

Visto en Madrid; Desarraigo, coleccionismo y costumbrismo

PINTURA

ALFREDO RAMÓN *

DOS exposiciones abiertas al público actualmente en Madrid, además de su interés intrínseco, que es extraordinario, nos llevan a meditar sobre lo que llamaríamos, quizá pomposamente, el destino del Arte.

Me refiero a la exposición dedicada a la obra de los Ribalta, en el Palacio de Villahermosa, anexo del Prado, y la de los Maestros Antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En ambas exhibiciones, excelentes, sobre todo la segunda, vemos (¿quizá con cierta melancolía?) dónde han venido a parar las obras de pintura. Las podemos contemplar bien!, las podemos gozar, estudiar, analizar. Lo que no podemos hacer es verlas en su sitio, en los lugares para los que fueron creadas. [Tenemos que hacer un esfuerzo para no caer en la frivolidad de creer que los pintores las realizaron para que las viéramos nosotros hoy, tranquilamente. Se me dirá que eso ocurre en todos los museos. Naturalmente que sí. ¡Pero también es verdad que una pintura que tuvo

un destino y que luego, por las razones que sean, fue a parar a un museo y al estar en él años y años, parece como incorporarse, como identificarse con su nuevo ambiente. Pero si la sacamos para una exposición temporal, sentimos que está aún más fuera de su origen, más desarraigada.

Lo antedicho, como es obvio, se acentúa cuando la obra de arte es religiosa. Vista en un museo, en una exposición, pierde gran parte de su significado.

Este sentimiento lo podemos experimentar, por ejemplo, ante el cuadro «San Francisco confortado por un ángel», de Francisco Ribalta, que está colgado en la exposición del Palacio de Villahermosa. Ribalta lo pintó para un convento de capuchinos, cerca de Valencia; después lo hemos visto en el Prado, y ahora, al verlo en la exposición, nos choca, lo vemos completamente desplazado.

Yo recuerdo como anécdota personal lo que me aconteció visitando la catedral de Málaga con un grupo de estudiantes alumnas mías, íbamos a comentar una Dolorosa magnífica y emocionan-

* La Granja de San Ildefonso (Segovia), 1922. Pintor.

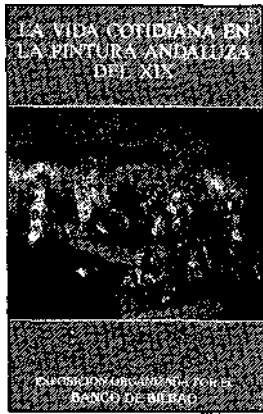
te de Pedro de Mena, que se encuentra en una de las capillas. Al acercarnos, vimos a una anciana que rezaba fervorosamente ante la imagen. No queriendo interrumpir su re/o, esperamos a que terminara. Cuando la señora se levantó de su reclinatorio, empezamos a comentar la Dolorosa como obra de Arte, como ejemplo de las características de Pedro de Mena. La anciana se quedó allí escuchando atentamente. Cuando yo terminé mi perorata, se me acercó, me cogió de la manga, y me dijo: «Sí, sí... pero ¿verdad, señor, que parece que está llorando?». La Dolorosa de Mena, instalada allí desde el siglo XVII, seguía «cumpliendo» su misión de emocionar y despertar el fervor, a despecho de profesores y críticos. Todas estas reflexiones no constituyen un rechazo de los museos ni de las exposiciones, claro está. Al contrario, en uno y otro caso podemos conocer, ver, disfrutar de obras que de otra manera serían inasequibles, casi invisibles, o estarían semidestruidas. Lo que quiero decir es que al enfrentarnos con una pintura antigua, sobre todo un cuadro de altar o parte de un retablo, en un museo o una exposición, debemos tener presente siempre en la mente, para qué, para quién, y para dónde fue realizada. Nada más descorazonador que esas tropas de turistas que recorren las salas de algún gran museo saltando de una talla gótica a un Van Gogh, pasando por las enjutas carnes de un asceta de Ribera; yendo de un altivo caballero florentino a una sudorosa planchadora de Degas, á través de los narcados muslos de una odalisca de Boucher, para terminar en la nariz de perfil de una cara cuyos ojos nos miran de frente de un Picasso. Y todo ello visto como si fuese «igual».

Dicho esto, casi como para descargar nuestra conciencia, vamos a comentar algunos aspectos de estas exposiciones.

En la gran muestra dedicada a la pintura valenciana y los Ribalta, aparece ante nuestros ojos con toda su casi dramática crudeza el difícil período que va desde una pintura que es el reflejo (pálido) de otra, hasta la que quiere extraer sus formas de la observación de la realidad.

Los pintores valencianos repiten figuras, actitudes, formas que son ya anémicos reflejos de la gran idealización de la figura humana que supone el Renacimiento italiano. Circulaban por los talleres grabados y dibujos procedentes de Italia que los artistas, de espaldas a la realidad, copiaban en sus pinturas una y otra vez. Los colores, faltos de la fecundación de la verdadera luz, languidecen, mueren. Las formas de ropajes son ya fatigosas repeticiones de arrugas y pliegues que no contienen verdaderos cuerpos. (Esto se ve particularmente claro en las obras de Vicente Requena o de Juan Sariñena). Los gestos han perdido autenticidad, son ya muecas. A pesar de todo, la pintura está bien hecha, el oficio es hábil. Pero lo que resulta emocionante es ver cómo la realidad se va «colando» en muchas obras. De vez en cuando aparece un detalle, una figura, una cabeza (sobre todo cabezas) retrato de un ser humano que está vivo, un retrato de alguien que existió (generalmente el donante de la obra) y que irrumpe con su presencia en la multitud de figuras que son sólo sombras, fórmulas.

En una excelente Piedad de Vicente Requena, uno de los más destacados representantes del final del italianismo en Valencia, hay colocadas, muy cerca una de otra, dos cabezas: la de un ángel



de perfil y la otra, un retrato de un eclesiástico. El contraste entre el cuidadísimo perfil rafaelesco del ángel y la realidad prosaica del donante es un ejemplo perfecto del drama de la pintura a fines del siglo XVI. Una idealización que muere, una aceptación de la realidad que nace, aún tímidamente.

Hasta llegar a su plena madurez, Francisco Ribalta no se desprende del todo de los restos de un italianismo trasnochado. Por eso, en sus obras vemos con frecuencia lo contrario que en las de sus antecesores. Las figuras, extraídas de la realidad, resueltas con modelos vivos, individualizadas, convienen a veces con otras que aún mantienen unas pretensiones de idealización y que parecen como perdidas en un ambiente de violento contraste y de bronca humanidad. Y en estas obras es precisamente en las que tienen una apoyatura más real, en las que vemos una expresión religiosa más sincera y profunda. Podemos figurarnos cuando estos cuadros estaban en su sitio, en su verdadero destino, en iglesia o convento, al sencillo creyente lleno de fervor, que quizá no comprendía la exquisitez de un ángel, pero rezaba absorto ante un santo que tenía las mismas arrugas, las mismas barbas, las mismas manos nudosas y ásperas del trabajo, que él. Que era como él y que podía abrazar, tocar al Crucificado. ¡Qué abrazo más fuerte, ¡ más varonil, más auténtico el del barbudo y remendado San Francisco a Jesús, denso y humano!

En muchas de las piezas expuestas de los Ribalta Aparecen aciertos de color magníficos. El rojo del San Juan del Retablo de Portacoeli, el amarillo y jverde del San Marcos del Retablo de Algemés... y muchos más. Colores llenos de intensidad que contrastan

con la cadavérica frialdad de los manieristas italianizantes.

Colores que brillan como brasas en el ambiente pardo, oscuro, ferruginoso de los fondos y las sombras contaminadas del tenebrismo. Aquí debemos hacer una reflexión melancólica. Cuando va «entrando» la luz en las pinturas de principios del XVII, cuando, como resultado, los colores a los que el rayo de luz hiere tienen fuerza y vida, entonces el conjunto del cuadro se hace cada vez más oscuro. Grandes áreas de los lienzos quedan sumidos en una densa penumbra cálida y pesada, frecuentemente opaca. Las sombras se funden con los fondos, las formas pierden sus contornos. Estas pinturas... ¿eran así al salir de los talleres de los maestros? Evidentemente no. Que los pintores buscaban violentos contrastes de luz y de sombra, lo sabemos, es cierto, pero la sistemática utilización de lienzos preparados con densa capa de cola, a la que se añadían unas últimas superficies de rojo pardo oscuro (para conseguir el efecto del contraste de luz rápidamente) y la utilización de colores como sombra tostada, betún, que oscurecen y que tienen poco cuerpo y han de ser aplicados con abundante aceite, producen un rápido oscurecimiento irreversible, por desgracia. Sombras densas, sí, fondos penumbrosos, sí, pero ¡no tanto!

Podemos decir que, en muchos casos, hoy sólo podemos ver como un sesenta por ciento de la pintura del XVII.

Después de Francisco Ribalta y la muerte prematura de su hijo Juan, ausente Ribera, instalado en Nápoles, la pintura valenciana, con excelentes aciertos en Orrente, va perdiendo fuerza sin ganar en transparencia.

Salimos del Palacio de Villahermosa con una cierta pesadum-

bre. Hemos visto una interesantísima exposición, necesaria, informativa, bien organizada. Conocemos mejor la pintura valenciana de la época, pero ya no rezamos ante aquellos hirsutos apóstoles que parecen sumirse en una oscuridad irremediable. Hemos sustituido el fervor ingenuo por la «cultura artística».

Exposición Thyssen-Bornemisza

Ahora vamos a ver la pintura convertida en una colección de joyas exquisitas. Entre las obras y nosotros está el gusto selectivo, ecléctico de los coleccionistas.

La exposición de Maestros Antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es excepcional. La selección de las obras, acertadísima. Dentro del alto nivel de las piezas disponibles, se han escogido ejemplos de artistas, algunos de ellos poco vistos por el gran público español. Pocas ocasiones tenemos en Madrid de contemplar pinturas de Van Eyck, Lucas Cranach, Altdorfer, Hans Maler, Holbein, Frans Hals, Caravaggio, Guardi, y varios más.

Ante un conjunto de piezas de maestros de varias épocas y de gran personalidad, es casi imposible mostrar alguna característica general. Sin embargo, desde un punto de vista, hay dos aspectos que podemos considerar como inherentes al conjunto, que nos ayudan a gozar de la exhibición sin excesivos altibajos. No tenemos que ajustar ante cada obra la lente de nuestra sensibilidad.

Uno de esos aspectos es la constante de exquisito refinamiento, de cuidadosa ejecución técnica, de pintura perfectamente

hecha. Se nota que en gran parte de las obras, la exigencia de los activos clientes ha estimulado a los artistas para cumplir su trabajo con su mejor oficio y sensibilidad. En los retratos, sobre todo, las cabezas, perfectamente dibujadas y construidas, se rodean de brocados, terciopelos, sedas, ejecutados con una fruición intensa, dentro de los cambios de interpretación de cada época. Así podemos gozar del retrato de una princesa española de Juan de Flandes, de cara llena, de suave color corteza de pan, y con ropa ajustada, blanca, sutilmente crejosa; de la esplendorosa hermosura de la «Bella» de Palma el Viejo, sensual y aterciopelada; de la austera «Muchacha» de Altdorfer; del «Enrique VIII» de Holbbin, en el que la detallada descripción del lujoso atuendo no estorba la intensa realidad de la cabezai de la «Mujer» de Lucas Cranachi sinuosa y fresca; del bellissimo retrato de Ana de Hungría, de Máler, una de las estrellas de la exposición. Todas estas obras son maravillosas muestras de esa exquisita forma de hacer.

En esta constante de refinamiento entran también, claro está, los bodegones holandeses; los paisajes de Guardi, en los que la suavidad sedosa del brocado veneciano se ha hecho pincelada para interpretar ciclos y canales.

Y... Goya... ¡Al fin una exposición donde la representación española no tiene que ser violenta, ceñuda y malhurnorada! El retrato de Asensio Julia, pequeño, fino, fluido, de suave pincelada gozosa, condensa todos los refinamientos anteriores en una moderna síntesis.

El otro aspecto general que llama la atención al recorrer la muestra de la Colección Thyssen es la «claridad» y el color. No abundan las obras «tenebristas»



«Retrato de dama con rosario»

del XVII, aunque hay un magnífico Caravaggio y un no menos estupendo Ribera. Por ello, el conjunto no adolece de esa pesadumbre de fondos oscuros, de tonos densos y terrosos. Algún fondo de oro en artistas como Bouts, Strigel, Paolo Veneziano, antecede a los fondos de paisaje verde y azul de flamencos y holandeses. Los cielos de Cuyp o Ruysdael se hermanan perfectamente con los ya citados de Guardi.

Hay acordes de color de una estremecedora belleza. Repasemos algunos.

El verde del fondo de la obra de Juan de Flandes, perfecto soporte del rubio ligeramente tostado de la cabeza; el rojo de la tela detrás del retrato, obra de Rubens, quemado, fuerte, que hace cantar al tono metálico del suntuoso vestido; el acorde verde y negro de la obra de Cranach, que valora maravillosamente el color transparente, sudoroso y fresco, de la cara de la dama; el azul del Enrique VIII; el rojo, el azul y el color

mujer de Palma el Viejo; el rojo del cojín de la Santa Catalina de Caravaggio; el gris verdoso, color aire, del Goya... y varios más.

No quiero abandonar la exposición sin añadir algún comentario a tres cuadros no citados hasta ahora. El prodigioso Greco, ardiente y frío de color al mismo tiempo, que nos coge en un vuelo ascendente y vertiginoso.

El cuadro de Murillo, la «Virgen María con Santa Rosalía», es una muestra excelente de esa maestría del pintor sevillano para humanizar el tema religioso. La Virgen, el Niño y la Santa forman un acorde compositivo perfecto. Y las muchas mártires son un encantador grupo de amigas que esperan tranquilamente a que su amiga termine su fervorosa vista al Niño Dios.

La pintura de Vouet, el «Rapto de Europa», tiene un enorme interés por lo poco acostumbrados que estamos por acá a ver pintura de los artistas franceses del XVII. El cuadro, resuelto con extraordinaria habilidad, posee ese colorido frío, aporcelanado, que quita sensualidad al tema y a las figuras. Es un color claro, transparente, pero que parece, adrede, querer alejarnos del tema, de aquellas mujeres, de esa Europa que va sobre el toro blanco, de morro demasiado rosado, antipático, y con la lengua fuera.

Después de esta exposición, variada, refinada, cosmopolita, ¡qué provinciana se nos queda la pintura de los costumbristas andaluces exhibida recientemente en las salas del Banco de Bilbao!

Pero no nos dejemos llevar por los contrastes.

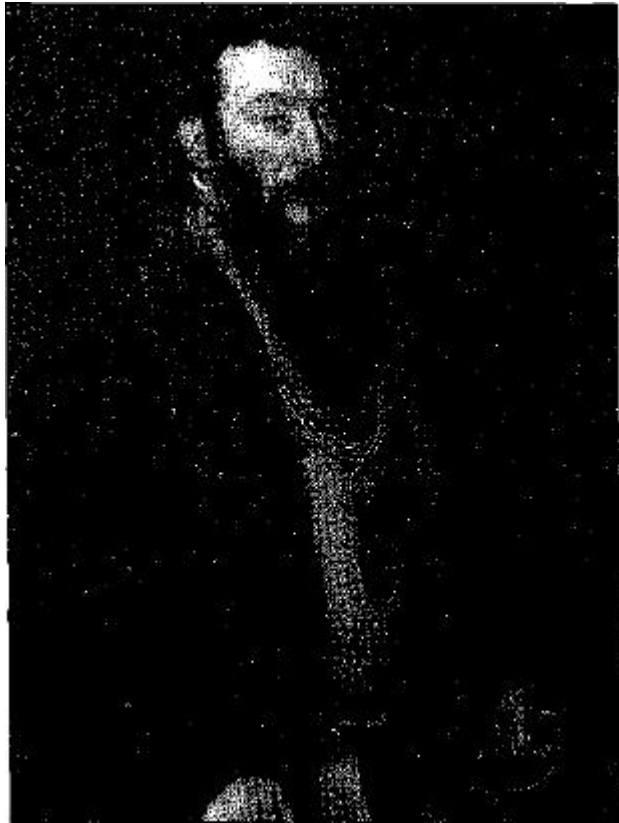
El nivel mayor o menor de las pinturas exhibidas no es algo que, ante una muestra como ésta, me interese ahora demasiado. Lo importante de esta exposición de los pintores de la «Vida Cotidiana

Andaluza en el Siglo XIX» es, en mi opinión, el hecho de que sea pintura costumbrista. En los últimos tiempos la palabra costumbrismo parece haberse convertido en un término peyorativo en lo que a la pintura se refiere. Se oye, se lee: «Cuando tal pintor consiga liberarse de un superficial costumbrismo que aparece en sus obras...»; «En esas obras, Fulano de Tal cae en el costumbrismo...»; y otras frases así. Como si el costumbrismo fuese una terrible enfermedad que mermase o impidiese desarrollar la capacidad creadora de un artista. Esto produce el hecho de que muchos pintores, por no caer en una visión de la realidad que pudiera estar «contaminada» de costumbrismo, buscan desesperadamente un pretendido trascendentalismo, cayendo, en este caso sí, en el aburrimiento y la pedantería, que es la verdadera enfermedad del Arte de nuestros días.

A veces uno lee en esas inefables entrevistas que aparecen en la prensa, declaraciones en las que alguien dice: «Yo busco el hombre esencial...», ¿con qué se come eso?

Lo importante es el talento para crear, para convertir en «esencial» lo que puede haber nacido de la visión de la vida cotidiana, de las costumbres de una sociedad. ¿No es «Las Meninas», en principio, una visión de la vida cotidiana del Alcázar Real de Madrid en tiempos de Felipe IV? ¿Y qué podríamos decir de los frescos de Ghirlandaio en la Capilla Tornabuoni, verdadera descripción de la vida florentina? ¿Y Goya? ¿Solana? Podríamos hacer una interminable lista de magníficas obras donde el ingrediente costumbrista es evidente.

Se me dirá que eso tiene poco que ver con la obra modesta, divertida, de no muy alto vuelo, de



Antonio Moro
«Retrato de un
caballero»

los artistas de la exposición del Banco de Bilbao. No vamos a hacer aquí la crítica de esos pintores (entre los cuales hay magníficos pintores como Romero de Torres o Gonzalo Bilbao). Señalemos únicamente la oportunidad de una exposición que no es de arte revolucionario, ni avanzado; que no quiere manifestarnos una diferente forma de ver la realidad; que se limita a observar con una mirada sonriente y reproducir, con mayor o menor habilidad, la vida en torno.

Como se señala certeramente en los textos del catálogo, vemos esta exposición con nostalgia. Aunque no sea una gran bocanada de aire fresco, sí es una brisa que nos refresca un ambiente, quizá, repito, empachado de trascendentalismo, de pedantería, y de desorientación.