

## *Del “Yo” romántico al “Yo” filosófico*

**ANA MARÍA  
PRECKLER**

**A**sombra comprobar cómo el interés hacia el Yo no aparece claramente como tal hasta el siglo XIX. Si estudiamos las grandes disciplinas que tienen relación con la vida humana y con el hombre, la filosofía, el arte, la literatura, la religión..., observamos como sólo estas dos últimas han tenido en consideración desde sus inicios al Yo y al hombre, a la persona, en su mismidad, en su individualidad, en su unicidad. Asombra precisamente porque el hombre es el centro del universo, pero durante siglos la filosofía (y en menor grado el arte en cuanto al Yo) no lo ha contemplado con esa primacía. Esta ausencia de la vida personal en el terreno filosófico ha sido convenientemente apuntada por Julián Marías. El arte, aunque a lo largo de su historia refleja ciertamente al hombre, en escenas religiosas, históricas y mitológicas, y en otras ocasiones en el retrato, el interés por la persona singular y el Yo no aparece con la fuerza subjetiva que hace destacar al individuo y su vida personal por encima de la colectividad. Las figuras representadas se muestran

## **ARTE**

habitualmente con pudor y con formas convencionales en las que no siempre aflora la psicología del individuo, el interior más o menos tortuoso o doliente del mismo, excepciones aparte. Podríamos afirmar que el Yo emerge con toda su fuerza y su potencia en el siglo XIX con el Romanticismo. El hombre, en razón de ser hombre, no en razón de ser regio, relevante o religioso, cobra toda su importancia. El

hombre normal, diríamos, con sus sentimientos, alegrías y sufrimientos. Es el gran descubrimiento del Romanticismo: el de la subjetividad del Yo. El Yo se convierte, en el Romanticismo, en el centro de la literatura, de la poesía, de la pintura y de la escultura (es el momento del retrato psicológico, de las escenas familiares, de las tragedias pasionales, del costumbrismo popular y de elite, el de la crónica y el de los relatos históricos). El Romanticismo tiene una importancia capital porque no sólo reivindica el papel del hombre, del individuo o del Yo, sino que además plasma el interior de ese Yo hasta ahora más o menos desconocido y oculto (teniendo en Goya su más preclaro precursor). Se reflejan, ya sin pudor y libremente, las pasiones, los estados de ánimo, las emociones y el amor, todo aquello que hace al hombre vibrar. Con ello el Romanticismo se hace adelantado de uno de los grandes movimientos de vanguardia del siglo XX, el Expresionismo, que lleva a su máxima estridencia y expresividad la plasmación del Yo (El Grito del expresionista Munch podría ser significativo en ese sentido). Sin embargo, entre el Yo romántico y el Yo expresionista, se establece el Yo filosófico. Hacia la mitad del siglo XIX, el racionalismo, que durante tres siglos había dominado el pensamiento occidental, se ofrece como un callejón sin salida. El interés por

la historia, por la vida, por la existencia, resurge y cruza el siglo XX, y nace el raciovitalismo orteguiano y su definitivo “Yo soy yo y mi circunstancia”. El Yo se implanta como eje vital de la existencia en los inicios del XX. No obstante, el increíble hallazgo romántico y filosófico ha tenido un devenir azaroso a lo largo del siglo XX. Guerras, materialismos varios, colectivismos, realismos, neopositivismos, globalizaciones y otras amenazas, se han cernido sobre la maravilla del Yo, entendido no como egolatría sino como primacía de la vida, de lo personal, del individuo, del amor, de la ilusión, de la emoción, de la vocación, del impulso que hace al hombre realizar grandes hazañas, obras de arte, de pensamiento y literarias, estremecerse y entregarse, y suavizar con ello la aridez y las aristas de la vida.

Viene esta introducción a cuento de una exposición realizada durante el verano y el otoño madrileño de 2001, en el Museo Romántico, con el título El Amor y la Muerte en el Romanticismo. El amor y la muerte como la cara y la cruz de un movimiento artístico extraordinario que supuso la exaltación, el entusiasmo y la pasión —a veces enfermiza— por estas dos grandes cuestiones de la vida del hombre. Un movimiento que reivindicaría la importancia del Yo y de los sentimientos. Tres salas decoradas en riguroso negro nos expondrían la muerte al modo romántico, con su morbosidad y tendencia a la autoinmolación

(impulsada incluso por el gran Goethe en su Werther: “Carlota: no tiemblo al tomar el cáliz terrible y frío que me dará la embriaguez de la muerte. Tú me lo has presentado y no vacilo. Así van a cumplirse todos los deseos de mi vida”). Otras tres salas, esta vez decoradas en rutilante rojo, nos hablarían del amor, del amor lícito e ilícito, de la pasión y la desmesura (y para ello nadie mejor que nuestro Bécquer, en su

rima XLVIII: “Como se arranca el hierro de una herida/Su amor de las entrañas me arranqué/Aunque sentí al hacerlo que la vida/Me arrancaba con él”...). Se trata naturalmente del Romanticismo español durante el reinado de Isabel II. Las tres primeras salas están dedicadas al amor familiar, al amor popular y al amor mundano (éste último con su carga pasional, erótica, de seducción y de celos); se ofrecen en ellas retratos de la época, de los monarcas, de personalidades de la aristocracia, el gobierno o personas particulares (pintados por Federico de Madrazo, José Elbo, Lacoma y Fontanet...), escenas costumbristas, populares y de la alta sociedad, regionales y taurinas (en cuadros de Gutiérrez de la Vega, Rodríguez de Guzmán, Cabral y Aguado Bejarano, Valeriano D. Bécquer, hermano del poeta, y los pintores de “veta brava” Leonardo Alenza y Eugenio Lucas), y finalmente temas de amor mundano (por Eduardo Cano, Espalter, José Elbo, litografías...). En las tres restantes salas, las de la muerte, se ofrecen visiones de la muerte romántica, más o menos espectrales y macabras (por Palmaroli, Pizarro, Leonardo Alenza y Eugenio Lucas), de la muerte familiar (Rosales, Ferrant, Palmaroli, Alenza...) y de la muerte heroica (Lameyer, Alenza, aguafuertes y litografías varias). Una serie de objetos diversos, abanicos, porcelanas, muebles, libros, carnet de baile, álbumes, cintas fúnebres, las pistolas de Larra, etc., completan la

exposición que nos traspone al ideal romántico y nos induce a meditar sobre el Yo, briosamente renacido con él.

Cinco exhibiciones de escultura española del siglo XX se abrieron en la temporada otoñal de Madrid permitiendo hacer un recorrido por el género escultórico hispano desde sus orígenes novecentistas hasta las más recientes e innovadoras manifestaciones de fin de siglo. La primera de ellas nos muestra al escultor Julio Antonio en el Centro de Arte Reina Sofía, con todas las obras suyas propiedad de la colección. Julio Antonio (1889-1919) es uno de los representantes del Nuevo Humanismo o Clasicismo Novecentista, llamado también mediterráneo, desarrollado en las primeras décadas del XX, que abanderado por el francés Aristide Maillol practicaron en España los escultores Mogrobojo, Inurria, Victorio Macho, Barral, Juan Cristóbal, “Manolo”, Clará, Llimona, Enric Casanovas y Viladomat. Entre ellos, Julio Antonio aporta una escultura que además de la faceta clasicista posee también la más honda tradición realista. En dos salas se distribuyen las esculturas, casi todas ellas bustos-retratos en bronce patinado a excepción de unos murales, de tal manera que en la primera se encuentran las obras más clásicas (Maqueta del Monumento a los héroes de Tarragona, 1911-16; María la gitana, 1908; Un poeta, 1908-10; Retrato de Julián Cañedo, 1918; de Jimena Menéndez Pidal,

## ARTE

1918...), y en la segunda sala las realistas, centradas en personajes populares y rurales (Ventero de Peñalsordo, 1909; Hombre de La Mancha, 1910; Minera de Puertollano, 1909; Ávila de los Caballeros, 1914; Moza de Aldea del Rey, 1914...). En Julio Antonio vemos al escultor de oficio, sobrio, rotundo, expresivo y contenido a la vez, en un trabajo elegante y humanista, verdaderamente hermoso,

centrado exclusivamente en la figura humana.

Dando un giro copernicano, el Centro Cultural Conde Duque exhibía en las mismas fechas la escultura abstracta de otro artista español no demasiado conocido, Feliciano. Nacido en Ávila, Feliciano Hernández (1936) se aleja del bullicio de la fama y de la ciudad para instalar su taller en el campo donde trabaja la fragua a la manera de un artesano. Enfocada en la abstracción, su obra se realiza en un constructivismo geométrico, libre y versátil, con un extremado purismo y rigurosidad formal. Bajo las salas abovedadas del Centro, que tan bien compaginan con este tipo de escultura, se expusieron algunas de las más recientes obras de Feliciano con el título de Tensiones. Las esculturas, algunas de gran tamaño, parten de unos elementos más o menos geométricos (círculo, semicírculo, rectángulo, arco, herradura, tenaza...), que enlazados por cuerdas o cables se establecen como tensiones espaciales equilibradas y armónicas. Así resulta en: Hierro y cables, 1980 y 2001; Hierro, granito y cables, 1993; Pino viejo y cuerdas, 1977 y 1986,... De hierro, piedra o madera, la escultura de Feliciano, en su pureza y austeridad abstracta, nos evoca, en su forma atezada, amartillada, de yunque o de fragua, a la de Chillida, con una diferencia esencial, la escultura de Chillida es, mientras que la de Feliciano se dispone a ser. La de

Chillida se estructura con un mayor peso específico de materia y forma, con unas formas telúricas aplomadas al suelo, la de Feliciano, en su quietud tensa, se traza espacialmente. La abstracción geométrica de Feliciano es más pura, la de Chillida más libre. Comparación ésta que podía hacerse simultáneamente visitando la exposición de Torre Caja Madrid (ubicada en una de las inclinadas Torres Kio, aun más sobrecogedoras hoy en día), que con el título de Relevos, hiciera de algunas esculturas en pequeño formato de Chillida (Besakarda III, 1991; Proyecto Peine del Viento I y II...), conjuntamente con la obra pictórica de su hijo Eduardo Chillida Belzunce (paisajes interiores-exteriores tenebrosos y opresivos).

En el romántico Parque de El Retiro, el Ayuntamiento de Madrid, siempre en el tiempo de otoño, organizó una exposición de esculturas al aire libre de artistas españoles del último tercio del siglo XX, con una evolución de sus últimas tendencias, en sus facetas figurativa y abstracta. Partiendo de la figuración, el expresionista Francisco Leiro, los realistas Francisco y Julio L. Hernández y Antonio López, así como los inclasificables Eduardo Arroyo, Eduardo Úrculo y Miquel Barceló, se contraponen formalmente a la abstracción de los antiguos y los nuevos abstractos, que a su vez también se contraponen entre sí, Chillida, Oteiza, Chirino, Tapies y

Palazuelo, frente a Sergi Aguilar, Andreu Alfaro, Nacho Criado, Eva Lootz, Jaume Plensa y Susana Solano. La escultura encuentra su ámbito idóneo dentro de los jardines, junto a los árboles de hojas doradas, permitiendo que pueda ser contemplada en su tridimensionalidad, disfrutada con mayor libertad, como sucede en esta exposición; y por ende recobra en la abstracción aquella

vía en la que la escultura se encuentra y descubre a sí misma en su pureza primigenia.

La quinta exposición escultórica, la realizada en la sala de la Fundación Santander Central Hispano, Rumbos de la Escultura Española en el Siglo XX, está en la misma línea expositiva. La de mostrar, esta vez a lo largo de todo el siglo XX, la evolución y tendencia de la escultura contemporánea, la tradicional y la vanguardista, en los dos ejes que la sustentan, el figurativo y el abstracto. Dualismo que se corresponde con el que divide la presente muestra en dos partes: “Fracturas” y “Tradición revivida”. En la sección de “Fracturas” se encuentran, presidiendo la sala, los tres grandes iniciáticos de la escultura contemporánea española: Julio González, con Daphné, 1937, en una máxima abstracción y desmaterialización de la figura; Picasso, con Cabeza de Mujer, Fernandé, 1909, y Mujer Acodada, 1933, que sin transgredir la figuración la distorsiona haciéndola irreconocible, bien mediante grumosidades apelmazadas deformes expresionistas, bien mediante el primitivismo y la esquematización; y Pablo Gargallo, con Gran Bacante, 1931, y Cabeza de Greta Garbo, en láminas de hierro recortadas en ondulaciones y oquedades libres. A continuación, y siempre dentro de “Fracturas”, en una segunda fase cronológica, se hallan Alberto Sánchez y Ángel Ferrant,

## ARTE

con formas esquematizadas pseudo abstractas; Joan Miró y Óscar Domínguez, con obras surrealistas pseudo abstractas, y Chillida, Leandre Cristòfol, Andreu Alfaro, Martín Chirino, Pablo Serrano, Jorge Oteiza y Pablo Palazuelo, con esculturas plenamente abstractas, esquematizadas y desmaterializadas unas, más sólidas y materializadas las otras. En una tercera fase, que correspondería a las décadas finales del siglo XX, están representadas las últimas tendencias escultóricas, con Adolfo Schlosser, Juan Hidalgo, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Sergi Aguilar, Nacho Criado, Jaume Plensa, Cristina Iglesias, Txomin Badiola y Susana Solano, entre otros, con ejecuciones abstractas, casi siempre de gran tamaño, en las que sin ganar originalidad pero sin perder autenticidad los primeros descubrimientos abstractos son reinterpretados y renovados según la personalidad del escultor, añadiéndose en algunos casos materiales nuevos como el cristal o los materiales orgánicos. La segunda sección de la exposición, más corta en su representación, la que corresponde a la “Tradición revivida”, se centra en la figuración y sus distintas modalidades, con Picasso, Gargallo, Alberto y Ángel Ferrant, de nuevo, seguidos por Manolo Hugué, Honorio García Condoy, Cristino Mallo, Baltasar Lobo, Mateo Hernández, Joan Rebull, Francisco Leiro, Francisco y Julio L. Hernández, y

Antonio López. En suma, una exposición meritoria por lo que supone la reunión de tantos artistas y obras que permite una visión global de toda la escultura del XX.

La Fundación “La Caixa”, en su sala de exposiciones, nos retrotrae al siglo XIX con el pintor suizo Ferdinand Hodler (1853-1918). Aunque muerto en el siglo XX, y pese a la modernidad y decorativismo de su factura

próxima al Modernismo, Ferdinand Holder es un pintor del siglo anterior, fundamentalmente por su pertenencia al movimiento simbolista que es un movimiento estético e intelectual todavía lejano a las revoluciones artísticas. El Simbolismo nace en Francia hacia 1885 como una corriente literaria y artística que expresa sus fundamentos en el manifiesto del poeta Jean Moréas (“revestir la idea de forma sensible”, Le Figaro, 1886), teniendo también un foco relevante en Centroeuropa. Aunque en sus orígenes el Simbolismo es eminentemente literario, pronto se expande a las artes plásticas en las cuales plasmará artísticamente una idea o ideal, un concepto espiritual, moral o intelectual, etc., a través de metáforas, alegorías, signos o modos artísticos de variada índole. Ferdinand Hodler, iniciado en el Realismo decimonónico, viene a Madrid siendo muy joven para estudiar a los grandes maestros del Museo del Prado; de esa primera época son Paisaje cerca de Madrid, 1878-79, y Taller de relojería en Madrid, 1878-79. Su evolución no se hace efectiva hasta finales de los ochenta y noventa, teniendo su plenitud simbolista en las dos primeras décadas del XX. Esa evolución se aprecia en algunos de sus paisajes como El Hayedo, 1885, y en sus figuras Desnudo tumbado con flor, 1888, y Mujer en la ventana, 1890, cuyos perfiles se delimitan y bordean por una gruesa línea que resalta el volumen, en lo que sería una de

sus características pictóricas, al tiempo que sus colores se aclaran y alegran notablemente. De su plenitud simbolista hay varios cuadros famosos, Hartos de vivir, 1892 (que figuró en la muestra que la Secesión Vienesa hizo en su honor en 1904), con cinco monjes frontales sedentes, cabizbajos, barbudos, en una especie de rito u oración extraña, con marcadas líneas curvilíneas verdes; La hora sagrada III, 1911, que enseña su más característico estilo en un gran cuadro con cuatro mujeres sentadas frontalmente en un paisaje irreal, rodeadas de flores, realizando una especie de danza o ritual, con movimientos estáticos, sofisticados, lentos, especialmente de brazos y manos, en evidente plasmación simbólica, resaltando siempre la línea demarcadora de los cuerpos, lo cual aumenta su volumen e irrealidad. De esa misma factura pictórica simbolista, con una o varias figuras femeninas en danza ritual, son: Estudio de Composición para “El Día”, 1898-99 (El Día sería uno de sus cuadros más célebres, no expuesto aquí, con cinco mujeres de largos cabellos, sentadas en un paisaje imaginario, en danza ritual atormentada); Emoción, 1894; La Primavera II, 1907-10, y Esplendor lineal III, 1909. Autorretratos, retratos y paisajes de los Alpes, que marcan el Simbolismo en los colores arbitrarios y el acartonamiento y bordeamiento lineal de las montañas, completan la exposición.

Forma. El Ideal Clásico en el Arte Moderno, sería la oferta otoñal del Museo Thyssen Bornemisza. El Humanismo Clasicista de las primeras décadas del siglo XX — comentado ya con Julio Antonio— protagonizaría esta exposición en la que se podía reflexionar y hacer un paralelismo entre el arte de vanguardia y su contrapunto clasicista. Mientras el arte tradicional se destruía y

reinventaba en las vanguardias, los mismos autores creaban paralelamente un arte de factura clásica en un último intento de no romper del todo con el pasado, de mantener un hilo conductor, un punto de apoyo con el arte de siempre, de salvar de la hecatombe siquiera las raíces del arte occidental, eligiendo para ello la pureza clásica en su entorno mediterráneo. Se trata de un arte por y para la figura humana, muy especialmente de la mujer, en una innovadora mitología transfigurada por la modernidad, y ese será su interés primordial, en el que aparecen nuevas Venus, Dianas, bacantes, ninfas, efebos... (todavía la mujer sigue siendo la musa ideal del artista, todavía no es su igual en derechos y trabajo, apenas existen mujeres dedicadas al arte en ese período...). Muchos de los artistas novecentistas sucumben a esa tentación clasicista ejercitándola como una fase de su producción, intentando aunar modernidad y antigüedad, una experiencia que tendría el éxito asegurado. Distribuida a lo largo de ocho salas, la exhibición contempla artistas y obras muy difíciles de ver en España en una recreación clasicista en la que abundan los desnudos femeninos. En la primera sala predominan las esculturas: Aristide Maillol, con Armonía, 1940-44, desnudo femenino de pie con brazos mutilados en lo que podría ser una Venus de Milo de la modernidad, y pequeño Estudio para “El Mediterráneo”, 1902, su obra más conocida; Bourdelle,

## ARTE

con La nube o aurora, 1907, desnudo femenino de formas rotundas y densas; y Matisse, con dos pequeños desnudos femeninos, uno recostado, otro en cuclillas, que acusan un cierto desdibujamiento grumoso de la forma. El resto de esta primera sala lo completan lienzos de cuatro grandes artistas: Picasso, con la bella holandesa, 1905, un precioso desnudo frontal de su etapa rosa; Cézanne, con Mujer desnuda de pie, 1898-99; Renoir, con un soberbio Gran desnudo, 1907, de su última etapa, esta vez tumbado; y Matisse, con Desnudo con zapatos rosas, 1900, y Desnudo azul, 1899-1900, ambos de mujer y en su bello estilo fauve. En la sala segunda, de nuevo Picasso y Matisse, este último con su famoso Juego de bolos, 1908, con tres jóvenes desnudos masculinos, y Composición nº 1, 1909, con cinco desnudos femeninos danzando en corro con las manos agarradas, que sería el mismo tema de su gran cuadro La Danza, de la misma fecha; Degas, con Mujeres espartanas provocando a unos muchachos, 1860, y Jockey desnudo a caballo visto de espaldas, 1890, entre otros. En la sala tercera, dos paisajes de Derain; uno de Joaquim Sunyer, el único español representado, con Mediterráneo, 1910-11; un Braque, El Parque de Carrières-Saint-Denis, 1908-9, en cubismo analítico, y cuatro deliciosos cuadros de Cézanne, con sus célebres bañistas desnudos, en colorido vibrante de azules y verdes y abocetamiento

geometrizado de las formas. La sala cuarta está dedicada a los bodegones, con jarras, ánforas, cántaros y frutas mediterráneas; así Cézanne presenta tres bodegones (en su orden de cilindro, cono y esfera), Morandi y Derain uno respectivamente y Juan Gris tres en su invariable cubismo sintético. La sala quinta está dedicada a los pierrots y arlequines, en tanto que máscaras, fundamentalmente de Picasso. Y

la sala sexta al nabi Bonnard, que presenta algunos de sus más afamados desnudos femeninos, de pincelada disgregada y color luminoso, como El baño, 1925, y Desnudo aseándose, 1925. La sala séptima se concentra en Picasso, en su neta fase clasicista, con mujeres desnudas o semidesnudas de gruesas o voluminosas formas, tan gráciles sin embargo, en alegres escenarios mediterráneos, como Tres mujeres desnudas al borde del mar, 1921; Composición con minotauro, 1936, quizá el más clásico por el tema, y Tres mujeres en la fuente, 1921, que posee reminiscencias escultóricas. Por último, la sala octava, muestra ya la decadencia del clasicismo y su evolución al surrealismo en una clara metamorfosis en la que domina nuevamente Picasso con varios cuadros en los que la figura y el color se esquematizan al máximo en líneas escuetas deformándose surrealmente, así en Nadadora, 1934, y Mujer de pie, 1927.

Paralelamente, en el mismo Museo Thyssen, una corta exposición de pinturas de Kokoschka presenta una galería de retratos de personajes de la Viena, Suiza y Berlín de 1909-1914, en un más auténtico estilo expresionista. Son los años anteriores a la Gran Guerra, los días felices de la Viena imperial acaban y con ellos termina una época, una música y un arte, mientras que, simultáneamente, nace otra época, otra música y otro arte. Finalizan los vales de Strauss, el post romanticismo de

Bruckner y Mahler, y la arquitectura modernista de la Secession Vienesa de Olbrich, Wagner y Hoffmann y surge el dodecafonomismo de Schönberg, la arquitectura prerracionalista de Loos y el expresionismo de Schiele y de Kokoschka. Las pinceladas grumosas, curvilineas y densas, atormentadas, sinuosas y coloristas, al tiempo que tenebrosas, nos reflejan a un Kokoschka vanguardista que penetra, deforma y descompone con su pincel tanto el interior del retratado como el interior de sí mismo. La perspicacia de Kokoschka capta intuitivamente la psicología del personaje pero a su vez el pintor se deja parte de sí mismo en el lienzo. Es un claro ejemplo del Yo expresionista reflejado en el artista y en el modelo. En los retratos destacados de estos protagonistas del cambio vienés, el del arquitecto Adolf Loos y el del compositor dodecafónico Anton Von Webern.

Matisse, en la Fundación Juan March, ofrecería una vez más su alegría de vivir en Espíritu y Sentido, obra sobre papel. Aunque el pintor francés tuvo su plenitud más bella y su canto más vital dentro del Fauvismo (1905-1908), del cual se exhiben cuatro acuarelas de paisajes marinos de 1905, su obra posterior, que es la que enseña en esta ocasión la Fundación, resulta también muy interesante pues en ella Matisse llega prácticamente a alcanzar la abstracción. Desglosada en cinco

partes, que no siguen propiamente un orden cronológico o estilístico sino más bien temático, la exposición establece, entremezcladamente, una serie de linograbados, dibujos lineales muy esquemáticos, en blanco sobre fondo negro, con el tema tan suyo de la mujer, en rostros y desnudos, junto a unos dibujos a lápiz y carboncillo también muy esquemáticos y figurativos, y a una serie de serigrafías y

gouaches recortados, donde Matisse roza la abstracción, en obras tardías de composiciones versátiles pseudo abstractas, con planos zonificados de color puro e intenso, en formas lúdicas e imaginativas que nos transportan a un mundo peculiar, siempre alegre, siempre intrascendente, siempre plácido y amable.

Finalmente, la exposición que sobre los Niños de Murillo organiza el Museo del Prado nos lleva al sereno realismo del Barroco hispano del Siglo de Oro. Y de alguna manera nos entronca con la introducción de este artículo acerca del Yo romántico. No en balde Murillo fue un pintor admirado y revalorizado en el Romanticismo por ser un pintor naturalista que recogió en no pocas facetas de su labor figurativa a las personas normales y de la calle en su vida cotidiana y costumbrista, dotándolas de gran naturalismo y espontaneidad—haciéndolo incluso cuando los representados eran personajes divinos o santos—, permitiendo captar, en un realismo muy expresivo y personal, ese yo subjetivo, ese interior psicológico al que aludíamos al principio. En ese sentido, el tema de la infancia es especial en Murillo pues le permite plasmar genialmente un mundo nada fácil, el infantil, por más que parezca lo contrario. El Niño Jesús, San Juanito, los angelotes, etc., se hacen tan traviosos y pícaros como los niños pobres de la ciudad y del campo de aquel entorno vital del siglo XVII, al tiempo que estos últimos



se revisten de esa ternura, candor y halo angelicales que caracterizan a los otros. Tres colecciones se reúnen en esta ocasión para ofrecer esta visión del pintor barroco, la de la Dulwich Picture Gallery de Londres, la de la Alte Pinakothek de Munich y la propia del Museo del Prado. De ellas entresacamos Invitación al juego de la argolla, 1670; Niños comiendo melón y uvas, 1650, y El Buen Pastor, 1655-60, que corresponden respectivamente a los tres museos citados.

El reciente y doloroso atentado ocurrido en el mes de Septiembre contra las Torres Gemelas de Nueva York ha provocado toda clase de comentarios y artículos periodísticos debido a la terrible gravedad del hecho, en especial por las pérdidas humanas. Asimismo, el arte ha sufrido grandes pérdidas pictóricas y escultóricas y sobre todo arquitectónicas, pero de ello se ha hablado menos. El World Trade Center era un claro ejemplo de la arquitectura racionalista que, comenzada en Europa en las primeras décadas del siglo (por Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier...), se traslada a Estados Unidos, en donde ya germinaba el espíritu racionalista de la Escuela de Chicago (con el conocido lema de Sullivan las formas siguen a la función), expandiéndose profusamente y produciendo un edificio típicamente norteamericano, el rascacielos, localizado masiva y bellamente en dos ciudades,

## ARTE

Chicago y Nueva York. Será esta última, en la isla de Manhattan, la que cree y recree la construcción racionalista en avasallador ritmo vital ascendente (como paralelepípedo alto y estrecho, caja de cristal cerrada desornamentada, con objetivo primariamente funcional), oponiéndose a la construcción organicista que configuraría con aquella los dos grandes modos o corrientes arquitectónicas del XX.

El arquitecto Minoru Yamasaki (1912-1986), americano de padres japoneses, desafiando las leyes del universo, levantó en el World Trade Center, 1967-72, los dos edificios más altos del mundo (como levantaría más adelante el edificio más alto de España en la Torre Picasso, en Madrid). Su hundimiento, bien sea por causas trágicas y anormales, acaso proclame el declive de la arquitectura racionalista en altura, tan hermosamente bella en su redundancia boscosa acristalada pero tan peligrosa y deshumanizada en suma. En un reciente artículo publicado en ABC, el arquitecto Chueca Goitia se mostraba contrario a la reconstrucción de las Torres Gemelas. Compartimos su idea de establecer un espacio sagrado allí donde estuvieron, de no profanarlo con nuevas construcciones funcionales. De erigir un monumento conmemorativo que sea un símbolo de paz y libertad universales. Y levantar quizá en ese terreno sacro dos obeliscos, tan altos como se pueda, que alberguen en su subsuelo una cripta religiosa multiconfesional.