra la resistencia a la letra, y más tarde, para atacar sus propias inquietudes.

Antes de que Giovanni Bellini diera cuerpo al centauro simbólico de la tentación, la Edad Media hizo realidad mental la fábula y el lenguaje de las piedras. Desde entonces, la obsesión para alejar a los enemigos del alma llena historias, leyendas y crónicas, hasta bien avanzado el siglo XVIII, deparándonos heroicas monjas que luchan contra «enormes negros que las incitaban con torpes actitudes lascivas». El mundo hermético en que viven los virtuosos varones y las extáticas monjas habrá de verse turbado con violenta frecuencia por esos diablillos menudos y ridículos, punzantes en su comicidad, que se tornan luego perturbadores fantasmas, inverecundas cortesanas y repugnantes carroñas escondidas tras la capa carnal de una gentileza fingida.

Las detalladas piedras románicas extienden sus carcomidas páginas llenas de representaciones del pecado de la carne, figurando el tormento anticipado con serpientes insistentes y mujeres repulsivas que acarician en sus manos el calvo símbolo de la Muerte. Los animales crecen y se multiplican en torno al pecador, y sus garras se hunden en las carnes o las alas rozan la cara de las víctimas; monstruos grotescos, como los del Beato de Pedro el Prior, atormentan a los avariciosos—ya representados «col pugno chiuso», cual describirían los tercetos del Alighieri—a quienes agobia el peso de su bolsa colgada al cuello; y sapos repulsivos se comen los pies del rico Epulón, resumen de la gula inmisericorde que luego clamará al seno del Patriarca para que el hambriento Lázaro le lleve el consuelo de su dedo humedecido hasta las fauces urentes... El mundo del Apocalipsis y los Homilarios se vuelca en derredor de los religiosos y la realidad mental de las visiones adquiere vida cerca de Antonio el Eremita con lobos y escorpiones, demonios orejudos y barbados que brincan



cómicamente para distraer al asceta, y luego llegarán revestidos de forma femenina en trance final de agotar la tentación.

Hay un contraste para la vida eremítica, bien aprovechado en la inventiva, de poner frente a la soledad y el retiro una abundancia de imágenes de toda clase que corresponde a la vieja y ancestral preocupación del horror al vacío, que vibra desde lo cómico a lo lujurioso. Frente a esa tranquilidad que exige el eremita, de verdadero desierto sin vestigio de vida, un mundo de figurillas y escenas surge de todas partes, hasta de la misma tierra, y con profusa picardía en servicio de tentación y cual pórtico necesario del pecado. Detrás, cuando se ha aquietado el tiempo de los siglos medios, vendrán a recoger la cosecha las figuras de Durero caballerías en el aire, y podrán las muertes de Holbein medir a todos los hombres con igual pie... Y al fin, Saturno, vuelto en brazos de Goya, devorará otra vez a sus hijos—todos lo son para la rueda del tiempo—, mientras las escasas comunidades monjiles cantan monótonas sus horas en alabanza del Señor, y en el recreo la lectura de la crónica del convento revive las virtudes de fundadoras con esos párrafos ingenuos, sencillos, bellos y obsesionantes:

«Y la soror Leonor María Aledo y Solana, estando en la costumbre de asistir con prontitud a las divinas alabanzas, y saliendo de su celda para ellas en una ocasión, vió multitud de demonios en traje de estudiantes llenos de inquietud, que entraban y salían por las celdas de las religiosas. Admirada de su solicitud les preguntó que hacían, a que respondieron que se ocupaban en influir especies peregrinas de flojedad y tibieza para retardar las religiosas ir al coro... Y a soror Mariana Constanza de Santa Clara, se le ofreció bajar una escalera a las diez de la noche y salióle el demonio al paso en tan formidable figura haciendo meneos lascivos, que dió voces altas, pavorosas y tristes y obrando el temor la desmayó y postró en tierra con palideces de difunta, que a no hallarse invisiblemente asistida hubiera perdido la vida con sola la vista de aquel demonio fantasma...».

La lucha contra la tentación ha sido piedra, miniatura y relato durante cientos de años devorados por el Tiempo que les da la vida...

* * *

Al fin de estas notas de ensayo sobre la vida y la vitalidad del Arte, en cuanto éste encierra de posibilidades comunicativas como lenguaje, sólo unos aspectos alejados y distintos han descubierto la íntima raíz de las inquietudes que aquél provoca, estimula y descubre. Si la realidad, el



número, la proporción, la adivinación y el arrebatado tienen en las bellas artes su justa y justificada existencia, fuera de los planes del artista, entré lo misterioso y lo perfecto actúa ese soplo que eleva al hombre a lo genial—por privilegio imprevisto de la Gracia—, y a la obra a lo digno—en cuanto el ser recreado tiene una razón amorosa en su contingencia.

Y razón que nos hace depender de su significación íntima, o que promueve en nosotros los misterios de identificaciones y sugerencias, es el lenguaje con que nos habla el Arte desde sus íntimos destellos creacionales, de vocación y revelación.

Estamos seguros de que en el vuelo fácil y voluntarioso hacia la región de la Belleza verdadera, de la Belleza suma, divina, no puede haber Icaros desilusionados... Porque Dios nunca permite que se les desprendan las alas a quienes las mueven para ascender en busca de los atributos que son El mismo.