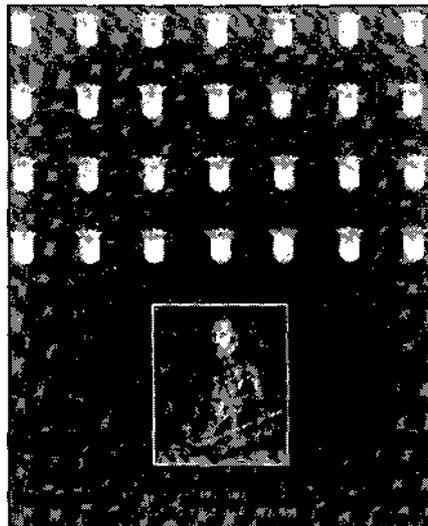


Visto en Madrid... y en algún otro lugar

ALFREDO RAMÓN*



v > 1—4 L arte en las coleccio-
J—/nes de la Casa de Alba» ha
sido la exposición que, po-
demos decir, cerró la tempora-
da de exhibiciones artísticas
importantes del invierno y la
primavera de 1987 y abrió la
del verano.

Esa exposición ha sido ex-
quisita. Nos ha permitido vol-
ver a ver obras de una calidad
que sólo podemos gozar en los
más prestigiosos museos. Nues-
tra honda gratitud a la Funda-
ción Caja de Pensiones por
haber organizado tan extraor-
dinaria muestra. Y al mismo
tiempo, junto a la gratitud, un
reparo. Las salas de la Funda-
ción Caja de Pensiones son
funcionales, las obras se ven
bien, pero son unas salas dema-
siado claras, frías. Lo que no es
inconveniente para cierto tipo
de arte, pero en el caso de los
cuadros de la Casa de Alba,
hacia que las pinturas quedasen
como desplazadas, demasiado
huérfanas de sus normales
acompañantes: tapices, muebles,
alfombras. ¿No se podría resol-
ver esto, en parte, claro está,
con unos paneles móviles, con
telas que mitigasen la frialdad,

y que, convenientemente dis-
puestos, diesen una cierta am-
bientación a los cuadros? Me
estoy refiriendo, desde luego, a
obras de arte antiguo, análogas
a las de la Casa de Alba.

El magnífico catálogo, los
comentarios que se han escrito
con motivo de la exposición,
han informado al público de
una manera exhaustiva sobre
las obras recibidas. No vamos a
repetir lo que ya se ha dicho.
Solamente, como hacemos en
forma habitual en estas cróni-
cas, vamos a comentar lo que
algunos de los cuadros más
importantes nos han sugerido.

Evidentemente, el grupo prin-
cipal de la exposición lo consti-
tuían los retratos. Piezas estu-
pendas, de primerísimo orden.
Desde el preciso, exacto, aflam-
encado retrato del Gran Du-
que, pintado por Tiziano, hasta
el pastoso, denso retrato de la
madre de la actual duquesa,
pintado por Zuloaga. Pasando
por Rubens, cuyos modelos
parecen estar quietos «a la
fuerza»; Murillo, fluido, tran-
quilo, perfecto; Meng, mejor en
esta colección que en otras,
aunque siempre con los ojos de

La Granja de San ilde-
o (Segovia), 1922. Pin-

sus personajes demasiado hechos; los ingleses, que mezclan en sus retratos una reverencia evidente hacia su aristocracia, con una suave ironía que emana de sus sueltas pinceladas; Goya, que nos acerca sus modelos, como bajándolos de su pedestal muchas veces, mientras que en otras nos los distancia de una forma sutil con sus juegos de luz y con sus grises; los del XIX, tan cerca y tan lejos de nosotros...

Al contemplar todos estos retratos surge una pregunta que muchas personas sensibles se han hecho y que no pretendo sea, mi mucho menos, nueva: ¿Está el pintor del siglo XX incapacitado para hacer buenos retratos? ¿La pintura se ha vuelto tan independiente de aquello para lo que servía que, complacida en su propia libertad, se burla de nosotros cuando queremos sujetarla, encauzarla, doblarla, para que se convierta en el vehículo necesario para la plasmación de un ser humano determinado? ¿Hemos pintado demasiadas botellas, demasiados sifones; hemos disuelto demasiados bosques, demasiadas nubes; hemos acartonado, *amuñecado*, demasiadas cabezas, que si ahora se nos presenta un semejante, de pie, tranquilo, y nos mira a la cara para que lo pintemos, nos quedamos como sin recursos y no sabemos qué hacer.

Repasando los retratos de esta exposición vemos que hasta fines del siglo XIX, la pintura puede ser precisa, esmaltada, fluida, misteriosa, suave, elegante o atrevida, pero nunca nos estorba para contemplar al retratado. Incluso cuando la pincelada es visible, cuando la mano (es decir, el propio pin-

tor) ya es percibida por el espectador, éste va conducido por ella a fijarse con más atención en el modelo. Ante éste, al pintor se le presenta como un desafío. El modelo está ahí, es un ser humano, es un personaje de (como ocurre en esta exposición) alto rango social. El pintor echa mano (nunca mejor dicho) de lo que sabe, domina su rebelde materia y la obliga, sin destruirla o envilecerla, a ser el medio para plasmar al retratado. Sirva como ejemplo de esto el retrato de la emperatriz Eugenia, pintado por Winterhalter, en el que la materia pictórica parece volar, deslizarse con la misma sensual suavidad que el velo que envuelve el cuello y los hombros de la gran señora. O el prodigioso retrato frontal, firme, plantado, sin innecesario movimiento de luces, pintado por Raimundo de Madrazo.

«Así hay que pintar una duquesa —me decía no hace mucho un conocido pintor actual, muy dedicado al retrato—, de cara, de los cabellos a los zapatos, a cuerpo limpio, sin rehuir el problema.»

En el retrato pintado por Zuloaga algo ha cambiado. La figura está, sí, plantada, mirando de frente. Digamos que el pintor ha aceptado el reto, pero el peso de su personalidad abruma ya un poco la delicada figura. El dramatismo del color nos parece innecesario, el movimiento y la pastosidad de las pinceladas ya no nos llevan a acentuar la presencia del modelo, la materia densa gana en importancia, la pintura parece ya independizarse de su propósito. Estamos ante problemas muy del arte de nuestro tiempo.

Ya dudamos entre *cuadro, cuadro de figura, retrato*.

No se trata, en ningún caso, de hacer una crítica de la pintura de don Ignacio. El era muy consciente de los problemas de *plantarse* una figura delante y captarla en el lienzo. Recuerdo que hace muchos años, poco antes de su muerte, un grupo de despistados adolescentes, aprendices de pintor, entre los cuales me encontraba, fuimos a visitarlo en su estudio de Las Vistillas. Al enseñarnos un dibujo, al carbón, de figura entera, que tenía en una tela, nos dijo: «¿Sabéis, chicos? Creo que quizá me muera pronto, y lo que siento es no haber llegado a hacerme, en una sola sesión de trabajo, de una vez, una figura entera de los pies a la cabeza, dibujada y pintada, terminada del todo.»

Pero antes de abandonar la exposición dedicada al arte en las colecciones de la Casa de Alba, y continuando en el mundo de los retratos, digamos que en las pocas muestras de escultura del siglo XX la armonía entre el lenguaje de los artistas y los modelos es evidente y deliciosa. La dura materia del mármol y la piedra se doblan ante el encanto de las figuras, como en el caso de las figuras de Benlliure, o ante el misterio de la excelente pieza de Emiliano Barral.

En una crónica anterior, y con motivo de la exposición de Diego Rivera, nos lamentábamos del desconocimiento que existe en nuestro país de la pintura de los pueblos de habla hispana. Parece que, afortunadamente, esto se va resolviendo poco a poco.

En el Centro de Arte Reina Sofía, cuya labor en el campo

del arte en Madrid es cada vez más destacada, se ha inaugurado una exposición del pintor colombiano Fernando Botero. El es, hoy, uno de los triunfadores internacionales. Afincado en París, su fama se ha extendido por todas partes, su cotización es altísima, sus pinturas se ven en museos, instituciones, centros de cultura, etcétera. En una pequeña pero próspera ciudad de la costa de Long Island, cerca de Nueva York, Port Washington, he visto la gran sala de un nuevo edificio-biblioteca municipal, cuyos muros están cubiertos de grandes lienzos de Fernando Botero, que hacen un curioso contraste, por su ironía y sensualidad, con el austero ambiente e incluso con la ciudad, más o menos puritana, anglosajona y protestante.

Había expectación en Madrid por ver la pintura de Botero. Muchos, quizá, habían visto alguna obra suya fuera de España. (En Madrid, la primavera pasada, había un magnífico desnudo suyo en la Exposición Arco 87, mal colocado y que se perdía en aquella absurda feria.)

La mayor parte del público, ante la pintura de Botero, reacciona con una sonrisa divertida. Unos aceptan y comprenden sus valores netamente pictóricos; otros se quedan en la sonrisa, pero no ven esos valores.

El primer impacto que producen las obras de Fernando Botero ya sabemos que es debido a algo que está ahí, a la vista, nada más mirar sus cuadros. Están llenos de figuras extraordinariamente gordas. Un mundo de obesos, inflados

y pacíficos, la mayor parte de las veces con una mirada bobalicona, puebla los lienzos. Generales, dictadores, obispos, prostitutas, hombres melancólicos, pálidas monjas...; todos están gordísimos, como globos que parecen poder flotar en el aire. Todos se parecen un poco, se presentan ante nosotros, generalmente de frente, en actitudes tranquilas y poco expresivas. Es un mundo visto de una forma irónica y tierna al mismo tiempo.

Pero no nos detengamos ante este aspecto tan evidente de la pintura de Botero y analicemos su obra un poco más.

Fernando Botero es, ante todo, un pintor. Un pintor que utiliza un lenguaje, digamos, tradicional. En sus cuadros no hay materiales extrapictóricos. No hay papeles pegados, trozos de madera mezclados con la pintura, arpilleras arrugadas, etcétera. Nada de esas cosas normales en obras de nuestro tiempo aparecen en los cuadros de Botero. Pero tampoco la pintura misma está tratada con pegotes, raspaduras, o arada, digamos, para buscar lo que se llama «calidades». Las vibraciones son mínimas. No hay pinceladas atrevidas, sueltas, en las que tiemblen la luz y el movimiento. No es una pintura impresionista, ni mucho menos. Los cuadros de Botero están resueltos con una pintura muy fundida, exaltando los volúmenes, pero con un claroscuro suave perfectamente trabajado. Además, toda la superficie del lienzo aparece cubierta, pintada con el mismo cuidado. Estamos ante una pintura cuyas calidades son, por decirlo así, decimonónicas. Quizá esto puede producir asombro en el lector,

pero a mí la pintura de Botero me recuerda a Esquivel, nuestro templado pintor del XIX.

Quizá una clave para entender a Botero sea ésta: pinta un mundo actual, pero anacrónico, que pertenece en parte al XIX; juntas militares, obispos y generales aupados en el poder, bigotudos y melancólicos funcionarios que se divierten pesadamente en sudados burdeles con camas de hierro y estampas en las paredes... Y lo pinta cuidadosamente, ignorando tanto la exaltación expresionista como el luminoso impresionismo (y, desde luego, sin ninguna contaminación cubista). Pero al mover su lente, al modificar con su mirada todo ese mundo, aparece esperpéntico porque el procedimiento de engordarlo lo aleja de la realidad inmediata y nos lo hace ver como una tierna burla.

Hay, desde luego, otros valores en la pintura de Botero. Uno de ellos, en mi opinión, de capital importancia, es el color. Es suntuoso, sin alarde ni violencia. A veces nos recuerda a Veronés. Sobre todo en sus bodegones y naturalezas muertas alcanza una belleza extraordinaria. Tiene, con frecuencia, algo de cobre poco brillante, de piel de cebolla. Una penumbra cálida, suavísimamente agrisada, envuelve las formas, que pierden su agresividad, pero no su vitalidad.

Otro valor a destacar es la sensualidad de sus figuras femeninas. La suavidad de la materia quita toda pesadez a las gruesas mujeres. Las *boquitas* pintadas; los diminutos sexos, como pequeñas mariposas oscuras entre los enormes muslos; los ojos redondos; todo produce un intenso efecto entre

sensual y burlesco. Estos caracteres podíamos verlos también en sus pequeñas prostitutas, de lo mejor de la exposición.

Párrafo aparte merecen los dibujos, portadores de análogos valores. Pulcras líneas, figuras muy gordas, técnica precisa, alejada de todo frotado, de todo goterón impreciso y gratuito, de toda imitación al grabado, tan frecuente en el dibujo hoy. Y una mayor abundancia de figuras de perfil, con certeras efigies de toreros y picadores, cuyo carácter rudo, decimonónico, se mantiene a pesar del cristal deformante de la interpretación que los engorda.

Con motivo de mis regulares estancias en los Estados Unidos, para dar Cursos de arte español e hispanoamericano y ser pintor residente en una Universidad del Este, he hecho una rápida visita a Nueva York.

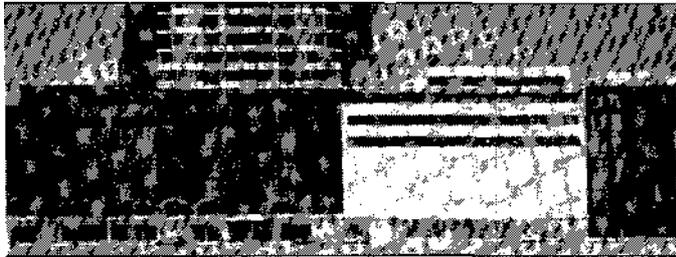
Al regreso, el recuerdo de unas cuantas cosas vistas, que nos producen unas veces gozo y otras sensación desasosegada, inquieta y pesimista.

El MOMA (Museum of Modern Art), el Museo de Arte Moderno de Nueva York, alberga desde el mes de junio hasta este septiembre una exposición de pintura alemana titulada «Berlinart (1961-1987)».

La exposición, jaleada por los críticos, pretende demostrar la «capacidad creadora de la ciudad de Berlín durante estos últimos veinticinco años».

Confieso mi falta de entusiasmo ante aquella exposición. Yo no he visto esa «capacidad creadora». Solamente he visto, salvo alguna excepción, pintura «mala», de un expresionismo gratuito, de chafarrinón, superficial, que quiere ser trascendente. ¿Por qué los pintores alemanes se obstinan, tienen que ser forzosamente expresionistas? El hecho de que el gran expresionismo haya sido, en gran parte, germano no justifica esta actitud. Claro que algo parecido podríamos decir de nosotros, los españoles. Tenemos que ser pintores broncos, violentos, pero sutiles, irracionales.

En la exposición «Berlinart» la mayor parte de los cuadros están mal dibujados, en el sentido de que la distorsión de la forma no era tal, porque no había «forma». Por lo tanto, la distorsión está hecha desde nada. Me explicaré. Cuando vemos un Picasso, que nos presenta una figura cruelmente transformada de una manera monstruosa, percibimos claramente que el gran genio actúa desde un dominio total de la forma humana. Picasso, con la figura humana hace lo que quiere. Pero lo hace *con* la figura humana. No distorsionando algo que no existe previamente.



Fachada del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Refiriéndonos a esa exposición, podríamos decir lo mismo del color. Chafarrinones que quieren parecer exaltación del color. Pero, ¿de qué color? No sentimos ningún impacto, porque esa exaltación no viene de nada y, por lo tanto, *no* es exaltación, ni exageración, sino capricho gratuito.

Desgraciadamente, cada vez son más frecuentes las exposiciones de ese tipo. Si lo que se pretende es destruir completamente la pintura como quehacer, bien está. Pero que no nos digan pomposamente que es un ejemplo de «capacidad creadora».

Después de una experiencia así, lo mejor que se puede hacer es buscar algo que suponga exactamente lo contrario. Por eso desde «Berlinart» me fui a ver una vez más el Museo Frick, en la esquina de la Calle Setenta, y Quinta Avenida. No vamos a descubrirlo ahora. Allí todo es bueno, excelente; por eso armonizan perfectamente en la misma sala la «Fragua» de Goya con el «Felipe IV» en Fraga de Velázquez, y los paisajes de Turner con los retratos de Rembrandt y Parmigianini. Los cuadros son de muy diferentes estilos, pero todos de primera calidad. Por eso pueden estar juntos.

Además, en el Frick, todos los cuadros se ven bien, están

en perfecto estado, cada uno con su justo barniz. ¡Qué delicia de museo!

Estamos para comenzar una nueva temporada. Bueno es recordar, aunque sea de una manera rapidísima, lo que fue la anterior.

Es evidente que Madrid se ha convertido, en lo que a exhibiciones se refiere, en un centro de los más importantes. Hasta tal punto que es difícil seguir y comentar todo lo que puede atraer nuestra atención. El tiempo pasa demasiado deprisa y es casi imposible que todo lo que comentamos permanezca abierto al público cuando estas crónicas aparezcan impresas.

Hace no mucho tiempo existían para el público de Madrid unas lagunas en el conocimiento del arte del siglo XX que ya han desaparecido; exposiciones como las de Picasso (las obras de la colección de Jacqueline Picasso), Diego Rivera, Nicholson, etcétera, son, entre otras muchas, de las más destacadas.

Ante la temporada que comienza deseamos que todo continúe desarrollándose con la misma vivacidad, pero también tenemos la ilusión de que haya una mayor atención al arte español de la primera mitad de nuestro siglo, al arte español fuera de los «ismos» y, desde luego, a nuestro casi siempre olvidado siglo XIX.