

EL ARTE EN LA NUEVA ERA

SERGE RAYNAUD de la FERRIÈRE

PINTURA

He llegado a este último capítulo en el que he pensado más particularmente porque, debo admitirlo, es el arte con el cual me siento más identificado. No se trata sin embargo, de haber escrito un pequeño libro simplemente para presentar algunos trabajos de mi composición, no; he dado una idea del arte en general, aportando siempre la idea hacia una meta común, “el retorno a la mística”, idea en la cual estoy más apto para demostrar el valor de la forma y el color, que es el objeto del presente capítulo.

Podría comparar las numerosas obras sobre la materia como hubiese podido hacerlo en las otras ramas artísticas, pero no tengo el tiempo ni el deseo y estoy decidido a ofrecer sólo un resumen, que considero una ayuda memorística para aquellos que quieren tener una documentación original sobre la Misión de los Artistas.

Prácticamente sin límite, la pintura puede representar, bien una naturaleza muerta, un paisaje, un retrato, combinar la arquitectura, ilustrar una alegoría o la mitología, tratar temas religiosos o históricos o aun expresar ideas subjetivas como pocas artes pueden hacerlo. Sin embargo, así como el drama y la poesía pueden explicar con ventaja distintas fases de un carácter y manifestar diferentes circunstancias, la pintura solamente podría hacerlo en un sentido limitado. En algunos de mis lienzos he intentado realizar esta experiencia como se verá, diría aún, que es hacia lo que tengo más aspiraciones; se encontrarán en estas composiciones en las que múltiples temas son expresados sobre un mismo bosquejo; en este sentido no creo ser original (entiendo por esto ser el que origina), sino poseer cierta originalidad!

El gran punto que abre discusión es, naturalmente, la idea de belleza o de reproducción de cosas, tal como se las ve, o tal como se las imagina!

Es un hecho que en pintura, y especialmente en lo que se llama los “claro-oscuros” (chiaroscuro), no se trata de una reproducción de lo que es (o al menos de aquello que se piensa que está generalmente dentro del plano físico), me explico: un pájaro pintado sobre un fondo oscuro parecerá de claro plumaje, en cambio será negro o al menos oscuro si se pinta este mismo pájaro en un cielo claro.

Rembrandt, por ejemplo, manifiesta esta idea de producir impresionantes efectos de luz que tienen por consecuencia una uniformidad de oscuridad en la cual los detalles están casi perdidos y que, sin embargo, en la Naturaleza tendrían tonos bien marcados. Cómo señalar en efecto el límite entre la sombra

y la luz; he aquí un gran tema a debatir, pues resaltando las tinieblas nos encontramos entonces limitados para señalar los efectos de luz en detalle sobre un objeto colocado en esta sombra. Es por eso que he dicho que Rembrandt creaba impresión de luminosidad que en el mundo de lo que llamamos “realidad” no existe. Lejos de mí la idea de clasificar a este artista entre los “impresionistas”, por esto quiero que me comprendan bien, simplemente llamo la atención sobre aquello que justamente se acepta de Rembrandt una técnica que es objeto de tanta crítica en los tiempos modernos y paso por alto los comentarios! (Láminas 88 y 100).

En materia de colores hay que agregar también otra palabra. Se rehúsa, según la opinión corriente, la coloración “excéntrica” de algunos pintores modernos; se pretende que un árbol es pardo y se acusa al artista porque se presenta rojo! (Láminas 81, 105, 108, 112, 114,157). Van Gogh ha podido permitirse ciertas exhuberancias de colorido, pero aún en su tiempo esto no era aceptado... sin embargo pasemos por sobre todo esto y volvamos al color, del cual tenemos frecuentemente una falsa idea.

Una vez más voy a pasar por revolucionario⁵⁸ porque me levanto contra la tradición de los tres colores primarios: azul, amarillo y rojo; acepto la teoría ya defendida por Sir John Herschel que toma como descomposición de la luz blanca: el rojo, el verde y el azul.

En efecto, el amarillo fue mezclado con el azul para obtener el verde, pero el mejor verde no representa jamás el color puro prismático. Azul y amarillo prismáticos no crean el verde, mas el verde y el rojo prismático combinados forman el amarillo.

Sin querer parecer eruditos, debemos sin embargo admitir que la Ciencia demuestra que la sensación de luminosidad es producida por la ondulación por minuto de un éter sutil que nos rodea por todas partes y que la diferencia de longitud de ondas da como consecuencia las variedades que definimos como rojo, amarillo, etcétera. La luz blanca es así una mezcla de rojo, verde y azul como ya lo he dicho y estos colores sólo pueden ser producidos separando sus elementos por intermedio de un prisma u otro medio, como cuando el sol es percibido a través de la niebla o por lo que es llamado la “interferencia”, etcétera.

Se conoce el fenómeno de la luz polarizada (el anillo de Newton, sobre las

58 El autor es partidario de la geometría no-euclidiana, de la medicina conocida como “natural”, de las ciencias herméticas, etcétera, y jamás se adhiere en principio a las bases ortodoxas de la ciencia llamada “oficial”. Algunos lectores recordarán que el nombre del autor fue asociado en 1944-45 con la cátedra de Astrología en La Sorbona (Universidad de París). El Dr. S. R. de la Ferrière es Presidente de la Agrupación Mundial de Cosmobiología y también Presidente de la Federación Internacional de Sociedades Científicas.

perlas, en las burbujas de jabón, etcétera) cuyo efecto no puede ser reproducido exactamente por el pintor; lo que él compone como color es la consecuencia de la luz reflejada por (o a través de) sus pigmentos y éstos absorben una parte de la luz y llegan al ojo con otra “realidad” diferente a la producida por el artista.

En el caso de la acuarela, la luz pasa a través de la pigmentación sobre la superficie blanca en la que es ejecutado el trabajo y así se refleja en el ojo pasando por segunda vez a través del color aplicado. En cada una de estas transmisiones una porción de luz es naturalmente absorbida. El color del pigmento usado generalmente en pintura al óleo es debido a un reflejo interno, la luz pasa a través del cuerpo del pigmento en donde una parte es absorbida y el resto transmitido al ojo. Así, el amarillo que está compuesto por el rojo y el verde, se produce cuando el azul es absorbido!

Desde luego, se comprende que la naturaleza tiene recursos mucho mayores de los que puede disponer el mejor de los artistas; esta perfección en el resultado es imposible crearla por los medios artificiales de que disponemos.

El motivo es también un juego de combinar; el tema escogido no deja de ser una atmósfera para amplificar una idea, un objetivo, y todo debe converger hacia ese tema.

Tomamos, por ejemplo: “Cristo abandonando el Praetorium” de Gustavo Doré. La intención del artista es llamar la atención sobre la figura del Señor y dar preeminencia a la dignidad del personaje, acentuar la grandeza de Su humillación. Así el pintor no solamente ha convertido en imponente la figura con un manto blanco, que contrasta con las telas sombrías del conjunto, sino que ha dirigido las líneas del cuadro hacia el mismo punto (se nota ya esa técnica empleada en otro sentido en la composición simbólica del “Signo de la Virgen”, en la serie de los 12 cuadros donde he querido señalar la vibración simbólica de las constelaciones Zodiacales) (Lámina 187).

No recuerdo muy bien el nombre de uno de los Velázquez en el Museo de Madrid (Lámina 87) (podría intitularlo “El hombre de la jarretera”), en el que un personaje de apariencia imponente, enfundado en un vestido lujoso, pasa, sin embargo, desapercibido por lo sombrío del cuadro, menos una ligera claridad sobre las medias moldeadas perfectamente sobre las piernas del aristócrata español del siglo XVII, pero, en cambio, una hebilla del pantalón cerrado bajo la rodilla tiene una apariencia deslumbrante; todo converge hacia esta pequeña pieza de metal, en plata labrada.

En fin, la forma, el color, el motivo, etcétera, constituyen aquello que generalmente se llama Belleza. Puede diferenciarse indefinidamente según el concepto que se tenga de ella y también de acuerdo a un conocimiento técnico además del gusto intuitivo.

Sin embargo queda entendido, como lo hace resaltar William Bellars (en "The Fine Arts and Their Uses"), que un paisaje pintado es inferior en luz y color al verdadero modelo, pero es posible que ofrezca texturas diferentes de rocas o de cielo que no podrían presentarse jamás a nosotros en la Naturaleza misma. Es Sir Joshua Reynolds quien dice: "The terms Beauty or Nature, which are general ideas are but different modes of expressing the same thing, whether we apply these terms to statues, poetry or pictures", y él agrega: "Deformity is not Nature, but an accidental deviation from her accustomed practice. This general idea therefore ought to be called Nature, and nothing else, correctly speaking it has a right to that name".*

Vemos en seguida que hay materia para largas discusiones y en principio, ¿qué es la Naturaleza?; en fin, tendríamos que definir en seguida sus manifestaciones a fin de ver si verdaderamente Nature es Beauty y si son invariablemente inseparables, ¿por qué si ésta es la "Belleza", fue expresada de diversa manera por los artistas en el curso de las edades, y por qué no se puede tener un Canon de la belleza puesto que ella ha de ser de diferente "naturaleza"? Dejo el campo libre a esta argumentación demasiado larga para ser debatida aquí, puesto que yo mismo abordo el problema en otro campo e insisto sobre todo en el estado mental del artista que percibe la naturaleza o la belleza, según un plano que está más allá de las exposiciones posibles, puesto que se trata de un ideal.

Recuerdo haber escrito en 1935 un pequeño "Ensayo", "Del Ideal" en donde definía el objetivo como una serie de aspiraciones hacia una Idea que representa el summum de la satisfacción posible y con una conclusión de que si se trata de una serie de aspiraciones, esto sería el infinito; por otra parte, puesto que se trata de una aspiración, no es cuestión de tener la certidumbre de obtenerla; dije una aspiración hacia una Idea, lo cual es más que subjetivo en cuanto a representar el summum de la satisfacción, no se trataría de eso, puesto que la insatisfacción es propia del hombre y puede resumirse en una frase de síntesis: el ideal es algo que se busca, sabiendo muy bien que no se alcanzará jamás, pues si se alcanzara ya no sería un ideal sino una meta perseguida.

* Nota del Coordinador de la Literatura: "Los términos Belleza o Naturaleza, los cuales son ideas generales no son sino diferentes modos o maneras de expresar la misma cosa, ya sea que los apliquemos a una escultura, a la poesía, o a la pintura". y él agrega: "La deformidad no es la Naturaleza, sino una desviación accidental de su práctica acostumbrada. Esta idea general por lo tanto, debería ser llamada Naturaleza y no de otra manera, hablando correctamente, tiene el derecho de llevar este nombre".



Lámina 105.- EL ARTISTA CON SU PIPA.- Van Gogh.



Lámina 106.- JUGADORES DE CARTAS.- Cézanne.



Lámina 107.- JUGADORES DE CARTAS.- Cézanne.

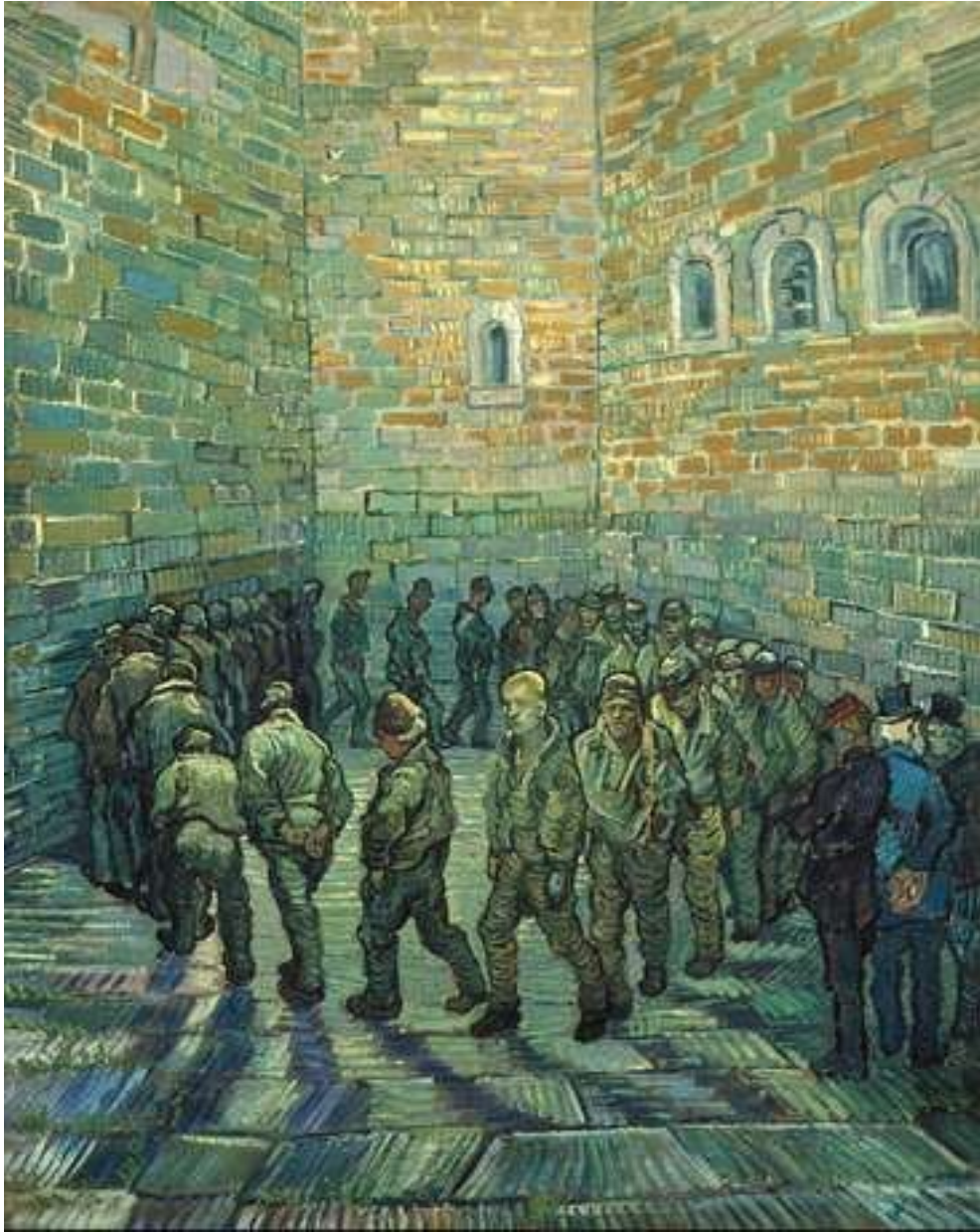


Lámina 108.- EL PATIO DE LA CÁRCEL.- Van Gogh.



Lámina 109.- LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO (detalle).- Goya.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 111.- HOTEL DE VILLE DE PARIS.- Turner.



Lámina 112.- LA CASA EN ARLES.- Van Gogh.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 113.- INTERIOR DE UNA CASA EN PETWORTH.- Turner.

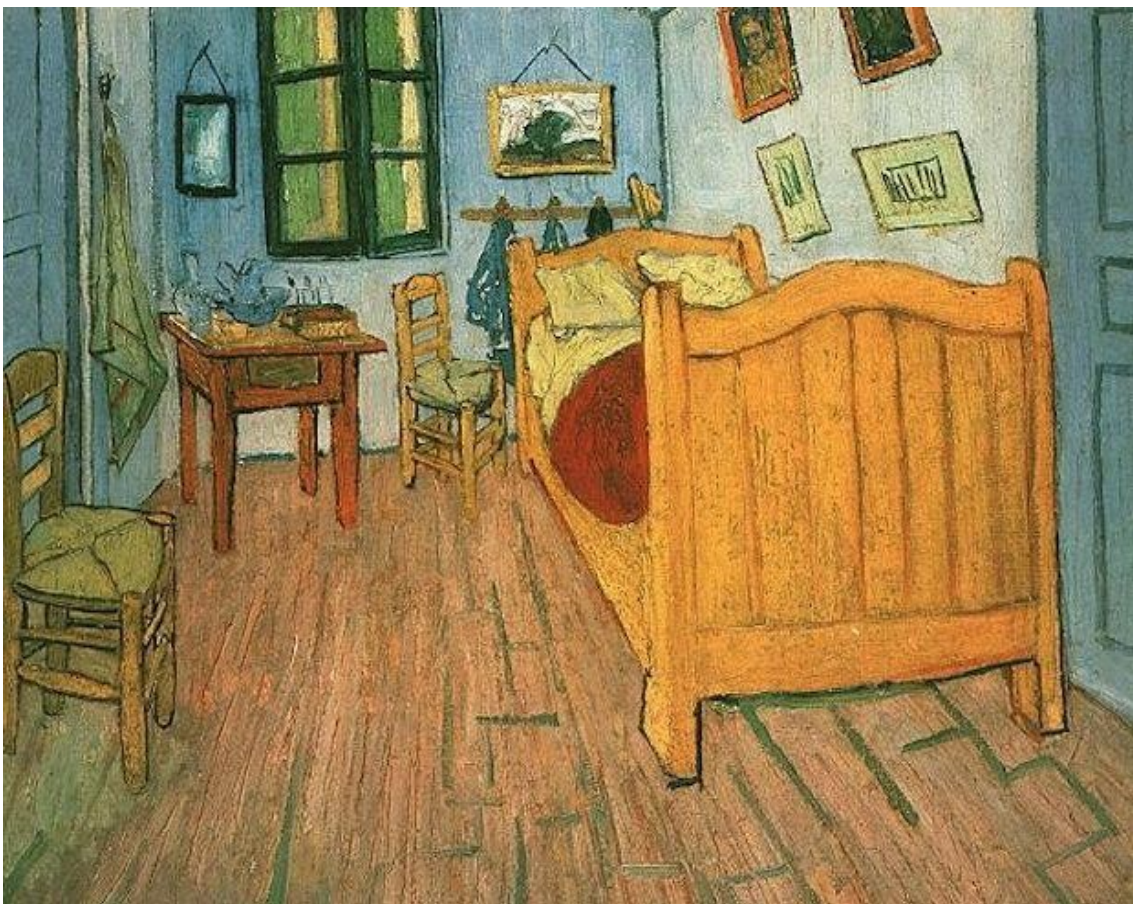


Lámina 114.- INTERIOR DE UNA CASA EN ARLES.- Van Gogh.

Serge Raynaud de la Ferrière

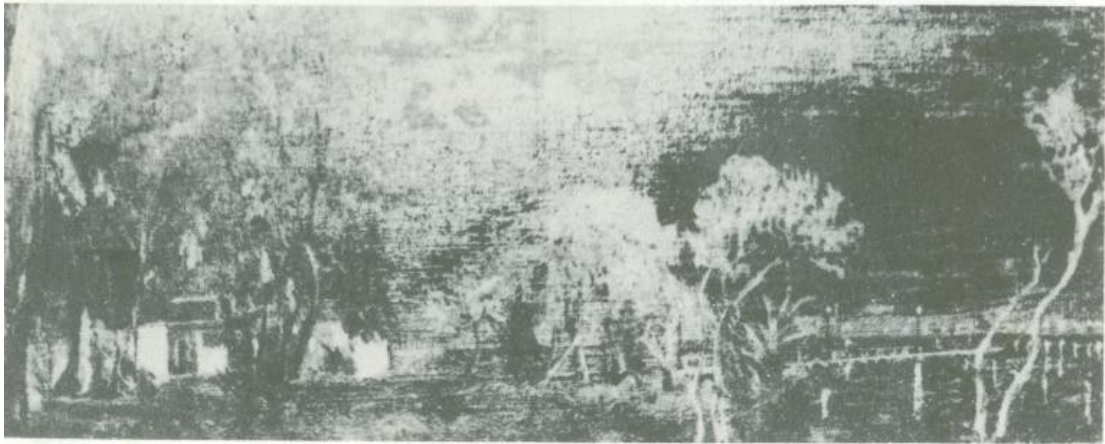


Lámina 115.- COMPOSICIÓN.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 116.- VIEJA CALLE EN ESTRASBURGO.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



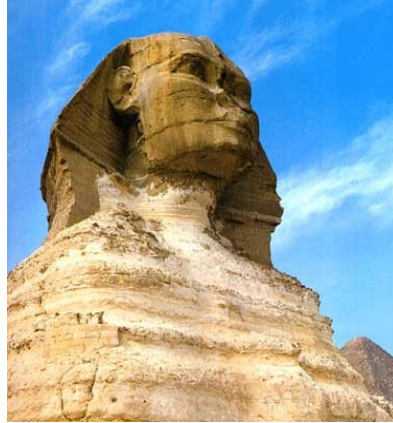
Lámina 117.- MAESTRO Y DISCÍPULO, cuando el discípulo está preparado aparece el Maestro. En todas las disciplinas sobresale un acontecimiento primordial e indispensable ante cualquier tentativa o esperanza de éxito: es el Gurú. Varios clásicos y los Libros y Escrituras Sagradas han insistido en la importancia de servir al Gurú, de vivir para el Maestro, de tener su esperanza en El, por lo cual es obvio hacer mayor hincapié.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 118.- LA ESCUELA DE ATENAS.- Rafael.

Serge Raynaud de la Ferrière

Lámina 119.- LA ESFINGE DE GIZEH.- Egipto.



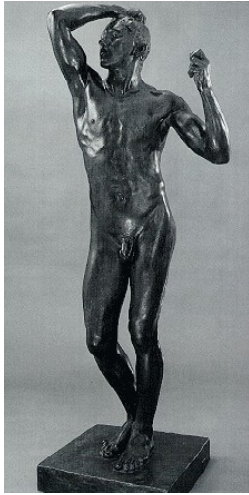
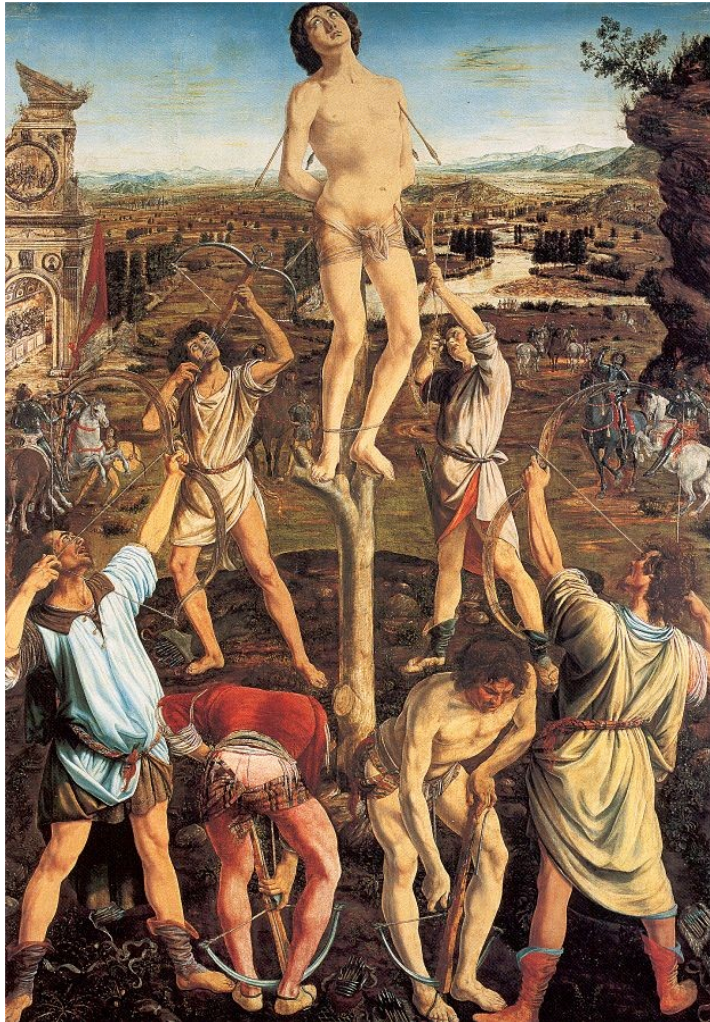


Lámina 120.- LA EDAD DE BRONCE.- Rodin.



Serge Raynaud de la Ferrière

Lámina 121.- EL MARTIRIO
DE SAN SEBASTIÁN.-
Pollaiuolo.



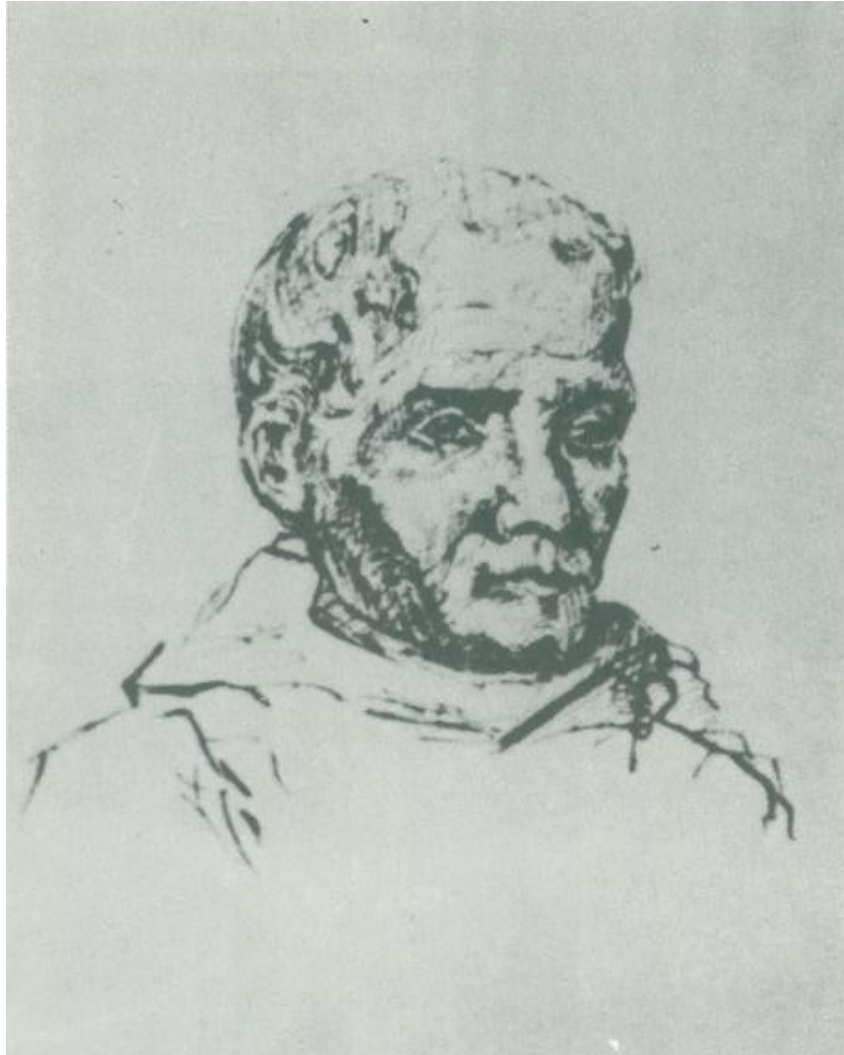


Lámina 122.- NICOLÁS FLAMEL, alquimista y Escribano Jurado de la Universidad de París, en el siglo XV.- Maître Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière

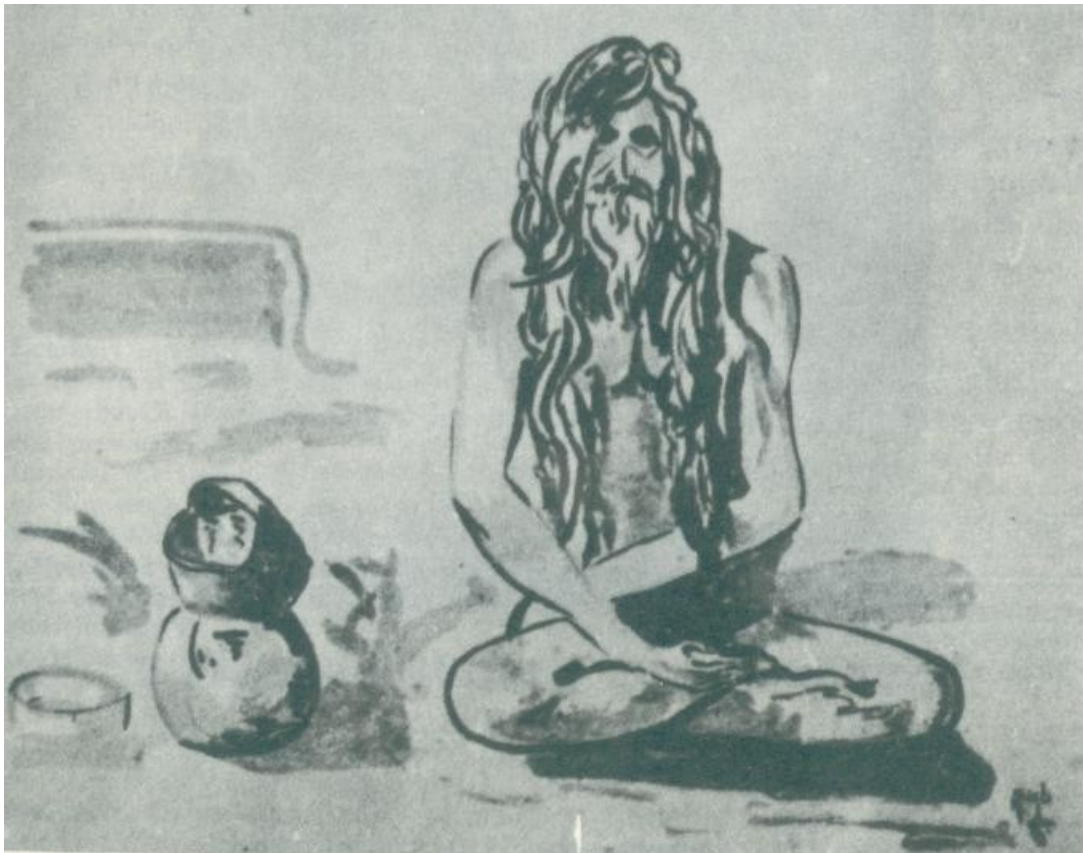


Lámina 123.- EL ASCETA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

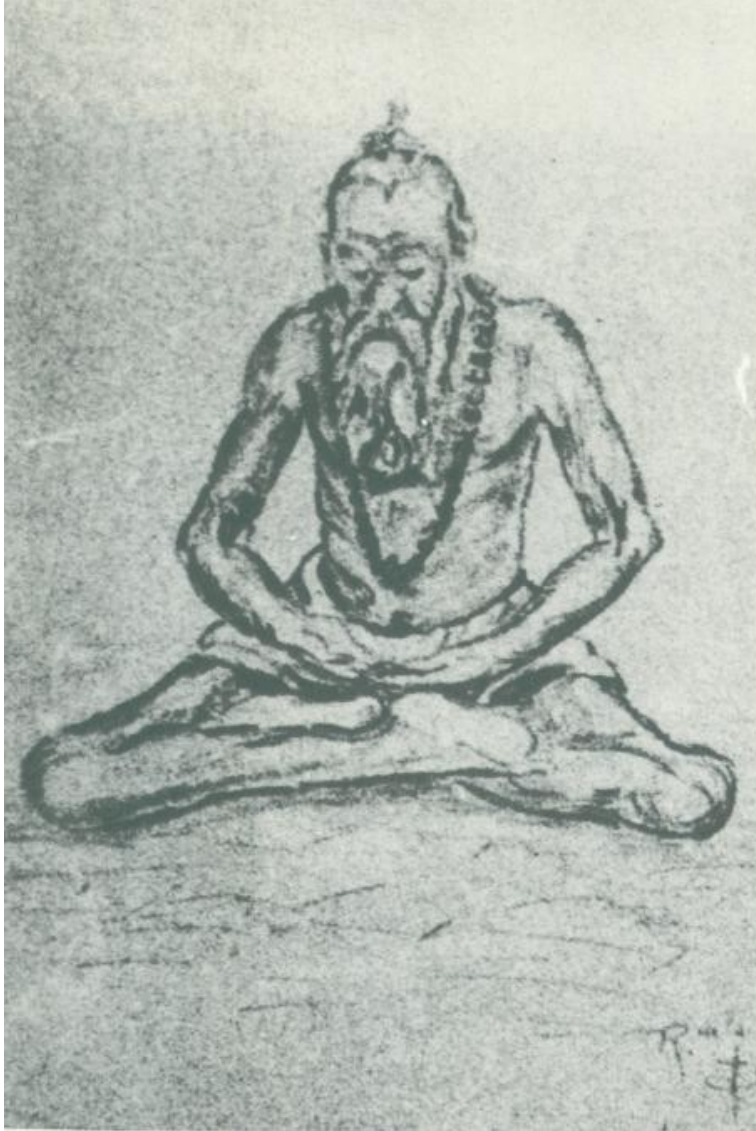


Lámina 124.- HIMALAYAS, 1950.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Los Antiguos tenían una clasificación excelente en el sentido que busco darle al arte, en la cual se combinarían la inspiración y la razón. El nombre de "Artifex" era dado al hombre que ejercía un arte (o un oficio) con una perfecta conciencia. No era ni el artista ni el artesano sino algo más que el uno y el otro combinados, porque la actividad del "Artifex" estaba enlazada a algo más profundo y habría que investigar en los motivos de la razón secreta de las cofradías de oficiales artesanos del Compañerismo.

Sin duda, la pintura comenzó con la alfarería; se sabe que la fabricación de vasijas, utensilios de loza, etcétera, modelados en greda y tierra cocida, seguramente es la más antigua de las artes y será el último vestigio si el hombre debe volver a su estado bruto. Un ermitaño retirado del mundo guardará siempre una copa para beber en las fuentes y el mismo gran filósofo Diógenes conservó su escudilla hasta el día en que recibió la lección de un niño que bebió en una fuente solamente con la ayuda de... su mano!

En 1854 Mr. Leonard Horner buscaba a través de los residuos del Nilo medir el tiempo y para su estupefacción su instrumento proporcionó un fragmento de alfarería que estaba a 39 pies de profundidad, probando entonces un testimonio de la existencia de hombres en una civilización de más de 13 500

años atrás.⁵⁹

La rueda del alfarero se encuentra en la lejanía de la historia y la mitología pero, como en toda búsqueda de fechas, no quiero insistir por que una vez más demostraría mi desacuerdo sobre el tiempo. Tenemos la impresión de que se ha querido demostrar, no sé porqué razón, la edad muy relativa de nuestro planeta y especialmente de nuestra Humanidad dentro de una época muy próxima al presente.

No quiero insinuar que la religión haya mantenido a los hombres en este estado de oscuridad, pero esta idea sólo es provechosa a ella: de que el hombre existe desde hace muy poco tiempo, a fin de poder situar “su” diluvio (y no mencionar aquellos que han tenido lugar antes del titulado de Noé!). El paraíso terrenal con Adán y Eva (sin mencionar el primer Adamah, así como el principio Eva, o aún la mulata, primera mujer, etcétera)

En el presente la ciencia afortunadamente nos informa que la humanidad no data de unos cuantos siglos, cada año surge una nueva teoría que aporta un poco más de espacio de tiempo entre los orígenes y nuestra época.

59 William B. Scott (Assistant Inspector in Art, Department of Science, London) reportó: “The results of ninety-five vertical borings through the alluvium were recorded in two Memoirs to the Royal Society in 1855-58. In the excavation near the Colossus of Ramses II, at Memphis, measuring from 8 inches below the present surface, there were 9 feet 4 inches to the lowest part of the platform of the statue. Supposing the platform was laid in the middle of the reign of Ramses, viz 1361 B.C., that added to 1854 gives 3 215 years, during which the above sediment was accumulated at a mean rate of increase of 3 1/2 inches in a century. Below the platform there were 32 feet penetrated but the lowest feet consisted of sand, below which there may have been no true Nile sediment, thus leaving 30 feet of the latter. If this amount has been deposited at the rate of 3 1/2 inches in a century, it indicates a period of 10 285 years before the middle of the reign of Ramses II. The sediment at the lowest depth is exactly similar to that of the present day. At the lowest part of this boring, that is at a depth of 39 feet from the surface at the ground level, a piece of pottery was apparently recovered”. (“Los resultados de noventa y cinco perforaciones verticales a través del aluvi6n han sido reportados en dos memorias a la Royal Society en 1855-58. En la excavaci6n cercana al Coloso de Rams6s II, en Menfis, midiendo a partir de ocho pulgadas bajo la superficie presente, hab6a 9 pies 4 pulgadas hasta la parte inferior de la plataforma de la estatua. Suponiendo que la plataforma fue colocada a mediados del reinado de Rams6s, a saber, 1361 A.C., esto, sumado a 1854, da 3215 a6os, durante los cuales, el citado sedimento fue acumulado con un promedio de aumento de 3½ pulgadas por siglo. Bajo la plataforma fueron penetrados 32 pies, pero los inferiores eran de arena bajo la cual puede no haber habido verdadero sedimento del Nilo, dejando as6 30 pies de este 6ltimo. Si esta cantidad ha sido depositada a raz6n de 3 1/2 pulgadas por siglo, indica un per6odo de 10 285 a6os antes de la mitad del reinado de Rams6s II.

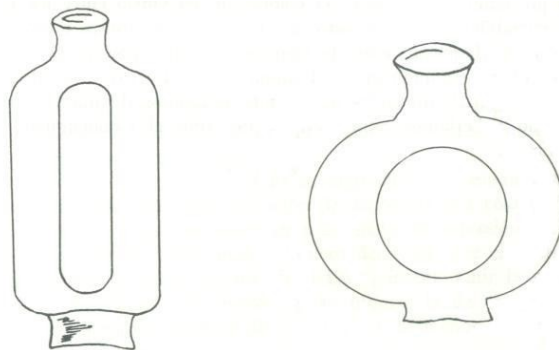
El sedimento m6s profundo es exactamente similar al de hoy d6a. En la parte m6s baja de esta perforaci6n, es decir, a una profundidad de 39 pies de la superficie, una pieza de alfarer6a fue, al parecer, recuperada”). Nota del Coordinador de la Literatura.

Primero habían colocado al hombre de Neanderthal hace 50 000 años y al Pithecanthropus (hombre-mono) hace 100 000 años; se retrocede poco a poco la edad pleistocénica pensando que el homo sapiens data de una época más antigua en donde se retoma la época paleozoica y de hecho están de acuerdo en pensar que, en efecto, pudo existir una civilización humana hace más de un millón de años.

Nuestras teorías de la inmigración son modificadas cada vez por nuevas aportaciones que aparecen un poco por todas partes, en arqueología, en geología o en biología y pronto se considerarán como normales y hechos consumados todas las mitologías o utopías emitidas en el curso de las edades por los Sabios que han sido perseguidos, condenados o clavados en el paredón de la ironía como en nuestros días, lo que es quizá aún peor que los suplicios a que fueron sometidos los “heréticos”.

¿Qué pensar de esas botellas chinas encontradas en las tumbas egipcias, estas viejas tumbas del siglo XVIII antes de Cristo? Acepto que los caracteres son relativamente modernos; se trata de letras con la forma de aquellas de los alfabetos relativamente poco antiguos.

¿Entonces? Dejo una vez más a cada quien la discreción de la interpretación! Las fábricas de porcelana en la China datan de millares de años; tengo conocimiento que Mr. Medhurst, eminente estudioso chino, atestiguó que la porcelana verde, por ejemplo, existe sólo desde el primer o segundo siglo antes de nuestra era; afirma esto porque está en el único poema que él ha descubierto y en el que se menciona! (175 antes de J.C.). Tenemos sin embargo a los Champollion, Sir Gardiner, Wilkinson y otros que han probado más tarde una mayor antigüedad.



En la provincia de Kiangsi en King-te-tchin, hay una fábrica (que emplea un millón de obreros) que tiene no menos de 3000 hornos! La mayor parte de estas industrias trabajan ininterrumpidamente desde hace dos mil años, según los

datos oficiales que sabemos exactamente de este pueblo que poseía la imprenta, la pólvora, el cañón, la brújula, etcétera, mucho antes que nosotros pensáramos haberlos descubierto. Sin ir más lejos, recuerdo que recorriendo los canales de Ámsterdam se pueden todavía admirar bellas casas con ventanas con un vidrio especial, ligeramente teñido de violeta; se trata de vidrios que dan visibilidad del interior al exterior pero no viceversa. Estas ventanas sin cortinas son un resguardo contra los curiosos que pueden aproximarse al vidrio sin ver lo que pasa en el interior de estas habitaciones. Sin embargo tiene un inconveniente!: estos vidrios, que datan del siglo XVIII, son irremplazables, porque en efecto no se ha conseguido todavía encontrar el secreto de su fabricación.

Así, no hay que buscar tan atrás en el tiempo para descubrir períodos de oscurantismo, pues el teñido de telas de la China antigua, los procedimientos aztecas, la coloración del vidrio entre los Egipcios, la maleabilidad del oro entre los Incas, las esculturas y arquitecturas mayas, el desplazamiento de bloques de piedra por un procedimiento que aún no comprendemos (Lámina 43), todo esto será redescubierto, eso es seguro! Sin embargo, estamos orgullosos de nuestra sapiencia, cuando deberíamos estar estupefactos ante el Conocimiento de los Antiguos.

* * *

Dejemos estas consideraciones y retornemos a la pintura intentando trazar no un resumen histórico sino una idea sobre los Genios que han marcado las épocas del arte pictórico.

Como dice Coleridge: “La pintura es algo entre el pensamiento y una cosa”. Se trata según esta definición de no copiar una cosa y de no expresar una idea completamente; sería un medio de expresión para el mundo intermedio en cierto modo! Quiero decir así, que el artista ensaya unir un plano astral con un plano físico, intenta unir la subjetividad a la objetividad y su misión sería entonces la de atraer a las masas a una comprensión de estos dos dominios, o al menos, elevar al profano a un plano mental conveniente.

Pienso, primero, que es un error creer que los griegos no usaron sino 4 colores (blanco, amarillo, rojo y atramento). Plinio ya hace mención de 5 blancos diferentes, 3 amarillos, 9 rojos o púrpuras, 2 azules, 2 verdes y el atramento. Ciertamente se trata de 4 colores básicos para las composiciones; se sabe que generalmente se confunde “color” con “pigmento” (lo que se llama pintura), este último es la sustancia que posee el poder colorante, es entonces el color “material” si así lo puedo decir, mientras que la palabra “color” es un término genérico que tiene significado, tanto en lo abstracto como en lo concreto, e incluye por otra parte el fenómeno del color. El atramento es también una expresión genérica que incluye el betún, carbón, negro de marfil o negro de humo y, sin duda, también el azul-negro.

* * *

Lo que sabemos de los colores usados por los pintores de épocas clásicas proviene apenas de algunos pasajes de antiguos autores sobre la cuestión, pero sobre todo de restos de pinturas de Pompeya y del material encontrado en vasijas halladas en las ruinas del palacio de Tito en Roma.

Como ya lo he definido, me inclino a creer que la pintura se originó con la alfarería y pienso que Plinio compartía esta misma idea. El Prof. Gottfried Semper y otros, emiten la teoría de que la pintura habría comenzado con la ornamentación en la fábrica de tejidos.

Müller cree en la coloración de las estatuas y relieves como origen, mientras que Praxíteles seguido por numerosos autores que tratan sobre cerámica, parece hacer comprender que la pintura habría nacido con la alfarería que sería el comienzo de las artes.

Haydon dice (en "Lectures"): "I shall not plague you or myself with a useless discussion as to where the arts first had origin, whether in India or Egypt, Italy or Greece, before the Flood or after the building of Babel. According to my principle the very first man born after the creation with such peculiar and intense sensibility so as to receive impressions through the eye, on the brain of the beauty of colour, light and shadow, and form, so as to be irresistibly impelled in his earliest childhood to attempt the imitation of what he saw and felt by lines and colours to convey his innocent thought and combinations, he originated PAINTING".*

Es sin duda con los Egipcios que tenemos la mayor cantidad de pruebas auténticas de la antigüedad de este arte (sobre los muros, los sarcófagos y vestimentas de momias y sobre los rollos de papiro). Se encuentra, por ejemplo, el "macho cabrío" (Lámina 50) (popularmente sobre los cestos y los vasos) en

* "No he de fastidiarles ni a ustedes ni a mí mismo con una discusión inútil acerca de dónde tuvieron su origen las artes, ya sea en la India o Egipto, Italia o Grecia, antes del Diluvio o después de la construcción de Babel. De acuerdo a mi principio el primer hombre nacido después de la creación con una sensibilidad tan intensa y peculiar como para recibir impresiones a través del ojo en el cerebro, de la belleza del color, la luz y la sombra, y la forma, como para sentirse irresistiblemente impelido en su temprana niñez a intentar imitar lo que veía y sentía con líneas y colores para comunicar su pensamiento y combinaciones inocentes; él originó la PINTURA". Nota del Coordinador de la Literatura.

una muy antigua pintura de un techo de más de 2 000 años antes de J.C., pero evidentemente son los Griegos quienes han manifestado mejor la idea de belleza y los primeros en comprender verdaderamente los bajo relieves. Los Egipcios empleaban los azules después de una mezcla de óxido de cobre con una ligera porción de hierro; los rojos eran hechos de óxido rojo de hierro mezclado con liga (cal); los amarillos eran generalmente un color vegetal como los verdes que eran constituidos por ese amarillo vegetal con el azul cobre. La planta en cuestión era la “alheña” que es, por lo demás, todavía utilizada en Oriente.

Según los Griegos, la pintura habría comenzado con la “Skiografía” (pintura de sombra) de la cual una fábula encantadora que recuerdo, señala el origen. Se trataría de una jovencita que había trazado sobre un muro la línea de la sombra proyectada por su novio cuando vino a despedirse antes de su partida.

Entre los romanos, sería Fabius Pictor el primer pintor de consecuencia; en cuanto a Ludius habría sido el decorador tipo para el final de la República; creo que se cita un pintor de paisaje en el tiempo Augusto, pero ignoro su nombre.

Julio César, Agrippa y Augusto fueron grandes patrones del arte. En la edad de Adriano, la pintura, que había sufrido una etapa sombría (la decadencia Romana), fue reavivada por Aetión, entre otros, con su cuadro “Alexandro y Roxana”. Sin embargo el arte continúa su decadencia y Roma fue desposeída de lo que quedaba de artístico por la incursión de los bárbaros, además del establecimiento de la cristiandad que fue también un obstáculo a la práctica del arte. Con esto llegamos a la fundación de Constantinopla (la antigua Bizancio) y hay que recordar que son artistas griegos los que si bien no preservaron el arte antiguo, sí al menos el antiguo nombre de la ciudad donde ellos pintaban, de ahí procede el nombre del estilo Bizantino.

En el tercero y cuarto siglo, el cristianismo dominaba al paganismo; la imagen hace de nuevo su aparición tornándose rápidamente en idolatría (los cristianos antes del tiempo de Constantino usaban símbolos únicamente). Se encuentran primero las dos letras griegas en el monograma del Cristo (es decir, X y P), en seguida el alpha y el omega y sobre todo el pez, emblema favorito del Cristo y de sus discípulos. El cordero, la paloma, la viña, la palma y la lira (símbolo Órfico que permanecía aún).

“La aversión por las artes continúa”, escribe Thomas John Gullick (en “Pintura Popularmente Explicada”) y él dice: “en la Iglesia Romana primeramente y en seguida en el Este o Iglesia Griega, mucho después de la época de Tertuliano (el siglo II), quien escribió con gran celo contra los artistas, como personas de ocupaciones inicuas”.

En su capítulo “Christian art in tempera and encaustic” (pág. 59), agrega

también: “The carvers of graven images were looked upon as the servants and emissaries of Satan. Whoever carried on this hateful calling was declared unworthy of the cleansing waters of baptism, whoever, when baptized, returned to his old vocation, was excommunicated. The Gnostics appear to have been the first who had recourse to the use of images. A bishop of Pola introduced paintings into two churches, which he built at the close of the IV th. Century, and this must have been one of the earliest instances of the kind in Italy. In the fifth century, the practice was common and the general ignorance of this period favoured the commencement of the grosser form of Christian idolatry. From the fifth to the ninth century, mosaics were however preferred for church decoration on account of their great durability. Encaustic painting continued to be much practiced in the second and third centuries, but like tempera, though occasionally employed (the latter more particularly in missal painting) it was eventually superseded entirely by mosaic for wall painting. Some extremely interesting remains of Christian wall painting of the time of the Empire discovered in the Catacombs of Rome, etc...” * Puedo detener aquí esta cita puesto que he definido ya, en mi capítulo precedente, una opinión sobre estos símbolos encontrados en las catacumbas.

* * *

* “Los escultores de ídolos (o estatuas) eran vistos como los sirvientes y emisarios de Satanás. Todo aquel que respondiese a este llamado era declarado inmerecedor de las aguas purificadoras del bautismo, y aquel que, ya bautizado, retornaba a su vieja vocación, era excomulgado. Los gnósticos parecen haber sido los primeros en recurrir al uso de imágenes. Un obispo de Pola introdujo pinturas en dos iglesias que construyó al final del siglo IV, y esta debe haber sido una de las primeras instancias de este tipo en Italia. En el siglo V, la práctica era común y la ignorancia generalizada de este período favoreció el comienzo de las formas más groseras de la idolatría Cristiana. Sin embargo, del siglo V al IX los mosaicos fueron preferidos para la decoración de iglesias a causa de su gran durabilidad. La pintura al encausto se seguía practicando mucho en los siglos segundo y tercero, pero, como la pintura al temple, aunque era ocasionalmente utilizada (esta última más particularmente en pintura misal) con el tiempo fue reemplazada completamente por el mosaico para la pintura en paredes. Algunos restos extremadamente interesantes de pinturas Cristianas en paredes del tiempo del Imperio, descubiertos en las Catacumbas de Roma...” Nota del Coordinador de la Literatura.

Pienso interesar al lector recordando el tema de la carta escrita por Lentulus al Senado Romano describiendo la persona de Jesús de Nazareth (esta descripción aparece en los escritos de Anselmo, Arzobispo de Canterbury en el siglo XI).

“Un hombre de figura imponente, de dignificada apariencia, con una presencia que inspira veneración y que para aquellos quienes lo miran pueden tanto amarlo como temerlo. Sus cabellos, más bien oscuros y brillantes, caen en bucles sobre los hombros, llevados a la manera de los Nazarenos, la frente es lisa y notablemente serena, la faz sin líneas o señales está agradablemente sonrosada, la nariz y la boca son perfectas, la barba espesa y rojiza más oscura que el color de los cabellos y no muy larga, los ojos claros y de colores variantes.”

He dado una descripción más o menos similar en mi libro “Misterios Revelados” pero existen dos tradiciones a propósito de la “Verdadera Santa Imagen” que sirven de base al arte cristiano. La primera de un autor del siglo VI, Evagrius, que dice: “Abgarus rey de Edessa en Mesopotamia, que estaba muy enfermo y que su médico no podía aliviar, habla oído hablar de los milagros del Cristo en Judea; envió un mensajero para invitar al Nazareno a que viniera a Edessa para curarlo. El mensajero era un pintor de nombre Ananías y el rey le ordenó que si no podía persuadir al Cristo a venir hacia él, que por lo menos le trajera su retrato. Ananías entregó su carta y alejado de la multitud que seguía siempre a Jesús, el pintor quiso realizar un dibujo de la figura célebre, pero esto le fue imposible y fue el mismo Cristo quien cumplió con ese cometido luego de haber lavado y secado su faz con un lienzo que entregó al artista con una respuesta práctica para el rey. Ananías encontró el milagroso parecido impreso sobre la tela; Abgarus fue curado por este retrato que se convirtió en objeto de universal veneración en Edessa hasta el día en que el lienzo fue transportado a Constantinopla por Nicephorus Phocas en el año 964 y más tarde a Roma donde se dice que es idéntico al rostro pintado que se preserva en la Iglesia de San Silvestre, “en cápite”.

La segunda teoría es que una mujer presentó su pañuelo a Cristo que pasaba sudando sobre su ruta al Calvario y que sobre este lienzo el Salvador dejó impreso su semblante. Esta mujer fue canonizada por León X bajo el nombre de Santa Verónica y el pañuelo es preservado entre las cuatro grandes reliquias de San Pedro. Esta representación de la cabeza del Redentor sobre una tela se llama “Sudario” y es común en los trabajos de los primeros pintores.

* * *

Es inútil reconstruir la historia de los iconoclastas (destructores de imágenes) de la Iglesia de Oriente, que comenzaron la destrucción sistemática de las obras de arte en el año 728 (durante un siglo).

Los artistas griegos que fueron perseguidos (Constantinopla, sin embargo, permanece como la capital del arte durante toda la Edad Media) se instalaron en Italia y fundaron numerosas escuelas en Venecia, Pisa, Siena, y es la amalgama del estilo Bizantino con el antiguo Longobardo nativo que origina la nueva escuela conocida bajo la denominación de “románica” (o Romana-Griega).

Llegamos por fin a este gran despertar de la pintura que se sitúa en el siglo XIII y es con el nombre de Cimabue que generalmente se inicia esta escuela Florentina o Toscana, pero, sin embargo, Giunto da Pisa y Guido da Siena lo precedieron. Habría que mencionar todavía a Margaritone de Arezzo, pero clasifiquémoslo más bien por su trabajo que es puramente griego. Es Giovanni, de la familia de Cimabue, quien permanece como el primer pintor de renombre (1240-1302). Uno de sus trabajos más conocidos es la gran Madona de la Iglesia Santa María Novella, en Florencia (Lámina 102). Se cita frecuentemente con Giunto a otro toscano, Nicola Pisano (nacido en el año 1200), quien también ha sido clasificado entre los artistas occidentales que han vuelto a tomar el arte de lleno en sus manos, y la palabra es elegida para este escultor. Con Cimabue tenemos igualmente a Duccio, quien inicia la nueva escuela de Siena, pero es Giotto (nacido hacia 1266) quien permanece como el pintor que se libera completamente del pasado y de su influencia. Se dice que aun superó a su maestro Cimabue, y los Giotteschi (discípulos de Giotto) ocupan toda la edad siguiente, excepto en Siena en donde Simone Memmi se coloca como rival, pero a pesar de los éxitos de este último pasa un poco desapercibido a causa de los diferentes artistas que se presentaron casi en todas partes en esa época.

Hay que mencionar a Pietro Cavallini entre los artistas nacidos en Italia, cuyo nombre era ya conocido en el arte en el año 1300 y entre los “quattrocentisti” (artistas de 1400); pero el arte italiano está bien representado por Giovanni Bellini (que murió en 1516). La perspectiva era sobre todo bien estudiada por Paolo Uccello (muerto en 1475), y la luz y sombra por Masolino que mejor que cualquiera supo comprender la técnica. Evidentemente la lista es larga, hay que mencionar simplemente los más importantes artistas del siglo: Masaccio (nacido en 1401), Fra Angélico, Filippo Lippi, L. Signorelli, P. Perugino, Squarcione, Andrea Mantegna.

Fra Angelico está naturalmente un poco fuera de la corriente con su religiosidad bien conocida; se sabe que fue su estado de humildad el que no le permitió ser Arzobispo de Florencia.

No pienso que deba hacer comentarios sobre los Cristos, Madonas, Santos y Apóstoles de este artista que bajo el voto del celibato encontró la inspiración en el cielo. Sus alumnos siguieron más bien la influencia de Masaccio, que haber recibido la herencia de “Beato”, como fue llamado Angélico después de su muerte.

Hay que reconocer el interesante movimiento que supo crear Squarcione en Padua al regreso de su viaje (a Grecia principalmente); fue el “primo maestro” de los pintores y aquél que tuvo más discípulos en la historia del arte: 137 escolares que siguieron sus principios de amor por lo antiguo.

Sus discípulos fueron luego maestros; a su vez formaron igualmente sus propias escuelas: Jacopo Bellini, M. Zoppo, A. Mantegna el fundador de la escuela en Mantua; este último es uno de los más grandes pintores en el sentido de la maestría de la forma. Durante este tiempo otro grupo de artistas se formaba en el extranjero: Maestro Wilhelm Von Koln (en 1370) quien siguió una tradición que data de Carlomagno, en lo que concierne a la iluminación de libros, se destacaba hasta el punto de que los anales de los Dominicanos de Francfort le hacen una mención especialmente honorífica.

La escuela de Colonia gesta también algunos maestros, pero es cerca de Brujas en Bélgica a donde se vuelven las miradas al descubrir a los Hermanos Van Eyck (1410) y luego con Rogier Van der Weyden (nacido hacia 1400) y aún Hans Memling (cerca de 30 años más tarde); tenemos luego a Brueghel con quien concluye esta pléyade.

Una de las maravillas de Memling junto con el “Viaje del Sabio”, es ciertamente el cuadro de Munich con unas 1500 figuras y objetos (mural de 6 pies de largo) en un primer plano: “Alegrías y Penas de María”. (Lámina 98.)

Tenemos luego también una gran figura con Sandro Botticelli, uno de los mejores alumnos de Fra Filippo Lippi; él participó (con L. Signorelli, Perugino, C. Roselli, etcétera) en la decoración de los muros de la Capilla Sixtina (construida en 1473, para Sixtus IV) en Roma; el techo y el muro del altar recibirán los grandes frescos de Miguel Ángel. (Lámina 66.)

Entre los Florentinos de esta época debemos mencionar a Domenico Ghirlandaio (Lámina 86), el maestro de Miguel Ángel; sus frescos perduran célebres y Florencia muestra aún hoy en día esos cuadros de caballete. Señalemos de paso a Antonio Pollaiuolo (Lámina 121) y Andrea Verrocchio para el estudio del desnudo; ellos fueron célebres escultores, pero manejaban con igual maestría el lápiz y el cincel.

* * *

En fin, hemos llegado ahora al gran genio universal: Leonardo da Vinci (1452-1519). Nacido en Vinci, cerca de Florencia el 15 de abril de 1452; no es sino hasta el año 1472 que llega a trabajar con Verrocchio, su maestro, a quien supera rápidamente.

Hemos perdido desafortunadamente casi todas las obras de este Genio tanto en escultura como en pintura; quedan restos insignificantes al lado del trabajo que él realizó. Se sabe que la gran estatua ecuestre de Francesco Sforza fue accidentalmente destrozada durante su transporte triunfal; en cuanto a la obra magistral la "Última Cena", por la imperfección de los preparativos de los muros y la inundación de Milán quedó ya en 1545 en estado de ruina (la parte inferior del rostro de Jesús fue deteriorada para abrir una puerta en el muro). Esta última obra es ciertamente la que sobrepasa todo lo que se ha hecho en pintura y Leonardo, seguro de sí mismo, en lugar de emplear el fresco para este muro de 28 pies de largo (Refectorio del Convento de Santa María de la Gracia en Milán), adoptó el óleo. Trabajó durante dos años en esta obra cuyas figuras de los personajes son de tamaño natural. Es casi seguro que cuadros como "Cristo discutiendo con los Doctores" hayan sido compuestos por Leonardo y ejecutados por su alumno Luini, pero también quedan composiciones particulares y personales como la "Mona Lisa", la "Belle Ferronière" (Louvre-París), "Modestia y Vanidad" (Roma), "La Caridad" (LaHaya) y su autorretrato en Florencia (Lámina 80).

Habiendo aceptado la invitación del Rey de Francia, Francisco I, gran patrono de las artes, Leonardo falleció en su retiro el 2 de mayo de 1519 (en Cloux, cerca de Ambroise). Pienso no tener que volver a mencionar parte alguna de su vida ni todas las actividades que él desplegó como matemático, inventor, artista; él acumula los conocimientos tanto como los dones. Desde luego tiene que ver con muchos de los descubrimientos modernos, sus ideas van desde el submarino al telescopio, pasando por proyectos de máquinas a vapor, imprenta manual, planetario, termostato, etcétera, cuyos esquemas y notas se han encontrado en sus archivos.

* * *

Naturalmente debemos pensar ahora en Miguel Ángel Buonarroti (1475-1563/64); pintor, escultor y arquitecto, sin tener en cuenta que era muy buen músico y poeta y conversaba profundamente sobre ciencias.

Como arquitecto trabaja en la construcción de San Pedro y especialmente en el gran domo en el que varios habían fracasado.

Como escultor, su “David”, “Moisés” y los monumentos a los Médicis con las figuras alegóricas de la sacristía de San Lorenzo de Florencia, son tenidos en cuenta entre los trabajos especiales desde los tiempos clásicos.

En pintura basta hablar del techo de la Capilla Sixtina. (Lámina 66.)

Fue el Papa Julio II quien invitó a Miguel Ángel para hacer la composición de esta capilla donde la arquitectura, la escultura y la pintura se reúnen en un conjunto de arte magnífico. Ángelo rechazó al principio la invitación de ir a Roma desde Florencia y propuso a Rafael que estaba ya ocupado en el Vaticano, pero el Papa insistió y Ángelo tuvo al fin que aceptar este enorme trabajo. Se sabe que como no confiaba mucho en sí mismo, el maestro hizo ejecutar el trabajo primeramente por algunos antiguos compañeros florentinos según su croquis, pero por no quedar satisfecho del trabajo, lo destruyó en su totalidad y lo recomenzó enteramente desde el principio, con sus propias manos, ¡y eso en el tiempo récord de sólo veinte meses!

No pienso discutir sobre las obras de Miguel Ángel, que de todas maneras se encuentran por demás en todos los libros, y no es mi intención hacerlo; se conocen, por ejemplo, los grandes comentarios que surgen para delimitar el estado de pureza de su trabajo entre “La Creación” y “La Caída del Hombre” del famoso plafón, o el elegir su segunda gran obra de pintura, “El Juicio Final” (fresco de 47 pies de altura y 43 de ancho).

Esta gran obra en la que el artista trabajó 7 años, existe en copia (por M. Sigalon) del tamaño del original, en el Palacio de Bellas Artes en París.

* * *

Nos aproximamos ahora a ese gran nombre: Rafael (1483-1520). No se puede decir que fuera un genio haciendo una época, ni siquiera un gran intelecto; simplemente nació bajo una buena estrella, sería la palabra adecuada. Durante dos siglos el arte se había desarrollado y ahora exigía una conclusión; era necesario establecer una norma de perfección. Muy receptivo, se adaptaba perfectamente bien, era encantador en su apariencia y tuvo su corte de admiradores.

Mientras que Miguel Ángel es un espíritu turbulento, Leonardo da Vinci persigue sus altos ideales sin pensamiento alguno para el éxito merecido y se le ve expatriado contemplando el poco fruto de sus labores; en cambio Rafael resplandece de optimismo, como si supiera de antemano que sería el pintor más admirado entre los pintores y que a través de las edades seguiría siendo el artista más popular cuando todos los grandes artistas tal vez hubieran sido eclipsados. Ciertamente, sigue siendo el artista que ha sabido producir el punto culminante que el pueblo pedía en cuanto a la belleza formal. El palpa el sentido de cada uno, él realiza la perfección de la belleza según el ritmo, el color, la forma y la ejecución. Es evidentemente una belleza calculada, absolutamente normal, lúcida e inteligible para todos. Hay sobre todo en Rafael la síntesis de dos corrientes de ideas: la antigüedad clásica y la fe cristiana que son tratadas bajo el pincel de este artista.

Parece poco probable en lo que concierne al retrato de Magdalena Strozzi que sea la misma modelo que habría servido a Leonardo para su "Mona Lisa". Esta última probablemente fue bautizada en 1489 y el retrato de Rafael sería el de una dama de Florencia que el artista representa en una edad madura, cuando se estaba en 1504!

No se puede evitar sentir algo especial cuando se ve la "Transfiguración" (Galería del Vaticano), el cuadro que estaba en el caballete de su estudio el 6 de abril de 1520 cuando la muerte lo reclamó. (Láminas 97 y 118.)

Es a Fray Bartolomé a quien hay que rendir honor por haber sabido enseñar a Rafael esta delicadeza en la coloración, mientras que Perugino fue su maestro entre los 12 y los 20 años, y supo hacer de él un verdadero pintor. Tal vez sólo los Venecianos lo sobrepasarían en la técnica de la pintura al óleo.

No quiero insistir sobre este artista de quien se sabe lo suficiente por medio de conocimientos corrientes.

* * *

Serge Raynaud de la Ferrière

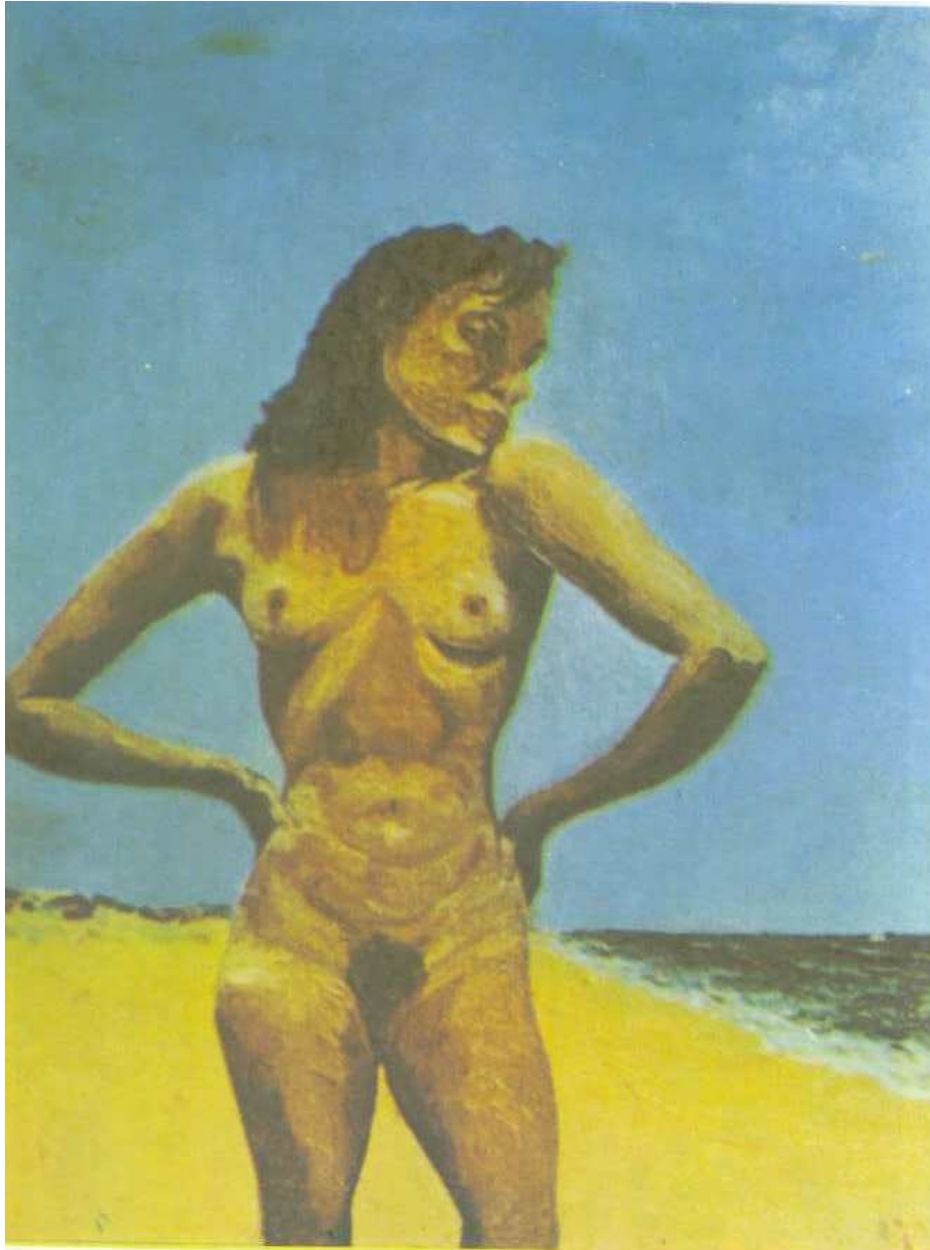


Lámina 125.- MUJER EN LA PLAYA.- Maestro Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 126.- SUCUBA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 127.- SUCUBA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 128.- LA SOLITARIA.- Henri Matisse.



Lámina 129.- EL CORREO.- Braque.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 130.- CARTELERA EN MONTMARTRE.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 131.- MONTMARTRE.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 132.- DROGA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 133.- DESOLACIÓN.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 134.- TORRE Y CASTILLO.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 135.- JARRÓN CON VELA APAGADA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 136.- ESPERANZA.- Watts.

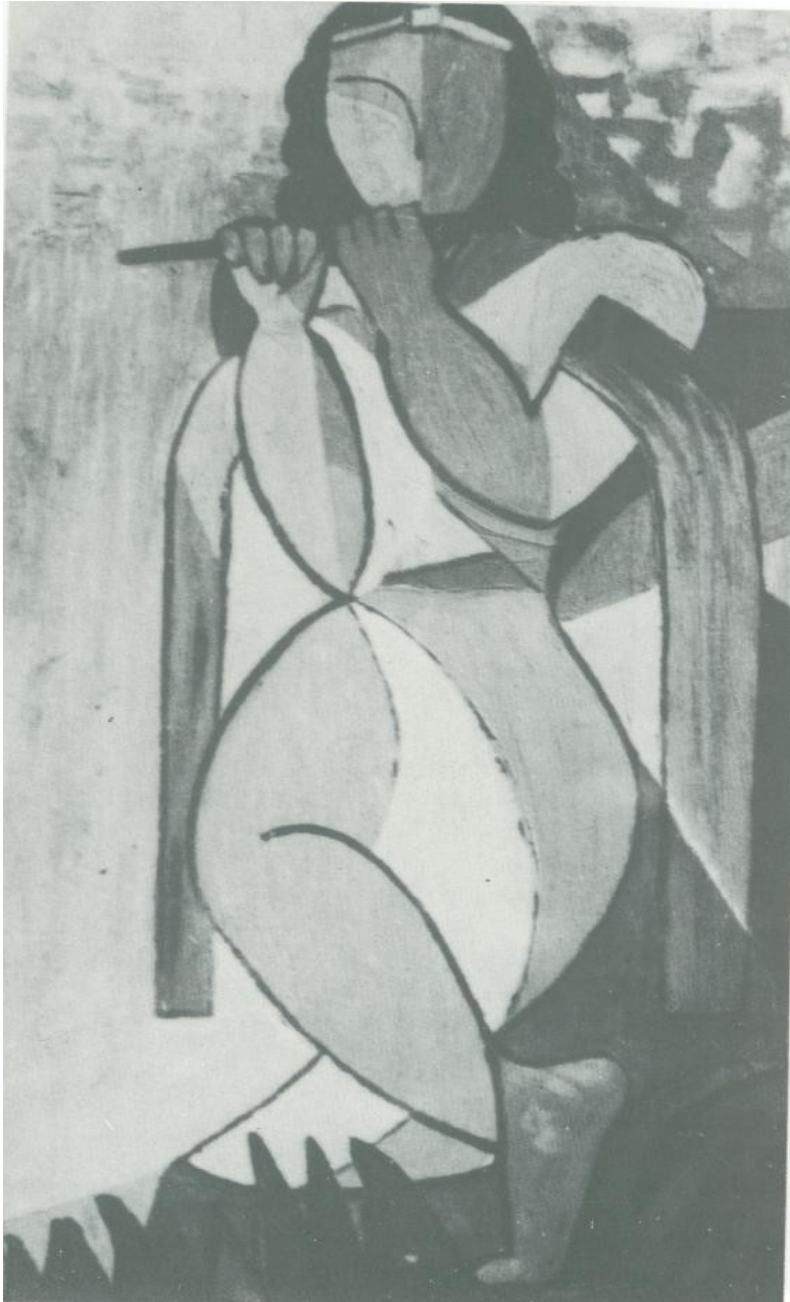


Lámina 137.- KRISHNA, el Boyero Azul.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.-
Bibliografía: Y.Y.Y., p. 283 y 521.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 138.- DESNUDO HINDÚ.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 139.- KASHMIR, la ciudad de hermosa población, al noroeste de la Cordillera de los Himalayas, con sus dungas (barcas) en la orilla del río Indo superior. Sus primeros pobladores fueron los nagas (serpientes), de los cuales se deriva los nombres de las dos partes de la ciudad, Anant- naga, serpiente eterna y Vir- naga, serpiente poderosa.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 140.- EL CIRCO.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 141.- VENUS.- Velázquez.

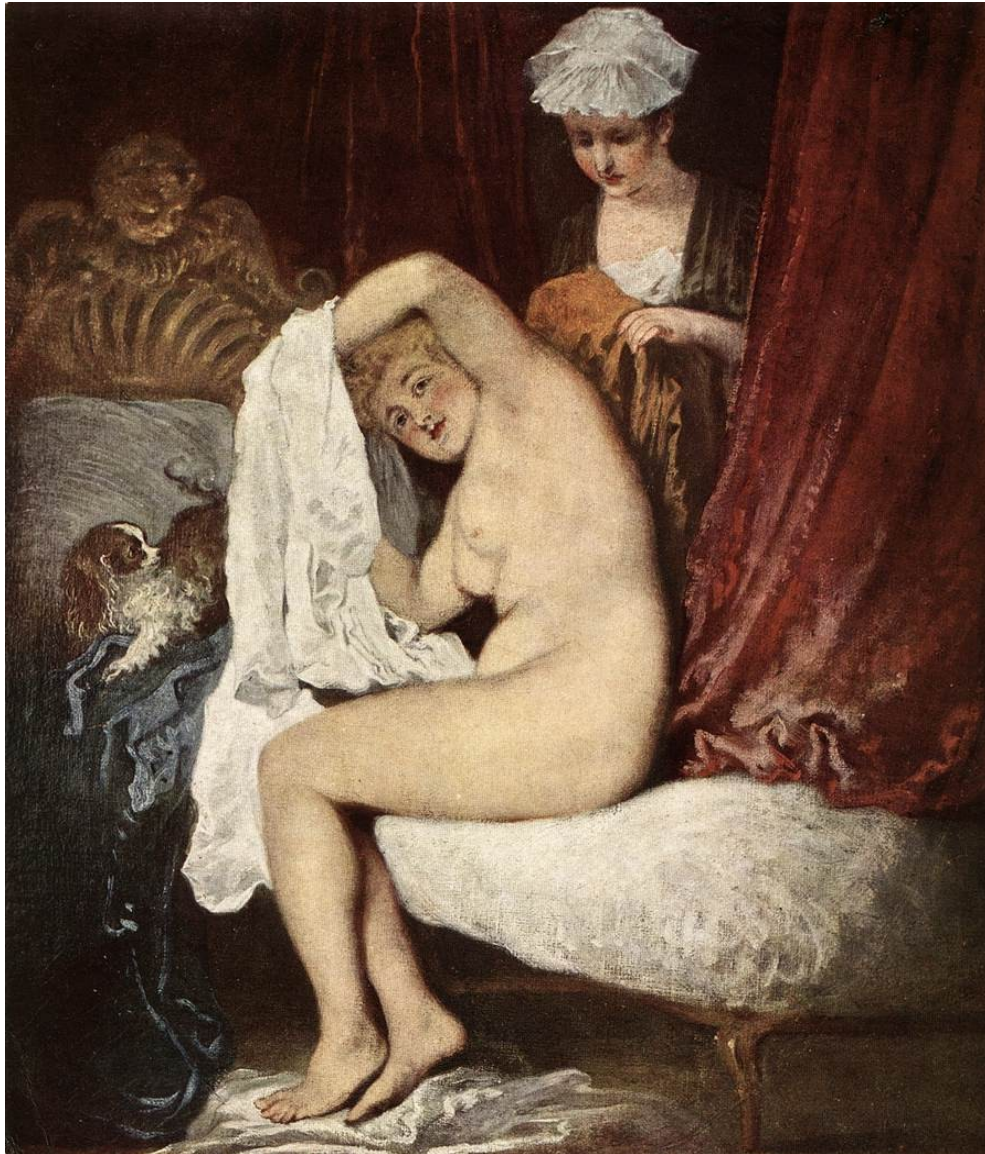


Lámina 142.- DAMA EN SU TOCADOR.- Watteau.



Lámina 143.- VENUS ANTE EL ESPEJO.- Rubens.



Lámina 144.- ESTUDIO DEL PINTOR.- Courbet.



Lámina 145.- DOÑA ISABEL COBOS DE PORCEL.- Goya.



Lámina 146.- LA PLAZETTA IN VENICE.- Sargent.



Lámina 147.- EL MANANTIAL.- Ingres.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 148.- MUJER AL ESPEJO.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 149.- AGUADORA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 150.- MAJA VESTIDA.- Goya.



Lámina 151.- MAJA DESNUDA.- Goya.

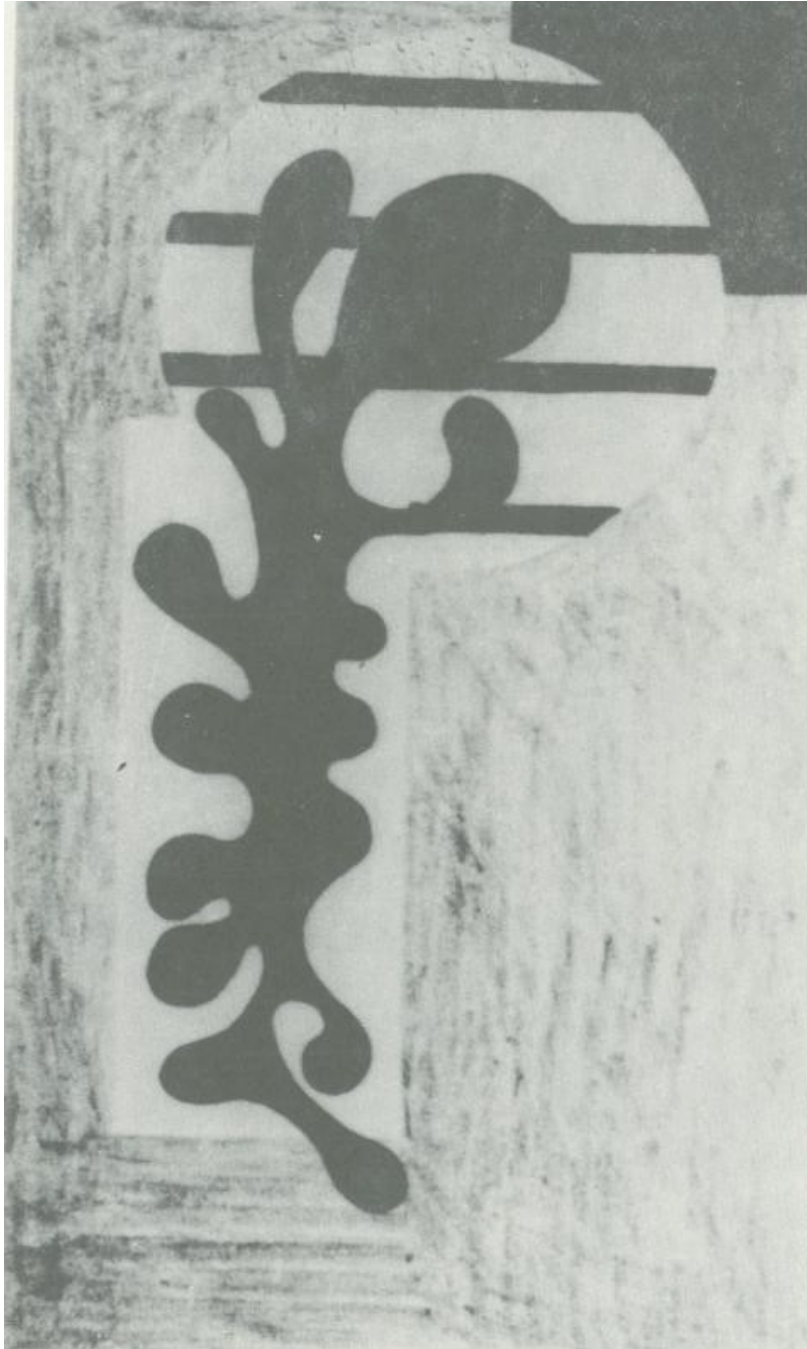


Lámina 152.- SUBLIMACIÓN ABSTRACTA.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 153.- LAS BODAS DE CANÁ.- Veronese.



Lámina 154.- TORO.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 155.- JARRÓN CON ROSAS.- Maestre Serge Raynaud de la Ferrière.

Tenemos un “aislado”, si puedo hablar así de Correggio (hacia 1489-1534) que se coloca aparte, manifestándose como maestro del fresco.

Hay numerosos imitadores de Rafael que, sin embargo, merecen ser nombrados, pero que desgraciadamente han degenerado con rapidez hacia un sensualismo pesado, con un estilo que tomaba más a la letra que al espíritu lo que el maestro había querido expresar. Tenemos a Giulio Romano con la “Caída de los Gigantes” (Palacio del Té en Mantua, donde estableció una escuela). Su “Sagrada Familia” es muy célebre y está en la Galería de Dresde. Otros artistas de la escuela romana son: Primaticcio, Pierino del Vaga, sin olvidar al alumno confidencial de Rafael: Gianfrancesco Penni y también Dosso Dossi, l’Ortolano, Garafalo y Gianantonio Bazzi, el artista de Siena que estuvo fuertemente influenciado por Leonardo da Vinci.

Volvamos al Correggio quien recibió su instrucción de Mantegna, y de hecho, la influencia de Leonardo, como otros pintores de la escuela de Lombardía, que continuaba en esa época. Correggio se especializa en el “chiaroscuro” en el que resalta maravillosamente para dar las tonalidades en gradación descendente, y esto antes de alcanzar sus 25 años. (Lámina 37). La “Asunción de la Virgen” es sin duda su obra maestra (cúpula de la bóveda de San Giovanni de Parma) y es imposible describir el efecto del conjunto. Deja una serie de cuadros de altares espléndidos. Pasemos por alto a Parmigianino, ese distinguido maestro, y Giorgione (hacia 1477-1510), alumno de Giovanni Bellini, para llegar a otro discípulo de ese maestro que se manifiesta por su originalidad única; es Tiziano (1477-1576) el primero que en la composición, tanto histórica como religiosa, aporta una novedad en el color.

En el retrato se considera a Tiziano como el más grande maestro de la época moderna; la virilidad con la que da dignidad a sus personajes no ha sido igualada jamás. Su número de telas es enorme en una larga carrera de pintor (muere a la edad de 99 años).

Tendremos aún a dos pintores venecianos: Tintoretto y Paolo Veronese, que han participado en la extensión de la pintura en una escala de extrema audacia. “El Furioso” es el sobrenombre que se le ha dado a Tintoretto por la rapidez que lo caracteriza, con su estilo audaz y vigoroso, simbolizado por: dibujo de Miguel Ángel, color del Tiziano, como lo indica la inscripción a la entrada de su estudio. Es a él a quien corresponde hacer la más grande pintura del mundo (74 pies por 34), el “Paraíso”, que está en el plafón de la Biblioteca

del Palacio Ducal de Venecia.

Veronese lo sobrepasa con su colorido del más puro principio veneciano; es un concierto de colores exaltados “Bodas de Caná” (en el Louvre) es una obra maestra de pintura al óleo. (Lámina 153.)

Acabamos de trazar rápidamente, desde el estilo bizantino: la escuela de Siena, la Florentina y la Veneciana, y hemos dejado la descendencia de la escuela Romanesca y Gótica con los Van Eyck, Van der Weyden y Memling, en la escuela Flamenca. (Lámina 98.) Por una parte debemos mencionar brevemente que en Alemania y Holanda se opera un ligero cambio, así como en Italia, después de Rafael y Miguel Ángel.

Tenemos en los Países Bajos a los principales maestros de la época con Dierick Stuerbout, Lucas Van Leyden y Jan de Mabuse, sin olvidar a Quentin Metsys de Amberes que fue a Inglaterra como el primero de una línea de pintores extranjeros (su visita data de los últimos años de Enrique VI). Entonces es cuando aparecen los primeros artistas nativos de Inglaterra: Nicholas Hilliard e Isaac Oliver (miniaturistas) y tenemos por otra parte la escuela Alemana que comienza con ese gran nombre de Durero, seguido por Grünewald y Holbein que algunos consideran como el más grande retratista (tal vez se trata de una opinión inglesa solamente porque él pintó a todos los grandes personajes del país).

* * *

Albrecht Dürer, alumno de Michel Wolgemut, se distinguió desde muy joven en el dibujo sobre madera y publicó en 1498 sus 16 grandes dibujos del Apocalipsis. En Nüremberg es considerado como genio universal: pintor, grabador, orfebre, y que habría construido la gran torre redonda que guarda aún los muros de la ciudad. (Su estatua en bronce fue erigida en la Plaza Durero y su casa y su tumba en St. Jean de Gottesacker son propiedad nacional). Albrecht Dürer nació el 21 de mayo de 1471 de un padre procedente de Eytas (Hungría); (¡el nombre de esta ciudad traducido al alemán es Thur [puerta] y un habitante de Thur es Thurer, o sea Dürer!). Aunque no era teutón de sangre está bien marcado por el estilo germánico. Al igual que su padre fue orfebre, al principio, y aunque había recibido una educación limitada, se mostraba más adelantado que sus hermanos. Era ante todo un pensador, pero a pesar de su profundidad filosófica, permaneció con una concepción estrecha en cuanto a su religión, pues se presentó muy influenciado por el espíritu del protestantismo. Sin embargo, sus tres años de "Wanderjahre" lo forman un poco hacia una visión esotérica, por la cual quedó señalado desde entonces. Se sabe que después del aprendizaje (donde sufrió por sus compañeros de trabajo en casa de Wolgemut) se acostumbraba hacer una etapa de peregrinación; esos viajes tenían por objeto el formar completamente al trabajador para el oficio, yendo a países extranjeros. (Es ése el compañero que está en el origen de la Francmasonería contemporánea.)

Regresa en 1496 para conquistar y casarse con Agnes Frey (buena ama de casa y hasta comerciante; es ella la que se ocupará de la venta de cuadros, pero no le dio ningún hijo).

Por una parte, la época que se presentaba con una manera de ver diferente a la nuestra en lo que respecta al problema de la muerte, y por otra, su hogar sin heredero, hacen de Durero un hombre que conoce el sufrimiento y la muerte. No es que la gente de su época fuera más mórbida, pero se sabe la facilidad que tenían los artistas de esa época, del siglo XV y el XVI, para tratar de la vida después de la muerte. La Danza de la Muerte es un tema favorito.

El ambiente, las venganzas rápidas, las desapariciones misteriosas, las epidemias, todo ello daba a ese tiempo un carácter especial que hay que asimilar para comprender el sentido en el que un artista como Durero se manifiesta.

Se supone que Durero no tenía imaginación artística; es posible que así fuera, no discutiré el punto. Es muy cierto que él tiene otros conocimientos

aparte de los del color, de la técnica de la pintura: es un científico del lienzo. Ve, y enseguida plantea en dibujo lo que se presenta, pero con medida y hasta con geometría a veces.

En 1506 visita Venecia donde es recibido por Giovanni Bellini, pero los pintores italianos lo evitaron. Al regreso a su país está muy influenciado por Tiziano.

Intercambió algunos trabajos también con Rafael. Se les puede comparar sobre un terreno como una sola y única cosa, en lo que concierne a ese paso adelantado que han dado el uno y el otro (con Tiziano también), como dos pioneros que se separan sin miedo a la concepción de la época.

Durero tiene un espíritu analítico; necesita ser leído y no solamente mirado. Puedo citar solamente dos de sus obras que demandan, sin duda, toda una vida para ser analizadas y, sobre todo para comprender el sentido y así obtener un beneficio. Se trata del “Caballero de la Reforma” (1513) y sobre todo, “Melancolía” (1514), sin duda debería escribir “Melancholia” tal como lo presenta la banderola del fondo de ese cuadro! En efecto, aún en la manera de escribir la palabra, Durero eligió el símbolo para manifestarse. (Lámina 110.)

Es la búsqueda del Absoluto lo que lo guía y no el arte en el sentido estético; no el manifiesto de belleza como Rafael, ni siquiera el sondeo psicológico como los retratos del Tiziano, sino científicamente detallado, a veces en el sentido moral, pero siempre y sobre todo como pensador.

El retrato del artista pintado por él mismo en 1500 ha sido criticado por el hecho de que Durero, intencionalmente, hizo un parecido con el Cristo. Si él intenta formarse a los 28 años una personalidad semejante a la del Gran Nazareno, tal vez es más por ideología crística que por complacencia. En efecto, el retrato que hizo de sí mismo en 1493 era para su “Agnes”; en esa época se presenta como un personaje agradable, tal vez con ventaja, pero el de sus 28 años no tiene ningún parecido; corresponde ciertamente a una aspiración mística. ¿Qué prueba esa “tentativa de semejanza” con Jesús de Nazaret, tal como se representa? Una sola cosa: asimilación de la individualidad a la conciencia crística y no como una copia del personaje. (Láminas 82 y 83).

Muchos son los artistas de nuestros días que se dejan crecer el pelo y la barba y que sin embargo no tienen nada en común con la semejanza de la figura popular del Gran Maestro de Nazareth. Es necesaria otra cosa en la expresión, incluso una especie de ascetismo; es la fisonomía completa la que debe reflejar una mística especial consecuente con los votos del Nazarita y especialmente los que abrazan la vida de los sannyasines Esenios.

Durero fue un Rosa-Cruz eminente y su cuadro “Melancholia” lo presenta

tal como es: ocultista, cabalista, astrólogo y filósofo hermetista. Los numerosos atributos que componen el cuadro dan los datos más preciosos sobre los símbolos de las sociedades secretas. La escala del grado 30, el cuadrado mágico, compás, escuadra, etcétera, son otras tantas características que es necesario analizar. En efecto, una pintura de Durero no es para mirarla sino para leerla, qué digo, para estudiarla...!

Muere súbitamente en Nüremberg el 6 de abril de 1528.

Es, naturalmente, el año 1500, el que marca la fecha más memorable en la historia de la pintura. Recordamos que ésa es la época nueva que se abre tanto geográficamente como desde el punto de vista de la Literatura; en cuanto al estudio de la perspectiva, ella comienza a atraer especialmente la atención. La rama de la óptica se manifiesta con su primera publicación en 1505 y la Biblia se vuelve a tomar con un enfoque diferente, al mismo tiempo que la religión toda, asume otras características.

Los “cartones” de Rafael se multiplican. Es la gran edad que comienza. En Roma la sucesión de los “papas paganos”: Alejandro Borgia, el más infame de los pontífices, Julio II el ambicioso guerrero, León X el protector de las artes, y los más grandes artistas están manos a la obra:

G. Bellini, Mantegna, Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo, Michelangelo, Andrea del Sarto, Parmigianino, Sebastián del Piombo, Tiziano, Giorgione, y finalmente Tibaldi (nacido en 1527) que tiene el sobrenombre de “Miguel Ángel reformado”.

Debemos ramificarnos ahora hacia otra línea que podríamos llamar la etapa final de esta “italianización” del arte flamenco o alemán, que ya se había manifestado desde hacía algún tiempo. Es con Peter Paul Rubens que se dibuja completamente ese movimiento por una síntesis tomada de Tintoretto y de Veronés por intermedio de Caravaggio. Rubens nació en Colonia en 1577; pierde a su padre a la edad de 10 años y es llevado a Amberes en Bélgica, país que él adoptará. Precoz, estudia bajo Otto van Veen antes de viajar a Italia. Rubens no puede sobrepasar a Veronés en el color, pero su versatilidad se deja ver en toda ocasión. (Lámina 143.) Pinta con un amor a la Naturaleza que su carácter nórdico lo simboliza en su más alto grado; sus animales son admirables así como sus paisajes que ningunas otras manos hubieran podido trazar. Disociado de la religión, y con una simpatía universal, es enteramente libre y con el “encanto” que se perdía poco a poco, él une todo en los temas religiosos. Poderoso, con entereza en sus sentimientos, expresa una idea donde el bien y el mal no forman más parte del juicio sino que quedan como hechos para el análisis de cada uno. Van Dyck (1599-1641) es su mejor alumno y el más popular, sin duda. Otro maestro de la época es Rembrandt, nacido en Leyden en 1606.

Serge Raynaud de la Ferrière

Mucho se ha dicho de su obra y poco sobre el hombre; era poco comerciante y abandonó esta tierra, pobre, después que su colección fue vendida en subasta pública (incautada por deudas).

* * *

Rembrandt Van Rijn nació en Leyden, pero en fecha desconocida* entre 1604 y 1607, y apenas se sabe que hacia 1620 dejó la universidad y trabajó en el estudio de un pintor de segunda categoría, Jan Van Swanenburch, y en seguida (después de 3 años más o menos) se fue a casa de Lastman en Ámsterdam de donde regresa fortificado esto al punto que toma a Gerard Dou como discípulo en Leyden.

“San Pablo en la Prisión” fue producido alrededor de 1627, pero fue su famoso lienzo “Lección de Anatomía” (1631), el que lo hizo ser reconocido por el público. (Lámina 88.) Holanda daba asilo entonces a muchos benefactores de las artes y Rembrandt vivía en Bloemgracht en Ámsterdam, capital aristocrática de los pintores de la época. Podía ya haber tenido entonces entre 25 y 27 años y ya era reconocido como maestro, pues los alumnos pagaban 100 florines, lo que era una buena suma, para tener el privilegio de trabajar un año bajo la conducción del artista. Parece que su matrimonio se debió más a una inundación monetaria, con la cual no sabía qué hacer, que a amor verdadero! Como una primera reacción de Holanda al genio de Rembrandt (que no encuentra nada mejor que hacer como cambio de circunstancias necesaria a ese nuevo estado financiero que lanzarse a un matrimonio), el compromiso con Saskia van Uylenburgh (prima de su gran amigo) que podría tener unos 20 años, siguió muy de cerca a esa considerable entrada de dinero.

La ceremonia tendría lugar en 1634 y según los muchos retratos de su esposa se puede ver que ella envejeció muy rápidamente. Su éxito va siempre en aumento y su fortuna, tan evidente, choca a un buen número de holandeses. Paga tan bien y sin regateo que su fama queda hecha al punto que las colecciones de arte siempre exageran un poco los precios cuando él se presenta, pues todo el mundo conoce su largueza al gastar. Rembrandt está siempre lleno de entusiasmo por la vida y el arte, pero su existencia familiar no le da satisfacción; la pérdida del pequeño Robertus y de sus dos hijas, recién nacidas, y su madre, que murió en 1640, tienen naturalmente que haber marcado al artista. Su esposa dio a luz un hijo en 1641, el pequeño Titus, pero ella murió en 1642 cuando él tenía 36 o 37 años, y parece perder un poco su magnífico humor. No toma ninguna precaución legal con motivo de los bienes de su difunta esposa, lo cual hubo de pesarle más tarde; pero cómo podría un artista como él ocuparse de la regencia financiera, cuando por la venta de uno de sus lienzos nunca se manifestó como comerciante, ni tampoco en las

* N.E. 15 de julio de 1606 n.- 4 de octubre de 1669 m.

compras de objetos de arte que adquirió: lienzos de Rubens, libros de dibujos de Lucas Van Leyden o perlas para Saskia...

Mientras tanto el príncipe Frederic Henry continúa su patrocinio y Rembrandt produjo "Circuncisión" y "La Adoración de los Pastores" (Láminas 99 y 100). Los alumnos vienen ahora del extranjero, tal es su renombre; pero el público no tiene ninguna simpatía por el Hombre. Muchos amigos lo rodeaban, sin embargo. Pero ¿no es esto a causa de su gran generosidad?; el dinero corre entre sus dedos. Hacia 1649 conoce a Hendrickje Stoffels que vivirá a su lado cerca de 13 años, o sea, hasta su muerte, cuando ella no tenía más que 36 años. Esta mujer le dio dos hijos (que murieron de poca corta edad) y se entendía muy bien con Titus Rembrandt, con quien en 1660 estableció un pequeño negocio para remediar el estado de déficit de la familia. No se sabe a ciencia cierta lo que pasó, pero fue en el momento en que Hendrickje se unió con Rembrandt cuando se inició la situación de descenso peligroso; él abandonó poco a poco sus bienes y comenzó a tomar prestado a gran escala hasta el punto en que lo declararon en bancarrota en 1656. Con la muerte de la fiel Hendrickje, la apariencia del maestro deja que desear y durante los años que siguen Rembrandt está más o menos en silencio, rodeado todavía de algunos amigos sinceros que trataron de consolarlo, pero ya estaba asediado por la ley y por un sinnúmero de preguntas que debieron fatigarlo terriblemente. Su hijo Titus (de 27 años de edad) se casó con su prima Magdalena y esto, sin duda, trajo un poco de consuelo al artista, pero desgraciadamente después del matrimonio en septiembre, ella muere dejando una hija. En cuanto a Rembrandt, no tuvo luego más que seis meses en esta tierra.

Cuando se piensa en las innumerables obras de ese Maestro, en el valor de su trabajo y en los precios de sus lienzos sobre los cuales el antiguo y nuevo mundo especularon, uno se queda helado al leer en ciertos documentos que fue enterrado por 13 florines! Un gasto tan ridículo para un Maestro que deja unos 600 cuadros al mundo, los que todos han podido admirar en una u otra venta de grandes colecciones o exposiciones en las galerías de arte...

* * *

El estilo holandés de la época de Rembrandt era sinónimo en cuanto al “género” y las representaciones sobre todo rebuscadas en las maneras, las costumbres, los cuadros de la vida cotidiana. Entre los artistas holandeses de “género” encontramos numerosos alumnos de Rembrandt: Gerard Dou, Ostade, Maes, Teniers, Jan Steen, etcétera.

Al estudiar la escuela flamenca (Rubens, Van Dyck) y la holandesa (Rembrandt, Hals, de Hooch, Vermeer) se pierde un poco de vista esa especie de emanación de los venecianos (Tintoretto y Veronés especialmente) ante la persona del Greco. El Greco es como un perfume que perdura del estilo bizantino habiendo pasado por el alambique coloreado de Paolo Caliari (Veronés). ¿Hay necesidad de hablar también de Velázquez? Estos dos grandes maestros de la escuela española que más tarde han dado nacimiento a ese tercer genio: Goya.

Justamente en 1600 nació en Lorena otro género de artista: Claude. Ese francés pasó su vida en Italia donde se hizo notar sobre todo entre 1640 y 1660, con la perfección en el paisaje, la perspectiva con líneas seguras e imitación correcta. Sin duda se debería mencionar antes a otro francés de talla: Poussin. Son esos dos artistas los que inspiraron más tarde a Turner y Constable; esos dos pintores ingleses toman también sus ideas de Van Dyck, mientras que Blake toma directamente su inspiración de Rafael y Miguel Ángel al igual que esa otra serie de ingleses: Hogarth, Reynolds y Gainsborough.

Según Poussin las 3 pinturas más grandes del mundo son: la “Transfiguración” de Rafael (Lámina 97), la “Comunión de San Jerónimo” de Domenichino y el “Descenso de la Cruz”, ejecutado por Daniel de Volterra, ayudado por Miguel Ángel.

Se debe reconocer que Miguel Ángel es un apasionado del cuerpo humano; recoge ese estudio donde lo dejó Pollaiuolo (este último también se especializó en el cuerpo humano y ambos, igualmente, más bien en el sexo masculino). Se podría ver en Miguel Ángel un vacío; se trata de la colección de figuras sin secuencia que él ofrece generalmente; es la belleza pura pero casi sin expresión de conjunto como la que ofrece Leonardo da Vinci por ejemplo. Ángelo es sobre todo un escultor, pienso yo, y él presenta por tanto un motivo y no una idea precisamente. Da Vinci no es solamente un técnico de la estructura humana, la cual ha estudiado particularmente (como si fuera un anatomista, como bien lo fue Ángelo, lo concedo), sino, además, un psicólogo que trata una colectividad y, en “La Última Cena” tenemos esa secuencia ideológica que se lee en cada uno de los personajes; el uno es acompañado del otro, se siente todo el ambiente del momento.

En este momento tengo a la vista una reproducción del “Pecado Original” de Miguel Ángel: 6 personajes, todos separados los unos de los otros ¡diría que

no tienen nada en común! La Capilla Sixtina ofrece un poco esta idea de figuras o a lo sumo de pares de figuras, no de un motivo completo. (Lámina 66).

A través de Caravaggio, y como empujado por la escuela veneciana, tenemos al gran Maestro español Velázquez, mientras que El Greco obtendría sus fuentes artísticas más bien de la época bizantina. Domenikos Theotokopoulos, mejor conocido como El Greco, es el primer nombre de la pintura española, como Rubens para la de Flandes.

Nacido 8 años después de la muerte de Pieter Brueghel, Rubens ofrece un valor completamente nuevo. Ya que nadie hace de puente entre lo humorista (Si puedo calificar a Brueghel, ese excesivo flamenco, de tener alguna cosa espiritual) y lo serio de este alemán que vino a tomar a Bélgica como su segunda patria. Con la muerte de Brueghel, Europa pierde completamente todo medievalismo; Rubens pinta igualmente bien una crucifixión para la iglesia que un “Tocador de Venus” (Lámina 143) para un comprador rico. Se le considera buen católico (¡sin brizna de mística!) porque pone toda su alma en una “Asunción de la Virgen”; pero qué decir del mismo ardor con que pinta “Diana en el baño” o las “Ninfas sorprendidas por los Sátiros”. Era bien equilibrado, concreto, sin miedo de emprender cualquier cosa, porque no estaba limitado por ningún dogma.

El Greco es ciertamente su contrapartida en España, con el estilo barroco completamente desarrollado; mientras que Rubens sería el elemento “Tierra”, se podría simbolizar al Greco por el elemento “Fuego”. Tanto como el flamenco era positivo, así el español se movía dentro de lo subjetivo. Los modelos de los dos artistas son de lo más interesantes al compararlos; basta con ver las Madonas de cada uno de ellos para comprender.

Velázquez (1599-1660) tiene la suerte de ser aceptado por todo el mundo; una admiración general se supo crear ese pintor de pintores. No es en sus modales como El Greco. Siendo libre, no siente la necesidad de glorificar ninguna cosa ni de falsificarla, porque él no ama pero tampoco odia; pero en definitiva, ¿es verdaderamente un artista? Como pintor, ciertamente, hace un retrato dentro de una perfecta semejanza, pero ¿es ésa la Misión del Artista?, tal vez antes de la invención de la fotografía: ¡sí! Ahora bien, por mi parte clasifico a este pintor entre los fotógrafos!

Nicolás Poussin (1594-1665) nació sin duda con 100 años de retraso; no aporta nada a la pintura, pero en la realización final hay que reconocer su nombre como una contribución de síntesis, es decir, que nadie lo nota, pero que todo el mundo lo esperaba. Es un constructor, un organizador; trabaja en todo detalle, no olvida nada, hace y rehace el análisis de lo que es necesario visualizar. Veo muy bien a Poussin en su trabajo, meticuloso, tal vez aún

maniático, que no puede soportar una interrupción; necesita toda su calma para ejecutar su arte de paciencia.

Claude Gelée (1600-1682) es su contemporáneo, pero cuánto más fuerte; él ama la naturaleza, mas desgraciadamente no puede expresar el sentido profundo del misterio de ese elemento en el cual Constable destacó más tarde.

En Holanda se hace sentir en esta época una reacción contra la influencia italiana en todas las ramas del arte del retrato; aquello se nota sobre todo en Franz Hals y tal vez en B. Van der Helst, aunque este último se inclina al estilo de Van Dyck (el más célebre discípulo de Rubens, quien pasó los últimos nueve años de su vida en Inglaterra, la cual conserva algunos bellos ejemplares, tal como "Carlos I" que se encuentra en Windsor como el mejor retrato, quizá, entre sus obras). (Lámina 85).

Tenemos todavía a Jan Brueghel (llamado a veces "Velvet" Brueghel, mientras que Pieter Brueghel es a menudo llamado "Paysan Brueghel" para distinguirlo de su hijo "Hell Brueghel"), quien resume bastante bien esta serie de los artistas de "género" en la que David Teniers, el joven (Hijo de David Teniers el viejo, conocido sobre todo por su "Tentación de San Antonio") está a la cabeza; pinta escenas de diablerías, representa temas de tabernas, salas de guardias, etcétera. Notemos a Adrian Van Ostade (el segundo de los pintores humoristas), Adrian Brouwer, Jan Steen, Jean le Ducq (con sus cuadros de vida militar), Terbrugghen, Gerard Douw (será necesario nombrarlo otra vez?), el pintor de la vida doméstica, y finalmente G. Metsu, F. Mieris, Netscher, Schalcken (que resalta en las escenas a la luz de una lámpara), y Pieter Van Hoogh, muy notado por efectos de luz en interiores.

En Italia el paisaje sigue las ideas fundamentales de la obra de Caracci y son los franceses los que toman en cierta forma la iniciativa del movimiento en esta época; se encuentran imitadores, entre otros Both, Pynacker y Cuyp.

¿He nombrado los artistas del norte: Paul Bril y Adam Elzheimer? En cuanto a Berghem y su discípulo K. du Jardin, la preferencia va hacia las formas de la naturaleza meridional. Tenemos a Hobbema que no tiene particularidades sino la de pintar lo que está a su alrededor con los efectos corrientes de la luz del día. Hay que recordar también a Willem Van der Velde, el más grande de los pintores holandeses de marinas junto con Backhuysen en el mismo sector. Entre los pintores de animales se encuentra Snyders, el amigo de Rubens y se destacan, con las flores: Seghers, de Heem, R. Ruysch y Van Huysum.

* * *

En España el estilo germánico ya no prevalecía más; allí se sentían más atraídos por el gusto italiano como el representado especialmente por los Maestros venecianos, y las características se simbolizaron rápidamente en los trabajos de Zurbarán, Velázquez y Murillo.

El Tiziano, que vivió en España (bajo el reinado de Carlos V) no parece haber alcanzado éxito. Las principales obras que existen en España datan del tiempo de Felipe II; la mayoría de las obras fueron ejecutadas por los italianos.

Pero concentrémonos un poco más en los artistas nacionales; primero Antonio del Rincón (1446-1500) el primer pintor que se distingue, pero es Luis de Morales a quien siempre se mira como el “divino” y con frecuencia apodado el Perugino español. En Sevilla se estableció una escuela de arte fundada por Luis de Vargas (1502-1568); se dice que es alumno de Pierino del Vaga y es una cosa cierta que su estilo es especialmente el del pintor italiano. En Valencia se abre otra escuela con Vicente Joanes (1523-1579) a la cabeza, a quien a veces se le ha dignificado con el nombre del Rafael español. En Castilla se distingue el maestro Juan Fernández Navarrete, denominado “el Mudo” porque a la edad de tres años perdió la audición luego de un ataque y debido a esto jamás aprendió a hablar. Federico Zuccari está entre los maestros venidos de Italia para decorar el gran Escorial, erigido bajo los auspicios de Felipe II. Hacia fines del siglo XVI las escuelas eran todavía mantenidas por artistas de renombre: Ribalta (el Domenichino español y Sebastián del Piombo combinados!), J. G. de Espinosa, excelente pintor que estudió bajo Ribalta. A pesar de haber nacido en España, Josef de Rivera parece pertenecer más a Italia, habiendo ido a ese país desde muy joven, donde adoptó el estilo de Caravaggio (murió en Nápoles).

La escuela de Sevilla tiene varios maestros: Pablo de Céspedes, que estudió en Roma quien era considerado como uno de los mejores pintores de frescos en el tiempo de Gregorio XIII; regresó a su nativa Córdoba y fue en cierta medida imitador del bello estilo de Correggio. Sigue siendo uno de los mejores coloristas de España. Juan de las Roelas, por sus obras dejadas en Sevilla, es clasificado entre los grandes nombres de la historia del arte, pero parece ser poco conocido más allá de sus fronteras. Francisco de Herrera “el Viejo”, se dice que es el primer maestro que introdujo en la escuela de Andalucía el toque vigoroso adoptado por Velázquez. Como escultor tenemos a Alonso Cano que también fue pintor y arquitecto. Pedro de Moya es un imitador de Van Dyck; paso por alto a Sebastián de Llanos (que fue herido por Cano en

un duelo), de quien sólo tenemos dos lienzos.

Francisco Zurbarán (1598-1664) ciertamente es uno de los nombres más grandes de la historia del arte español. Es el Caravaggio español, y se destaca sobre todo en las tapicerías. Se dice que Felipe II se detuvo un día para verlo trabajar y posando su mano sobre el hombro del artista le saludó como “Pintor del Rey y Rey de los Pintores”.

Fue Francisco Pacheco quien estableció la escuela de Sevilla de donde proceden Alonso Cano y Velázquez (el gran yerno de Pacheco).

Diego Velázquez de Silva aprendió de Herrera sobre todo esa osadía de ejecución, pero pronto dejó a su primer maestro para seguir la escuela de Pacheco. Tuvo su estudio en el mismo Palacio Real, donde el rey iba a verlo trabajar cada día, y es el único artista con quien Rubens tuvo intimidad durante su visita a Madrid. Su obra maestra histórica es la “Rendición de Breda” (Lámina 95) y naturalmente hay que mencionar a “Velázquez haciendo el retrato de la Infanta Margarita”, como una célebre composición. (Lámina 87).

Murillo (1618-1682), con sus sencillas imitaciones de la naturaleza, ha ganado una popularidad que no admite discusión ni aun entre los artistas mismos; muchos lo prefieren al brillante Velázquez! Sus mejores lienzos son posteriores a sus 50 años. Su “Inmaculada Concepción” fue pagada por el emperador con 23 000 libras y se encuentra actualmente en la antigua Galería del Louvre en París. (Lámina 101.)

* * *

Entramos ahora en un campo completamente distinto que podemos iniciar con Watteau, ese maestro francés que sería seguido por Boucher (1703-1770) y Fragonard. En vez de venir por una línea de herencia artística de Poussin o Claude, esta escuela francesa nació más bien de Rubens en “extracción” (si es que puedo hacerme entender con ese término) de Tintoretto y Veronés.

Watteau (1684-1721) ha sabido hacer de puente entre el siglo XVII y el XVIII, siglo muy ventajoso, sin caer en la “sosera” italiana y sin dar sin embargo, demasiado de la excentricidad de la vida de Versalles. Va más allá de la superficie habitual de las cosas y no era nada fácil realizar esto, con el reflejo de la existencia artificial de la época. Tiene el mérito de haber aceptado los modales de la corte, sin dejarse seducir por Versalles, del cual está, sin embargo, completamente desligado. ¿Puedo sugerir pensar en Mozart al mirar un lienzo de Watteau? (Lámina 142.)

Boucher (1703-1770) es el decorador de los “boudoirs” y nada dejó al azar; una frivolidad sin trivialidad; es artista de alma elegante, sin estilo exagerado.

Fragonard (1732-1806) el último de los franceses del verdadero siglo XVIII. Con la sensibilidad de Watteau, sin duda, no tiene la finura de profundidad, pero ya aparece con él una cierta realidad de la vida; termina en cierto modo con las ideas mitológicas. En cuanto al sentimiento, Fragonard tiene tanto, como Watteau tuvo tristeza.

Chardin (1699-1779) se presenta solo, separado de los otros, y no tiene el renombre de sus predecesores; es, sin embargo, un pintor de talento. Se esmera, termina una rama o los detalles de una botella con el mismo arte y el mismo sentimiento; se podría decir que “ama su oficio”. Hay una cierta sensibilidad doméstica, lo creo así, en este artista a quien se le podría comparar con ciertos holandeses.

Tendremos también a Louis David (1748-1825) quien tiene el estilo neoclásico de una primera reacción lógica de un fin de siglo. (Láminas 92 y 93.) En fin, Ingres (1780-1867) es el discípulo de David y va a ser el clásico dentro del clasicismo; no pierde su sentido de la línea, del peso, de la medida. Ciertamente tiene que haber hecho un esfuerzo considerable para realizar ciertos retratos que me sorprende hayan salido de las manos de Ingres, que es sobre todo el pintor- arquitecto; es el sentido del orden puesto a la disposición de un lienzo. (Lámina 147).

Eugène Delacroix (1798-1863) está a la cabeza de los románticos que se rebelan contra sus predecesores, tanto por el tema, como también por la técnica. Le gusta Rubens como también Géricault, con el cual forma el conjunto francés, desde el punto de vista artístico, proveniente de Rubens-Van Dyck, mientras que David e Ingres descendían más bien de los florentinos.

No hay duda de que él recibe inconscientemente una cierta influencia de los venecianos (de donde Rubens se manifestaba) y en su “Entrada de las Cruzadas a Constantinopla” (en el Louvre) la inspiración a la Veronés se percibe muy bien.

Debemos situar en dos palabras la posición artística de Francia a través de un ambiente general. El Norte fue invadido por pintores flamencos a tal punto que la escuela francesa en el Norte tiene dificultad en manifestarse como puramente “nacional”, o sea que, a veces, es difícil establecer el origen de los cuadros atribuidos a pintores franceses.

Al Sur tenemos una invasión de arte italiano debido a que la Corte de los Papas se había trasladado a Avignon.

En Fontainebleau se fundó una escuela por Rosso y Primaticcio, invitados por Francisco I. Hubo una gran controversia entre los partidarios de Poussin y los de Rubens. Esto tiene como efecto la formación de dos corrientes de ideas, así como dos líneas separadas en el mismo arte. De otra parte, la organización oficial trata de hacer aceptar el tipo Rafael y la Academia estimula esta imitación desde 1532 hasta el siglo XIX.

Otra idea viene a separar también a los artistas: la línea o el color... Felibien defiende la causa del dibujo académico, impone el color como condición secundaria, mientras que Roger de Piles fue el “líder” de la defensa del color como elemento constructivo. De esa batalla del siglo XVII, los “Rubenistas” obtuvieron sentencia favorable gracias a Watteau; no obstante, esos dos partidos, “clasicistas” y “romanticistas”, como les llamaron enseguida, esperaban una palabra libertadora y fue Delacroix quien iba a vencer ante Ingres, al “líder” de un ejército que tomaba sus fuentes (con Poussin) de la escuela Florentina.

Nacido el 7 Floreal del año VI del calendario republicano (26 de abril de 1798), de padre diplomático, Delacroix no fue un niño prodigio; se inclinó primeramente hacia la música y por un momento pensó en seguir la carrera militar. Abandonó la escuela a la edad de 17 años por el estudio de Guérin, y como no pensaba dedicarse enteramente a la pintura, ni existía simpatía entre el maestro y el discípulo, Eugenio Delacroix creyó que aprendería más yendo al Louvre a copiar a Rubens, a Rafael y al Tiziano.

Es con su “Dante y Virgilio” (1822) que se desligó completamente de la

Serge Raynaud de la Ferrière

escuela de David y de su tradición, que fue defendida por Ingres y los “Poussinistas” convertidos en “clasicistas” más tarde, Delacroix se manifiesta ahí como una protesta contra el frío clasicismo.

No pienso que pueda hablar más de Delacroix, que deja ¡9 140 obras, de las cuales 853 son pinturas, 1 525 cuadros al pastel, acuarelas o lavados, 6 629 dibujos, 24 grabados, 109 litografías y más de 60 álbumes!

Cuando se ha visto su “Dante y Virgilio” (Palacio del Louvre) que presentó en el Salón en 1822 cuando tenía 24 años, se comprende todo lo que puede haber en este prolífico artista.

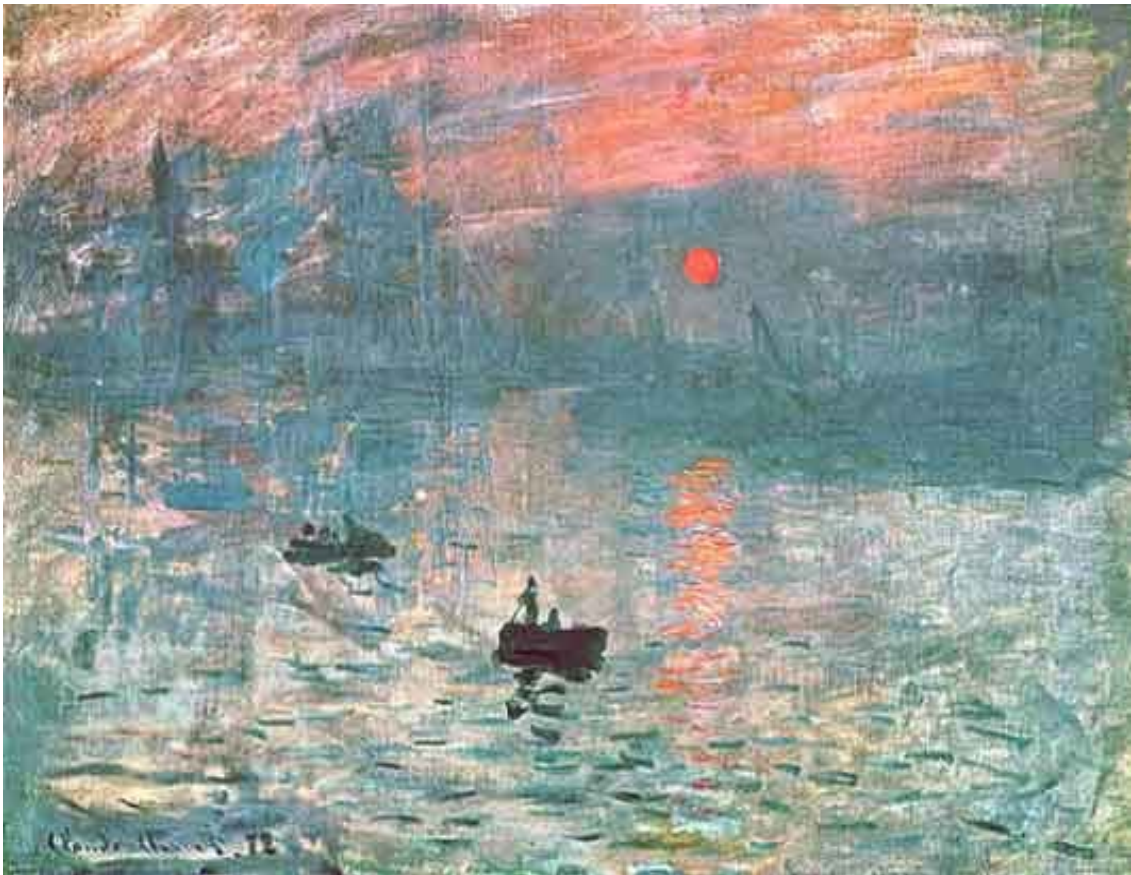


Lámina 156.- IMPRESIONES.- Monet.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 157.- LAURELES ROSADOS.- Van Gogh.



Lámina 157A.- GIRASOLES.- Van Gogh.



Lámina 158.- GRETA BRIDGE.- John Sell Cotman.



Lámina 159.- JUAN- LES- PINS.- Monet.

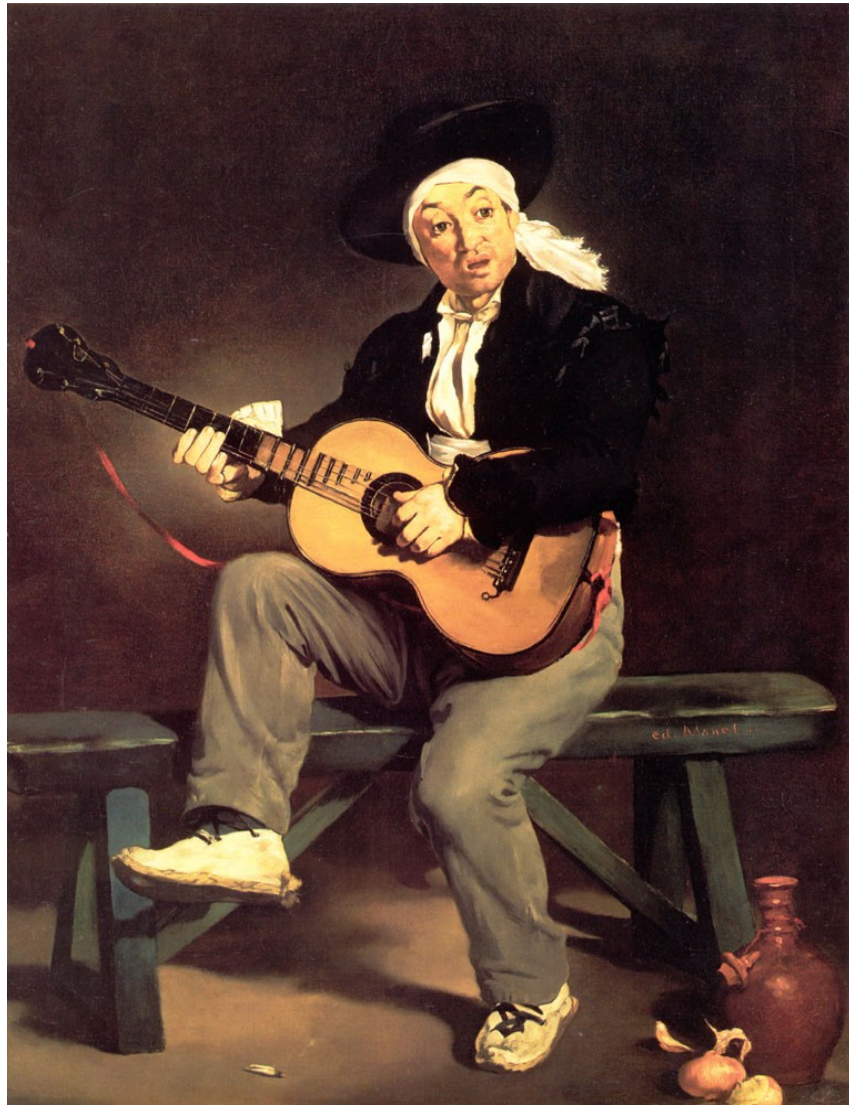


Lámina 160.- EL GUITARRISTA ESPAÑOL.-Manet.



Lámina 161.- CAPRICHO EN PÚRPURA Y ORO.- Whistler.



Lámina 162.- MONSIEUR ET MADAME MANET.- Manet.



Lámina 163.- MADRE E HIJO.- Picasso

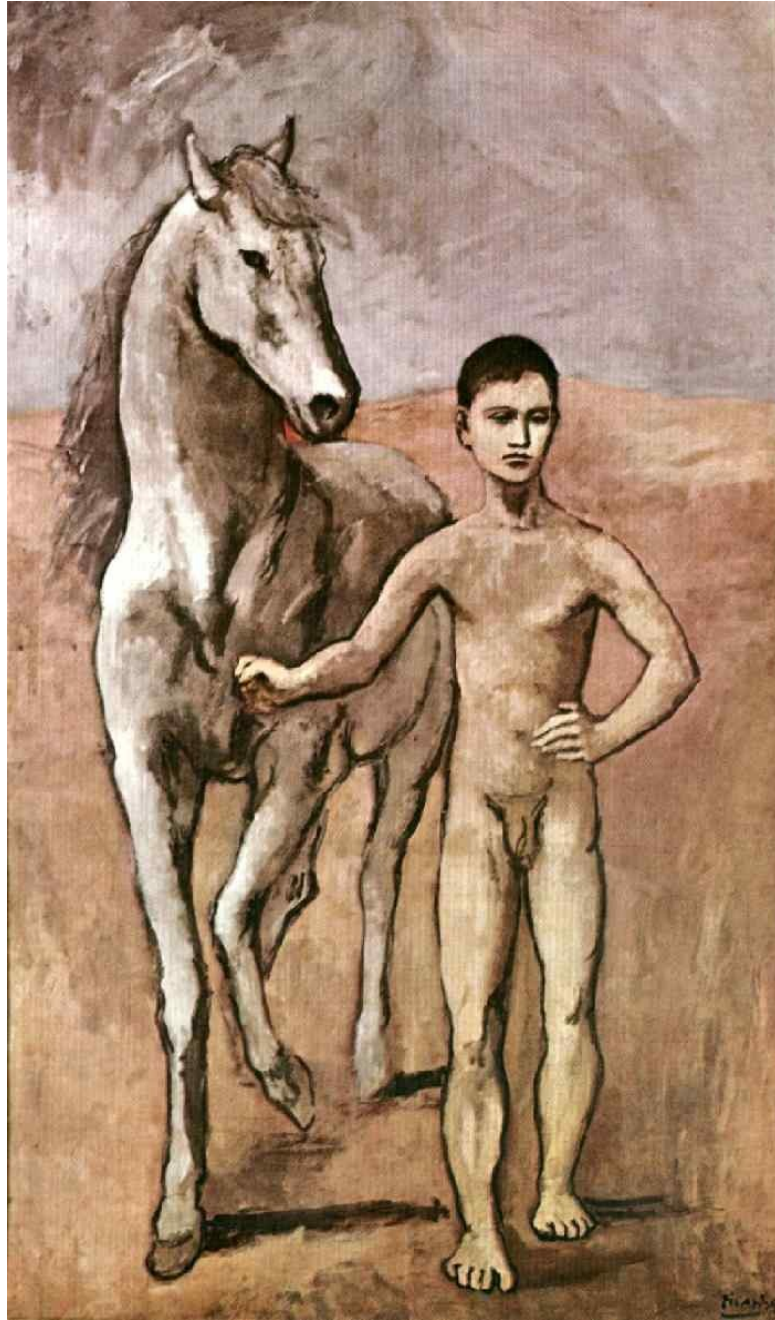


Lámina 164.-MUCHACHO JOVEN.- Picasso.

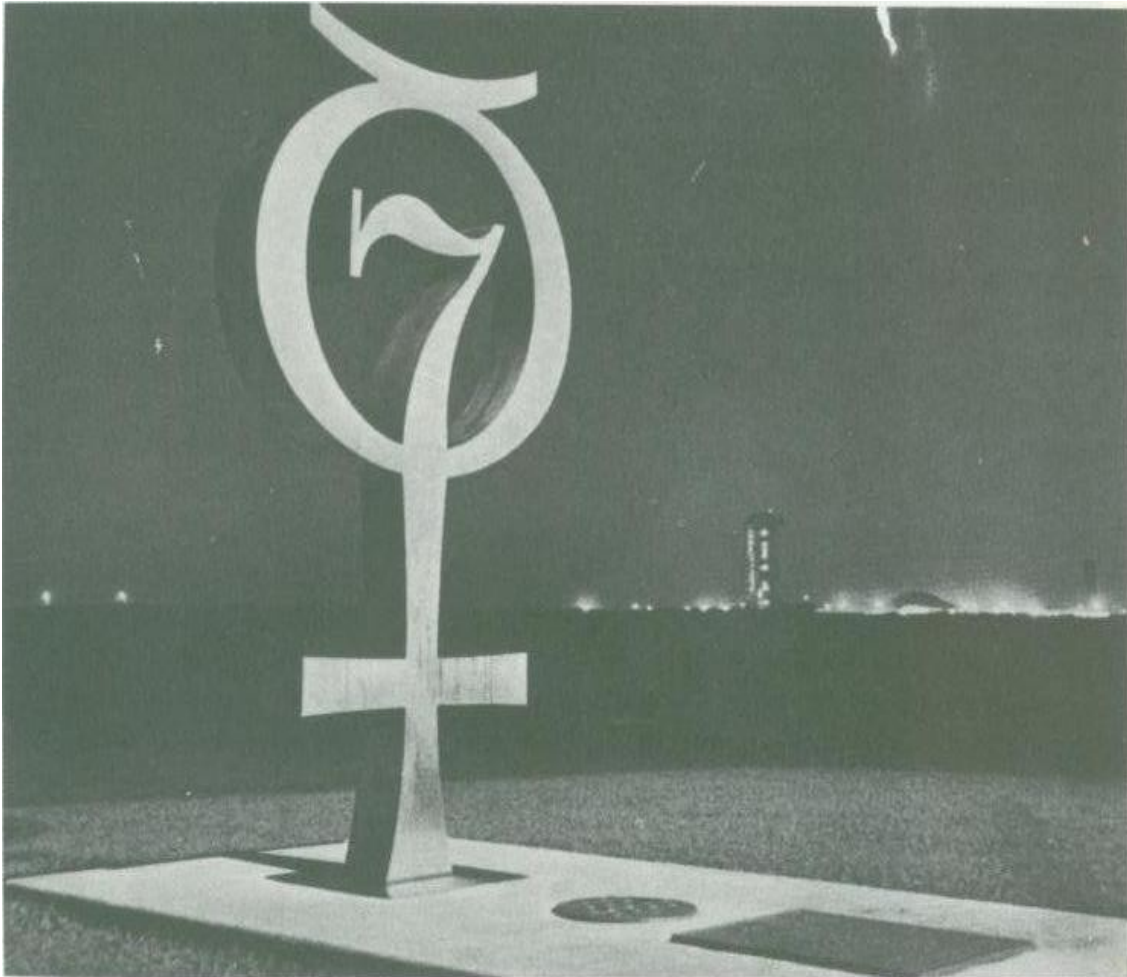


Lámina 165.- SÍMBOLO DEL PLANETA MERCURIO.- Erigido por la N.A.S.A en ocasión de los vuelos astronáuticos interplanetarios. Una cápsula de tiempo será abierta en el año 2464 con información acerca de los Vuelos Mercurio. En Cosmobiología se estudia la exaltación de Mercurio durante la Era Acuariana.

En marzo de 1863 la afección a la vista que sufría desde hacía algunos años estaba empeorando y el 26 de mayo deja París para ir a Champrosay, pero tiene un ataque serio durante el viaje (hemorragia pulmonar); recayó a los 5 días hasta tal punto que tuvo que regresar a París, al que abandona de nuevo un mes después para ir a la campiña, de donde le trajeron de nuevo el 14 de julio en un estado que hacía suponer lo peor y el 13 de agosto de 1863 a las 6 de la mañana exhaló su último suspiro.

Abandonemos ahora esta línea que termina aquí, porque el resto son de los pintores franceses, como lo veremos más tarde, tienen orígenes en los "Poussinistas", en Miguel Ángel, aún en Velázquez, y la línea del estilo de Bizancio.

* * *

Volvamos un instante a Inglaterra; hemos visto a Hans Holbein (Lámina 89), un alemán que se convirtió en retratista del rey (Enrique VIII). Rubens trabajaba bajo Carlos I, Van Dyck fue también pintor de la corte de Inglaterra; Sir Peter Lely, un flamenco que supo dar gracia excepcional a las “Bellezas de la Corte”. En fin, Hogarth (1697-1764) es el primer inglés nativo, y este insular rehusó rendir homenaje a Italia; es un pintor vigoroso y sin remilgos, que tiene los ojos puestos únicamente sobre la vida contemporánea. ¡Se dice que pinta sermones! Es un moralista que supo también ser un inventor; en efecto, él fue el primero en ofrecer esta idea original de los personajes relacionados entre sí por un medio psicológico: se trata de los “conjuntos de conversación” de que tanto se ha hablado.

William Blake (1757-1827) es también uno de esos aislados; es como una cosa que no forma parte de nada; se presenta y desaparece sin que se le pueda relacionar a cosa alguna. Sus obras maestras son de formato “in quarto” y ciertas obras tienen escasamente tres pulgadas cuadradas.

Ya he mencionado a Reynolds y a Gainsborough, cuyos nombres están íntimamente ligados; la única diferencia consiste en que el primero considera el retrato según la estética del canon de belleza (está aún ligado a Rafael), mientras que el segundo pretende que un retrato debe ser el espíritu del modelo percibido por el artista mismo.

* * *

Sigo ahora con otra rama de pintores ingleses: primero Constable y Turner, que son como allegados de Van Dyck y toman contacto con Géricault y Delacroix, inspirándose en Claude. De otra parte tenemos a Millais y Madox Brown que están relacionados con la escuela flamenca (de Van Eyck y Van der Weyden) por una parte, y por otra, con Masaccio. A esas cuatro corrientes de la pintura inglesa: 1) Hogarth, Reynolds y Gainsborough; 2) Blake; 3) Constable y Turner; 4) Millais y Madox Brown; debemos añadir también más tarde a Whistler, que tomó su iniciativa en la escuela francesa (Manet principalmente). Tenemos entonces cinco corrientes diferentes entre los ingleses, y sólo Constable y Turner están relacionados con otros criterios artísticos: escuela flamenca, “poussinistas” y escuela francesa de Géricault terminada por Delacroix. Esos maestros han dado también un impulso hacia una nueva inspiración en pintura al impregnarse de una síntesis, que muy juiciosamente eligieron, aportando también un sentido personal y particular.

J.M.W. Turner (1775-1851), como otros pintores ingleses, investigó la grandeza de la naturaleza y al mismo tiempo el lado dramático, aceptando la simplicidad de su patria. Está entre los primeros que exploraron las montañas para encontrar allí una satisfacción emotiva. Es un viajero, incluso un aventurero, un dramaturgo al igual que un constructor del Imperio, dijo Anthony Bertram. Turner expresa ciertamente más lo que siente que lo que ve, y puede ser considerado como un subjetivo. Pareciera ser el que más se acerca a la música porque, en realidad, sus últimas obras son una sinfonía de colores más que una construcción de formas. Su forma de expresión es sin duda, entre todos los artistas pintores, la que está más cerca de los músicos. Está en el lado opuesto a la intelectualidad y es por eso, quizá, que tanta gente se niega a reconocerlo dentro de la línea de los grandes pintores.

Su evolución se manifiesta con fuerza cuando se comparan sus trabajos de 1797 (“La Cripta de la Abadía de Kirkstall”, por ejemplo) y de 1830 (“Interior de una Casa en Petworth”) (Láminas 33 y 113). Sus efectos de luz son, desde el principio, de una riqueza indiscutible, pero al final, ni siquiera necesita la luz de un rayo de sol (como el primer cuadro citado cuyo original se encuentra en el Soane Museum) ni de la exposición atmosférica como en sus diversos paisajes de los Alpes; se libera del campo de acción real para crearse su “clima” personal. De mi parte, debo confesar que aunque no me gusta el tema, es de una flagrante realidad el hecho de que Turner en su “Hotel de Ville de París” (Lámina 111) y en “Pont D’Arcole” (British Museum) se manifiesta como

un verdadero moderno. En su lienzo “Nieve y Tempestad” (Lámina 34) (National Gallery) es verdaderamente él mismo, escapando como un impresionista de los contornos físicos de la materia; como una experiencia apasionada, su imaginación da libre curso a la libertad de la ley interior de la armonía.

Tal vez hay en este último cuadro una agitación, pero no hay nada pesimista como en los lienzos de Constable por ejemplo.

Constable (1776-1837) es el inglés tipo, sedentario, acepta el hecho. Es la apariencia de la naturaleza clásica; sin embargo, con su lado triste: la lluvia, el viento, la tormenta, es el hombre interior que contempla al calor los elementos desencadenados. No es como Turner, dispuesto a escapar de la estrecha Isla, sino que al contrario, se complace en la comarca nativa con sus campos nostálgicos, las fincas tristes, las aldeas húmedas. No obstante, Constable es concreto, representa lo que ve, no hay esfuerzo de imaginación en él; pinta campos, árboles, ríos, sin nunca perder el contacto con las tres dimensiones; acepta las cosas exteriores sin deseo ninguno de reducir, de componer o de valorizar sea lo que sea, nunca impone nada y ni siquiera puede ser considerado como un clásico, en vista de la necesidad de crear un orden de ideas para ser considerado como artista clásico. No forma parte de un sistema, sigue siendo ilógico y muy inglés.

El impresionismo data de 1863, de nombre evidentemente, porque en idea podemos encontrar trazas de ello en las últimas obras del Tiziano. Constable tiende también hacia el impresionismo en la esencia, aunque rehúso considerarlo como tal; mucho mejor lo es Turner después de 1840, en su método por ejemplo.

* * *

Volvamos ahora a la escuela francesa que va a caracterizar la pintura del siglo XIX hasta el XX como antorcha del arte pictórico.

Antoine Watteau, el pintor de Luis XV, marcó su época por una reacción que el arte esperaba desde hacia largo tiempo (Lámina 142). Se cita a Boucher como el libertino de su tiempo; me parece que fue muy sutil y su alegada indecencia es tal vez a propósito, como psicología de la época, que naturalmente no estaba exenta de sensualismo; pero él se especializó en la decoración de lo que debía presentar, una mezcla artificial de preparación de ambiente y creación del estado de ánimo deseado. Así como se emplea el incienso en las iglesias hoy en día, habiendo perdido el sentido esotérico de eso, sino simplemente como ritual y porque ello crea una atmósfera religiosa; en este sentido empleaba Boucher sus motivos con un refinamiento de la moral de la época.

Joseph Vernet con sus marinas, es un prolífico pintor de puertos de Francia (era el abuelo del célebre Horace Vernet que murió al final del siglo XIX).

Greuze deja buenos ejemplos de paisajes con “l’Accordée de Village” (en el Louvre) como lienzo popular.

La obra más notable del siglo XVIII se dice ser “Apoteosis de Hércules” de François Lemoine en el plafón del Salón de Hércules en Versailles.

Vien, el maestro de David ciertamente marcó su época durante la reacción política de la Revolución, pero fueron sus discípulos los que completaron la idea enteramente, mientras que él permanece más bien a la sombra, y poco conocido en verdad. “El Juramento de los Horacios” de David, ciertamente no es para explicarse. Fue copiado y recopiado en muchos ejemplares y vulgarizado suficientemente. (Lamina 93).

Esa obra fue realizada para Luis XVI; “Leonidas” (Lámina 92) fue adquirida por Luis XVIII; hay otros lienzos igualmente célebres como el “Juramento del Juego de Pelota”, la “Muerte de Marat” y por último está la gran pintura “La Coronación de Napoleón”, por la que el Emperador pagó 105 000 francos así como la otra pintura famosa “Napoleón pasando los Alpes”. Se sabe que el famoso caballo blanco debe ser una ficción, porque para pasar más allá de St. Bernard no sería posible sino con un asno o un mulo a lo más! Es en el retrato en lo que David se impone, por ejemplo, con el Papa Pío VII.

Gérard es entre los seguidores de David, ciertamente, el mejor (su “Entrada de Enrique IV en París” está en Versalles), seguido por Gros, Abel de Pujol, Drolling y Drouais, pero el más elegante de esta escuela fue Guérin.

A continuación de estos artistas, están Géricault, el iniciador del romanticismo y Girodet con su “Diluvio” que deja una impresión tan profunda de lo horrible a todos los visitantes del Louvre. La lista de fue pintores franceses es larga: Leopold Robert, Granet, Horace Vernet al que ya hemos citado, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Decamps, Gerôme, Meissonier, Flandrín, Edouard Frere, Breton, Henriette Browne, August y Rosa Bonheur, etcétera.

Paso a Corot (1796-1875), Daumier (1808-1879) y Millet (1814-1875) y luego a Manet (1832-1883), que comienza el movimiento impresionista, pero expone sin contrariar todavía como Monet (1840-1926), quien tomará el programa en sus manos!

Degas no está tan dentro del gusto impresionista por el efecto de luz; le gustan las escenas, o más bien los detalles de las escenas divertidas de las bailarinas en poses poco corrientes, de las mujeres probándose sombreros, muchachas en ropas menores, caballos en carreras, bailarinas, clientes de café, etcétera. Busca el gesto más que otra cosa, es lo inesperado en el lienzo, y ese nuevo tratamiento del arte ciertamente es único en Degas. Junto con Monet descubre la experiencia visual, mientras que Cézanne (como Picasso después) construye sobre una base de la experiencia visual.

Nos queda Renoir, que no defiende las teorías del impresionismo, pero que las practica libremente. Tiene culto por la hembra y su único medio de expresión es la pintura; no intenta expresar cosa alguna que defienda una teoría cualquiera, impresionismo o no; está muy lejos de ello y hay en este parisino un gusto por la belleza griega, pero más bien en el género “espléndido”; es como una avalancha de carne que se precipita en la cascada de la sensualidad. Sus colores irradian un efecto magnífico, lo confieso, pero su género dedicado a la feminidad lo concibo mal, no hay nada de divino ni de vulgar, no, únicamente mujeres, y lejos de una excitación carnal son más bien maternales esas bellas bañistas con formas rollizas.

Claude Monet (1840-1926) marca sin duda el inicio del impresionismo, concluye lo que Constable tal vez había querido expresar y lo que Turner había manifestado, con el método antiguo, desafortunadamente. La densidad del aire y el color vibratorio de la luz fueron logrados por él y su “Catedral de Rouen” (Lámina 67), la pintura más popular, expresa bien lo que quiere decir! Hacia el final de su vida, Monet pinta de manera extraña como Turner, y creo que puedo asociar a esos dos artistas, al comparar el famoso lienzo de Monet ya citado con el cuadro de Turner titulado “Ram, Steam and Speed”. Se encuentra (no en el tema o la composición de abstracción, sino simplemente en

la técnica) una semejanza patente, y mucho más aún con “Interior at Petworth” (Lámina 113), que refleja la misma tonalidad que el lado oeste de la fachada de la catedral pintada por Monet medio siglo más tarde.

Camille Pissarro (1830-1903) parece un poco eclipsado (si un maestro como él puede serlo) por Monet, que sostiene a conciencia el impresionismo. Pissarro, sin embargo, también está ahí para el establecimiento de esta nueva tradición que se impone al siglo. Una especie de corriente afectiva le impide dar completamente libre curso a lo que siente.

Cézanne (1839-1906) pinta lo que ve con una técnica; sin embargo está lejos de dejarse influir solamente por la apariencia de las cosas; hace y rehace el trabajo, perfecciona; hay en sus obras una base de construcción y no de azar; él no capta los hechos y gestos sencillamente como Degas por ejemplo, no, le gusta analizar, pesar, “arquitecturizar”, si podemos decir así. (Láminas 106 y 107).

* * *

Dejo a los franceses por ahora para recomenzar de un modo un poco diferente con G. F. Watts (1817-1904), el alegorista en quien hay que leer en lo recóndito de sus pinturas; es el inglés de gran estilo que le viene naturalmente. (Lámina 136.) Sobre todo, Whistler (1834-1903) que es ese aislado que ya he mencionado; él se proyecta fuera del conjunto: Manet, Degas, Renoir. Es un artista difícil de clasificar, se rebela, es cínico y en la Gran Bretaña tradicional lanza como un frío, pero aporta también una nota de independencia artística necesaria para el desarrollo del arte por encima de la convención racial o aún cultural. (Lámina 161).

Luego de la reseña de la escuela española he dejado al último de los "grandes" en el dibujo, porque es un tipo especial de quien desearía hablar largamente, pero el solo hecho de no poder decir "toda la verdad" me impide comenzar la alusión a lo que podría llevar demasiado lejos en una especie de estímulo a la inmoralidad!

Se trata de Goya (1746-1828); como se comprende inmediatamente es él quien termina la línea: el Greco-Velázquez, pero siendo su tipo bien particular uno se pregunta cómo a podido permanecer como pintor de la Corte! Los retratos de la familia real, en los que se ve tan bien el vicio, el orgullo, la arrogancia, son típicos; sólo un artista como él puede permitirse semejante franqueza. El grupo del Rey Carlos IV no ofrece ninguna duda sobre los caracteres, y quien quiera que sea no necesita ningún conocimiento especial de psicología para juzgar a los personajes. De hecho, Goya pinta el verdadero carácter de sus personajes; no hace el retrato del que posa, sino que pinta el verdadero Sí de aquel que viene frente a su lienzo. Como nadie, sabe representar lo horrible con una realidad punzante. "Los Desastres de la Guerra" es una obra trágica y patética para todas las personas emotivas; se podría estar tentado a decir "prohibido para los menores de 20 años" como en las películas de horror. Vi su colección de dibujos, que está en el piso superior del Museo de Madrid. Prefiero no comentar, pero la colección es ciertamente de un interés primordial para el psicólogo y es en esa calidad que examiné un gran número de detalles que escapan sin duda al común de la gente. Goya es un gran buen hombre, sigue siendo un "hombre", un "macho" y supo pintar la vida con su sentido de realismo sin ocuparse del "qué dirán". Goya es el Baudelaire de la pintura: morboso, vicioso tal vez, pero místico en el sentido del abandono del juicio entre el bien y el mal, la absoluta libertad de expresión para un realismo penetrante. (Láminas 109, 145, 150, 151).

No se puede verdaderamente dejar a España sin haber visto "La Ermita"

cuyo plafón es una maravilla, y Goya mismo, entre los personajes de ese grupo, se pintó borroso, un poco de espaldas en el centro de un conjunto espléndidamente equilibrado. Nunca me había sentido tan impresionado, ni en mi visita al Palacio Real de Copenhague, como lo estuve en ese pequeño santuario a la salida de Madrid.

Toda la riqueza de las piezas magníficamente decoradas y las pinturas enormes de los salones reales de Dinamarca no me han causado hacia tanta satisfacción, como haber hecho este alto en esa pequeña iglesia convertida y transformada en un museo a la gloria de Goya en la carretera a Toledo.

Llegamos a la época llamada moderna, que se abre tal vez con Cézanne, que evidentemente usa una técnica existente pero no para definidos sin embargo, parece abandonar la idea del Impresionismo. No fue ni siquiera notado en su tiempo, únicamente gracias a otros pintores él fue valorizado. Algunos artistas siguieron las directivas o mejor dicho la dirección de Cézanne, siendo que de hecho él mismo no se conocía; él creía ser un tradicionalista, seguía la línea natural; su evasión fue completamente inconsciente y se revela más que importante hasta el punto de que él sería el primero en sorprenderse si viera el giro que había tomado su trabajo. La continuación de Cézanne (Láminas 106 y 107) es tal vez Picasso (Láminas 163 y 164), este pintor español que no podría colocar después de Goya por diversas razones: la primera totalmente artística, los métodos de ver son muy diferentes. Volveremos más tarde sobre este asunto.

* * *

Es Van Gogh quien se separa de las listas de nuestro resumen. ¿Cómo hablar de él? Vincent Van Gogh nació en Zundert (Brabante del Norte) el 30 de marzo de 1853, y es como una antítesis del arte holandés. Su padre, ministro protestante, crió a sus hijos en la estricta austeridad religiosa que le caracteriza; además renunció a todo afecto hacia el joven Vicente tan pronto como se dió cuenta del espíritu independiente de su hijo. Ante todo hay que rendirle homenaje a su hermano Teodoro que supo comprender a Vicente, amarlo y permanecer a su lado hasta la muerte, que se llevó al artista tan joven. Gracias a Teodoro, no cabe duda, es que tenemos las obras de Van Gogh.

Trabajando en la empresa de su tío, director de una firma de venta de cuadros y muebles, se encantó con Millet y Daubigny; más tarde, en Londres, su visita a la National Gallery le dio un entusiasmo por Turner y Constable, pero en sus cartas describe también su admiración por Millais, Tissot y Boldini.

Trabaja para la casa Goupil en París y comienza a leer a Michelet y Víctor Hugo; sus autores fueron también Renán, Chateaubriand, Hine y un sinnúmero de “profetas” de cualquier religión que fuera.

Regresó a Inglaterra pero después de un corto tiempo, el anuncio de la boda de Miss Loyer, le hundió en la depresión y en 1876 dejó Gran Bretaña para regresar junto a su familia en Holanda. Vendedor en una librería de Dor Drecht y dando instrucción a un tío en Ámsterdam, a los 25 años se postula como misionero para las provincias industriales de Bélgica, pero después de algunos meses en un seminario de Bruselas, el director se vio obligado a escribirle al padre de Van Gogh para que retirara a su hijo de la Sociedad de la Evangelización.

Vicente se decide a emprender su misión por sí mismo, ya que la institución no quiere concederle una autoridad. Se va al Borinage (región industrial del Hainaut en Bélgica). Enseña a los niños, cuida a los enfermos, y en 1879 la Sociedad Evangélica lo acepta oficialmente para constituir una misión en Wasmès con un salario de 50 francos al mes.

No consigue, sin embargo, vivir de acuerdo con su doctrina, los mineros no pueden tomarlo en serio porque llega hasta el escándalo, durante el cual la Sociedad Evangélica envía un delegado para obligarlo a renunciar, pero Van Gogh quiere enseñar, con o sin misión, y llora sobre todo por la estrechez de la doctrina a la cual él mismo está ligado. Esta limitación religiosa lo oprime; esas medidas impuestas a su celo, esos pastores a quienes habría que empezar por

educar aún antes que a los obreros belgas, a los cuales él se dedicaba. Su plazo en la misión ya ha terminado, siente una especie de liberación y puede a su gusto servir a Dios sin el control de los hombres.

En 1879 se va a vivir con un simpático pastor de Bruselas que le hizo comprender que su don de la pintura venía de lo Divino y que servir a Dios por el arte, es mucho más que lo que podía hacer con otros misioneros.

A los 27 años toma la decisión firme de adoptar su última profesión; va a Bruselas para estudiar con un pintor que le enseñe la perspectiva; más tarde será Mauve quien le hará copiar naturalezas muertas y con quien refiirá en La Haya donde quedará viviendo con una mujer de la calle, viciosa, horrible, borracha, hasta el punto de que su reputación de paria quedó hecha; no la dejará sino para entrar al hospital. Convalecerá en la frontera alemana con los cuidados de su hermano Teodoro que siempre veló por él en toda ocasión.

Pinta y es Millet quien le inspira, y sigue siendo para él como “el maestro”. Su fe de carbonero existe en la religión como en el arte, que se convirtió, por otra parte, en su nueva religión. Después de 1883 regresó a la familia establecida cerca de Utrecht y aquello fue otro escándalo, por su relación con una joven de Nuene que se envenenó por él y fue salvada en el límite extremo; pero los rumores no se pudieron detener. Se vuelve hacia Daumier que sigue siendo para él el héroe junto con Millet. Él ama a esos maestros como hombres y como artistas, pero en el fondo Rembrandt continúa siendo la base de su técnica. Se da cuenta de que en Nuene realmente hay demasiados obstáculos para él, y dejando una vez más a su familia, va a Amberes, en Bélgica, en noviembre de 1885. Allí estudia en la Academia donde hubo grandes discusiones con los profesores. Van Gogh saldrá bruscamente de Bélgica para ir a París (marzo de 1886). Vivirá en la calle Lepic en Montmartre y naturalmente allí, en la capital de los artistas, realiza que está atrasado en una generación.

La escuela de Barbizon representaba para él lo moderno y es una revelación el conocer a Seurat, por ejemplo, con su puntillismo. Entra al atelier de Cormon y cuando no estaba ocupado estudiando figuras, le atraía la luz de Montmartre con colores que recuerdan a Pissarro. Había calificado al puerto de Amberes como “japonerías” cuando estaba en Bélgica, pero ahora (1886) tenía la posibilidad de la investigación sobre las pinturas japonesas y es aquí verdaderamente que él encuentra una atracción hacia el tratamiento de la masa como lo instrumentan los japoneses en sus expresiones. Deja la simetría de la tradición europea, se evade de su herencia del impresionismo y puntillismo, hacia el trabajo en sección ilimitada. En 1887 está en relación con Gauguin, Anquetin, Émile Bernard y Toulouse Lautrec. En febrero de 1888 se va a Arles a buscar tal vez en Provenza la sombra de Monticelli, muerto desde hacía algunos años. La serie de sus acrobacias mentales comienza el 23 de diciembre cuando

se corta una oreja para marcar el Solsticio (el 22) y el nacimiento del Cristo (el 25), una especie de rebeldía contra sí mismo y contra el mundo. Es entonces que las altas y bajas de su carácter se manifiestan lunáticamente. Es hospitalizado en St. Remy y luego se instala en Auvers-sur-Oise, donde Daubigny y Cézanne habían trabajado. El 27 de julio, al regreso de una jornada de trabajo en la campiña, se disparó una bala de revólver y en la mañana del 29 de julio de 1890 entregó el alma.

He hablado largamente de Van Gogh con el fin de ofrecer el ambiente en el cual el artista evolucionaba. No he tratado de lograr una atmósfera especial; he mencionado los hechos de su vida en general, eso es todo. En el caso de Vincent Van Gogh se trata de algo verdaderamente particular; no se puede juzgar rápidamente sus obras; ellas son algo que sobrepasa con frecuencia al entendimiento habitual. Hay que entrar dentro de “la piel del personaje”: él ha sufrido, él ha amado; él deseaba darle al hombre, su hermano, una ley, un deber al igual que una responsabilidad. Discutió en todas partes a fin de hacer surgir la luz como en sus lienzos mismos, que son un triunfo de sol aunque él fue el vencido! Las tinieblas tal vez han triunfado sobre el hombre, pero no sobre el artista. Van Gogh sigue siendo luminoso para nosotros, mientras que era sombrío como individuo.

Sus cuadros son demasiado conocidos para que haga una lista de los títulos, pero también hay que llamar la atención a los motivos mismos como hacia la técnica. En los “Laureles Rosados” (Lámina 157) pasó sobre la nueva concepción del tratamiento en masa de las flores, pero insisto sobre estos atributos que representan los libros tirados sobre la mesa al lado de un vaso; un título “Alegoría de Vivir” de Emile Zola, esta obra del autor más pesimista, es edificante en la composición de Vicente, “Las Flores del Sol” (Lámina 157 a) son algo distinto al impresionismo corriente; esa osadía en lo excesivo del color jamás se había intentado antes, y no hay sino ver el fondo pálido en la misma tonalidad que el conjunto, para comprender la audacia de semejante obra. Creo que se ha hablado mucho de este cuadro y se hablará más todavía. Me abstengo de hacer un elogio (por demás obvio); se percibe la tentativa, con éxito por cierto, de la tercera dimensión realizada con maestría como toda la solidez del tema.

Su “Habitación en Arles” (Lámina 114) dice mucho sobre sus medios de existencia! Ya en sus primeras obras se sentía su melancolía a pesar de un respeto todavía por la tradición. Me interesó mucho la multiplicidad de calzado que pintó en sus comienzos y de los cuales pude analizar una bella colección en el Museo de Ámsterdam. ¡Quién dará jamás viñas como Van Gogh, que parece suspenderlas, aéreas, etericas; se prevé ya la consecuencia de beber en ellas y sin duda será justo usar la expresión idiomática y figurada que tenemos en francés: “etre dans le vignes du Seigneur”!

No me ha sido dado ver, más que una sola vez, una audacia semejante en los medios de expresión de un artista, y se trata de un pintor casi desconocido, francés, que habita en los Estados Unidos desde hace muchos años: Marbain, que es de un género completamente diferente a Van Gogh, de quien nunca ni siquiera ha intentado inspirarse. La vida de ese oscuro artista es sin duda parecida en su afección interna y es eso lo que crea una semejanza en la manifestación pictórica de los dos seres que sufren, aman, y están llenos de un sensualismo que se escapa hasta las fronteras del misticismo.

Marbain está lejos de ser un impresionista, pinta cubismo sinceramente, lo ultramoderno, no surrealismo; no hay símbolo propiamente dicho, puede o no haber formas geométricas, pero las composiciones son coloreadas en forma atractiva y construidas dentro de un equilibrio perfecto. Marbain es uno de los artistas más prolíficos que haya visto, a veces dos o tres cuadros al día en momentos de crisis artística. Crisis es tal vez la palabra bien elegida, porque en efecto, al igual que Vicente Van Gogh, sufre de acrobacias mentales de las más extravagantes, y es por eso que vive retirado, sin amigos (que podrían ciertamente comprenderlo en su gran arte) con su mujer y su hija, magníficas ayudantes. Fue como un honor que él me ofreciera ver sus trabajos; no quiere ni siquiera hablar de ellos, y para vivir del arte comercial, pinta lienzos que “todo el mundo” comprende. Hace decoraciones espléndidas para establecimientos, motivos que “se reconocen sin buscar”, figuras semejantes a la idea que se tiene del “retrato”, en fin, él sabe ser un pintor para la gente común, hacer cosas comprensibles y apreciadas del público en general, pero guarda para sí y para algunos íntimos su “arte verdadero”; sus ideas expresadas dentro del color y la forma en síntesis de relatividad; un artista, sí, un verdadero artista es Marbain.

Al salir de América hacia la India, conocí en el barco a otro francés que fue el conservador de las obras del Metropolitan Museum de Nueva York. Le hablé de mi interés por Van Gogh y le pregunté lo que pensaba de él. Conservo su contestación como mi propia respuesta: “Van Gogh quemó todos los puentes detrás de él a los artistas; después de Vicente Van Gogh no hay nada más que hacer...”

Así, pues, aquel que había dirigido durante años los servicios de reparación de cuadros, aquel que conocía a todos los maestros no sólo por haber estudiado arte, sino también por haber practicado cuántas veces, reparaciones de las grandes colecciones del Museo de Nueva York, daba una respuesta definitiva sobre el pintor moderno de Holanda. Van Gogh, decía él, había traído una nota final a la composición técnica. Ahora se podría variar el tema, él no dejó el campo libre para algo realmente nuevo; se tendría libertad de copiar o de inspirarse en Vicente, pero no se escaparía de los contornos que había trazado, y esto, ignorándolo completamente, es lo que constituye la belleza de la hazaña.

Si Goya es el Baudelaire de la pintura, Van Gogh es el Verlaine. Me pregunto ahora si todavía es útil hablar de Gauguin, Matisse o Picasso, no porque subestime a estos artistas, sino porque son conocidos suficientemente, y después del gran detalle sobre Vincent parecería regresar a lo que he dicho. (Láminas 105, 108 y 157.)

Creo que terminaré mi capítulo con un pensamiento en Van Gogh, el que pinta los "romanicheis" (gitanos), el que se muestra tal cual es en las múltiples reproducciones de su retrato, el mismo que está internado en los servicios especiales para desequilibrados mentales, porque la simplicidad de espíritu a menudo abre la vía de lo Absoluto.

Como dice el Cristo: "Bienaventurados los pobres de espíritu, reino de los cielos les pertenece"