

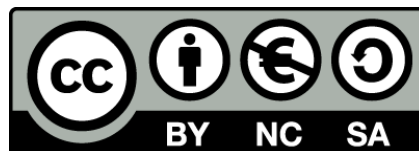


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Identidad y estilo

Aproximación Pictórica a la Realidad

Antonio Pujol Fecé



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

IDENTIDAD Y ESTILO

Aproximación Pictórica a la Realidad

PROGRAMA DE DOCTORADO

“La realitat assetjada. Realismes contemporanis”

DOCTORANDO

Antonio Pujol Fecé

DIRECTORES DE TESIS

Dr. Miguel Quílez Bach

Dra. Natalia Quílez Cepero

TUTOR

Dr. Domènec Corbella Llobet

Quiero agradecer a la Facultad de Bellas Artes de la UB que me haya dado ocasión de enmendar una frustración de toda la vida (no haber cursado la licenciatura en mi juventud). Mi saludo a profesores y compañeros.

 Mi agradecimiento a Marco Gómez por su imprescindible dedicación a la edición.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
<hr/>	
PRESENTACIÓN	
Resumen del contenido	16
Título. Orientación e intenciones.	16
Estructura	16
Metodología	18
Hipótesis de partida	18
Objetivos	18
<hr/>	
Capítulo I	
ESCENAS COTIDIANAS	21
Índice del capítulo	23
Obra propia	25
Desarrollo del tema	33
I. El tema y su tratamiento	35
II. Una ojeada histórica	37
III. Vermeer en la segunda mitad del siglo XVII	39
IV. El caso Sorolla	41
V. Hopper y el siglo XX	43
Bibliografía	45
Apéndice	47
<hr/>	
Capítulo II	
EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA. CRISIS DE LA FUNCIÓN “MIMÉTICA”	61
Índice del capítulo	63
Obra propia	65
Desarrollo del tema	73
I. El punto de partida: las obras propias.	75
II. El apoyo en la fotografía	78
III. Una forma de “realismo” basada en la observación visual	80
IV. Derivaciones	82
V. Concluyendo	85
Bibliografía	86
Apéndice	89
<hr/>	
Capítulo III	
EL RETRATO	105
Índice del capítulo	107
Obra propia	109

Desarrollo del tema	115
I. Las obras propias.	117
II. Consideraciones sobre el retrato.	118
III. Algunas referencias	121
Partiendo de El Fayum	121
Leonardo y Cézanne	122
Retratos expresionistas	124
IV. Ampliando el círculo	127
Renacimiento	127
Del s. XVII en adelante	128
Bibliografía	130
Apéndice	131
Capítulo IV	
PAISAJE LOCAL Y ESTUDIO PICTÓRICO DE LA NATURALEZA	147
Índice del capítulo	149
Obra propia	151
Desarrollo del tema	159
I. A modo de cita: Nostalgia: Constable	161
II. Las obras propias	163
III. Pedro Valdés	165
IV. La escuela holandesa del s. XVII. Antecedentes y contemporáneos	166
V. Estudios del natural en el s.XVIII	171
VI. La época romántica	173
VII. Auge, expansión y desaparición del género	177
VIII. Terminando	183
Bibliografía	185
Apéndice	187
Capítulo V	
EL VIAJE. ITINERARIO PICTÓRICO POR VENECIA	209
Índice del capítulo	211
Obra propia	213
Desarrollo del tema	223
I. El viaje	225
II. Venecia	227
III. Las obras propias	232
IV. Vistas	234
V. Las “vedute” venecianas del settecento	237
VI. Algunos visitantes	242
Turner	242
Whistler	244
Otros	245
Bibliografía	247
Apéndice	249
CONCLUSIONES	271

INTRODUCCIÓN

MIS DIRECTORES DE TESIS me han prevenido contra una posible lectura, descalificadora, de la tesis, y, agradeciéndoles el aviso, trato de defenderme de unas posibles críticas.

En primer lugar parece que justifico poco el sentido de presentar las obras propias tal como lo hago. Al parecer no hay un claro mensaje, una propuesta innovadora, una ideología definida. He estado revisándolas todas antes de escribir estas líneas, y me reafirmo en el interés que tiene presentarlas. Cuando digo que son propuestas, anuncios de posibilidades, no hago retórica: cualquiera puede ver la elementalidad de la técnica y cierta ingenuidad general. Pero, vistas en perspectiva, me parece que tienen cosas que comunicar. Ya las primeras, recogidas en el primer capítulo, me parece que pueden aportar frescura a una pintura que en general veo hoy a mi alrededor esclerotizada, agotada, totalmente falta de espontaneidad, y por ello de alegría. Me parece que lo pasé bien viendo aparecer figuras atractivas, y diría que hay en esos esbozos estudio y descubrimiento, más que de posibilidades pictóricas, de la presencia, en la pintura, de las personas (rasgos, retazos, pero vivos) estudiadas. Se trata desde luego de una vuelta a una pintura "figurativa". Seguramente experimento, con retraso (como mi incorporación a la actividad pictórica) el cansancio que en los años 80 apareció ante el agotamiento de la abstracción y su empantanamiento en propuestas decorativas o conceptuales. ¿Es una figuración trasnochada la que presento?. No me lo parece, no me parece haber imitado a nadie, y desde luego lo pasé muy bien pintando. Pero, ¿hay propuesta ideológica?. Para mí la hay, y creo que

la he ido expresando en los comentarios de pasada, a las obras propias que presento, y también a las de la historiografía revisada. Trato de poner algunos ejemplos, pues parece que esos comentarios quedan diluidos en una exposición al parecer poco enfáticamente formulada. Me he pasado toda la licenciatura reclamando una actitud de espontaneidad, frente a actitudes generales de ahogo de la pintura en marasmos conceptuales, en modas imperantes, en falta de alegría y entusiasmo. Un profesor de la facultad comentó en un momento, con ocasión de una conferencia de Donald Kuspit: "parece que aboga por un arte provinciano, como si en estos tiempos fuese posible la ingenuidad". Yo creo que se necesitan toneladas, si no de ingenuidad (que también) sí de espontaneidad, si se quiere de nuevo pasarlo bien pintando, y haciendo que el espectador vea cosas atractivas (en vez de aburridos acertijos conceptuales). Yo disfrutaba pintando esas figuras, descubriendo cómo hacerlas aparecer (suprimiendo líneas, buscando el color adecuado, el garbo de los contrastes), al igual que comento que creo que Picasso disfrutaba con sus variaciones de la forma de las figuras, hasta que apareciera algo atractivo a la vez que auténtico.

He hablado repetidas veces de la necesidad, en mi caso, de la rapidez de ejecución. Ésta responde no sólo al horror al aburrimiento (en algún momento recojo la frase de Picasso: "si supiera lo que va a salir no pintaría"), sino a una búsqueda de lo que dicho en palabras grandilocuentes se llamaría autenticidad, pero yo he preferido expresarlo con mi pequeña experiencia personal: si se pinta de un tirón hay posibilidad de que salga realmente el ambiente

que se persigue. En mi caso (debido también a mi pobreza técnica) cualquier corrección, añadido, redondeamiento, hace perder al resultado esa sobria aparición. Hay que dejar salir al tema, no torturarlo. Alguna vez he usado el símil del papel fotográfico en el revelado: hay que sacarlo cuando ya aparece, no quemarlo. (La rapidez de que hablo está clara en Tintoretto, y por eso es uno de los pintores que destaco. Y, claro está, en Picasso). La otra objeción que se me pone, la contesto más adelante, es que parece no haber ninguna relación entre las obras propias que presento, y la especie de historia ¿anodina? de la pintura que desarrollo en la 2ª parte de cada capítulo.

Completando el primer tema, el único interés de las obras propias que presento está en las figuras que he mencionado del capítulo 1º. Su derivación a un enriquecimiento conseguido con la técnica de pintar sobre proyección, supone, quizás, al menos como principio, una pérdida de frescura y espontaneidad, a la busca de mayor solidez. Pero esa muleta trata de ser sólo eso, una muleta en la que apoyarse, porque las búsquedas pictóricas (ahora más bien conseguir la consolidación del color y la composición de la escena) han seguido siendo rápidas, espontáneas, buscando **alumbrar**, nunca definir, unas personas, un ambiente. Dejarlas nacer, y que ellas vivan su vida (a veces me parece que las figuras nacen solas, y en seguida se ponen a andar: yo sólo las he invocado).

Eso mismo he pretendido, y así lo explico en los capítulos correspondientes, con los estudios, menos afortunados, del paisaje (capítulos 4º y 5º): que “el revelado” deje aparecer las frescas impresiones, sin pintarrajarlas después. (El enlace con las figuras de la historia del arte que presento, para mí existe, aquí y allá explicitado: recordar la cita de Antonioni con ocasión de la pretensión de Corot y algunos impresionistas de “ser fiel a la primera impresión”. Antonioni decía: “mis películas, primero las hago, luego las pienso”) Esa ideología (ser fiel a la emoción producida por el tema, evitar todos los trucos, sabiduría, “técnica”, que ahogan la temática) está expuesta en el trabajo, al parecer de una forma no muy remarcada.

Poco más tengo que decir, y está dicho a lo largo del trabajo. Efectivamente, en los primeros apartados de cada capítulo, en los que expongo la obra propia, hablo más bien de las circunstancias y motivaciones de las obras, no de su valor. El valor es el

que las obras tienen, hay lo que hay, no va a crecer porque yo las defienda. Por lo demás, si después de mis diatribas contra los “ismos” y los manifiestos programáticos, propongo un panfleto, sería más inconsecuente de lo estrictamente necesario.

Sí quiero también defender (ya lo he hecho en el capítulo 3º) la actividad del retrato, que creo que efectivamente ha seguido siendo siempre espontánea, alejada de toda programación técnica, de los “trucos” compositivos. Progresivamente (como Cézanne pensaba de sus paisajes) la mera práctica ha ido depurando los trazos, y las figuras han empezado a emerger con la expresividad **suya**, la que los rostros tienen y uno sólo puede intentar descubrirla, hacerla presente.

Bien, he tratado de hacer expresa la “ideología” subyacente a mi propuesta, pues las alusiones incidentales contenidas en el trabajo no parecen suficientemente advertibles.

* * *

Paso a la segunda objeción: ¿qué tiene que ver esa primera parte de los capítulos, en que muestras tu obra, con la segunda parte, que viene a ser una convencional, ¿anodina?, historia del arte para escolares, en la que te limitas a una exposición elemental, ¿aburrida?, de épocas históricas o autores, en vez de hacer el comentario esperado: la relación de tu obra con los autores que citas?

La objeción no deja de tener una parte de verdad, en cuanto que la exposición de los pintores clásicos está demasiado contextualizada en exposiciones “de relleno”, en las que recuerdo la historia de los movimientos a que pertenecen. Zonas enteras (especialmente en el capítulo 4º, que es casi una historia completa de la pintura de paisaje) podrían ser prescindibles, más propias para ilustración de escolares que para insertarlas en una tesis doctoral. A eso se añade la reduplicación de los apéndices, que he añadido para satisfacer la exigencia de una presentación académica de las obras.

Trato primero de responder a esa al parecer falta de conexión entre ambas partes de cada capítulo: la exposición de las obras propias y la de las figuras de la historia del arte. Propongo como modelo más claro el capítulo 3º, el del retrato. La pretendidamente orgánica composición del capítulo es la siguiente: parto de la experiencia pictórica propia, los retratos que presento. Tras una reflexión general so-

bre el retrato (reflexión bastante conectada con mis retratos presentados), paso a unas referencias concretas: observo el parentesco de mi propuesta con 3 ejemplos concretos sacados de la historiografía: los retratos de El Fayum, las figuras de Leonardo y los retratos expresionistas. La apelación a esas referencias me parece claramente explicitada: los retratos de El Fayum están absolutamente centrados en la mirada, que es buscada con una rápida y ágil expresividad, que yo advierto emparentada con la mía. Leonardo, expongo, busca una construcción “orgánica”, sumergirse en los humores internos del personaje, de los que brota el gesto y especialmente la mirada. Y el expresionismo rompe con toda la tradición de “habilidad” técnica clásica y promueve un directo contacto con lo que de expresivo (interesante) hay en el rostro. Me parece que ese es el tipo de referencia que la aludida visión crítica de la tesis postularía como deseable. ¿Debía detenerme aquí?. Yo “amplí el círculo” y me parece atractivo hacer una breve incursión por el tratamiento histórico del retrato (esa incursión es la que hago en todos los capítulos y motivaría la crítica señalada). Esa incursión ¿es “impersonal”, una improcedente –para la tesis- versión tradicional de la historia del arte?. Yo no lo veo así. Destaco los retratos que admiro, o con los que coincido en el gusto (por ejemplo algunos retratos de Tiziano, o los Síndicos de Rembrandt, incluso Moroni, y Gainsborough o los impresionistas, mientras muestro mi relativa antipatía ante la dureza técnico-estilística de Durero o Cranach, incluso Moro, y mis reservas ante la dureza psicológica de Velázquez). Esta “selección” la hago en todos los apartados. Más bien yo esperaba que las críticas me viniesen por la “arbitraria” subjetividad de mis apreciaciones, más que por el carácter convencional de la exposición. Pero ciertamente esos comentarios personales están contextualizados en una visión histórica de conjunto. Aquí parece haber uno de los nudos de la crítica que podría hacerse a mi trabajo. Me parece como si se me pidiera que en vez de esas matizaciones yo expusiera rotundamente mi visión original de cada autor con una neta exposición de las semejanzas con mis obras, o al menos una clara, expresa, exposición de por qué hablo de ellas.

Que la exposición de esas extensísimas citas históricas es impersonal no lo acepto. Si es una historia del arte para escolares, es una historia del arte pasada por el tamiz de mi gusto personal. Continua-

mente hay apreciaciones personales, por más que sean de pasada, poco cacareadas (lo contrario me parecería un insulto a la inteligencia del lector, que no iba a esperar que yo me inventara una historia del arte nueva): hablo de la frialdad de los paisajes de Poussin, aunque sea en un paréntesis (“para mí irritantes”), de Picasso omito (críticamente, basta la omisión para entenderlo) toda referencia al Guernica o Las señoritas de Avinyò, relativizo el interés del cubismo, sobre todo el primero (que parece “infantil” al compararlo con Cézanne), y muestro sólo el tipo de variaciones estilísticas sobre la figura que a mí me atraen, a la que trata de alumbrar con sus tentativas. Expreso mi cansancio por todo tipo de “formalismos” (por ejemplo la preponderancia de una técnica programática en Seurat) y mi menosprecio de toda la parafernalia exhibicionista de ciertas propuestas “conceptuales”. Con respecto a Duchamp se me dice: “no explicitas tu crítica”, pero ¡a la (simpatía) personalidad de Duchamp sólo se le puede hacer un guiño!. Expresado está el menosprecio a la simpleza de las tres sillas de Kosuth, pasando por la pipa de Magritte, las consentidas “provocaciones” de hijo de papá de Yves Klein ,etc.,etc. Aquí lo pongo junto para que se vea que existe, pero todo eso está dicho en el texto que presento, en medio de sobrias contextualizaciones. Siempre, de los autores que cito, hay un comentario personal, y eso, creo, es lo que justifica que los exponga.

Defiendo lo que he dicho, pero no quiero menospreciar lo que de cierto hay en la posible crítica de la que los directores me han advertido: “habrá incisos en los que matices tu opinión, pero en conjunto esa ¡casi completa! historia del arte que describes no parece tener justificación en una tesis.

Admito que la contextualización que hago de los autores que pongo como referencias es excesiva, convertida a veces en una exposición elemental del movimiento a que pertenecen. Pero **esos autores de referencia existen**: a los citados del capítulo 3º podría añadir Canaletto en el capítulo 5º, Picasso en el 2º, algunos impresionistas que destaco: De-gas, como pintor de “instantáneas”, Monet, como representante de un impresionismo con el que me siento emparentado (por cierto que no he dejado de señalar cómo puede bordear cierta cursilería en algunas de sus armonías); en general los pintores que singularizo: los tres románticos (Constable, Friedrich y Turner), ampliamente comentados de forma netamente personal (escojo de ellos algún aspecto

para mí atractivo, de los muchos que podrían verse en una exposición escolar neutra, Hobbema como antecesor de Constable, etc., etc., etc.

¿Debía suprimir zonas enteras del trabajo, como la historia del paisaje del capítulo 4^o mencionada, o los períodos de transición, como el apartado “vistas” en el capítulo 5^o? (Por cierto, del capítulo 5^o yo defiendo una construcción armónica, orgánica, del relato, del desarrollo y articulación del discurso, que muestra mi veneración por Venecia. Hay desde luego una acumulación de aspectos, y citas, que espero ilustren perfectamente el interés que la ciudad ha suscitado en mí). La crítica a zonas enteras del trabajo como una explicación de nivel divulgativo de movimientos artísticos es pertinente. En mi defensa sólo puedo argüir la necesidad de ilación del discurso (la contextualización), por una parte, y el hecho de que realmente parece, y así es, estar escrito para escolares, algo propio de mi práctica profesional como profesor de Instituto. Pero eso puede tener una utilidad práctica, deseada. El trabajo podría contener una francamente instructiva, comentada y con abundante ilustración de imágenes, **incursión por la historia del arte, hecha por temas**, para los alumnos de los primeros cursos de licenciatura, que no andan sobrados de conocimientos históricos; debo recordar que la historia y teoría del arte son disciplinas de nuestra facultad.

Quiero justificar más ampliamente ese tipo de incursión por la historiografía. Ciertamente mi estilo está condicionado por mi práctica como profesor de secundaria, que ha hecho que me especialice en resumir para estudiantes textos académicos. Trato de mostrar con las palabras justas cuanto de interesante hay en la literatura académica, en forma sencilla¹, cargada desde luego de mi propia apropiación de lo sugerente del tema (debo insistir en que las exposiciones, aún las más “narrativas”, están totalmente impregnadas de mis apreciaciones personales). Ciertamente mi intención es habilitar esta tesis, en la parte segunda de los capítulos, como un acercamiento extenso a la historia del arte, útil principalmente para estudiantes. Para ello considero especialmente destacable la abundantísima

muestra de imágenes, pertinentemente, creo, adecuadas al texto, que no es frecuente encontrar en una exposición escolar de la historia del arte, más aún teñidas de un comentario personal que un texto escolar evitaría.

Esta parte de la tesis, la más extensa con mucho, puede quizás presentar un ensamblaje débil con la parte en que expongo mi obra propia, pero me remito a lo mencionado: la exposición histórica está hecha por temas, temas a partir de la obra propia que propongo. La exposición del contexto histórico, útil para estudiantes, puede resultar aburrida para conocedores expertos de la historia del arte, que pueden no estar interesados en mis opiniones; a ellos les sobraría la lectura de los párrafos narrativos de los movimientos artísticos (especialmente los señalados del capítulo 4): pueden hacerse una idea abreviada del contenido ojeando los apéndices que pongo al final de cada capítulo.

Y de paso justifico esos apéndices: realizados en principio para ofrecer una exposición más académica (el texto original y la selección de imágenes amplia están expuestos más libremente), con la descripción habitual de las imágenes (título, autor, algún comentario iconográfico, fecha, inserción en su escuela o movimiento), me han servido también para redondear mi comentario personal, que acompaña siempre a la labor divulgadora, comentario formulado aún más claramente que en el texto de los capítulos². Pongo un claro ejemplo: en el apéndice del capítulo 4^o prescindo de la mayoría de los párrafos “de relleno”, y me ciño a los autores que para mí son entrañables, los que tengo ampliamente interiorizados. Y en general puede verse que no evito nunca mi posicionamiento personal (incluso temerario: véase, por poner algún ejemplo, el comentario a Antonio López, a Picasso, incluso a Duchamp o Mondrian, aunque sea en observaciones de pasada).

* * *

Pero aunque los dos temas, la exposición de las obras propias y la incursión por la historiografía

1. Creo que puede verse que el estilo es lo más denso posible, casi sincopado, sin perder la claridad, y evitando toda retórica. Al respecto en la Presentación (en el apartado Metodología) explico por qué evito poner notas.

2. En estos apéndices aparte de satisfacer las exigencias académicas señaladas, hago un nuevo comentario personal que complementa, amplía y remarca (“redondea”) lo señalado en el texto, rompiendo un poco su carácter escueto.

pictórica, fueran aceptados, queda por aclarar otra objeción: ¿cuál es exactamente la tesis defendida? ¿No será sólo la adición, desestimable, de dos trabajos distintos?

Por un momento pensé en la posibilidad de rehacer todo el trabajo, para que se pareciera más a una tesis. Pero no me ha parecido apetecible. El trabajo tiene una estructura orgánica, ha crecido en forma natural. Y quiero aplicarle el mismo criterio que a la obra artística: dejarlo aparecer. (Y, de pasada, no me parece un tema atrayente una delimitación precisa de los géneros literarios).

Los capítulos fueron escritos separadamente, en períodos (casi de un año) distintos, en momentos con motivaciones (principalmente las obras propias) distintas. Son así reflejo de una trayectoria (los años finales de la licenciatura, los del DEA y la preparación de la tesis). Creo que deben ser leídos separadamente (cada capítulo de un tirón, en días diferentes). Sólo así podrán resultar amenos y sólo así se advertirá justamente su propósito. Eso evitaría una lectura atragantada, en la que se pierden todos los matices, y la prisa por discernir su “pertinencia” acabaría en impaciencia y aburrimiento (siempre inevitables en una lectura precipitada).

La tesis existe, aunque es ciertamente vaga: yo muestro una propuesta pictórica; luego trato de hacer ver (y las imágenes, abundantes, deben ayudar a ello) que esa propuesta coincide con la de una gran cantidad de pintores a lo largo de la historia. Todos los pintores que han concedido primacía al objeto, a “los modelos”, a las personas y ambien-

tes, que las han reflejado amorosamente con sobriedad, con veneración auténtica, sin retórica (sin exhibicionismos personales, sin otras intenciones, espurias), han ido en esa misma dirección. Luego, aparte de esa actitud temática esencial, hay también las afinidades del estilo. Lo aprecio sobrio, de forma que el tema se transparente, su presencia, en lo que tiene de bello, se muestre, y en ello resida su valor. Y eso se da en todos los autores que he mencionado. Obviamente a mí nunca me va a interesar el estudio de los vestidos que hace Tiziano, o la precisión en la descripción de la arquitectura urbanística de Canaletto, pero creo que el retrato de Ranuccio Farnese, o la amorosa visión de Venecia, están en la línea de la pintura que postulo, aunque la habilidad técnica de esos autores esté a leguas de distancia de la mía.

En la presentación lo explícito claramente: la atención, amorosa y veneradora, a la belleza de las personas del entorno cotidiano (entendido en un sentido amplio; estirándolo sería homologable a la naturaleza, la “realidad” que a mí me interesa) parece haber sido la más abundante y atractiva dirección de la pintura a lo largo de la historia. Yo he propuesto una pintura propia que va en esa dirección, incluso atendiendo casi exclusivamente a las personas y paisajes “familiares”. Porque creo que es un tema y una actitud enriquecedores. Y los reconozco y aprecio en muchos pintores a lo largo de la historia. Y esa temática, tan tradicional, parece hoy estar en extinción. No es descartable una protesta ante tal situación.

PRESENTACIÓN

COMO EXPLICO AL INICIO de cada capítulo, la tesis arranca de las experiencias pictóricas que estaba desarrollando a lo largo de los últimos cursos de licenciatura y durante el desarrollo del DEA.

Especialmente la idea proviene de la actividad descrita en los dos primeros capítulos. Había estado acumulando fotos familiares realizadas en el transcurso de fiestas de cumpleaños y Nochevieja, fotos que, al intentar que la cámara fuese “invisible” (que nadie hiciera caso de ella, aburridos de verla sin cesar) debían reflejar una realidad cotidiana espontánea, serían un espejo que reflejara la realidad de una familia en fiestas. Sobre ellas, utilizándolas como modelo, empecé a aprender a dibujar y pintar. Fueron en principio un pretexto temático para iniciarme en el proceso de construcción de un cuadro, pero rápidamente me di cuenta del valor y relativa originalidad de la temática.

Muy especialmente el valor como motivación personal, pues veía que no me cansaba de acometer el tema una y otra vez, parecía haber encontrado un filón de ejercitaciones que podrían suponer un paulatino progreso en el aprendizaje. Y daban también pie a un número importante de reflexiones sobre la pintura: la importancia en la construcción del cuadro del número y disposición de las figuras, la necesidad de poner el acento en alguna. Y daban pie también a escudriñar el desarrollo de ese género a lo largo de la historia del arte (las escenas “de grupo” tienen una larga tradición pictórica).

Debo quizás insistir en esa actividad y esa temática pictórica, pues presenta, creo, la mayor originalidad de las aportaciones de este trabajo. Ya para el examen de ingreso en la facultad, presenté, en la

prueba libre, en dibujo al carboncillo, figuras sacadas de las fotografías familiares. Frente a los dibujos sobre estatuas, la ejercitación en representar estas figuras añadía la materia viva necesaria para cualquier obra artística que presente algún interés. Veía cómo la figura era el género que presentaba para mí mayor atracción, pero es obvio que no servía una figura cualquiera. Para que la obra tuviese interés para mí debería recoger la presencia de figuras atrayentes, figuras que resultaran familiares a mi sensibilidad. Aquí hay pues uno de los nudos de la propuesta pictórica que presento. El placer de ver cómo surgían esas figuras, retazos de sus rostros, fisonomía, gestos, formas de su cuerpo, no tenía nada que ver con un frío trabajo académico de “parecido”, o de “estilo”, o de “expresión”, y mucho con una actividad de conocimiento, de la propia sensibilidad, de la belleza de los rostros y cuerpos humanos queridos y atractivos. No vacilo en suponer que un sentimiento semejante está detrás de toda obra artística apreciable.

Para un trabajo del primer curso del DEA planteé como hipótesis de trabajo, que un tema así, la cotidianidad familiar, tal como yo lo planteaba, no había tenido un desarrollo considerable a lo largo de la historia de la pintura, en la que las escenas “de género” habían conocido un tratamiento más “grave”, simbólico o pintoresco. Y así convertí el trabajo, recogido en el capítulo primero de la tesis, en una pequeña tesis, con una hipótesis de partida que había que verificar repasando la historia del arte.

Y así surgió la estructura de la tesis: de una parte pretendía mostrar la obra propia que estaba realizando, de otra rastrear en la historia del arte la existencia de orientaciones similares. El desarrollo de la

tesis ha consistido en plantear esa metodología en los diversos capítulos de que consta, que básicamente versan sobre las escenas de grupo explicadas, el retrato y el paisaje.

En el retrato debo hacer una aclaración semejante a la expresada sobre las figuras, y la desarrollo más ampliamente en el capítulo tercero. En principio sirve una aclaración muy semejante. La actividad de los retratos tiene en mi caso una cierta trayectoria. Pero debo señalar que son totalmente “espontáneos”, sin “técnica” ni “aprendizaje” algunos, dejados a la completa espontaneidad del intento de plasmar la presencia del retratado, lo que explica también su carácter “sencillo”. Si hay reflejo de captación, de presencia, está motivado por la mera atracción del objeto, no hay el menor estudio de proporciones, de recursos expresivos que no sean fruto del mero ponerse a retratar. La “experimentación” consiste, pues, simplemente en plantarse directamente delante del objeto y probar a “recrearlo”, a captarlo, lo que viene facilitado por la rapidez de la ejecución (pocos segundos). Por ello deben resultar para muchos irreconocibles, más que deformados, “pobres” en caracterización realista. En el capítulo correspondiente defiendiendo el valor de esa espontaneidad. Sobre las obras propias sobre el paisaje no me detengo a comentarlas, pues estas sí me parece que son menos originales, más bien ejercicios de lo que algún día pueda resultar interesante. En los capítulos correspondientes (el 4º y el 5º) hago algún comentario.

Ahora, con respecto a la planteada en el capítulo 1º, la hipótesis había cambiado: se presumía que el tratamiento de la realidad cercana, contemplativo y afectivo, sin énfasis ni gesticulaciones, era el tema más frecuente e interesante a lo largo de la historia del arte. Como se verá, he rastreado un “espíritu” semejante a lo largo de zonas muy extensas de la historia del arte. El buceo en las obras artísticas clásicas se explica por mi trayectoria profesional: como profesor de Filosofía en Secundaria, en la asignatura de Estética concedía un amplio espacio a la exposición de obras literarias y artísticas. Y así he preferido para esta tesis hacer un trabajo de síntesis de los estudios realizados, mejor que una investigación sobre una figura individual actual.

Así fui desarrollando los capítulos sucesivos. Como queda dicho, estos recogen, en su primera parte las experimentaciones pictóricas que iba ha-

ciendo (que más bien consistían en propuestas de temas y de forma de abordarlos: no las considero obras acabadas). En la segunda hago un repaso a cómo esos temas habían sido desarrollados a lo largo de la historia del arte en posturas con las que simpatizaba.

El desarrollo del proyecto debía resolverse en capítulos independientes (realizados en períodos sucesivos), que pueden leerse aisladamente, pero que en conjunto presentan una tesis común, reflejan una “ideología” estética. A cada capítulo acompaña una amplia muestra de imágenes, de obras propias, pero, sobre todo, en número muy superior, de obras extraídas de la historia del arte. Están ordenadas de forma que puedan irse viendo conforme se está leyendo el texto, del que son ilustración. En aras de la amenidad de la lectura he evitado una rígida citación académica. Fácilmente se pueden incorporar a la lectura del texto, si ésta se hace con las imágenes a la vista. El comentario de las imágenes, en forma conversacional, más alusiva que explicativa (pretendo que las imágenes hablen mejor que mis comentarios) puede aparecer como algo poco académico. No es mi intención hacer un trabajo de descubrimiento, ni un estudio iconográfico o histórico, sino claramente un comentario personal que enlace esas imágenes con el discurso que desarrollo. Para enmendar ese tono conversacional ligero, presento, al final de cada capítulo, un apéndice en el que alguna de las obras citadas son explicadas con una presentación académica, proporcionando una explicación mayor de la obra y de su engarce con el discurso general. La recopilación de esas obras históricas constituye una parte importante de la tesis. Como se verá, constituye una auténtica antología, amplia (más de un millar de imágenes) y comentada, de obras pictóricas clásicas.

En vistas a la claridad expositiva y el orden exigido en una presentación académica, me permito presentar en forma esquemática un resumen de la intención y contenido de la tesis, así como la hipótesis de partida, la metodología empleada y los objetivos a cumplir. Guardo para una recapitulación final el comentario de las incidencias y la autovaloración del trabajo realizado.

RESUMEN DEL CONTENIDO

La tesis quiere exponer un tipo de acercamiento

pictórico a la realidad. “La realidad” alude al hecho de que la pintura propuesta versa sobre ella, bajo la forma de una **contemplación del entorno humano cotidiano**: las personas en su vida cotidiana, en continuidad con algunas formas clásicas de la representación figurativa: de la figura humana, el retrato, el paisaje.

Es una propuesta de acercamiento a un tipo de pintura “**intimista**”, alejado de trascendentalismos, La forma de hacer ese acercamiento sería doble: de una parte mediante una experimentación pictórica personal que tratara de mostrar el tipo de intimismo que postulo; de otra mediante una exploración de la historia del arte encontrando figuras que encarnan una aproximación a la realidad semejante.

Así, como puede verse en el desarrollo de los capítulos, el trabajo está estructurado en diversos capítulos, en todos los cuales se da esa doble labor: mostrar experimentaciones (que no obras: se quedan en propuestas) pictóricas propias, y relacionarlas con figuras de la historia del arte sentidas como afines. La pretensión es mostrar cómo ese tipo de acercamiento “intimista” se ha dado profusamente (tal vez principalmente) a lo largo de la historia de la pintura.

TÍTULO. ORIENTACIÓN E INTENCIONES.

El título propuesto para la tesis es “**IDENTIDAD Y ESTILO: aproximación pictórica a la realidad**”.

El proyecto se enmarca en un programa llamado “La realidad asediada”, y, dentro de él, “Realismos contemporáneos”. Así justifico el empleo del término “la realidad”: mi orientación estética general es hacia una forma de realismo, pero evito usar la palabra en el título porque este término está asociado a un estilo (técnico) pictórico determinado. Por realismo entiendo la idea de que sólo la realidad, el contacto con y estudio de ella, produce un enriquecimiento, en el campo del arte como en cualquier otro. Un arte que no supone un mirar a una realidad que hay que comprender y aceptar (y venerar), un esfuerzo por enriquecerse con ella (trátese de la “novela naturalista”, el “cine neorrealista”, o cualquier otro ejemplo), en el supuesto de que haya existido, no sería de mi interés.

Y el término “estilo” alude a la forma de acercamiento a la realidad que propongo. Al respecto el

término “asediada”, con su resonancia dramática, me viene grande, pues propongo claramente una actitud contemplativa hacia una realidad digamos “intimista”. La realidad que propongo es el entorno cotidiano. “Estilo” no alude pues principalmente a una forma técnica, sino más bien a la orientación a una forma de contenido: degustar la belleza de la realidad, del rostro y el cuerpo humano, el paisaje y la huella del hombre en el mismo. Mi orientación al doctorado vino a través de la asignatura “Cuerpo, rostro e identidad”. “Identidad” alude a una forma de acercamiento personal (contemplativo y sincero), netamente distinguible de otras (por ejemplo dramáticas, heroicas, críticas, etc.). Y alude también al hecho de que la obra de arte debe reflejar honesta, sinceramente la propia personalidad, los propios valores.

ESTRUCTURA

Como puede verse en el guión cada capítulo de la obra consta de **dos partes**.

La primera consiste en **experimentaciones pictóricas personales**, en torno al tema del capítulo. Quiero señalar que el trabajo puede considerarse algo así como el itinerario pictórico personal a lo largo del doctorado. Los temas que me han atraído quedan estructurados en un recorrido a través de temas pictóricos clásicos, como el retrato, la figura y el paisaje. Esta parte muestra una orientación estética posible para la obra artística.

La segunda parte de cada capítulo supone una **exploración de la historia del arte** (cuyo estudio me ha atraído durante años), a la busca de orientaciones semejantes a la que propongo. Esta segunda parte es más amplia que la anterior y supone un repaso de zonas amplias de la historia del arte. Aclaro que ese “repaso” histórico no consiste en estudios de erudición novedosa, sino, desde un estudio anterior presupuesto, un pasar revista a posturas artísticas sentidas como afines. Como en la parte anterior apelo al derecho a una propuesta personal, justificado en la subjetividad inherente a nuestra disciplina.

Al final del desarrollo de los capítulos, incorporo una selección más reducida de las obras históricas mencionadas, con un tratamiento más académico, enfatizando más su relación con el tema propuesto.

METODOLOGÍA

De acuerdo con el apartado anterior, la primera parte de cada capítulo consiste en un acercamiento pictórico personal a los temas propuestos. He procurado siempre que ese desarrollo pictórico derivase de un interés personal auténtico, anterior a la intención de hacer una tesis. Anterior también casi siempre cronológicamente. El deseo es que las obras hayan sido realmente un desarrollo de las inclinaciones personales “auténticas”, “espontáneas”. Esa autenticidad personal es para mí condición indispensable de una obra de arte que tenga algún interés, y en ese sentido se puede decir que la elaboración de la tesis es una reflexión “a posteriori”, si se quiere una justificación de las pinturas (aunque se trate de modestas experimentaciones), que son las que interesan en una facultad de Bellas Artes.

La parte segunda, la búsqueda y comentario de posturas en la historia del arte emparentadas con mi propuesta, implica ciertamente un repaso o relectura de artistas, períodos o movimientos artísticos. Supone releer y revisionar zonas (amplias) de la historia del arte, con lo que es también un trabajo de investigación, aunque vuelvo a aclarar que no se trata de un estudio novedoso de erudición, sino más bien de una organización personal del material histórico presupuesto. Este trabajo se lleva a cabo apoyándome en la lectura de la bibliografía que presento, como recordatorio de autores y temas, así como realizando una amplia selección de obras clásicas utilizadas para ilustrar la teoría.

Quiero hacer un par de aclaraciones metodológicas: la primera es que prescindo de poner notas explicativas al margen: no se trata de un trabajo de descubrimiento en el que sea necesario mencionar las fuentes utilizadas. El trabajo es de comentario personal de un material de dominio general. Cuando debo aclarar las fuentes utilizadas lo hago en el mismo texto refiriéndome a los libros que utilizo. El uso de citas al pie de página haría perder la concentración en la que el texto se mueve, rompiendo su estilo con interrupciones innecesarias, fatigosas.

Por parecidas razones opto por poner la bibliografía utilizada al final de cada capítulo. Y en el orden en que las obras están mencionadas en el texto, de forma que sea útil para el lector, que fácilmente puede ampliar los temas desarrollados, al encontrar ordenadamente las fuentes bibliográficas utilizadas.

HIPÓTESIS DE PARTIDA

La propuesta de la tesis podría ser algo así como aventurar que el tipo de acercamiento pictórico a la realidad que propongo (la contemplación intimista de la belleza del entorno cotidiano) ha sido en realidad el mayoritario (y más atractivo) a lo largo de la historia de la pintura.

OBJETIVOS

El objetivo principal es confirmar lo propuesto en la hipótesis.

Pero cabe desdoblarlo en dos objetivos, postulados a lo largo de la tesis:

El primero es mostrar una obra propia que constituye una propuesta ideológica: trato de alumbrar una pintura cuyo valor consiste en **dejar mostrarse la realidad estudiada**. Una pintura que observa, estudia la realidad considerada (básicamente la figura humana, en su contexto cotidiano), y cuyo atractivo reside principalmente en hacer aparecer, dejarse mostrar, la belleza de esa realidad: el protagonismo, más que de la pintura, es de la realidad, que en forma sobria, pero veneradora, se quiere representar. Enfatizo esa primacía del objeto (que no tiene nada que ver con el hiperrealismo, pues se trata de descubrir, iluminar la realidad, no de copiarla) como mensaje, aportación personal a un arte que se ha apartado con frecuencia de esa representación veneradora, enfatizando aspectos metodológicos, intelectualizantes, subjetivos (“conceptuales”) que a menudo parecen ahogar la contemplación directa de la naturaleza, eliminando así de la pintura la belleza que esa naturaleza comporta. Postulo pues una pintura que vuelva a reflejar la belleza de la naturaleza, bajo la forma de la figura humana en su entorno cotidiano, belleza que el arte actual parece frecuentemente despreciar.

El segundo objetivo, claramente emparentado con el primero, es tratar de ilustrar cómo la historia de la pintura ha ido básicamente en esa dirección que asumo, y que parecería desterrada del arte actual. La historia de la pintura que recojo es la historia de la plasmación de la belleza de la naturaleza. Eso explica el tratamiento tan amplio que doy a esa exposición en cada capítulo.

Sé que esta propuesta tiene mucho de ingenuo, pero es esa ingenuidad la que desearía que aporta-

ra un poco de aire fresco a un arte contemporáneo que ha convertido la mayoría de las exposiciones en un aburrido recinto para “entendidos”, en el que la belleza y el placer parecen haber sufrido una total interdicción.

Explicado el propósito en forma grandilocuente, querría enumerar esas intenciones en forma, más modesta, de objetivos procedimentales. Los enumero en forma de lista:

- 1).Realización de experimentaciones pictóricas personales sobre los temas propuestos: figura, retrato, paisaje.
- 2).Progresar en el aprendizaje de la construcción de un cuadro, así como en el uso de los elementos expresivos.
- 3).Definición de una propuesta pictórica.
- 4).Exploración de la historia del arte, buscando el tratamiento pictórico de los temas mencionados, en forma emparentada con el modelo propuesto.
- 5).Recopilación de un material de imágenes que sirva como ilustración de la orientación propuesta, a la vez que como confirmación de la hipótesis formulada.

CAPÍTULO I

ESCENAS COTIDIANAS

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

Obra propia. Selección de escenas cotidianas	25
Desarrollo del tema	33
I. El tema y su tratamiento	35
II. Una ojeada histórica	37
III. Vermeer en la segunda mitad del siglo XVII	39
IV. El caso Sorolla	41
V. Hopper y el siglo XX	43
Bibliografía	45
Apéndice del capítulo	47
1. Antigüedad y románico	49
2. El siglo XV flamenco	51
3. Renacimiento italiano	53
4. Siglo XVII holandés	55
5. Sorolla	57
6. Hopper	59

Obra Propia

Selección de
escenas cotidianas

Página siguiente:

Dibujos

Lápiz y tinta china
sobre papel
21 x 29,7 cm



En las dos páginas siguientes:

Pinturas

Acrílico sobre papel

50 x 70 cm





Desarrollo del tema

(Las imágenes que ilustran los textos se encuentran contenidas en el DVD adjunto)

I. EL TEMA Y SU TRATAMIENTO

EL ORIGEN DE ESTE TRABAJO es el siguiente: en los dos últimos años, para las asignaturas de licenciatura estuve pintando escenas de fiestas familiares: cumpleaños, fiestas de Navidad y Nochevieja. Usaba fotografías hechas en las fiestas, que me servían como modelo en ejercicios para aprender a pintar: aprendizaje básico de cómo construir un cuadro (el uso de los elementos constructivos y expresivos básicos). El tema era un pretexto para ese ejercicio, pero parecía muy adecuado desde el punto de vista de la motivación: resulta aburrido pintar algo que no te atrae. El tema daba de sí, permitía ejercitarse en la técnica a la vez que te interesaba el contenido. Con poco más se podía hacer una poética: la belleza de lo cotidiano, que tienes alrededor: el mundo de los niños, de la familia, la ternura familiar, la belleza de la infancia y la adolescencia. No podría encontrar nada más atractivo, en vivo contraste con las búsquedas artísticas de la corriente general del siglo.

En el contexto de un doctorado sobre el tema del realismo (en un sentido amplio) se me ocurrió que el placer de retratar la vida cotidiana, que a priori podría considerarse un “género” tradicional de la pintura a lo largo de la historia, quizás había tenido un desarrollo mucho menor del que podría suponerse. Era una suposición rápida pensar que ese amor por lo cotidiano era difícil de encontrar por debajo del tratamiento habitual del tema, de la pintura de género o de costumbres. Lo primero que se asocia tras esos nombres son pinturas de escenas “populares”, enseguida etiquetables como tópicas en su carácter “representativo”: las escenas de mendigos del barroco (tema muy español), las descripciones de tipos “populares”, desde los oficios artesanales

y campesinos hasta el género “pastoral”. O el tratamiento expresionista de los tipos terribles, como en los grabados de Goya o en las obras del Bosco o Bruegel. O el acaramelamiento rococó de escenas infantiles. En todos los casos parecía dominar el aspecto expresivo del autor sobre la contemplación de la realidad, contemplación que no tiene por qué ser fría, porque la belleza de la realidad provoca emoción.

La idea de partida era ésta: ¿alguien se había dedicado a ver la belleza de lo cotidiano, de lo que no es en modo alguno ni sublime, ni característico, ni dramático ni emblemático?. La apuesta por pensar que había sido algo poco tratado era un tema que parecía atractivo (y ambicioso).

Para ilustrarlo presento una pequeña muestra de las obras propias que he citado, cuya presunta originalidad motivaba la hipótesis de partida: la contemplación placentera (auténtica, no encomiástica) de las bellezas cotidianas no ha atraído con frecuencia a los artistas, que han buscado siempre temas más solemnes.

A la fuerza esa primera impresión tenía que contar con las excepciones. Desde luego tal tratamiento ha existido, y uno evoca las figuras de la historia que lo han hecho: el caso paradigmático es el del pintor (todavía de moda) Vermeer, el entusiasta más evidente de lo cotidiano, que además enmarca su refinadísima y original visión dentro de una escuela famosa por el tratamiento de lo cotidiano, la escuela holandesa de mediados del s. XVII, con figuras como Pieter de Hooek, Gerard ter Borch, Gerrit Dou, Frans van Mieris, Gabriel Metsu, grupo a su vez selecto en medio de una tradición secular de la pintura de los Países Bajos. Sin duda Vermeer

encarnaba esa visión amorosa y profundamente seria de lo cotidiano, con la peculiaridad de que rara vez tocaba escenas de grupo, sino más bien figuras solas, que no eran desde luego retratos, sino escenas representativas del vivir cotidiano. Otra notable excepción es el maravilloso ejemplo del Impresionismo (hay que rescatarlo), en el que el tema absoluto es el placer de mirar lo que se tiene alrededor: la gente paseando en los bulevares, en las orillas del río, los grupitos de amigos o familiares, en un tranquilo vivir cotidiano que rechazaba todo resto de solemnidad, de profetismo ideológico.

Pero era necesario acotar un poco el tema de la investigación. Por una parte en el enfoque del tratamiento de las escenas cotidianas, que ya hemos mencionado. El enfoque que busco es el de un estudio amoroso de las personas que constituyen nuestro entorno, amoroso en el sentido de disfrutar (al pintarla) de su belleza: observación y placer son los dos aspectos del “realismo” que destaco. Digo realismo porque postulo un tratamiento que “aprenda” del tema (las personas) representado, que se dedique en suma a la observación y no sea un mero pretexto expresivo (por ejemplo Hopper sería más “realista” que los surrealistas clásicos). Pero es obvio que la observación realista está hecha desde diversos talentos, y a mí me interesa desmarcar mi acercamiento del detallismo anecdótico, de la crudeza naturalista (remarcamiento de los aspectos sórdidos de la Naturaleza), o de cualquier talento poco contemplativo; y, como hemos dicho, de la caricatura, el tipismo y el expresionismo en general. Hay “realismo” en la dramática caracterización que Goya hace de tipos y costumbres, populares y humanas en general, pero no es ese el acercamiento a la realidad que trato de investigar.

Por otra parte se trataría de acotar el “género” pictórico. En un primer contacto con las imágenes investigadas me he dado cuenta de que el tratamiento realista que postulo se ha dado máximamente en el retrato, en todas las épocas. Muchos pintores se han acercado al retrato con esa atención veneradora, con la captación de la belleza del rostro y el cuer-

po humanos, sea en la pintura greco-romana, en el s. XV (góticos nórdicos y renacentistas italianos), en el XVI en forma conmovedora (por ejemplo muchos manieristas), en el XVII holandés citado, etc. Pero no era mi intención estudiar el retrato, sino la escena de costumbres. Se puede ver que la distinción no siempre es fácil y presentaré en el trabajo imágenes que pueden considerarse (y lo son) retratos. Por otra parte, al igual que el retrato (muchos retratos) mantiene esa actitud que postulo a lo largo de los siglos, encontramos otro fenómeno llamativo: muchas escenas que yo incluiría en ese acercamiento contemplativo a la realidad, no son escenas de costumbres cotidianas, sino géneros y temas absolutamente fijados tradicionalmente en un contexto dramático o conmemorativo: las “piedades” (o “descendimientos”), o la adoración de los reyes, las madonnas con el niño, hasta los retratos corporativos, los retratos de familias (reales, nobles, o no) y las escenas de corte o de trabajo, están llenas de esa veneradora observación. Y aquí estaríamos aparentemente muy lejos del género de “escenas de costumbres”, “escenas populares” o “escenas familiares”

Pero, como puede verse, si no acotara el trabajo estaríamos hablando de la mitad de la historia del arte (al contrario de lo que era mi suposición de partida). Había que escoger algunas (pocas) figuras y comentar el tema en ellas. Trataré de hacerlo (aunque no renuncio al placer de incluir una buena muestra de las imágenes históricas mencionadas).

Y aún otra consideración: no se trata de un trabajo de historia del arte, sino de una pequeña reflexión sobre un tipo de acercamiento a la pintura: quiero decir que pasaré por alto el trabajo de erudición, la investigación de los aspectos simbólicos o emblemáticos, las intenciones personales y sociales de los artistas. Busco en la historia de la pintura ejemplos de acercamiento a la realidad que advierto como semejantes al que postulo, en una primera mirada intuitiva, que no tiene por qué verse desmentida por investigaciones sociológicas, iconológicas o de cualquier otro tipo (o sí; en cualquier caso esa es una investigación distinta a la que postulo).

II. UNA OJEADA HISTÓRICA

COMO HE DICHO, AL rastrear el tema a lo largo de la historia del arte me ha parecido que el tipo de postura que postulo, la atención a la belleza de las personas, es el bloque más abundante de cuantos han tocado los pintores. Se podría decir que toda la buena pintura consiste en eso (presentaré abundantísimas muestras), pero eso supone, claro, aceptar mi gusto estético, con lo que no demuestro nada (pero sí mostraré).

Como las muestras son muy abundantes he decidido no singularizar autores hasta el s. XVII, optando por mostrar ejemplos de 3 períodos históricos: antigüedad, baja edad media occidental y renacimiento. Un bloque con abundantes ejemplos de escenas que considero que responden a la concepción que defiendo, al que acompaño con un pequeño comentario global para el conjunto de las muestras de cada época. Aquí quiero que las imágenes hablen por sí mismas, ahorrando la teorización para épocas posteriores, en las que singularizaremos el tema en autores determinados. También presento las imágenes sin ordenación cronológica, como muestra de que ese tratamiento se ha dado a lo largo de épocas y estilos (movimientos, países) distintos.

Antigüedad. De este primer bloque destaco cómo el hermoso tratamiento griego (continuado en la época romana) del cuerpo humano, con tanta maestría, permite la representación de unas escenas cotidianas plasmadas con gran soltura, con una enorme sensación de facilidad y ligereza. Gestos, movimientos, relación entre las figuras nos hacen asistir a un mundo narrativo lleno de gracia y frescura. Algunas escenas parecen representaciones claras de situaciones cotidianas, desde el aseo a

la comida. Por lo demás el arte griego rebosa (casi) siempre serenidad y belleza, así que podrían verse escenas de costumbres (gestos naturales) no sólo en las imágenes procesionales sino también en las escenas mitológicas de las cerámicas. No abuso con los ejemplos, que podrían ser inacabables: en el arte griego parece haberse dado buena parte del ciclo de temas y estilos de la historia posterior, por lo que no puede sorprendernos encontrar allí el tipo de género al que aludo.

He puesto más ejemplos de Egipto, en los que adelanto temáticas que comentaremos a lo largo del trabajo. Antes pongo un par de ejemplos de escenas de la prehistoria para que se vea cómo podemos encontrar ya allí esa fácil frescura en la observación de gestos y movimientos que estamos buscando. Y podemos señalar de paso que ese tratamiento que destaco (esa observación “enamorada”) puede darse en un contexto que puede no tener nada en común con el que nosotros hacemos ese tratamiento: que sean escenas de rituales mágicos (de caza u otros) no impide que el artista haya hecho esa tarea de observación y representación que postulamos.

En Egipto vemos que la mayoría de los ejemplos propuestos consisten en representaciones de escenas de trabajos: desde agrícolas y artesanales a artísticos. La representación de las gentes en sus trabajos la veremos a través de todas las épocas históricas, Pero vemos también escenas cotidianas de la vida de los reyes (por ejemplo, jugando con sus nietas). También en Egipto la solemnidad de los temas (la pareja imperial) no está reñida con un tratamiento amable. También Egipto nos muestra, como Grecia, un arte humano y grácil, si se quiere

con medios (técnicos) más elementales e ingenuos, y así expresivos.

Y a continuación presentamos unos ejemplos del mundo medieval oriental. Escenas de trabajo y de corte encontramos en un ambiente tan insólito como el iconoclasta mundo musulmán. En el bizantino asistimos además a la aparición de los temas religiosos que imperarán en el arte occidental durante siglos. Y vemos ya que temas tradicionales, como la Virgen con el Niño o la Anunciación, se prestan a un tratamiento cotidiano.

En la **Baja Edad Media occidental** vemos cómo al lado de los temas que se prestan fácilmente a su tratamiento cotidiano, Anunciación, Adoración de los Reyes, etc., podemos ver insólitamente su tratamiento en escenas tan dramáticas como el Descendimiento. Lo vemos en el gótico tardío, al que pertenecen las primeras imágenes (y lo veremos luego en Van der Weyden). Pero después nuestro imágenes del gótico temprano y del románico donde encontramos un tratamiento cotidiano de escenas religiosas: la Última Cena, luego de larga tradición como estudio de gestos y personajes, pero otras muchísimas, presumibles, como escenas cotidianas de la vida de la Virgen, otras no tan presumibles, como la Asunción. Y también de temas civiles, desde estatuas funerarias hasta las escenas de trabajo, manual e intelectual.

Con el **Renacimiento** viene la madurez de la pintura moderna occidental. La perfección del dibujo deja atrás amaneramientos simplificados, y el tratamiento del cuerpo humano y la disposición de las escenas empiezan a presentar una maestría difícil de superar.

Respecto al tema que nos interesa, no siempre (como se ha visto) es necesaria esa maestría académica. Retratos como el de Pisanello o el de Mantegna nos atraen por la rotundidad con que se muestra el tema, no por su perfección artística. Presentamos muchos retratos, de todos los grandes maestros (de

Leonardo a Tiziano, de Van Eyck y Durero a los manieristas), pensando que, al incluir un notable elemento de ambientación, pueden caer en el género de escenas cotidianas, incluso cuando son retratos reales (Carlos V, Felipe II), como ocurrirá después con Velázquez. Al respecto, a la claridad y elegante naturalidad de un Leonardo o un Tiziano, me gustaría añadir, destacándola, la obra de los manieristas, de tan atractiva modernidad por su tratamiento original y sugerente: las figuras de Andrea del Sarto son hermosas escenas de género (con el pretexto de escenas sagradas) que a la naturalidad y gracia de las de Giovanni Bellini añaden esa extrañeza que aportarán todos los manieristas. Y de paso hay que hacer notar cómo las escenas de género religioso son ya mero pretexto para retratos reales contemporáneos: en la Virgen de Parmigianino los verdaderos protagonistas son los adolescentes emergentes en segundo plano, lo cual se advierte ya en el tondo de Botticelli. De hecho todas las figuras que nuestro presentan una rara modernidad, de Leonardo y Miguel Ángel a Tiziano, Tintoretto y Veronés (no en vano se trata de uno de los momentos cumbres de la pintura). Respecto a los géneros podría haber expuesto más obras del quattrocento en las que se ve cómo las conmemoraciones nobiliarias son un pretexto para buenos retratos: presento como muestra el autorretrato de Botticelli, y de los grandes frescos de la época recojo sólo el de Masaccio. Un carácter cortesano semejante tienen las grandes escenas del Veronés. En la pintura flamenca, la figura del donante introducida en el cuadro (Van Eyck), o la ambientación contemporánea de las vestimentas (Van der Weyden) dejan ver a las claras que se tratan de escenas de devoción modernas, no de cuadros históricos o meramente conmemorativos. Por último me gusta señalar que la artificiosa escenografía del Tintoretto no impide que sus escenas presenten un aire de escenas familiares contemporáneas.

III. VERMEER EN LA 2ª MITAD DEL S. XVII

Y LLEGA EL MOMENTO de acotar el trabajo, que no puede abarcar la historia del arte entera. Centraré el comentario en 3 autores, Vermeer, Sorolla y Hopper, aunque integrándolos en un contexto amplio.

Empezamos con Vermeer, cuyas características ajustadas al tema que propongo hemos citado. Como dijimos Vermeer es un hito en un desarrollo secular de la pintura de los Países Bajos, y siempre se ha señalado que la pintura holandesa ha aportado un canto a la vida burguesa (y popular) cotidiana. Eso se ha puesto en relación con las instituciones democráticas del s. XVII, pero la tradición del realismo cotidiano viene desde los comienzos de la escuela. Un hermosísimo ejemplo es el de la pintura del s. XV. Como ya he presentado ejemplos en el apartado anterior me contento con repetir una pintura de Jan van Eyck donde se respira ya todo el amor al entorno cotidiano minuciosamente retratado, con el gusto por retratar las habitaciones, los rostros, gestos, vestidos del entorno familiar. Curiosamente en el s. XVI asistimos a un giro del interés realista desde lo íntimo y sentimental a lo característico y grotesco, en dos excelentes pintores como el Bosco y Brueghel. De ambos pongo ejemplos en los que el realismo deriva a la caricatura crítica, a la plasmación de la fealdad física como reflejo de la moral, hasta albergar el mundo de la locura, en un anuncio lejano de lo que hará nuestro Goya. No es desde luego esa la única faceta de esos excelentes pintores, pero la destaco como netamente diferente, casi opuesta, al género realista que propongo. Por ello sigo con ejemplos de la pintura “populista” del s. XVII (Van Ostade, Steen), donde encontramos el gusto por el “tipismo” popular que no se recata de tocar el mismo Franz Hals.

Frente a ellos, como ya señalamos, aparecen hacia mediados de siglo un grupo de pintores que dirigen la atención a escenas de la vida cotidiana en la intimidad del hogar: una visita médica, el interior de las casa con sus ocupaciones cotidianas: Pieter de Hooch, Gerrit Dou, Ter Borch, Van Mieris. Los críticos han señalado (no sé si muy acertadamente) que todos ellos, anteriores en unos años a Vermeer, conservan cierto gusto narrativo con cierto énfasis en los gestos que aclaran la escena a mostrar. Frente a ellos Vermeer aparece como mucho más maduro y moderno: muestra las figuras que se presentan sin énfasis alguno, sin explicaciones, incluso dejándolas en cierta ambigüedad: no se sabe muy bien qué están haciendo exactamente, y desde luego no hacen nada típico ni pintoresco. La emoción que comunican está precisamente en la densidad de su presencia. La realidad es tan rica, las personas tan presentes que casi no nos importa lo que hacen, y desde luego no se pierde emoción alguna si prescindimos de los detalles. No es que no tengan carga literaria, pero ésta dista del carácter grosero de la pintura narrativa y su realidad nos llega por la contemplación visual.

Este peculiar desarrollo, tan moderno, tan preciso en su tremenda sobriedad, tan sobrio en el cálculo de los medios, es bien diferente, mucho más hábil e inteligente, que el de Rembrandt. Pero he creído conveniente presentar alguna muestra de la aguda percepción psicológica del gran maestro de Ámsterdam, porque es un ejemplo más (como vimos en el Renacimiento) de que los grandes pintores dicen mucha verdad, y es por ello por lo que sus cuadros se tienen en pie. Donde hay contemplación hay densidad.

Y desde el primer momento en que concebí el trabajo quería comparar con Vermeer a Velázquez. El hermoso cuadro de Las meninas se ha analizado desde ingeniosos puntos de vista que ilustran el dramatismo del barroco. A mí siempre me ha parecido que la escena central es una bella muestra de una adolescente “jugando” con una niña, escena presentada con una elegantísima belleza en buena medida comparable a la de Vermeer. Con otro talento, pues el español realismo de Velázquez tiene una personalidad bien diferente a la del exquisito pintor de Delft. Como Rembrandt (menos que Rembrandt), Velázquez queda más lejano, sobre todo en los primeros cuadros que aún tienen mucho de la dureza barroca de muchos Caravaggio (ha sido una omisión grave la del pintor italiano; tenía imágenes, pero la labor de recorte drástico las ha dejado fuera), aunque su talento, y su técnica, también muy depurada (como la de Vermeer) le dan una personalidad propia, destacándolo como uno de los más sutiles pintores del momento. Ese último Velázquez de Las Meninas se asemeja a Vermeer alumbrando

un mundo nuevo que deja atrás la dureza y la retórica dramática del barroco.

Una impresión que se tiene es la de que al cruzar la frontera de la 2ª mitad del s. XVII, se está produciendo una notable transformación en el mundo afectivo y psicológico en general de la gente. Se asiste a un repliegue en la intimidad, y a un mundo interior más pacífico y sensitivo. Es una intuición que se apoya en el cambio de estilo y de temas de los pintores en todas partes, en Italia, en España. Lo ilustro de algún modo presentando la figura, tan atractiva en su refinamiento, de Van Dyck. Si Van Dyck ha sido, al lado de Rubens, uno de los narradores del barroco, basta ver el cuadro que muestro de las dos niñas para ver cómo evoluciona hacia una gracilidad que se continúa en el siglo siguiente con Gainsborough, pues anuncia efectivamente la pacífica dulzura del s. XVIII. Y esa transformación no se da sólo en los grandes innovadores. Si cogemos un pintor como Murillo, que aún pinta el costumbrismo picaresco de Ribera, vemos cómo dulcifica, sentimentaliza los rasgos de las figuras, no sólo femeninas.

IV. EL CASO SOROLLA

SOROLLA HA SIDO ESCOGIDO en forma algo ocasional, aprovechando la exposición de la obra pintada para la Hispanic Society de Nueva York, a sugerencia de los directores de tesis, ante la posibilidad de que el autor, pese a ser un notable pintor, podría encarnar un tratamiento de las escenas costumbristas banalizado, de cartón piedra. No tenía un conocimiento global del pintor y agradezco la oportunidad de haberme hecho una visión del mismo más completa.

Y el autor entra bien en la temática de este trabajo, Sin duda, como veremos en las atractivas escenas de niñas jugando en la playa, Sorolla se sintió atraído por la belleza de las escenas cotidianas. También retrata con frecuencia a su familia, en poses de retrato, y, en forma más atractiva, en escenas, por ejemplo en la playa, con una atractiva intimidad, lo que le hace encajar de lleno en el género que apunto, También tiene una obra, sobre todo la primera, en la que su gran habilidad artesanal se aplica a temas y gusto kitsch: las escenas históricas, las “populares” y las del “realismo social”. Hago merced de ellas (recojo sólo el ejemplo de Luego dicen que el pescado es caro). Se podría decir que la obra pintada para la Hispanic Society es una continuación, con un poco mejor gusto, de esa dimensión acartonada del autor: se ofrece una visión de España donde aparecen aldeanos disfrazados con todo el tipismo que se espera. La obra, de grandísimo formato, es atractiva en su intento, y es superficial. Pero vale la pena reflexionar sobre ello porque se toca aquí uno de los nudos de la problemática apuntada en este trabajo. Sorolla es un observador y un contemplador. Su habilidad de observación (y de plasmación) es propia de un pintor vigoroso, de un realismo que le sale con facilidad,

hábil retratista, aunque no parece penetrar mucho en honduras psicológicas ni en tratamiento afectivo de muchos de los retratados y representados, Pero habría que ser algo prudente en la general aceptación de su superficialidad. Los retratos son siempre buenos retratos, y lo son también los insertados en las escenas representadas en los paneles de costumbres folklóricas. Por lo demás empleó la mayor parte del trabajo de 10 de sus últimos años en viajar por España para dejar su visión del tema. Su visión es la de un costumbrismo que le ancla en la estética del s. XIX, y en un provincianismo muy retardado respecto a la vanguardia internacional. Ello no tiene por qué ser negativo si la obra es auténtica. ¿Lo es? A él le atrajo (hablo de los cuadros para la Hispanic Society), y el pintoresquismo es una tentación fácil, porque no deja de ser observación y contemplación. En cualquier caso me permito comparar esos cuadros de tipos populares hispánicos con las escenas populares de gente faenando en su tierra valenciana, reparando redes, por ejemplo, donde se ve un tratamiento mucho más atractivo, y en las que ya se ve su peculiar tratamiento de la luz que tan atractivo resulta en algunas de las escenas de niños en la playa. En estas últimas escenas, y en las escenas de su familia, Sorolla tiene elegancia y atractivo, aunque no destaque por su sutileza.

Nos permitimos una pequeña contextualización del tema. Sorolla parece un ejemplo de la peculiaridad del “realismo español”, que ya vimos en Velázquez y Ribera. Cierta realismo directo y vigoroso, con cierta tendencia al tipismo populista. Presento entre las imágenes alguno de los cartones de Goya, y una escena de costumbres, que son precisamente buena parte de los temas de Sorolla: escenas de

trabajo y fiestas populares, apuntes de tipos populares. La calidad de las obras es una apreciación que depende de muchos factores y remite principalmente al carácter (artístico) del pintor, y a que conecte con nuestra sensibilidad. Las escenas de Goya tienen el atractivo de su peculiar “elegancia” a la hora de tratar un tema convencional: las escenas de trabajo popular se habían convertido en el s. XVIII en un tema pastoril, pero Goya aporta su personalidad y les da a veces cierto aire de verdad y de observación franca, poco rococó. También se podría decir que en las más tópicas de las escenas populares de Sorolla siempre hay apuntes de verdad. Sorolla está claramente emparentado con esa temática, y en cambio no tiene ninguna afinidad con el posterior tratamiento de Goya de observación y escenificación expresionista y crítica de las actitudes de la gente y las costumbres sociales; Sorolla permanecerá siempre en los límites de una observación pacífica y benévola de las tareas y la condición humanas.

Luego me he permitido presentar algunos cuadros que tocan el tema del trabajo y escenas cotidianas de los movimientos realistas e impresionista, que son los que enmarcan la formación de Sorolla. Los cuadros de Corot y Menzel son ejemplo del estudio de muchachas y de habitaciones. El de Casas lo muestro para comparar el realismo intimista de Sorolla con el del pintor catalán, con el que coincide en el tratamiento dulce y elegante de la mujer. El realismo de Casas parece más refinado y el de Sorolla más recio, más hispánico. Respecto al impresionismo fue la mejor influencia que el Sorolla maduro recibió: su luminismo es una personal adaptación del impresionismo: véase el ejemplo de su mujer y sus hijas sentadas en un banco al aire

libre, con la elegancia propia de muchos que aplicaron la lección del impresionismo a su propio realismo personal.

Pero centremos el tema. ¿presentamos un Sorolla superficial con claras tendencias al kitsch? ¿Un Sorolla sincero, aunque modesto, en su observación del entorno familiar y cotidiano? Hemos matizado nuestra visión: Sorolla evoluciona desde un tratamiento superficial de las temáticas en las que desarrolla su gran capacidad artesanal, a una progresiva elegancia y afectividad en la observación de los ambientes más familiares e íntimos. La obra para la Hispanic Society constituiría un retroceso hacia el mal gusto primitivo, sin que deje de ser comprensible su tentación por una gran obra costumbrista de encargo. Algunos de los apuntes hechos para ese encargo (ver las muchachas sevillanas) presentan el atractivo pintoresco y franco de otros pintores españoles del momento. Para mí el Sorolla más atractivo es el de los retratos familiares, que al realismo seguro de sus retratos de encargo añade una sensibilidad intimista amorosa, y el de las escenas de niñas y mujeres en la playa. Las escenas de las niñas jugando despreocupadas entre las olas y el sol se acercan mucho a la temática de la que hablo. En ese tema atractivo Sorolla puede afinar sus estudios lumínicos que le dan el peculiar atractivo a esos cuadros: a la vez refinados y de cierto grueso vigor realista.

Al margen del tema de Sorolla constato que he dejado fuera de este trabajo el tratamiento dado al género que propongo por los impresionistas. Lo dejo para otro trabajo. Cualquiera que esté interesado en el tema puede echar un vistazo a una antología de obras impresionistas y encontrará material abundante.

V. HOPPER Y EL S. XX

HEMOS ESCOGIDO A HOPPER para hacer algunas observaciones sobre el tratamiento de las escenas de la vida cotidiana en el s. XX. Creo que se presta: de todos los “realistas” (marginales en el siglo, tomados como “resistentes” a las tendencias vanguardistas: se suele incluir aquí a Balthus, Bacon...) es el que más se acerca a pintar lo cotidiano, casi se diría anodino, de no ser por la densidad emotiva que tienen sus imágenes, densidad que le acerca al género que propongo. El interior de una habitación (con frecuencia de un hotel) con una persona o una pareja dentro sin que esté del todo claro qué se quiere mostrar, una mujer leyendo en un vagón, o la acomodadora de un cine que descansa en la pared, ajena, en sus pensamientos, a lo que en el cine se representa.

Merece la pena hacer algunas consideraciones. Si Hopper es el pintor independiente, el que retrata con realismo la vida americana, y en ese sentido sería un pintor único (su realismo, precisamente por cotidiano no se parece a la escuela americana de los años 30, ni al publicitario pop posterior), también es verdad que ese realismo dista de ser espontáneo y directamente contemplativo. La comparación más evidente es con el surrealismo, y, dentro de él, con Magritte. La ocultación, el misterio de lo cotidiano, la fortísima carga simbólica “inconsciente”, hacen de Hopper un surrealista, si bien precisamente atrae porque no es un surrealismo pretencioso, sino que su mirada es lo suficientemente abierta y ambigua para no tener que jugar a los juegos conceptuales infantiles que suelen caracterizar a los surrealistas. Incluso Magritte, de todos los surrealistas el más atento a la consideración de objetos y situaciones de la realidad cotidiana, deja que sus cuadros sean

básicamente adivinanzas o retruécanos, algo que Hopper (o el Hopper que a mí me atrae) evita con la elegancia de la naturalidad y el interés por la realidad observable. Hopper está más cerca de ese surrealista *avant la lettre* que es Friedrich. También en él la realidad se vuelve ambigua y misteriosa, si bien en el romántico alemán hay a la vez mayor respeto por la contemplación directa de la Naturaleza, y mayor carga simbólica intimista, pero en el acercamiento de ambos a la realidad se da la misma contemplación tranquila (aunque pueda contener angustia), alejada de las fantochadas surrealistas.

Algunos rasgos de Hopper le acercan más a cierto aire conceptista, a cierto juego caprichoso con la ocultación, a cierto remarcamiento de una banalidad, de ese antiheroísmo propio ya de la posmodernidad que apunta a cierta despersonalización, a cierto realismo irritantemente vacío, incluso a cierto gusto por la paradoja conceptual. Todo ello le convierte en partícipe de casi todo lo característico de su siglo, pero su realismo hace que esos aspectos sean rozados, sin hacer nunca que sus imágenes carezcan de ese atractivo de una mirada auténtica a una realidad que no se agota a la contemplación.

Esa última consideración nos hace pensar si no es Hopper, entre los artistas universales (realismos locales los hay ininterrumpidamente) un caso único en el siglo. Las tendencias realistas en el sentido que postulo, una contemplación gozosa de las personas y la vida cotidianas, parecen haber estado ausentes del arte de buena parte del siglo XX. Los fauves mantuvieron bastante del goce impresionista por la observación y la representación. En el expresionismo ese goce, que aún lo hay (Kirchner, Picasso –el tratamiento del género por Picasso merecería todo

un estudio entero-) está golpeado por las tendencias expresivas personales, enfáticas y experimentales. Y a partir de ahí, con las excepciones “realistas” de cierto cubismo, Modigliani y los neoclasicismos de Picasso, Matisse y seguidores, la observación gozosa de la realidad parece ausentarse. Donde no domina el diseño impersonal (“abstracción”), aparece todo un gusto por una “realidad” despersionada, desde el aprecio por materiales industriales a la fascinación por las artes tipográficas y fotomecánicas. El “realismo” hiperrealista parece un rebrote perverso del surrealismo, a menudo sin trasfondo alguno. El arte del cuerpo parece generalmente rehuir toda presencia grácil y se convierte en un forzado panfleto antisistema, cuando no cae abiertamente en la automutilación idiota. La fotografía pretende una dimensión artística donde no hay más que un superficial apunte mecánico.

Es precisamente en el “hiperrealismo” donde pensaríamos encontrar un acercamiento a lo cotidiano. Presento algunos ejemplos de cómo el pop parece precisamente buscar sólo el convencionalismo de los medios de comunicación, o el sarcasmo ante el hedonismo y la superficialidad de la vida consumista. Pero aún en él es posible encontrar pintores que retratan lo cotidiano, como Hockney, que en su larga trayectoria concede buen espacio al retrato, con frecuencia en parejas, aunque no me atrae mucho su tratamiento. Richter y Polke están también contagiados del uso del recurso fácil de la fotografía (prefiero el uso que le da Warhol), y no me parece que tengan un camino claramente genuino. El caso de nuestro Antonio López puede servir para

explicar mi visión: en las obras de los primeros años algo huele a densidad y verdad, ese “neorrealismo” intimista que era posible encontrar en aquellos años (50). Si pasamos del retrato de la 1ª pareja a la 2ª vemos cómo el paso a los 60 parece descargar a las figuras de esa carga emotiva que asociamos a las fotografías rancias. El cuadro de la niña en la terraza y el de los hombres charlando en la calle parecen querer recoger la densidad emotiva de lo cotidiano, y aún se ve eso en el estudio hiperrealista de los muebles. Cuando llega a Madrid y se pone a retratar las calles el estudio de la realidad parece perder mucha sustancia emocional y la Gran Vía madrileña parece acercarse a la estudiada frialdad de los escaparates de Estes.

Cabe pensar que el arte del s. XX, el que ha conectado con la gente, ha sido en realidad el cine, y quizás es ahí donde podemos buscar la continuidad del acercamiento a la realidad que señalamos. El cine ha sido principalmente el sustituto de la literatura, y en él vemos resurgir todos los géneros que se han dado en sus 3 milenios de vida. Más raramente también ha pretendido ser el sustituto de la pintura (y parece para ello un medio más adecuado que la fotografía). Realismos de todo tipo, documentales y también acercamientos a una contemplación íntima y no enfática de la realidad los ha habido en abundancia. Si he de elegir, antes que otros neorrealismos destacaría la labor de Antoni en un intento de fotografiar, en un acercamiento sugerente y que trata de dejar hablar al objeto, a las personas, a las inquietudes sociales, a las ideas y a los paisajes del mundo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

AL LEER EL TEXTO puede verse que consiste en un comentario personal basado en un estudio de la historia de la pintura hecho a través de los años. El repaso lo he hecho básicamente sobre una Enciclopedia visual de las Artes, que cito. Las obras históricas generales sobre períodos artísticos y las monografías sobre autores las he concentrado en la bibliografía del capítulo 2. Cito sólo las específicas sobre los autores destacados:

Enciclopedia de las Artes Visuales Multimedia. Alpha Betum. 12 CD.

TZVETAN TODOROV: Éloge du quotidien. Editions du Seuil. Paris, 1997

Catálogo de la exposición “Imágenes de España” (de Sorolla , pinturas para la Hispanic Society de Nueva York). Bancaja, Valencia,2007

Joaquín Sorolla. Ediciones Polígrafa. Barcelona 2000.

Antonio López. Ediciones Polígrafa. Barcelona,2004

ROLF G. RENNER: Hopper. Taschen. 2002

Apéndice del Capítulo I

Escenas
Cotidianas

1. ANTIGÜEDAD Y ROMÁNICO



1. Portadores de agua. Escena del friso Norte del Partenón
433-438 a.d.C. Dirección atribuida a Fidias
Conjunto: 1m de alto X 160 alrededor
Museo de la Acrópolis. Atenas



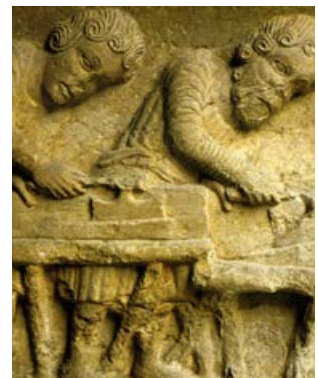
2. Escena de baño.
Pintura sobre cerámica de figuras
rojas.
s.V a.d.C.?



3. Anhur Jan y sus nietas
Imperio Nuevo
Tumba de Anhur Jan. Tebas



4. Escena de Vendimia.
Imperio Nuevo
Tumba de Najt. Tebas



5. Los hijos de Noé labrando la
madera
Capitel. Catedral de Gerona

LA FINALIDAD DE LAS ABUNDANTES muestras que he presentado era mostrar la frecuencia del desarrollo que un tema como el de mi propuesta (la atención a las personas en su entorno cotidiano, en sus actitudes y actividades comunes) ha tenido a lo largo de la historia.

Me detengo ahora en alguna de las imágenes presentadas, para comentarlas un poco más ampliamente, tratando de explicitar más su relación con el discurso desarrollado en el texto.

En la figura que destacamos como principal señalamos la gran facilidad con que se plasma una escena, que en este caso, al tratarse de una procesión, aparece como “orquestrada”, con un ritmo que refleja la espontaneidad y veracidad del gesto y

el movimiento, cosa muy habitual en el arte griego, que refleja siempre una gran capacidad de observación y de plasmación.

Son muy abundantes en el arte griego las representaciones que podríamos considerar emparentadas con nuestra propuesta de “escenas cotidianas”. Hemos escogido ésta por la gran calidad de la realización, pero quiero mostrar también una escena de aseo representada en una cerámica, donde la estilización es mayor, sin perder esa asombrosa facilidad de plasmación de una escena con naturalidad. La estilización es genial ya desde las figuras negras sobre fondo rojo del s. VI, (hemos recogido algunas muy bellas en la selección amplia) continuada en las rojas sobre fondo negro del s. V y las helenísticas.

En frisos, estelas, pinturas en cerámica y, naturalmente, en esculturas, podemos considerar a los griegos como maestros en la representación natural (embellecida) del cuerpo humano y las escenas de grupo. Yo diría que esa representación “cotidiana” es más frecuente que otros temas “dramáticos” o “sublimes”.

Puede verse en la selección amplia cómo algo semejante ocurre en toda una serie de representaciones pictóricas egipcias, aunque con su característico estilo más rígido, más “ingenuo” o “primitivo”. Incluso puede verse cierta “cotidianidad” en pinturas representando a los soberanos. La muestra que aquí presentamos deja ver cómo los rasgos “jerárquicos”

del estilo egipcio (perspectiva jerárquica, solemnidad y rigidez en las posturas) son compatibles con una dulzura que se ve con más frecuencia en las representaciones más costumbristas. Entre éstas destaca la abundancia de escenas de representación de trabajos cotidianos. La muestra que aquí ofrecemos muestra los rasgos más esquemáticos y geometrizarantes del estilo egipcio, pero hemos visto otras más naturales, como la representación de las bailarinas.

Más nos sorprende encontrarnos esta temática (unos carpinteros trabajando la madera) en un arte tan “hierático”, como el Románico. El pretexto religioso no le quita un ápice a la plasmación “cotidiana” de una sencilla escena observable cada día.

2. EL S. XV FLAMENCO



1. Robert Campin. Santa Bárbara.
1438
(retablo de Werl, parte izquierda)
Temple sobre madera. 101X47 cm
Museo del Prado



2. Roger van der Weyden. Descendimiento de la Cruz
(parte central de un tríptico). 1435 - 1440.
Óleo sobre tabla. 220X262 cm
Museo del Prado

EN EL TEXTO HE MENCIONADO la relativa sorpresa al ver que el tratamiento de la realidad cotidiana que propongo, se da frecuentemente en cuadros de un género (la pintura religiosa) aparentemente alejado de esa intención, que en principio se esperaría ver circunscrito a los cuadros “de género”.

En realidad no es tan extraño, pues la simbología cristiana, en consonancia con la humanidad de Jesús, ha sido sensible a la representación de las escenas “cotidianas” de su vida, y quizás más especialmente de sus allegados, su madre y personas de su entorno, como la Magdalena o los apóstoles. Así, un tema de antiquísima tradición es la Natividad, la representación del nacimiento de Jesús. La Virgen con el niño es la representación más carac-

terística de los iconos bizantinos, y se ha seguido cultivando, como veremos en algún ejemplo, en el Renacimiento italiano.

Un momento especialmente curioso por la representación “cotidiana” de escenas religiosas lo constituye la pintura flamenca del s. XV. Destaco un par de escenas.

En el cuadro atribuido a Robert Campin (Valenciennes, circa 1375-Tournai, 1444 o 45), “Santa Bárbara en su biblioteca”, la descripción de un entorno cotidiano es extraordinariamente atenta y cuidadosa. Como en el caso de su casi contemporáneo Jan Van Eyck (Maaseik, circa 1390, Brujas, antes de 1441), podríamos caracterizar esta pintura como “hiperrealista” (como se ha señalado, algo favoreci-

do por la novedosa utilización de la técnica al óleo, que permitía aplicar a la pintura el detallismo y minuciosidad propia de los manuscritos).

En la escena se nos aparece una dama noble de la época gótica, leyendo tranquilamente en su habitación, junto a la chimenea encendida. Mobiliario, vestimenta, arquitectura, parecen totalmente contemporáneos al pintor (ese curioso anacronismo se da en toda la pintura de la época). Si no conociéramos el título de la obra, y la explicación de sus elementos, afirmaríamos sin dudar que se trata de una escena cotidiana, la representación de una dama en su habitación.

En realidad se trata de una representación simbólica de la figura de la santa, de época romana, que, encerrada por su padre en una torre, leía a escondidas las escrituras cristianas. El cuadro, según la interpretación aceptada, está lleno de símbolos religiosos: el aguamanil en la bandeja y el lirio son símbolos de su virginidad, el fuego parece aludir a un episodio de su martirio y al rayo que fulminó a su padre cuando la decapitó. Y en el paisaje que se muestra al fondo se advierte una torre, lugar de su encierro. Las caracterizaciones de los santos, sobre todo desde el Renacimiento, serán profundamente emblemáticas, cada santo se representa con los objetos que designan sus atributos.

Pero la curiosidad que destaco es que difícilmente una persona ajena a la utilización de esa simbología vería en esta escena otra cosa que una representación cotidiana contemporánea.

Como hemos dicho, la representación minuciosa del entorno contemporáneo (vestido, arquitectura), es una característica que se da máximamente en

Van Eyck, cuya Virgen del canciller Rolin hemos mostrado en la selección amplia. Y el común tratamiento anacrónico de los personajes del evangelio con la vestimenta del s. XV lo hemos mostrado en esa selección en las Bodas de Caná de Gerard David (Oudewater, 1468 - Brujas, 1523).

Nos centramos ahora en el segundo cuadro que destaco, el famoso Descendimiento, de Roger van der Weyden (Tournai, hacia 1399-1400 – Bruselas, 1464). Porque el tratamiento de obras religiosas como escenas cotidianas parece más fácil de encontrar en otros temas (Natividad, la visita de la Virgen a Santa Isabel, incluso escenas como la Magdalena lavando los pies de Jesús). Pero aquí lo vemos en el tema dramático y emblemático por excelencia, el martirio de Cristo. Ciertamente aquí se escoge un pasaje “humanizado”: Juan de Arimatea y Nicodemo han pedido permiso a las autoridades para llevarse el cuerpo de Jesús y darle sepultura, y el momento del descendimiento se da en presencia de sus allegados más íntimos, su madre, desmayada, el apóstol Juan y María Magdalena, que cierran la composición. Y la escena tiene un claro carácter dramático, con algunos excelentes retratos de personas afectadas por el dolor, contenido en las personas del centro. Pero si exceptuamos la mención expresa de la Cruz y el Cristo, esa escena podría ser la de un grupo reunido ante un familiar fallecido, y en eso, creo, radica su atractivo. Es una escena de devoción, no una representación histórica. El uso de una pared al fondo, al parecer figurando un retablo, da a la escena una mayor intimidad, como si fuera el interior de una habitación.

3. RENACIMIENTO ITALIANO



1. Leonardo da Vinci: Santa Ana, la Virgen y el niño. 1508-10. Óleo sobre tabla. 168X112 cm Museo del Louvre



2. Andrea del Sarto: La Virgen con el niño, un santo y un ángel 1522 (circa). Óleo sobre tabla. 177X135 cm. Museo del Prado



3. Parmigianino: Madonna del largo cuello (de la Iglesia de Santa Maria dei Servi, en Parma) Óleo sobre madera. 216X132 cm. Galería degi Uffizi. Florencia



4. Leonardo Da Vinci: La dama del Armiño (retrato de Cecilia Gallerani). 1488-90 (circa) Óleo sobre tabla. 54,8X40,3 cm. Galería Czartoryski. Cacovia, Polonia

EL TRATAMIENTO, COMO ESCENAS cotidianas, de temas religiosos continúa en el s. XVI italiano, en sus sucesivos estilos.

Empezamos mostrando el cuadro de Leonardo. (Leonardo da Vinci, Anchiano, Vinci, 1452- castillo de Cloux, 1519). El mismo tema ya apunta a la cotidianidad, incluyendo la figura de la madre de la Virgen. (Esta no aparece en los evangelios canónicos.

Tomada de los apócrifos la figura de Santa Ana es recogida conociendo su culto un momento álgido en la época del cuadro). Tenemos aquí una escena de gran ternura familiar, con expresión amorosa en las tres figuras y una delicadeza de tratamiento que casa muy bien con mis propuestas. La hermosa escena parece llena de una bella cotidianidad, que no parecen eliminar las diversas interpretaciones que

se han hecho sobre el cuadro. (La más común es que la Virgen trata de apartar a su hijo del sacrificio simbolizado por el cordero, ante la mirada ¿resignada?, pensativa, de su madre. De la interpretación freudiana cabe señalar la alusión a “las dos madres” (natural y adoptiva) de Leonardo, lo que explicaría la poca diferencia de edad entre las dos mujeres del cuadro).

En cualquier caso nos encontramos aquí, a comienzos del pleno Renacimiento, con el tratamiento muy cotidiano de una escena de la vida de la Virgen. Estilísticamente se ha señalado cómo su serena composición piramidal influyó en Rafael y Andrea del Sarto.

Nos hemos saltado las bellas escenas de “sacra conversación” (la Virgen con santos) de Giovanni Bellini (Venecia, 1433-1516) (mostramos varias en la selección amplia), y vamos al tratamiento del tema en un pintor que suele ser encuadrado más bien en el clasicismo (ver la composición piramidal) que en el manierismo, que claramente prelude, Andrea del Sarto (Florencia, 1486-1531). A pesar de la presencia del ángel yo advierto la escena como una escena cotidiana: si le quitamos las alas el ángel podría ser un pariente al que el niño tiende los brazos. Y en cualquier caso la descripción de los personajes es de una cotidianidad moderna (otras composiciones del autor, que recogemos en la selección amplia, confirman ese realismo cotidiano). La gran variedad de explicaciones sobre la escena y los personajes (¿san José?, ¿el ángel de Tobías?) por parte de la crítica nos invita a ser escépticos y conformarnos con degustar estéticamente la escena. Andrea del Sarto ha sabido incorporar la influencia de los 3 grandes maestros (Leonardo, Rafael y Miguel Ángel), aportando ese aire de modernidad, en él aún lleno de naturalidad, que anuncia los desarrollos manieristas.

Y optamos por añadir un típico cuadro manierista del quizás más sensitivo de los autores del movimiento, el Parmigianino (Parma, 1503- Casalmaggiore, 1540). En el texto he señalado el protagonismo (no en la centralidad de la composición) de los retratos de adolescentes en las figuras de los ángeles. De nuevo un tratamiento innovador, moderno, que comunica al cuadro, que sigue pareciendo una escena cotidiana (prescindimos de las alas, y he ahí una reunión en torno a una madre) una belleza muy sugestiva, extensible al resultado del conjunto (excepto la ridícula figurilla de la derecha). Se han señalado en el cuadro las exageraciones manieristas: las figuras alargadas (indicativo el título con el que el cuadro se conoce), los amanerados gesto de la Virgen y movimiento del niño.

Y, como señalo en el texto, el realismo cotidiano que postulo lo encuentro también en otro género, el retrato, que con frecuencia supone una observación hecha con simpatía y aún ternura (evidentemente, no todos los retratos). Tal parece el caso de este bello retrato de Leonardo, que con la inclusión del animalito da un mayor aire de cotidianidad. La belleza del gesto, postura y expresión, muestran cuán delicadamente Leonardo estudió la figura humana, a la que da aquí un aire de hermosa presencia natural. En el tema de nuevo nos encontramos con los emblemas-jeroglíficos renacentistas: el armiño (que en realidad parece ser que es un hurón) puede aludir, según bestiarios medievales, a virtudes como el equilibrio y la tranquilidad, que en el cuadro aúnan la muchacha y el animal (la joven parecía aunar a su juvenil belleza dotes musicales y literarias), aunque también el armiño figuraba en el escudo de Ludovico el Moro, su amante y solicitante del retrato.

Una naturalidad aún mayor (o más moderna) aparece en algunos retratos de Tiziano. Aludiremos a ellos (y a los de Giogione) en el capítulo tercero.

4. EL S. XVII HOLANDÉS



1. Pieter de Hooek: Ama de casa y criada en un patio
1660. Óleo sobre lienzo. 73,7X62,6 cm.
National Gallery. Londres



2. Pieter de Hooek: La despensa. 1660 (circa)
Óleo sobre lienzo. 65X60,5 cm.
Museo del Prado.



3. Vermeer de Delft: Mujer leyendo una carta junto a la ventana
1657. Óleo sobre lienzo. 83X64,5 cm.
Dresde. Gemäldegalerie Alte Meister. Staatliche Kunstsammlungen



4. Velázquez: Las meninas
1656-7. Óleo sobre lienzo. 318X276 cm.
Museo del Prado

LA ESCUELA (O MEJOR “TENDENCIA”) holandesa del s. XVII dedicada a “escenas de género”, constituye un ejemplo asombroso de pintores dedicados

a reflejar, con gran delicadeza, escenas cotidianas del entorno burgués. En el texto hemos contrapuesto este grupo de pintores a otros, holandeses

y flamencos (Steen en sus cuadros picarescos, Van Ostade, Teniers, etc.) que retratan, en forma caricaturesca, los desenfrenos populares.

Todorov ha escrito un bello libro sobre esta bella escuela, plenamente emparentada con la tendencia que propongo: descripción, contemplación amorosa, de la belleza del entorno cotidiano. Constituyen un grupo de pintores de excelente técnica, técnica que aplican a la descripción de situaciones y entornos cotidianos.

Creo que en la línea que propongo cabe destacar a Pieter de Hooch (Rotterdam, 1629-1684), que ha pintado una y otra vez el interior de las casas pequeño-burguesas. Y digo las casas (sus interiores), porque parecen ser las principales protagonistas de sus cuadros. Naturalmente con las personas que los pueblan. El primer cuadro que presentamos muestra a la señora de la casa y a la criada en el terrado, en lo que parece la descripción de una labor doméstica. Puede verse la atención minuciosa que presta al entorno, con la precisa descripción del suelo y las paredes encaladas, así como los objetos (pila, fregona). La sensación que transmite es la de una escena común, humilde, retratada en una amorosa composición. El fondo muestra su habitual tendencia a mostrar comunicaciones entre las dependencias. Aquí la terraza, pues se trata de un espacio abierto; cuando es un interior, como en el ejemplo siguiente, una puerta abierta comunica con otra(s) estancia(s), de forma que entramos en el secreto de las casas. La escena de la terraza tiene una naturalidad que sorprende en su rotunda, equilibrada, armoniosa composición. En la segunda escena parece mostrarse una actitud de ternura que no es muy habitual en él, que suele ser bastante sobrio y presenta a menudo figuras silenciosas y embebidas en sus ocupaciones. Es curioso que Pieter de Hooch, que conoció un franco éxito como especialista en este género de escenas domésticas, nunca vivió como un rico, y acabó sus días en un manicomio. He presentado las que para mí son depuradas composiciones (sobre todo la primera), las que revelan una personalidad distinta a la de los demás. En otras escenas tardías, de grupos o ambientes más ricos, podría confundirse con otros.

Todos esos otros son excelentes pintores técnicamente, y todos se encuadran en ese género de

descripción verdaderamente hábil de situaciones “cotidianas”. Entre ellos yo destacaría a Gerrit Ter Boch (Zwolle, 1617- Deventer, 1681), que se aparta algo más de mis propuestas.

Respecto a Vermeer (Delft, 1632-1675), que ha llegado a convertirse en un pintor popular, habitual en las colecciones, se ha resaltado su brillantez en el minucioso estudio, mediante la luz y el color, de los interiores domésticos (en casas de la burguesía acomodada) y muy especialmente de las figuras. Los personajes están descritos con una tranquila delicadeza, que, como en el cuadro que mostramos, está llena de belleza, una belleza casi monumental en su cotidiano mostrarse. Esas figuras son más cuidadas y refinadas que las del resto de pintores, incluido el elegante Ter Boch, que se queda en un plano más anecdótico y no da a las figuras ese extraño protagonismo (incluso en tamaño físico en relación al cuadro) que tienen las de Vermeer, a menudo figuras aisladas, en una tranquila actitud de recogida actividad, de lo cual la obra que presento me parece una excelente muestra. La cotidianidad de Vermeer, pese a su tremenda naturalidad y su bello estudio de la realidad, ofrece una cierta sensación de solemnidad, solemnidad aplicada a la descripción de la sencilla cotidianidad.

Y también aquí una advertencia. El mismo Todorov recoge el tema de una intensa simbología, con inclusión de detalles alegóricos precisos, que presaría a estas obras, o a bastantes de ellas, un carácter moralizante: reflejo a menudo de tendencias eróticas (algunas de esas mujeres normales parecen ser prostitutas, ciertamente recatadas) que hay que censurar. Pero el mismo título del ensayo de Todorov (Elogio de la cotidianidad), muestra cuál es la sensación esencial que experimentamos a la vista de estas hermosas obras, de este hermoso género.

Y quería acabar mostrando cierta, lejana, similitud con este género, de Las Meninas de Velázquez (Sevilla, 1599- Madrid, 1660). Aquí el pintor supera la reciedumbre de su peculiar, hispánico, realismo, y muestra una depurada composición en la que (frente a lo que indican muchas interpretaciones dramatizadoras), con un refinamiento comparable al de Vermeer, y no muy frecuente en él, describe una escena cotidiana de interior de delicada belleza.

5. SOROLLA



1.Sorolla: Cosiendo la vela.
1896. Óleo sobre lienzo. 222X300 cm.
Venecia, Fondazione Musei Civici. Ca' Pesaro



2.Sorolla: Mi mujer y mis hijas en el jardín
1910. Óleo sobre lienzo. 166X206 cm.
Colección particular Masaveu. Oviedo



3.Sorolla: Niña. 1904
Óleo sobre lienzo. 96X82 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana



4.Sorolla: niños corriendo. 1910
Óleo sobre lienzo. 118X185 cm.
Museo del Prado

AUNQUE EL PRETEXTO PARA EL ESTUDIO de Sorolla (Valencia, 1863- Cercedilla, 1923) fue la exposición de pinturas realizadas para la Hispanic Society de Nueva York, pinturas de gran tamaño, que constituyen una descripción del folklore de las distintas regiones de España, no elijo ninguna de ellas en esta selección, pues, aunque ciertamente contienen un estudio de elementos populares de relativa cotidianidad, su carácter convencional las alejan de mi propuesta.

En cambio presento una escena igualmente “característica”, de su entorno valenciano. Parece que en la descripción de realidades más cercanas su estilo se vuelve más auténtico, más atractivo en la observación y en la plasmación. En esta escena

“marinera” (las protagonistas son las mujeres de los pescadores) Sorolla incorpora ya su “luminismo”, un estudio de la luz que tiene personalidad propia, pese a la deuda con el impresionismo. La fuerza de la luz y los colores se diría más propia de este ambiente mediterráneo. En cualquier caso resulta poderosa y atractiva, y la disposición de la escena, aunque característica, no parece convencional, y es, desde luego, muy hábil. Es una escena cotidiana que huele a verdad.

La deuda con el Impresionismo es más clara (aunque, desde luego, es un impresionismo “adaptado”) en otra serie de escenas cotidianas que me atraen, en las que retrata con naturalidad y belleza a su familia. Parece que haya dos sorollas, siempre con

excelente técnica, pero en algunas escenas transmite una sensación de belleza y sinceridad que falta palmariamente en otras. Esta escena familiar que presento tiene una serena elegancia sencilla, en la composición y en la sensación que transmite, que nos evoca composiciones de Berthe Morisot y aún Manet, pero con indudable personalidad propia.

Y en el texto destaco como muy cercanas a mi propuesta esas escenas de madurez en las que se planta en la playa en visión cercana, entre el sol y el mar, y estudia a unos niños inmersos en ese ambiente, que disfrutan. Sorolla es un observador y hábil plasmador de gestos y posturas, no siempre en composiciones selectas o “verdaderas”.

Destaco una que me atrae. Una niña se ha plantado momentáneamente en ese ambiente, en actitud casi pensativa (¿cómo son los pensamientos de los niños?), en un momento de pausa. La figura y expresión de la niña es francamente atractiva, feliz-

mente enmarcada en ese mar de siempre, con vestigio de niños entregados al baño. El atractivo colorido de estas escenas de baño que Sorolla cultiva en esta etapa no resulta aquí tan “pastoso” como en otras obras, y el color del vestido de la niña consigue un bello y natural contraste. Esta imagen pensativa contrasta vivamente con el intenso (también fresco y veraz) movimiento de la siguiente escena, de composición también acertada (el recorte del mar da pleno protagonismo a los niños, captados en un movimiento que parece verdadero). Esta segunda escena parece más cercana al conjunto de obras de este tema, con gestos a veces mucho menos frescos. La escena de la niña “detenida” es para mí lo mejor que Sorolla puede ofrecer, y lo más próximo a mi propuesta. Muestra aquí su personalidad original, cuando en otros cuadros parece querer parecerse a otros pintores de éxito social, de un refinamiento que su recia pintura no necesitaba.

6. HOPPER



2. Edward Hopper: Casa junto a las vías del tren
1925. Óleo sobre lienzo.
61X73,7 cm.
Nueva York. Collection The Museum of Modern Art
(donación anónima)



3. Edward Hopper: Ventanas en la noche
1928. Óleo sobre lienzo.
73,7X86,4 cm.
Nueva York. Collection The Museum of Modern Art
(donación de John Hay Whitney)



4. René Magritte: El imperio de las luces
1954. Óleo sobre lienzo.
146X114 cm.
Museo real de Bellas Artes.
Bruselas



1. Edward Hopper: Cine en Nueva York
1939. Óleo sobre lienzo. 81,9X101,9 cm.
Nueva York. Collection The Museum of Modern Art
(donación anónima)



5. Antonio López: Carmencita jugando
1959-60. Óleo sobre lienzo. 106,5X149,5 cm.
Colección privada

EDWARD HOPPER (Nyack, 1882- Nueva York, 1967) es, como hemos señalado, un pintor sólo aparentemente cotidiano. Un pintor que presenta la cotidianidad como tema único de su pintura, pero sometiéndola a una interpretación problemática, si no distanciadora, sí permanentemente ambigua. De una parte está siempre latente un erotismo no directamente expresado, de otra parte comunica a los temas cotidianos una aureola de extrañeza más que de misterio. Una casa solitaria en medio del campo, ante las vías del ferrocarril, parece sugerir una película de miedo (leo, en efecto, que Hitchcock se inspiró en ella para su *Psicosis*), las visiones casi obturadas de la habitación de un hotel aluden a no se sabe qué. Por ello le he comparado a veces con

Magritte (Hainaut, 1898- Bruselas, 1967).

En la escena que destaco, si mis luces no son escasas, el simbolismo me parece más claro. La protagonista del cuadro es la acomodadora, el cine es claramente reconocible, pero el fragmento visible de pantalla no permite ver qué película se está representando. La cortina que rodea a la escalera (¿qué lleva al lavabo?, parece muy estrecha para subir al segundo piso), evoca a la que no se ve, la de la pantalla. Podría pensarse que la acomodadora ha visto cien veces la película, pero el caso es que a veces es mejor salirse del argumento de la ficción y ver la realidad (humana) circundante (yo lo hago a menudo en los espectáculos). La chica parece tener su fantasía ocupada en cosas más inte-

resantes y verdaderas, y desde luego estoy seguro de que ella es más atractiva que la película.

De Antonio López (Tomelloso, 1936), si tuviera que escoger una obra, sería la que presento de la niña jugando en la terraza, como podría adivinarse.

Antonio López produce en mí una sensación ambivalente. Representante de un hiperrealismo de raíz genuinamente española, con machacona paciencia “estudia” al detalle los lugares cotidianos más “húmildes”, anodinos, en una actitud que provoca a veces irritación (la película de Erice retrata bien su insufrible, tozuda “autenticidad” en el retrato de lo cotidiano. El final de la película parecería mostrar la vacuidad frecuente del resultado). Pero, a fuerza

de tozuda “profesionalidad” (nada alardeada, por otra parte) consigue a menudo sorprendentes resultados cargados de afectividad. No es casual que sea precisamente en el estudio de sus hijas, como se ve en esta escena (y otras muchas, incluidas algunas esculturas). Afectividad que se une siempre a una descripción detallada del ambiente, que en su cotidianidad sincera tiene algo de desasosegante (¿la exactitud, que detiene, “mata” el tiempo, el del espectador). En cualquier caso su personalidad (menos patente cuando retrata edificios madrileños, perfectamente prescindibles) es notoria, para mí mucho más atractiva, por su densa humanidad, que la de los hiperrealistas americanos.

CAPÍTULO II

EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA EN LA PINTURA
DE OBSERVACIÓN VISUAL

CRISIS DE LA FUNCIÓN MIMÉTICA
EN LA PINTURA DEL SIGLO XX

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

Obra propia	65
Desarrollo del tema	73
I. El punto de partida: las obras propias.	75
II. El apoyo en la fotografía	78
III. Una forma de "realismo" basada en la observación visual	80
IV. Derivaciones	82
V. Concluyendo	85
Bibliografía	86
Apéndice del capítulo	89
1. El influjo de la fotografía	91
2. Últimas manifestaciones de la pintura como "mímesis"	94
3. Crisis de la función mimética	97
4. Picasso	102

Obra Propia

Pinturas sobre proyección

En las tres páginas siguientes:

Pinturas

Acrílico sobre papel

100 x 70 cm







Desarrollo del tema

(Las imágenes que ilustran los textos se encuentran contenidas en el DVD adjunto)

I. EL PUNTO DE PARTIDA: LAS OBRAS PROPIAS.

DURANTE LA LICENCIATURA, COMO pretexto para ir aprendiendo a pintar, a encontrar los elementos constructivos y expresivos para configurar una pintura, utilicé como modelos unas fotografías de fiestas familiares, cumpleaños y especialmente fiestas de nochevieja. Son escenas de grupos, en las que se aprecia siempre una interacción, especialmente en las escenas en las que salen niños. No es extraño que las escenas de grupos hayan seducido siempre a los pintores. En las mías, como en muchas, en cierto modo parece que se asiste a una acción, con lo que escenas captadas en principio de una forma “casual” (son siempre fotos rápidas, generalmente sin que las personas retratadas presten atención a la cámara) parecen dotadas de un argumento.

Creo que vale la pena detenerse aquí y reflexionar sobre esto, pues parece uno de los núcleos más importantes de este trabajo. Las fotos que utilizaba como modelo son, como fotos, “instantáneas”. El milagro de la fotografía es que ha conseguido plasmar rotundamente la impensable paradoja de Zenón: detener el movimiento. Y detener el tiempo. La fascinación de la fotografía, con su capacidad de conservar el pasado, y por ello también de realizar el milagro de revertir de alguna manera, al detenerlo (y permitir reproducirlo) el orden de la naturaleza, de permitir que sea posible diseccionarla, contemplarla con calma, analizarla, actualizarla, es algo que todo el mundo conoce, y que hemos constatado históricamente, en la fascinación que entre intelectuales y artistas produjo: la misma aparición de la fotografía (que seducía ya a Delacroix), y las posibilidades que abría (los estudios del movimiento de Marey y Muybridge, por ejemplo, enseguida enriquecidos por el cine).

Aclaro que el título del capítulo (“El papel de la fotografía”) no hace referencia a un estudio de erudición sobre el empleo de la fotografía en la pintura. Más bien alude a una visión de la pintura tendente a un “realismo” emparentado con la visión fotográfica, una pintura “óptica”-

También es un hecho conocido que esa “visión fotográfica”, con ayuda primero de procedimientos prefotográficos (no sólo la cámara oscura, y las inspiradas en ella cámaras ópticas, como la de Canaletto, sino el uso de lentes que Hockney se ocupa de ilustrar en “El conocimiento secreto”) es algo que han perseguido la mayoría de los pintores desde el Renacimiento, y que, cada una de las revoluciones en la “verosimilitud” óptica de la pintura (el arte flamenco del s. XV, el naturalismo de Caravaggio, el de Vermeer, el de los vedutisti venecianos) han estado apoyados en esos procedimientos. En este trabajo aludiremos un poco a la influencia de la visión fotográfica (ahora ya la fotografía sobre papel) en la pintura de finales del s. XIX.

Así que no tiene nada de extraño que esa fascinación histórica por la verosimilitud óptica de la fotografía (y luego el cine) siga impresionándonos. En mi caso esa fascinación es perfectamente consciente, y sé que la fotografía y el cine han fascinado mi adolescencia (hoy deben fascinar las manipulaciones de la imagen con la informática). La fotografía y el cine son los grandes instrumentos que satisfacen nuestras tendencias voyeristas; he podido observar cómo niños de dos años contemplan el cine embobados.

Creo que no me aparto nada del tema de mi trabajo con estas reflexiones generales. En mi caso la persistente atracción de la fotografía es plenamente

consciente: recuerdo entrar en las casas de la gente y quedarme plantado contemplando las fotografías familiares sobre los aparadores: esas fotos sencillas parecían contener el secreto de toda la vida de las personas representadas (con más facilidad que todos los grandes retratos pictóricos de la historia).

Vuelvo pues a la narración del origen de las pinturas propias que explico en este trabajo. Esas fotos familiares (son de la familia de mi mujer, que admiro en su sencillez: han conservado una ternura familiar quizás característica de algunas clases humildes, hay abundantes niños, casi exclusivamente niñas, y para mí son agradables de representar, aunque las utilice como pretexto o ejemplo de una temática) fueron usadas como modelos para aprender a pintar (como puede verse mi nivel técnico es muy principiante) porque el tema tenía para mí más atractivo que cualquier otro. Está, pues, claro que las pinturas que muestro descansan en la fotografía. Las fotografías (sin ningún afán artístico) me interesaban por sí mismas, pero mucho más me interesaba después revivirlas e interpretarlas (asimilarlas, traducirlas) al pasarlas a pintura.

No creo que sea de interés aportar más motivaciones biográficas, con lo que abordo el tema del trabajo.

Las pinturas que he comentado, realizadas durante la licenciatura, son las que presento en la primera carpeta (cap. 1 a). Están hechas teniendo a la vista las fotografías mencionadas. Las pinturas que presento en la 2ª carpeta (cap. 1 b), realizadas en el transcurso del 2ª curso del doctorado, presentan una variación técnica. En este caso pasé las fotografías a diapositiva y las proyecté sobre el soporte (cartón de 100x70 cm.), pintando directamente sobre la proyección.

En principio fue una experimentación para una de las asignaturas del primer curso de doctorado ("Nuevos procedimientos"), se trataba de ver qué variaciones se producirían, y recuerdo que la 1ª impresión fue de sorpresa: casi parecían idénticas a las hechas sin proyección. Especialmente sorprendente era que los tamaños relativos, las distancias (cosas de las que no me había preocupado al realizar la 1ª serie) variaban muy poco. Yo esperaba que en la pintura "espontánea" (a ojo) habría mucha más "deformación".

Fue un pequeño experimento para usar un procedimiento mencionado en la asignatura. Pero me gustó. Especialmente pensé que sería atractivo

utilizarlo en la pintura de paisaje (tenía unas fotos hechas en Venecia y me pareció que podía ser francamente atractivo utilizar ese procedimiento, pintar sobre proyección.) Pero pensé que podía ser también interesante para otra de las asignaturas del doctorado (Realismos Contemporáneos), de 2ª curso, continuar con la experimentación sobre figuras en grupo, pues había hecho ya en el curso anterior un trabajo sobre esa temática.

Ahora mi hipótesis de partida, al emprender la serie de pinturas sobre proyección, era la siguiente:

Al usar sólo una fotografía de papel como modelo, sería más fácil acentuar espontáneamente los aspectos expresivos. Tendríamos una pintura más atrevida, más esquemática, más expresionista. Por el contrario, al pintar sobre la proyección inevitablemente la pintura sería más "realista", más veraz en la apariencia óptica: los volúmenes serían menos deformados, las distancias entre personas más "reales" que psicológicas, menos expresivamente deformadas. Dicho con una expresión metafórica sencilla, las pinturas serían menos "expresionistas" y más "impresionistas". Las primeras pinturas deberían recordar a los "fauves", las segundas a algunos impresionistas (pensaba en Renoir).

Tal era la hipótesis de partida de este trabajo. Una conversación con los directores de tesis me fue útil. Parecía que querían enfriar esas comparaciones históricas que yo aportaba (especialmente constato la resistencia, y no sólo suya, a admitir la importancia del modelo fotográfico en el Impresionismo histórico), y, relativizando la diferencia entre las pinturas propias presentadas hechas antes y después del procedimiento de pintar sobre proyección, orientar mi atención a justificar el valor de las búsquedas que hacía: mostrar el interés real de la temática que pintaba, y del hecho de que las pinturas estuvieran apoyadas en la visión instantánea de la fotografía: el hecho de que yo disfrutara sumergiéndome en esas imágenes congeladas y me gustara trabajar sobre ellas. Esa conversación me tranquilizó porque efectivamente a mí me interesaba poco documentarme sobre qué procedimiento concreto hubiera utilizado tal pintor (pongamos Degas, que utilizó mucho la fotografía). Desde luego me interesaba más pintar y ver que salía de ese (inveterado) procedimiento.

Pero al respecto prefiero ser parco en sacar conclusiones, me resisto a teorizar más de lo señalado. Sí que reconozco que el procedimiento me está

siendo útil, como lo ha sido para todos los pintores de los últimos 150 años. Útil para concentrarme en los efectos, buscando un tipo de verosimilitud que responda a la imagen interior (que es, sin embargo, esencialmente óptica, “fisiológica”), más que a presuntos resultados objetivos o científicos. En todo caso prefiero dejar las conclusiones a la interpretación de quien vea las pinturas. Por mi parte sí creo que las figuras cobran más volumen (son menos

planas y lineales), incluso más “parecido”, y, en el sentido de la verosimilitud óptica, parecen enriquecidas.

(He seguido trabajando el tema posteriormente, y creo que la experiencia me ha sido útil para ir enriqueciendo la pintura, que va ganando en intensidad cromática, apariencia volumétrica e intención en la expresión. Muestro imágenes más recientes en las carpetas 1c y 1d).

II. EL APOYO EN LA FOTOGRAFÍA

HE MENCIONADO LA RELATIVA sorpresa experimentada al ver que las primeras obras hechas sobre proyección de diapositivas no parecían diferir mucho de las realizadas usando sólo una pequeña foto como modelo, pues pensaba que espontáneamente tenderíamos a rehacer (deformar) las distancias entre personas, la perspectiva, las proporciones relativas de unas figuras y otras, o de los miembros de las personas, y el resultado parecía ser que nuestra visión intuitiva coincide bastante con lo que una cámara fotográfica capta: tendríamos así que la “visión natural” quedaría validada con la prueba “mecánica”, “objetiva” de la fotografía

Pero eso precisamente con la salvedad de que las pinturas hechas sin proyección usaban también como modelo fotografías. Es decir que también estas pinturas estaban condicionadas por partir de una visión fotográfica: el trabajo de ordenación ya lo había hecho una máquina. Entonces suponemos (y se puede fácilmente comprobar) que al usar sólo modelos reales, tridimensionales, el tipo de pintura obtenido sería muy diferente al obtenido sobre modelo fotográfico.

Pero no es precisamente este el tema del trabajo. Como hemos dicho todo él supone partir precisamente de una visión proporcionada por la fotografía, y en eso nos centraremos. Sin embargo sí que hemos de mencionar que ese tipo de pintura “de inspiración fotográfica” no arranca sólo de mediados del s. XIX, época de las obras de las que vamos a hablar. El trabajo de Hockney “El conocimiento secreto” ilustra algo que todos habíamos comprobado: desde el renacimiento encontramos un tipo de pinturas más “fotográficas”, que nos dan una visión que nos parece más próxima a la nuestra, edu-

cada por la fotografía, que otras que parecen más “hechas a ojo”.

Basta con comparar los interiores de las habitaciones, los objetos, las perspectivas de las catedrales de algunos pintores flamencos del s. XV, Van Eyck (1) y Van der Weyden especialmente, con otras pinturas italianas de la época, como las composiciones más gotizantes de Fra Angélico o Uccello (2) para que pensemos que las primeras no han sido realizadas con la mera observación espontánea. Hockney ha hecho el trabajo de rastrear el uso de instrumentos prefotográficos desde el Renacimiento, con lo que no puede extrañarnos el atractivo realismo de tantas pinturas clásicas. Como esa investigación está bien documentada, me limito a poner algunos ejemplos clásicos que ilustran una “visión fotográfica”, con el peculiar realismo que le corresponde. Hemos visto como Van Eyck nos sorprende con su hiperbólico hiperrealismo. La revolución de Caravaggio (3) y todos los tenebristas huele a realidad. El uso de cámaras ópticas por Vermeer (4) y Canaletto (5) está bien documentado. Hay que comentar que el uso de la minuciosa exactitud fotográfica en las vistas de Canaletto no parece restarle a muchos de sus cuadros una estética pictórica bien personal (¡cuánto más en Vermeer!). Hockney la ha presupuesto en todos.

Desde que apareció la fotografía sobre papel el uso de la misma por los pintores es continuo. Hockney la documenta en Ingres. Delacroix lamentó la aparición tardía de la fotografía, de la que hubiera querido hacer un mayor uso (6 y 7). Los pintores académicos del realismo de finales del s. XIX la usaron, y desde luego ese uso es ya plenamente notorio (no disimulado) en los modernistas a finales del

s. XIX, como Mucha (8, 9 y 10), Khnopff (11 y 12) o Klimt (13, 14 y 15).

Usada o no como modelo (quiero decir pintar de una foto) a mí me parece claro que la visión educada por la fotografía estaba generalizada en la época impresionista. Un ejemplo muy plástico lo encontramos en Caillebotte (16), cuyas pinturas, aunque realizadas con la atractiva técnica pictórica fresca del impresionismo, tienen la presencia de realidad de una fotografía. El hecho de que se le reprochara a Monet (17) que uno de sus cuadros hubiese sido pintado a partir de una fotografía (él contestó que lo que importaba en un cuadro era el resultado) parece demostrar que aún ello (pintar de una foto) se consideraba como una práctica vergonzante (que había que disimular), pero realmente sorprende la verosimilitud del dibujo en muchos cuadros de Monet. Está claro que Degas (18) usaba técnicas fotográficas, como la cianotipia, que le servían directamente como modelo, especialmente en sus innumerables escenas de mujeres en el baño (19). Los experimentos de Maybridge (20) y Marey (21) sobre la congelación del movimiento interesaron antes a Degas que a los futuristas, y sus apuntes sobre gestos, movimientos y posturas de bailarinas y caballos (22 y 23) reflejan un interés obsesivo por el tema. Mi impresión es que los impresionistas, gracias a la firmeza de la verosimilitud óptica proporcionada por la instantánea fotográfica, podían desentenderse de la premiosidad del dibujo volumétrico y el estudio académico de los valores y concentrarse en los efectos de superficie de la luz y el color ambiente. En cualquier caso parece tratarse del último gran movimiento histórico cuya fuerza de atractivo des-

cansa en una verosimilitud óptica de tendencia fotográfica, lo que hace que todavía resulte atractivo para la mayoría de la gente.

No es mi interés principal en el trabajo ilustrar el uso de la fotografía por los pintores, sino, como se verá, aludir a un cierto tipo de realismo en la representación pictórica. Pero ya que hemos empezado hablando de ese uso de la fotografía, hay que constatar que es universal desde comienzos del s. XX. Tanto se interesaron por ella los futuristas como los constructivistas rusos o los artistas de la Bauhaus. Un uso específico de ella se encuentra en los fotomontajes de dadaístas alemanes como Hausmann (24), precisamente como cartelismo propagandístico. Picasso se aficionó intensamente a la fotografía tras la 1ª guerra mundial, cuando empezaba su etapa clasicista (25, 26 y 27). Los surrealistas, a menudo interesados por el cine, la usaron, a veces en forma chocante como Magritte (28 y 29). El pop es un movimiento que de pictórico tiene el revestimiento con pinturas, pero a menudo prescinde completamente de ello y artistas como Warhol se dedican a hacer variaciones fotográficas adelantándose al tratamiento informático posterior (30). Ese camino, de utilización predominante de la fotografía se convierte en el apropiacionismo (en sus portavoces críticos) en una descalificación del medio pictórico en el terreno del arte progresista, el cual se reduciría a una reflexión crítica sobre la imagen fotográfica (31). Y el hiperrealismo se ha dedicado a rivalizar con la fotografía en su detallismo representativo (32), culminando una ironía, que, desde Jasper Johns, se remonta a las burlas duchampianas sobre el carácter representacional del arte.

III. UNA FORMA DE “REALISMO” BASADA EN LA OBSERVACIÓN VISUAL

HE HABLADO BASTANTE DE la fotografía porque el pretexto de este trabajo era el experimento de pintar sirviéndome de ella como modelo. Creo que, especialmente en la 2ª tanda de las imágenes propias (las realizadas sobre proyección) se refleja bien el carácter de instantánea fotográfica, el deseo de sorprender y congelar gestos, movimientos, expresiones, que, siendo casi casuales (eso pretenden las fotografías, hechas a destajo, tratando de conseguir que nadie haga ya caso de la cámara), parecen sin embargo definitivas, de las personalidades y de las relaciones entre ellas. Tal sería la magia de la fotografía, capaz de convertir lo casual en eterno, de definir una totalidad por medio de un fragmento, en el que no hay que construir un escenario y un relato dramático: la realidad lo hace por ti.

Pero el trabajo no quiere quedarse ahí, sino sacar conclusiones sobre un tipo de realismo. En el primer curso del doctorado propuse un trabajo sobre una temática realista (precisamente el tratamiento de lo cotidiano), en este me gustaría acercarme a un “estilo” realista.

Como en el trabajo anterior parto de obras propias propuestas como ejemplo. Trataré, como en el curso pasado, de rastrear mi propuesta en ejemplos de la historia del arte.

Recuerdo el punto de partida: la primera serie de imágenes debía recordar más la estética fauve (1 a 3), para pasar la segunda a retrotraerse a la estética impresionista (4 y 5). Por supuesto se trata de una comparación lejana, de un “aire” de semejanza: mis trabajos carecen de la reflexión fauve sobre el color e, infinitamente, de los espléndidos estudios pictóricos de los impresionistas; son harto esquemáticos.

Precisamente podemos pensar que la estética fauve consiste en una simplificación del Impresionismo. Reduciendo aún más el interés por el volumen, arrancan el color de su voluntad de descripción de una experiencia visual y lo convierten en un vehículo expresionista. El dibujo parece adoptar ese aire esquemático infantil que rompe con la complejidad de siglos, y parecemos asistir a una fiesta de la expresión, a una simplificación de la representación que resalta las sensaciones atractivas y chocantes. Ciertamente yo distinguiría entre los fauves y los expresionistas. Los primeros conservan la construcción de la escena basada en el análisis impresionista. Los vínculos de ambos movimientos, Fauvismo e Impresionismo, parecen manifiestos. No hace falta recurrir al puntillismo de los Derain y Matisse (6 y 7), (y de todos los demás) de los primeros años del siglo XX. Presento algún ejemplo de cómo los impresionistas se acercan mucho a la intensificación del color de los fauves. Ver el cuadro de Sisley (8). Algunos cuadros de Monet llevan al colorido prefauve de los cuadros de Van Gogh (9). Pero me interesa remarcar las similitudes entre ambos movimientos en el sentido de que los dos tienen una voluntad de representación óptica de escenas de la realidad, aunque los fauves avanzan mucho en la deformación subjetiva que ya habían empezado los impresionistas, deformación acentuada por los discípulos de Monet Bonnard y Vuillard (10 y 11), y Seurat(12), y, por otros caminos, más “primitivos”, por los maestros reconocidos del Fauvismo, Gauguin y Van Gogh (13 y 14).

Distingo fauvismo del expresionismo alemán por ese resto impresionista de observación óptica (así como por la riqueza decorativa de su colorido).El

expresionismo alemán a menudo pierde todos esos valores sensuales de observación y se acerca a un patetismo gesticulante más afín a los expresionismos “serios” (dramáticos y retóricos) de la Antigüedad. Se aparta mucho más del estilo de aproximación a la realidad característico del impresionismo: atento, gozoso, fresco (15, 16 y 17) y se acerca al realismo de la caricatura y del exhibicionismo narcisista (18). Es una cierta simplificación lo que digo, y hay claras excepciones: la pintura de Kirchner (19) y algunos otros miembros de “El puente”, sobre todo en los primeros años, aunque más aguda y dramática que la de un Derain o un Van Dongen, contiene mucha observación de la realidad.

En este momento histórico yo veo una encrucijada, respecto a la temática de este trabajo. La lección de los impresionistas se mantuvo en todos los pintores postimpresionistas. Toulouse-Lautrec es una auténtica continuación de Degas (20 y 21), y en este último estaba ya toda la dirección de la intensificación de la expresión hacia la caricatura (caricatura siempre basada en la observación, siempre recogiendo el encanto de la realidad). Como tendencia hacia la caricatura hay en un pintor tan “científico” como Seurat (22).

Creo que con estos esbozos espontáneos se trasluce la concepción de realismo que estoy defendiendo, inútil sería proponer una definición ordenada y sistemática. Los fauves han conservado el goce de mirar y representar la realidad visual (23 y 24).

Esa observación la habían hecho los impresionistas de una forma conmovedora. De una manera asombrosa por su novedad, originalidad y belleza de efectos, por Monet, así que no puede retraerme de presentar algún ejemplo de obras suyas (25 y 26), aunque su atención predominante al paisaje le aleje aparentemente de las obras que propongo. La blandura de mis obras está más cercana a las más melosas observaciones de Renoir (27 a 30) y, más aún, de Berthe Morisot (31 a 33). Pero yo admiro de veras a Monet y Degas como dos pintores de categoría universal. Los estudios de Claude Monet (34 y 35) convierten al Impresionismo en la última gran corriente pictórica que refleja la belleza y el gozo de la percepción visual. Amor a la belleza de la realidad, observación atenta, encontramos ya en Eduard Manet (36 a 38), y a partir de ellos se desencadenó una auténtica sinfonía, con múltiples intérpretes, de bellas observaciones en uno de los últimos movimientos estilísticos universales (39 a 46).

IV. DERIVACIONES

HEMOS APUNTADO QUE EL Impresionismo parece el último gran movimiento pictórico que apunta a lo que ha apuntado la mayor parte de la pintura desde el Renacimiento. Al placer de representar una observación visual. Aristóteles decía que la vista es el órgano de los sentidos que proporciona un placer más intenso y elevado, para él verdadera imagen de la contemplación intelectual. La fascinación de mirar y la fascinación de representar parecen estar detrás de la personalidad del artista plástico pintor, y así nos los hemos representado siempre.

Aquí hemos apuntado que, desde el Renacimiento cuando menos, ese artista fascinado por representar esa placentera sensación visual se ha apoyado en aparatos que facilitaban la captación (y fiel representación) de lo que los ojos veían: ortopedias que acentuaban la sensación de fidelidad óptica. Parece que a lo largo de esos siglos (hasta el s. XX) ambas tendencias, la de la representación espontánea, apoyada en la simple vista y la capacidad “manual” de imitación, y la del apoyo en aparatos mecánicos que permitían una mayor discriminación, iban en la misma dirección y respondían a un mismo afán. Podemos ver en Canaletto, junto a sus detalladísimos dibujos de fidelidad fotográfica (1), atrevidos bocetos rápidos (2) (tras los que se vislumbra el placer espontáneo que atribuimos al artista creador), y ese dibujo abocetado le sirve a menudo para resolver con pinceladas impresionistas las figuras humanas que pueblan sus arquitecturas fotográficas (3).

En el impresionismo aún podemos ver juntas esas motivaciones que encontramos a lo largo de la historia. Por ejemplo los cuadros de Bazille (4) y Caillebotte parecen más cercanos al apoyo fotográ-

fico, mientras que los de Berthe Morisot (5) se parecerían más, (aparentemente), a representaciones espontáneas. En Degas vemos intensificadas las dos direcciones: representa el ensayo de las bailarinas con precisión de instantánea fotográfica (6), y luego estiliza profundamente esos gestos de las bailarinas cuyas posturas quiere congelar. (7).

Con apoyos ópticos o no el Impresionismo es el último gran movimiento pictórico que parece reflejar el placer espontáneo de mirar, aún más interesado por lo que se ve que por diseccionar la mirada, si bien es también uno de los primeros en hacer ese repliegue introspectivo. Los impresionistas, como casi todos los pintores antiguos, parecían enamorados de la realidad, y fueron a la vez pintores espontáneos que repetían el placer secular de la representación “manual” de lo que se ve, y artistas experimentales que iniciaron la ruptura con ese placer “espontáneo”. Seurat parecía continuar la labor de Monet, pero en sus cuadros (8) ya se ha colado la glacial actitud analítica que desmiente o enfría la belleza y el placer espontáneo de los bellos y “naturales” cuadros de Monet. También estamos tentados de ver a Toulouse-Lautrec (9) más espontáneo, menos apoyado en la máquina, que su maestro Degas (10).

A partir del Impresionismo se diría que ese placer, ingenuo o sabiamente artesanal, por representar (pictóricamente) la realidad desaparece. Y precisamente se ha señalado con frecuencia que es la fotografía la que lo ha matado: ¿quién podría competir con ella para darnos imágenes fieles (con toda su carga de presencia) de la realidad? A comienzos del s. XX no sólo se ha generalizado el uso de la fotografía, sino que se ha inventado el cine. ¿Qué

podían hacer los pintores sino batirse en patética retirada, buscando horizontes nuevos que les permitiesen subsistir? (movimientos como el Futurismo y el Surrealismo, ¿no se nos aparecen en parte como anacronismos ingenuos?).

Puede ciertamente asombrar que siguiese habiendo artistas plásticos pintores después de la aparición del cine. Puede parecer lógico que la pintura se convirtiera en diseño auxiliar de la arquitectura en la Bauhaus y el Neoplasticismo (11), o en cartel publicitario en el Pop (12). O que el artista buscara nuevos caminos emulando el teatro experimental en las performances (13) o simplemente emprendiese la burla sistemática del arte en los sucesivos posdadaísmos.

Pero ciertamente la pintura representacional (“figurativa”) ha seguido existiendo. Se trata de un instinto muy básico para desaparecer de repente (si lleva 50.000 años existiendo), y es posible que el arte siempre haya tenido tendencias anacrónicas. Trato de situar el anacronismo que propongo en un cierto contexto del siglo XX.

He hablado de la dirección fauve-expresionista como un primer movimiento que se aparta del tradicional ilusionismo que llega hasta el Impresionismo. Era una manera de salvar el “natural” placer de representar, libre ahora de casi todo el peso acumulado por la tradición académica. En los primeros años del s. XX artistas como Derain, Matisse, Picasso o Kirchner (14 a 17) seguían representando la tradición personalista de un Van Gogh o un Gauguin (18 y 19). Pero esa cierta espontaneidad no podía durar.

Aún antes del canto al maquinismo de los futuristas Picasso y algunos amigos empezaron una “deconstrucción” analítica de la representación (20) siguiendo las huellas de Cézanne. También Cézanne había mantenido, al lado de los impresionistas, el culto a la Naturaleza y a la visión, si bien había acomodado ésta a un método de asimilación personal que, sin romper fundamentalmente la visión de tipo fotográfico, buscaba el esqueleto subyacente a las formas exteriores (21 y 22). Es una tendencia (el buscar el esqueleto) de ninguna manera novedosa en la historia de la pintura, pero los cubistas la acomodaron a un modo de trabajar, de mirar, pero sobre todo de construir un cuadro. Podían seguir pintando sin temor a la fotografía, investigando aspectos constructivos de forma y color, con éxito decorativo y expresivo (23 a 25).

Una derivación interesante fue la que inició Kan-

dinsky. En “Lo espiritual en el arte” lo explica con mucha claridad: advirtió que, independientemente de lo que en un cuadro se representaba (la “figuración”), los elementos formales utilizados, los colores y las formas (formas que iría reduciendo a esquemas geométricos) eran los que realmente tenían valor expresivo. Dicho con palabras sencillas, casi siempre los pintores, si habían puesto en su cuadro un vestido rojo no era porque el sujeto representado lo llevara, sino porque producía un determinado efecto expresivo en el conjunto. Analizar las propiedades expresivas de los elementos formales (las líneas ascendentes o descendentes, rectilíneas o circulares, los diferentes colores, las relaciones entre ellos) permitiría realizar cuadros con la misma eficacia expresiva que los clásicos, pudiendo prescindir de la figuración. Por esa época Kandinsky recién estaba prescindiendo de la figuración. La pregunta que podemos hacernos es si ese prescindir de la figuración realmente mantenía la eficacia expresiva de los cuadros figurativos tradicionales. Tal vez el color rojo en los arreos de los caballos en “El carro de Heno”, por ejemplo, se apoyaba en un contexto difícil de mantener en la gramática pura que Kandinsky postulaba. En cualquier caso, aparte de considerar si era una dirección atractiva el uso de los valores expresivos formales en las sinfonías visuales de Kandinsky, es manifiesto que su abstracción partía directamente de la figuración tradicional (26 a 29). Algo parecido puede decirse de Mondrian y Malevich. En el primero puede verse la derivación a la abstracción desde motivos figurativos a través de una simplificación de inspiración cubista (30 a 33). Que el punto de llegada fuera una orquestación espiritual de contenidos metafísicos (34) es algo cuyo interés duradero queda al juicio de una posteridad más lejana. En Malevich (35) puede advertirse más fácilmente la reflexión de Kandinsky sobre el “peso” de formas y colores.

De cualquier manera Kandinsky acertó en su intuición de que estaba proféticamente abriendo el camino de la pintura futura (del siglo XX). Él es el verdadero creador, aparte de la abstracción geométrica (36), del expresionismo abstracto (37 y 38), que, tras su contaminación con el surrealismo, llega a través de Arshile Gorky (39) (y tantísimos otros) directamente a los EEUU de Wilhem de Kooning y Pollock (40 y 41). Como su nombre indica el expresionismo abstracto mantenía la tradición gestual (casi) siempre existente en la pintura clási-

ca, una vez expurgados los elementos figurativos conscientes.

Por su parte la fotografía fue tempranamente integrada por los artistas del s. XX. Aparte de su uso como apoyo por los futuristas, dadaístas alemanes como Hausmann la integraron, como hemos visto, tempranamente en sus fotomontajes, como habían hecho los constructivistas. El uso del “realismo” de la fotografía como parte integrante del “puzzle” pictórico tenía como precedentes los collages cubistas, en algunos de cuyos cuadros incluían trozos de periódicos u otros objetos (42). Lo constato también como antecedente de movimientos como el grupo zero, por ejemplo las obras hechas con clavos de Uecker (43): al movimiento de Yves Klein y sus amigos, que ya coleccionaban objetos diversos (44) se le dio el nombre de “nuevo realismo”. Y mucho antes de que el arte povera trabajara con materiales de desecho o los minimalistas con industriales (45) Picasso había hecho innumerables esculturas con cartones, alambres y materiales (de desecho) diversos (46), en las primeras décadas del siglo.

Hemos visto cómo Picasso utilizó la fotografía como auxiliar en la época de la 1ª guerra mundial.

Era el momento en que el cubismo se estaba generalizando, cuando Picasso era casi el único pintor que ya no lo practicaba. Porque Picasso estuvo siempre interesado por la representación (óptica) de la realidad. La fotografía interesaba a todos: en la Bauhaus se la enseñaba, los surrealistas trabajaban con ella. Un curioso uso de ella y de la representación “realista” hacía Magritte (47). En él se ve más claro que en ningún otro el uso psicoanalítico de la “extrañeza” de los objetos cotidianos, convertidos en oscuros símbolos tan incomprensibles como los sueños o la misma aparición impensada de imágenes en la memoria. Objetos cotidianos representados con realismo fotográfico entran a formar parte de una gramática que en el surrealismo trataba de ser “automática” e “inconsciente” y en Magritte parecen una broma sarcástica. (48 y 49). Bacon utilizaba la fotografía como modelo, como toda la generación pop (50). La deconstrucción del “realismo” fotográfico parece el objetivo prioritario del arte desde el apropiacionismo (51). También la misma realidad objetual (ya sólo industria, la Naturaleza no existe) es deconstruida, junto con el arte, en el simulacionismo (52), siguiendo una tradición que se remonta (y repite) a Duchamp. (53)

V. CONCLUYENDO

¿ERA POSIBLE, EN EL s. XX, mantener una actividad pictórica creativa que presentara alguna continuidad con la tradición que hemos mencionado hasta el impresionismo? ¿Alguien podía observar con placer la realidad y disfrutar representándola de alguna manera como un pintor tradicional, que pinta también con los ojos y con la mano, y no sólo con aparatos mecánicos?

Cuando Picasso pintaba a los 14 años corría aún el s. XIX, y en el horizonte que vivió en su infancia no había otra cosa que la pintura tal como era concebida desde 500 años atrás. Enseguida entró en contacto con estilizaciones, modernistas, expresionistas. En París asistió a uno de los centros de experimentación permanente del siglo y fue cabecilla y modelo de diversos “ismos”. Lo que le convierte en atractivo es que, así como todos los ismos parecían encastillarse de por vida en una dogmática y reduccionista fórmula programática (conceptual, ideológica), Picasso parecía a menudo disfrutar de lo que pintaba con la “ingenua” satisfacción narcisista de un niño que se

sorprende de lo que le sale. “Si supiera lo que va a salir no pintaría”. Picasso utilizó diversas formas de estilización: una figura puede tener gracia por las distintas articulaciones de la forma (pero sus múltiples deformaciones, estilizaciones e interpretaciones son siempre análisis de formas reales), por la voluntad expresiva de un color que es utilizado en muchas formas diferentes (integrado, envolvente, decorativo, simbólico, expresivo). Seguramente sus cambios de estilo se pueden resumir básicamente en dos direcciones: por una parte una actitud fundamentalmente analítica (son estudios, experimentaciones, observaciones, que no se reducen ni remotamente a una esquematización de tipo geométrico), por otra una expresiva (afortunadamente sólo en ocasiones realmente expresionista, se encuentra sujetado por su voluntad de sorpresa). Hay en él, como en cualquier otro pintor, las repeticiones y amaneramiento que producen cansancio, pero a menudo (como en las obras de vejez) nos sorprende con un atractivo resultado que debió sorprenderle a él.

BIBLIOGRAFÍA

PARA EL APARTADO II

- HOCKNEY,D: "El conocimiento secreto".Barcelona. Destino,2001.
- CANTALOZELLA,J.: La imagen neutra Fondo de tesis doctorales de la UB.
- Hº Universal de la pintura. Espasa Calpe. Madrid,1997. 8 v.
- Enciclopedia de las Artes Visuales Multimedia. Alpha Betum. 12 CD.
- ZUFFI,Stefazo: La pintura del Renacimiento. Electa (Grijalbo). Madrid,2000.
- PRATER,A-BAUER,H.: La pintura del barroco. Taschen. Köln,1997.
- BORCHET, T-H.: Van Eyck Taschen. Köln- Madrid. 2008.
- KÖNIG, E.: Caravaggio. Könemann Verlags Gesellschaft. Barcelona,2000.
- SCHNEIDER, N.: Vermeer. Benedikt Taschen. Köln,1994.
- SUCCI,D.-DARNERI,A.: Canaletto.CCCB. Barcelona, 2001.
- SÉRULLAZ; M.; Delacroix. Fayard. Poitiers, 1989.
- GIBSON, M.: El simbolismo. Taschen. Köln, 1997.
- El Impresionismo. Benedikt Taschen, 2v.
- Monet. Benedikt Taschen.
- GROWE,B.: Degas Benedikt Taschen Verlag. Köln, 1996.
- RUHRBERG y otros: El arte del s. XX. 2 v. Benedikt Taschen. Köln,1999.
- WALTHER, I-WERNECKE,C: Picasso. 2v. Benedikt Taschen. Köln, 1992.
- El surrealismo. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1996.
- HONNEF, K.: Pop-Art. Taschen. Köln, 2004.
- HONNEF, K.: Warhol. Taschen, Köln, 2000.
- GUASCH, A,Mª: El arte ultimo del s. XX. Alianza. Madrid, 2000.
- FOSTER, C.: El retorno de lo real. Akal. Madrid, 2001.

PARA EL APARTADO III

- DENVIR,B,: Fauvismo y Expresionismo. Labor. Barcelona-Madrid, 1984
- Fauvismo. Ed, Polígrafa. Barcelona, 1996.
- ELGER,D. El Expresionismo. Benedikt Taschen. Köln,1993.

- WOLF;N.: Kirchner. Taschen. Köln, 2003.
- LEVEQUE,J:J.: Les annés impressionnistes. ACR, Ed. París, 1990.
- BRIHUEGA,J.: Monet. Historia 16. Madrid, 1996.
- MOLINS, M,: Manet. Historia,16. Madrid, 1996.
- FERNÁNDEZ POLANCO;A.: Degas. Historia 16. Madrid, 1996.
- FEIST.P.H.: Renoir. Benedikt Taschen. Köln, 1996.
- LÓPEZ BLÁZQUEZ;M.: Seurat. Globus. Madrid.,1995.
- FAERNA, J.Mª: Toulouse-Lautrec. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1995.
- SOLANA,G.: Gauguin. Historia 16. Madrid, 1996.
- Van Gogh. Benedikt Taschen. Köln

PARA EL APARTADO IV

- ARISTÓTELES: Poética. Madrid. Espasa-Calpe, 1970.
- DELEUZE,G.: La imagen tiempo. 2 v: Paidos Comunicación. Barcelona,1981.
- BOZAL,V.: Hº de las ideas estéticas contem., 2 v. Visor. Madrid, 1999
- BOZAL,V.: Los orígenes del arte del s.XX. Historia 16. Madrid, 1990.
- REBULL,M.: Matisse. Globos. Madrid, 1994.
- DÜCHTING, H.: Cezanne. Benedikt Taschen. Köln, 1994.
- El cubismo. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1996.
- APOLLINAIRE, G.: Los pintores cubistas. Visor. Madrid, 1994.
- DÜCHTING,H.: Kandinsky. Benedikt Taschen, Köln, 1995.
- KANDINSKY,V.: Lo espiritual en el arte. Barcelona. Barral,1982.
- MESSER; Th. M.: Kandinsky-Mondrian. Fund.La Caixa. Barcelona, 1995.
- Malevich. Taschen, Köln.
- HESS,B.: El expresionismo abstracto. Taschen. Köln, 2005.
- HESS, B.: De Kooning. Taschen. Köln, 2004.
- Pollock. Taschen.Köln.
- GUILBAUT,S.: De cómo N.Y. robó la idea del arte moderno. Mondadori.
- GREENBERG,C.: La pintura moderna. Siruela. Madrid, 2006.
- CROW,Th.: El esplendor de los 60. Akal.Madrid, 2001.

WEITEMEIER,H.: Ives Klein. Taschen, Köln, 2005.
PAQUET, M.: Magritte. Benedikt Taschen. Köln, 1997.
LIPPARD,L.: 6 años (1966-1972) Akal. Madrid, 2004
MARZOA,D.: Arte Minimalista. Taschen. Köln, 2004.
MARZOA;D.: Arte conceptual. Taschen. Köln, 2005.
WALLIS;B. ed.: Arte después de la Modernidad
Akal. Madrid, 2001.
GUASCH, A M^a.: Los manifiestos del arte posmo-
derno. Akal. Madrid,2000.
KUSPIT, D.: Signos de Psique. Akal, Madrid,
KUSPIT,D.: El fin del arte. Akal. Madrid, 2006.
KUSPIT,D.: Emociones extremas. Ábada editores.
Madrid, 2007.

MONK,J.: Marcel Duchamp Taschen. Köln, 2002.

PARA EL APARTADO V

WALTHER,I-WERNEKE,C-P.: Picasso. 2 v. Benedikt
Taschen.Köln, 1992.
WALTHER,I.: Picasso Taschen Köln, 2007.
OLIVIER,F.: Picasso y sus amigos. Descatalogado.
CRESPELLE,J.P.: La vie quotidienne au Monmartre
de Picasso. Hachette,1996.
CHIPP,H.: Teorías artísticas contemporáneas Akal.
Madrid,1995

Apéndice del Capítulo II

El papel de la fotografía en la pintura
de observación visual

Crisis de la función mimética
en la pintura del siglo xx

1. EL INFLUJO DE LA FOTOGRAFÍA



1. Mucha. La esmeralda. 1900
Panel decorativo para la serie 4 piedras preciosas.
Litografía en color. 110x52 cm.
Colección privada.



2. Canaletto. La entrada del gran canal con la Salute.
Hacia 1740. Óleo sobre lienzo 71x112 cm.
Colección particular.



3. Degas. Estudio de danza en la Ópera. 1872.
Óleo sobre lienzo. 32x46cm.
Paris. Musée d'Orsay.



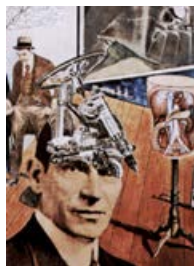
4. Degas. Dos bailarinas en escena. 1874.
Samuel Courtauld Collection.
Londres.



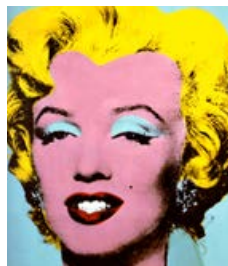
5. Degas. Bailarina atándose el zapato. 1887.
Pastel. Gallery and Coarden.
Memphis.



6. Arriba: Maybridge. Locomoción humana, nº 153.
1887. Fotografía en B/N. 19x40cm.
Colección privada.
Abajo: Balla. Muchacha en el balcón. 1912.
Óleo sobre lienzo 125x125cm.
Cívica Galleria d'Arte Moderna. Milán.



7



8



10



9

7. Hausmann. Tatlin en casa. 1920.
Collage y guasch. 41x28cm.
Estocolmo. Moderna Museet.

8. Warhol. Marilyn. 1964.
Serigrafía sobre lienzo 101,6x101,6.
Colección particular. Zurich.

9. Prince. Untitled Cowboy. 1986.
Fotografía 127x177,8cm.
Propiedad particular.

10. Estes. Downtown. 1978.
Óleo sobre lienzo. 122x152cm.
Viena. Museum Moderner Kunst

LA PRETENSIÓN DE LA SELECCIÓN de imágenes que presentamos en este capítulo es doble. De una parte queremos mostrar la influencia que la fotografía ha tenido como apoyo de una pintura “óptica”, es decir, la mayoría de la pintura desde el Renacimiento hasta el siglo XX. De otra mostrar precisamente cómo después del Impresionismo esa pintura entra en crisis, con la aparición de caminos que se alejan de ella, rompiendo con la tradicional función “mimética” del arte.

Y en este apartado nos ceñimos a la primera pretensión, mostrar cómo la fotografía desde su invención, y aun antes con la utilización de mecanismos “prefotográficos”, ha condicionado mucho el desarrollo de la pintura. Para ello nada mejor que mostrar un ejemplo de utilización directa de la fotografía como modelo. Tenemos aquí una obra de Mucha (Alfons, Ivanceice, Moravia, 1860-Praga, 1939), un panel decorativo, en la que podemos ver que la transcripción de la fotografía a la pintura es casi directa: el autor, conservando íntegramente la pose, y, de forma algo más libre, el rostro, se ha contentado con añadir los arabescos y motivos vegetales frecuentes en el Modernismo, por lo demás ya insinuados en el decorado de la fotografía. Como se pueden presentar ejemplos muy semejantes de Khnopff (Fernand, Dendermonde, Bruselas, 1858-Bruselas, 1921) o Klimt (Gustav, Baumgarten, Viena, 1862- Alsegrund, 1918), recogidos todos en el libro de Gibson (presentados en nuestra selección amplia), es evidente que la práctica era común y no disimulada en la época. El mismo autor nos muestra un primerizo ejemplo de Delacroix (Eugène, Charenton-Sain Maurice, 1798- París, 1863), que transforma una muchacha no muy agraciada en una odalisca oriental.

Como es sabido, antes de que se inventara la impresión de la fotografía, sobre papel u otros materiales, sus fundamentos eran utilizados en la “cámara oscura”, al parecer ya conocida por Aristóteles (se practicaba un orificio en una pared de una habitación oscura, y aparecía en la de enfrente una imagen invertida de los objetos exteriores). A partir del Renacimiento se inició el uso de lentes, que permitían una mayor nitidez, utilizando para la captación de imágenes, no ya una habitación oscura sino una caja, progresivamente de menor tamaño. Parece que esas cámaras ópticas fueron utilizadas desde el Renacimiento (mencionadas por Durero, Alberti y Leonardo), pero fue en el siglo XVIII cuando

conocieron un uso generalizado entre los pintores de vistas venecianos. Presentamos un cuadro de Canaletto (Giovanni Antonio Canal, Venecia 1697-1769), en el que la precisión de los edificios y de una perspectiva fotográfica (usaron abundantemente el gran angular) causaron verdadera impresión entre los contemporáneos, procedimiento ensalzado por intelectuales como Algarotti y recibido con entusiasmo por los cultos mecenas ingleses del pintor.

En la época impresionista la visión condicionada por la fotografía estaba generalizada, y puede advertirse en pintores como Caillebotte (Gustave, París, 1848-Gennevilliers, 1894). Pero el pintor que verdaderamente explotó las posibilidades que la fotografía ofrecía fue Degas (Edgar, París 1834-1917). Él estuvo interesado en congelar el movimiento para estudiarlo mejor, y así muchas de sus obras tienen el carácter de una “instantánea”, algo novedoso en la historia de la pintura (antes se buscaban efectos más permanentes) y que Degas explotó ampliamente. La pintura de la Lección de baile en la Ópera parece una fotografía. Pero Degas no se contentó con transcribir una fotografía y dedicó toda su madurez a un estudio minucioso del movimiento, para lo cual hizo un sinnúmero de esbozos-estudio. En el cuadro de las dos bailarinas parece que la figura principal presenta una síntesis de al menos dos movimientos, de forma que al tiempo de estar detenida nos evoca el movimiento (yo constato haber soñado repetidas veces, hace décadas, que una fotografía cobraba vida y los personajes se movían). Ya desde muy pronto la fotografía anunciaba el cine. En el ejemplo que presentamos de Balla (Giacomo, Turín, 1871-Roma, 1958) vemos, superpuesto arriba, una serie de fotografías de movimientos sucesivos, hecha por el fotógrafo norteamericano Eadweard Muybridge (Kingston, 1830- 1904). Estos estudios (una primera utilización de “ráfagas”) despertaron gran interés entre los pintores, porque permitían decidir discusiones tan precisas como si había algún momento en que las cuatro patas de un caballo estuvieran a la vez en el aire. Degas hizo numerosos estudios sobre el movimiento de caballos en el hipódromo, de mujeres en el baño, y muy especialmente de las bailarinas del ballet. Ponemos también el bello ejemplo de la bailarina atándose el zapato, en el que se advierte el gran interés que por el pastel desarrolló el Degas maduro (a veces aplicándolo directamente sobre un monotipo). Muy especialmente en la disección de los movimientos

de mujeres en el baño, para lo cual se sirvió directamente de fotografías (había adquirido una máquina, cosa no muy habitual en la época). Hay quien dice que en esas escenas Degas estaba intentando, a la manera de Muybridge, una secuencia de posturas. En cualquier caso queda patente cómo Degas, al utilizar la ayuda de la visión fotográfica, contribuyó poderosamente a la tendencia contemporánea (clara en el Impresionismo) de estudiar la realidad circundante.

En el cuadro de Balla vemos cómo los futuristas pretendieron representar el movimiento, como se ve también en el primer Duchamp.

En el siglo XX la utilización de la fotografía por los pintores fue universal. El artista dadaísta Hausmann (Raoul, Viena, 1886-Limoges, Francia, 1971) se autoatribuye la invención del fotomontaje. Cuenta que en una visita casual vio cómo el dueño de la casa había superpuesto a la figura de un soldado una foto de su hijo, y creyó ver qué posibilidades se abrían, con el montaje, a un arte que repudiaba el concepto de artista y ensalzaba el proceso mecánico artesano. El Homenaje a Tatlin (Vladimir, Jarkov, 1885- Moscú, 1953) revela su admiración por la obra artística “mecánica” del artista constructivista, alejada de los presupuestos personalistas y “espiritualistas”.

Los surrealistas utilizaron la fotografía abundantemente, entre ellos se cuentan fotógrafos y cineastas de prestigio, como Man Ray (Filadelfia, EEUU, 1890- París, 1976).

Una utilización masiva de la fotografía se encuentra en el Pop. Autores como Rosenquist (James, Grand Forks, Dakota del Norte, EEUU, 1933-), utilizan abundantemente el fotomontaje, con inclusión de elementos publicitarios. De la publicidad, como él, proviene el mayor icono del Pop: Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-Nueva York, 1987), que desde sus comienzos en la publicidad combinó sus dibujos-diseño con la utilización de instalaciones publicitarias. Su habilidad, apoyada por un gran arropamiento de la crítica, le permitió innovar el mundo del arte. En esta Marilyn vemos cómo utilizó la fotografía como soporte artístico. Hacía no solamente variaciones

de color sino también a menudo fotografías repetidas en serie, en las que con frecuencia, como es habitual en el Pop, reproducía los mitos populares. Todo el Pop parece aunar una visión crítica (cuando menos, personalizada) del mundo social contemporáneo, la sociedad de consumo, con un entusiasmo (por lo menos explotación) de los media. Con su utilización de la fotografía Warhol trataba no sólo los mitos populares como Marilyn o Elvis Presley (o las marcas comerciales) sino también temas apocalípticos, como asesinatos en serie, accidentes de automóvil, presos o ejecuciones en la silla eléctrica, lo que ha dado pie a su valoración como artista trágico, revestido de una apariencia cínica de hábil explotador financiero del arte, pues, efectivamente su éxito en el mundo artístico fue enorme, como lo fue la variedad de sus actividades artísticas (pintura, cine, música, teatro), apoyado en numerosos colaboradores asociados a su Factory.

Un movimiento de los últimos decenios del siglo XX, el “apropiacionismo”, renunció a la pintura, a la que daba por muerta en el mundo del arte contemporáneo, y convirtió el arte en una reflexión sobre la imagen fotográfica. Usaban generalmente fotografías existentes, y las reinterpretaban (hacían “refotografías”) en forma a menudo crítica. La imagen que presentamos de Richard Prince (Panamá, 1949-) es una versión de la fotografía publicitaria para el tabaco Marlboro, en una exposición de los mitos del hombre medio americano.

Por fin mostramos el uso de la fotografía en otro movimiento que se desarrolla a partir de los años 60 del siglo XX (y que muchos aún cultivan): el Hiperrealismo. Precisamente Estes (Richard, Kewanee, Illinois, 1932-), habla de “fotorrealismo”. Sus pinturas parecen realmente fotografías, y sin embargo no transcribe directamente una fotografía, sino que utiliza en un cuadro varias tomas, lo que se trasluce en una óptica extraña con todo enfocado y representado minuciosamente. Su tema es el paisaje urbano cotidiano (del que suele excluir las personas, representando calles desiertas), mostrando un interés especial en los reflejos sobre superficies acristaladas.

2. ÚLTIMAS MANIFESTACIONES DE LA PINTURA COMO "MÍMESIS"



1. Monet. Baño en la Grenouillère. 1869. Óleo sobre lienzo. 75x99,7cm. Nueva York. Metropolitan museum.



2. Monet. Gare Saint Lazare. 1877. Óleo sobre lienzo 82x101cm. Universidad de Harvard.



3. Renoir. Baile en el Moulin de la Gallette. 1876. Óleo sobre lienzo. 131x175cm. Paris. Musée d'Orsay.



4. B. Morisot. Un día de verano (lago en el Bois de Boulogne). 1879. Óleo sobre lienzo. 45,7x75,2 cm. Londres. National Gallery.



5. Seurat. Baño en Asnières. 1883-4. Óleo sobre lienzo. 200x300cm. Londres. National Gallery.



6. Bonnard. Habitación de baño con canapé rosa. 1908. Óleo sobre tela. Bruselas. Musées royaux de Beaux Arts.



7. Toulouse-Lautrec. En el Moulin Rouge. 1890. Óleo sobre tela 115x150cm. Philadelphia Museum of Art.



8. Derain. Barcas en Colliure. 1905. Óleo sobre tela 60x73cm. Düsseldorf, Kunstmuseum Nordheim-Westfalen.



9. Nolde. En el café. 1911. Óleo sobre lienzo 73x89cm. Essen, Museum Folkwang.

EN ESTE CAPÍTULO TRATAMOS de ilustrar cómo el Impresionismo parece el último movimiento que continúa una pintura de tradición “óptica”, una pintura que estudia la realidad, a la que quiere representar en su apariencia visual, una pintura como “mímesis”, que desde el Renacimiento se ha desarrollado en esa dirección. El Impresionismo supone un nuevo hito en ese desarrollo. Sin embargo, en sus secuelas (el “post-impresionismo”) comienza un alejamiento de la objetividad en la representación, acentuando unas tendencias expresivas “deformadoras”. Fauvismo y Expresionismo proporcionan los últimos coletazos en la pintura como representación de la realidad exterior. Los nuevos desarrollos de una pintura ya no mimética los veremos en el próximo apartado.

Decimos efectivamente que el Impresionismo supone una nueva técnica para acercarse a una representación verosímil de la Naturaleza. Sus innovaciones técnicas, el estudio del efecto atmosférico “de superficie” (frente al tradicional detalle en el dibujo mediante el modelado preciso y el claroscuro) producen una verosímil apariencia de presencia. Yo tiendo a pensar que es precisamente la “fragmentariedad”, la representación discontinua, lo que proporciona a las pinturas impresionistas su agradable sensación visual, puesto que nuestra mirada es también discontinua: así, el modelado tradicional se nos presenta, tras el Impresionismo, como de una solidez brutal, antinatural. Tendríamos pues que es precisamente esa técnica fragmentaria que sorprendió a los contemporáneos (que sólo veían en sus cuadros, dicen, manchas de color) lo que proporciona un nuevo acercamiento óptico, tan refinado como el tradicional, y de una frescura sin precedentes.

Si miramos el cuadro de Monet (Claude, París, 1840-Giverny, 1926) de la Grenouillère, que pasa por ser la primera obra donde el nuevo estilo está consolidado, vemos en efecto innovaciones con respecto a la pintura anterior. Primero el aspecto abocetado, ya desarrollado antes por Manet (Edouard, París, 1832-1883). Luego la gracia de unos colores no mezclados en la paleta, que remarcan la sensación de vibración del agua. Las figuras están bastante abocetadas (más claramente en otros cuadros, es la única manifestación de tendencia a la caricatura del armonioso Monet). Se suele señalar que Monet no dibuja contornos, sino que deja que los objetos se destaquen por el mero contraste de color. Monet es, desde el prin-

cipio, el más hábil y atrevido en la simplificación, desmaterialización, de los objetos, y el que consigue los efectos finales más refinados. En conjunto se asiste en el Impresionismo a un nuevo tipo de armonía que da a los cuadros una nueva belleza formal, independientemente de la representación. Respecto al tema tenemos aquí un ejemplo del interés de los pintores impresionistas por el entorno contemporáneo. Se trata aquí de una estación de baños cercana a París, frecuentada los domingos. Monet y Renoir “inventaron” allí el Impresionismo.

La misma atención a un tema contemporáneo encontramos en una “serie” (precedente de las célebres de los años 90) de cuadros en los que Monet retrató, a finales de la década de los 70, la estación de tren de Saint Lazare. Aparte de un tema de novedoso progreso Monet encontró aquí la forma de estudiar el efecto atmosférico del humo de las locomotoras, acentuando el efecto nebuloso en el que la atmósfera prima sobre los objetos, desdibujados, y consiguiendo bellas armonías de color. Se suele señalar la anécdota de que consiguió que variaran el horario de los trenes para que pudiera trabajar mejor los efectos que buscaba.

Además de los lugares de baño domingueros, Renoir (Pierre Auguste, Limoges, 1841-Cagnes, 1919) inmortalizó otro ambiente de diversión en su Baile en el molino de la Gallette, donde plasma con gran soltura y una hermosa belleza de efectos, un ambiente festivo popular. Aquí los mariposeantes efectos de luz y sombra, luz filtrada por las hojas de los árboles, realzan el tintineante tono cromático del conjunto. La escena es de una frescura gratificante y transmite esa “alegría de vivir” que los cuadros de Renoir comunican. El efecto aparentemente casual oculta el empleo de modelos profesionales y amigos del pintor que se ofrecían para posar. La fresca técnica impresionista diferencia este cuadro de todas las representaciones de escenas de los cuadros anteriores al movimiento. Frente a Monet, Renoir se interesó más por las figuras humanas que por los paisajes, con especial gracia para representar la figura femenina (un rebrote rococó), de forma muy atractiva en este cuadro, en el que los gestos están llenos de una hermosa naturalidad.

El movimiento impresionista incluye numerosos pintores que ofrecieron esa nueva visión de la vida y de la pintura, cultivando el paisaje natural y urbano, y especialmente, como en el caso de Berthe

Morisot (Bourges,1841-París,1895) las escenas cotidianas. Transmiten una hermosa visión de la vida contemporánea en un bello conjunto de obras originales, frescas y de gran atractivo.

Ese atractivo movimiento de grupo, con el retrato armonioso y natural de la vida del momento, sufre un fuerte cambio en los pintores que les siguen. Para ilustrarlo destacamos a uno de los autores del movimiento postimpresionista, Seurat (Georges, París 1859-1891), el inventor del puntillismo. Escogemos el Baño en Asnières como un compromiso entre las bellas representaciones casi impresionistas de escenas de puertos, y la abierta frialdad caricaturesca de La grande Jatte (hay muestras de ambos en la selección amplia). Aquí vemos una representación objetivista del paisaje, con su técnica puntillista que “pulveriza” (en granos) y remarca la técnica impresionista de yuxtaposición de colores, y al tiempo ya un estudio, casi monumental, de la figura, de estática presencia, entre la observación del gesto y la caricatura. Está gestándose un formalismo que rompe la naturalidad del impresionismo. Pero en general los pintores postimpresionistas, aunque con una deformación propia de un creciente subjetivismo y experimentación, han mantenido una pintura representacional. Ponemos un ejemplo de Bonnard (Pierre, Fontenay-aux-Roses,1867-Le Cannet,1947), que acentúa el decorativismo de Monet. Toulouse-Lautrec (Henry,

Albi,1864-Saint- André-du Bois, 1901) acentúa la tendencia a la caricatura de muchas obras de Degas, pero sus apuntes están llenos de la misma ansia de observación atenta de la realidad.

De ahí pasamos a los fauves, con el intermedio del estallido colorista de Van Gogh y Gauguin, que no presentamos (se verán en el capítulo 4º), pero advertimos que no sólo ellos, algunos cuadros de Monet de los años 80 muestran ya el intenso colorido que anticipa el fauvismo.

Y acabamos contraponiendo el fauvismo y el expresionismo alemán. Los pintores fauves franceses continúan, con grandes simplificaciones en el dibujo, y utilizando un color “feroz” (expresivo, no “local”) el interés de observación óptica de los impresionistas. De hecho muchos empiezan con fuertes huellas puntillistas, como vemos en el cuadro de Derain (André, Chatou,1880-Chambourcy,1954). En cambio ese resto de observación, de verosimilitud óptica, de plasmación de la realidad objetiva, que aún encontramos en el primer Kirchner (Ernst Ludwig, Auschaffenburg,-Baja Sajonia,1880-Davos,1938), muy influenciado por los fauves, es en general abandonado por el expresionismo alemán, más atento a expresar los sentimientos personales que la realidad provoca, con una gesticulación más dramática que irónica. Valga el ejemplo de Nolde (Emil, Nolde,Schleswig,1867-Seebüll,1956).

3. CRISIS DE LA FUNCIÓN MIMÉTICA

EN ESTE CAPÍTULO MOSTRAMOS algunos de los caminos emprendidos por el arte del siglo XX, que suponen una ruptura con la tradicional función mimética del arte, con la pintura como representación óptica verosímil de la realidad exterior, de la Natura-

leza. Puede decirse que todo el arte significativo del siglo ha roto con esa función, y si se ha referido a la realidad ha sido de una forma, y con unos medios artísticos, bien diferente a esa mimesis tradicional, encarnada en la pintura.



1. Picasso. Muchacha con mandolina (Fanny Tellier) 1910. Óleo sobre lienzo. 100,3x73,6cm. Nueva York. The Museum of Modern Art.



2. Cézanne. Jugadores de cartas, 5ª versión. 1894-5. Óleo sobre lienzo. 47,5x57cm. París. Musée d'Orsay.



3. Picasso. Tres músicos con máscara. 1921. Óleo sobre lienzo. 200,7x22,9cm. Nueva York. The Museum of Modern Art.

APARTE LAS DEFORMACIONES que hemos visto en el fauvismo (utilización de un color expresivo, no “local”) y el futurismo (representación “mecanizada” del movimiento), la primera “escuela” que rompe con la figuración clásica es el cubismo. Parece que Picasso (Pablo, Málaga, 1881-Mougins, 1973), en su continua investigación de las formas, abocó en un momento en el análisis “cubista”. La atención se dirige ahora a distintos planos en los que se analiza el objeto, sustituyendo ese análisis fragmentado a la representación ilusionista. Ese primer cubismo “analítico” que Picasso y Bracque (Georges, Argenteuil-sur-Seine, 1882-París, 1963) iniciaron a caballo entre la 1ª y la 2ª década del siglo XX, y que supone una pintura “rigurosa”, en la que el color es casi monocromo y la forma se “desmonta” (en el ejemplo de la Chica con mandolina parece cortada a hachazos), es el origen de la abstracción que va a dominar el siglo. Vemos aquí que hay desde luego un estudio del objeto (con frecuencia bodegones, la figura es tratada como un objeto más). Me permito comparar ese trabajo con el del cuadro de Cézanne (Paul, Aix-en-Provence, 1839-1906), en el que pa-

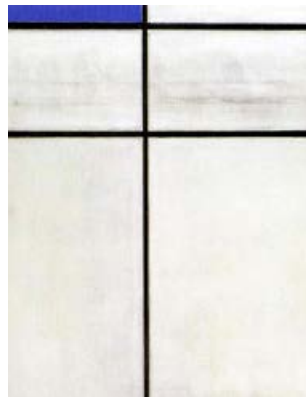
rece que todo lo señalado (la objetivación de las figuras como bodegones, el rigor en el estudio de los planos y la tendencia monocroma) está ya presente, y con mucho más estudio y comprensión; a su lado el cuadro de Picasso parece trivial, y ello podría decirse de otros muchos cuadros cubistas. Pero con la práctica consiguieron efectos, cada vez más abstractos, de gran potencial decorativo. Especialmente en la “etapa sintética” (hacia 1912), de la que puede ser un ejemplo el bodegón-collage que presentamos más adelante. En cualquier caso Picasso abandonó pronto el estilo cubista, aun conservando a menudo elementos de ese período. Podemos ver en el cuadro de los Músicos con máscara la disección en planos, en una composición decorativa con un talante cómico que tendrá largas secuelas (podemos pensar en aspectos del surrealismo abstracto de Miró (Joan, Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983)). Parece que, junto a los rigurosos estudios formales, se encuentran en los cuadros cubistas de Picasso (en los letreros y fragmentos de diario pegados) alusiones procaces y políticas a los acontecimientos del momento



4. Kandinsky. Composición VIII, 1923. Óleo sobre lienzo. 140x201cm. Guggenheim. Nueva York.



5. Kandinsky. Pintura con forma blanca. 1913. Óleo sobre tela. 119x139cm. Nueva York. Guggenheim Museum.



6. Mondrian. Composición con azul. 1935. Óleo sobre tela. 60x50cm. Museum Moderner Kunst. Stiftung Ludwig, Viena.



7. Pollock. Nº IV. 1950. Óleo, pintura de esmalte y pintura de aluminio. Sobre tela. 124x94,3cm. Pittsburgh (PA). The Carnegie Museum of Art.

QUIZÁS LA DIRECCIÓN de más éxito en el siglo XX es la emprendida por Kandinsky (Vasily, Moscú, 1866-Neuilly-sur-Seine, 1944), el creador de la “pintura abstracta”. Formas y colores, postula, sin la figuración habitual, deben tener la misma función expresiva que los cuadros clásicos, en los que la figuración habría sido un mero pretexto para las armonías o expresiones, pretexto prescindible. Siendo ya maduro, Kandinsky abandonó la pintura figurativa, que había cultivado en una dirección simbolista y fauve, para reflexionar sobre el valor expresivo de las características formales de la pintura, colores y formas. “Punto y línea sobre el plano” será la concreción teórica final de sus búsquedas formales, que desarrollaría en su actividad pedagógica en la Bauhaus. Ponemos en primer lugar una obra de esa época tardía en la que esa dimensión analítica es bien patente. Kandinsky es el más destacado creador de la abstracción geométrica. Pero mucho antes de esa formalización académica Kandinsky había practicado la abstracción, en su etapa de Munich, en los años anteriores a la primera Guerra Mundial, en una forma que le convierte en el verdadero creador del expresionismo abstracto (o el surrealismo). Es la época de su publicación de “Lo espiritual en el arte”, donde, entre algo esotéricas búsquedas espirituales, estaba ya teorizando sobre el valor simbólico de los colores. En ese momento sus simbólicos cuadros figurativos se fueron abstractizando, a la búsqueda de la pureza de expresión, hasta convertirse en un

campo de batalla (de esa guerra tendría que surgir un mundo nuevo, como tras el diluvio) en el que el espíritu ponía en juego sus búsquedas. Kandinsky protestó vivamente contra que se considerara su pintura abstracta como decoración. Y efectivamente en sus cuadros parece estar plasmando batallas imaginarias entre los elementos básicos de la pintura, símbolos de dimensiones psíquicas afectivas.

La abstracción, creada por Kandinsky (al tiempo que por algunas derivaciones dadaístas y alguna rareza simbolista), iba a dominar la pintura de buena parte del siglo XX. Constructivistas, la Bauhaus y el neoplasticismo, desarrollaron los aspectos más racionalistas de esa derivación abstracta; expresionistas abstractos, surrealistas abstractos e informalistas los aspectos emotivos. Ponemos un ejemplo de Mondrian (Piet, Amorsfoort, Utrecht, 1872-Nueva York, 1944), que lleva a un punto máximo de simplificación, de “pureza”, las tendencias geométricas al orden, y otro de Pollock (Jackson, Cody, Wyoming, 1912-Springs, Nueva York, 1956), que acaba llevando el surrealismo abstracto a un punto de automatismo gestual. El primero es el representante máximo del neoplasticismo, el segundo la figura más popular del expresionismo abstracto norteamericano, el iconoclasta inventor del dropping (paseaba sobre los grandes lienzos colocados en el suelo, derramando la pintura directamente de los botes, en imitación, decía, de las pinturas rituales de los indios sobre la arena).



8. Picasso. Naturaleza con trenzado de silla. 1912. Óleo y hule sobre lienzo enmarcado con cuerda. 29x37cm. París. Museo Picasso.



9. Duchamp. Fuente. 1917 (1964). Ready-made. Urinario de porcelana. 64x48x36cm. Milán. Galeria Schwarz.



10. Arman. Acumulación de jarras. 1961. Jarras esmaltadas en vitrina de plexiglás. 83x142x42cm. Colonia. Museum Ludwig.



11. Andre. Tenth copper cardinal. 1973. 10 piezas 50x50 cada una. Berlin. Staatliche Museum.



12. J. Klein. El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío. Fotografiado por Harry Shunk en 1960.

ERA MI INTENCIÓN MOSTRAR cómo Picasso parece preludear parte importante de las tendencias por la que transitará el siglo XX. Todos han señalado el papel iniciador de los collages cubistas. Introducían en sus cuadros trozos de periódico o algún objeto (en el cuadro que mostramos un papel impreso representando una silla de mimbre). Al tiempo Picasso estaba construyendo “esculturas” con todo tipo de materiales “innobles” (por el mismo tiempo algunos dadaístas, como Schwitters (Kurt, Hannover, 1887-Kendal, Reino Unido, 1948) hacían experimentos semejantes).

Marcel Duchamp (Blainville, Normandía, 1887-Neuilly-sur-Seine, 1968) se alzó con el descubrimiento de los ready made. Efectivamente, en el entorno iconoclasta de la época con su rechazo del arte burgués convencional, Duchamp, que tenía una personalidad muy adecuada a algunas modalidades de ese movimiento, tenía, hacia 1913, colocada en su estudio una rueda de bicicleta apoyada sobre una mesa, al modo de una escultura. Un par de años más tarde, en el transcurso de una estancia en Nueva York donde se difundía el arte de vanguardia europeo, y en el que Duchamp, junto con Picabia (Francis, París, 1879-1953), hacía funciones de representante del dadaísmo, al “coleccionar” otros objetos que le llamaron la atención, inventó el uso de los mismos como esculturas, o anti-esculturas. El “objeto” más rompedor (se le excluyó de una exposición) fue un urinario expuesto tal como salía de la tienda, tan solo cambiado de posición. Así, la atención de Picasso y otros artistas por objetos y materiales “próximos” quedó convertida en un arte conceptual. (Bastante abierto: cada uno podía interpretar la obra a su gusto, pues era pudoroso en las explicaciones. Inefable Duchamp, el arte es un engaño). Duchamp había pintado cuadros cubo-futuristas, pero a partir de entonces pareció más

inclinado a hacer originales invenciones de pocas cosas. Su obra casi se reduce a unas pocas esculturas-instalaciones en los que acumula 3 o 4 elementos de su primera obra, la “casada”, sus solteros-muestrario y el molinillo de café. Aderezado con claves alambicadas y lenguaje incoherente-dadaísta propio de su simpática personalidad. Que, efectivamente debió ser muy atrayente para provocar el revuelo levantado en las segundas vanguardias (a pesar de que Beuys dijera que no había para tanto).

La impronta dadaísta iba a influir en buena parte de esas nuevas vanguardias en las décadas posteriores a la segunda Guerra mundial. En el contexto del grupo del “Nuevo realismo” (ahora hablamos de Klein), Arman (Niza, 1928-Nueva York, 2005) hace algo que iba también a tener larga continuación. Frente al vacío de Klein, se hace artista de lo lleno, y amontona, en estudiado desorden, diversos objetos de desecho, como esta colección de jarras. Se dice que expresan el desasosiego de los residuos de la sociedad industrial con su producción masiva de objetos.

El rechazo de los materiales “nobles” se iba a dar en otros movimientos. En el minimalismo, Carl Andre (Quincy, Massachusetts, 1935-) rechaza la escultura tradicional, hace obras para ser expuestas en el suelo, que se pueden pisar, y utiliza elementos seriados propios de una construcción industrial.

Los artistas del land-art colocan objetos en la Naturaleza, o hacen pequeñas o grandes modificaciones de la misma, en general quieren mostrar su rechazo a la institución museística y la concepción de que el arte está más bien en el proceso (a veces en el “rito”) que en la obra, a menudo sólo dada a conocer en su reproducción fotográfica. Algo semejante ocurre con el body-art. El arte povera utiliza materiales de desecho.

Otra derivación contraria al tradicional arte “museístico” es la performance, en sus diversas formas.

Algunas, bienintencionadas, parecen precisamente huir de la solemnidad del arte y prestar atención a realidades cotidianas. Así, en los primeros happenings de Kaprow (Allan, Atlantic City,1926-Encinitas,California,2006) se prestaba atención a la forma de caminar de la gente, considerada más interesante que el baile. Aunque casi siempre la performance iba unida a la provocación, aceptablemente inteligente por ejemplo en los films fluxus. (El teatro experimental es una atractiva forma de arte, su juego con la sorpresa tiene su origen moderno en el dadaísmo. La provocación tiene un éxito seguro: puede verse una aplicación popular en los programas televisivos de cámara oculta. El arte corporal retrotrae la pintura a su fuente, nada hay más bello que un cuerpo bello. Por su parte las instalaciones tienen todo el antecedente de la tramoya teatral).

En ese contexto de la proliferación de novedades de los años 60 se desarrolla la obra de Ives Klein (Niza,1928-París,1962). Su “Salto en el vacío”, que no deja de tener su significación simbólica, y cierta gracia en su primitiva realización fotográfica, muestra sin embargo toda la teatralidad que va unida a su producción. Sus “antropometrías” (usaba el cuerpo de mujeres desnudas como pincel) eran fotografiadas en un contexto glamouroso, como sus “cañonazos de pintura”. Su patente del “azul Klein” ocasionaba otros intentos comerciales célebres, como los de Manzoni (Piero, Socino,Cremona,1933-Milán,1963). Klein presumía de no haber tocado un pincel en su vida (más graciosa había sido la ostentación de Breton, que ante un auditorio izquierdista se jactaba de no haber trabajado nunca).



13. Magritte. La llave de los campos. 1936
Óleo sobre lienzo 80x60cm.
Museo Thyssen Bornemisza. Madrid.



14. Magritte. Reproducción prohibida
(retrato de Edward James). 1937.
Óleo sobre tela. 79x65,5.
Rotterdam. Museum Boijmans-van Beuningen



15. Magritte. La gigante. 1929-30.
Acuarela sobre papel cartón y tela. 54x72cm.
Colonia. Museum Ludwig.

NOS HEMOS DEJADO ATRÁS, en los años 30 y siguientes, un movimiento con personalidad propia en la evolución del arte del siglo: el surrealismo. Su gran importancia en el panorama cultural (por la asunción de la obra de Freud, y el análisis de las imágenes subconscientes) le hizo dominar el arte de tres décadas. En relación con nuestro tema (crisis de la función de la pintura como mimesis), tenemos que precisamente el análisis del mundo subconsciente parece alejarlo de una representación naturalista. No de la imagen, por cuanto el mundo de los sueños está hecho de ellas, pero éstas están sometidas a una elaboración. Esperaríamos del surrealismo imágenes fantásticas, como a veces se ven en

Max Ernst (Brül, Colonia, 1891-París, 1976). Vamos a considerar algunos aspectos del pintor belga René Magritte (Hainault, 1898-Bruselas, 1967).

De él interesa ver cómo sus representaciones parecen reflejar los ambientes cotidianos, incluso con alguna precisión algo impertinente. Su atmósfera surrealista consiste en que ese mundo cotidiano está sujeto a transgresiones de la lógica. Lo vimos en el capítulo anterior en su Imperio de las luces: se trata de una escena nocturna, y sin embargo el cielo está representado de día. Refiriéndose a él decía Breton: podemos, tras ver el cuadro, jurar que habíamos visto estrellas, tal es el voluntario enmascaramiento que Magritte busca. En La

llave de los campos la extrañeza está también levemente disimulada: los trozos de cristal roto siguen transparentando el paisaje. A menudo esas incursiones de lo extraño dentro de un mundo muy cotidiano producen, además de la sorpresa, cierta inquietud, como puede verse en Reproducción prohibida. El mundo familiar nos es desequilibrado con la aparición de un elemento inquietante. No siempre está presente esa inquietud (como, por otra parte, en los sueños conservamos la calma en medio de disparates), y a menudo podríamos pensar

que se trata en muchos cuadros de plasmación de paradojas lógicas simplistas (Breton le recriminaba al principio que sus cuadros eran demasiado evidentes). Y sin embargo, en conjunto, nos parece el pintor surrealista más atractivo y misterioso, eficaz en su modesto mundo. En La gigante, curiosa ejemplificación moderna del poema de Baudelaire, nos parece que efectivamente nos trae imágenes del subconsciente. (Menos interesante nos parece su Esto no es una pipa, que parece anunciar el programa artístico de Kosuth).

4. PICASSO



1. Picasso. Mujer en camisa. 1905.
Óleo sobre lienzo. 73x59,5cm.
Londres. Tate Gallery.



2. Picasso. Muchacha con abanico.
1905.
Óleo sobre lienzo. 100,3x81,2cm.
Washington (DC). National
Gallery of Art.



3. Picasso. Maya con muñeca. 1938.
Óleo sobre lienzo. 73,5x60cm.
París. Museo Picasso.



4. Picasso. Hombre sentado (auto-
retrato). 1965.
Óleo sobre lienzo. 99,5x80,5cm.
Herederos de Jacqueline Picasso.

DEDICAMOS LA CONCLUSIÓN del capítulo a mostrar cómo Picasso, pese a todas sus experimentaciones “distorsionadoras”, se ha mantenido fiel a una concepción de la pintura que implica el estudio y análisis de la realidad exterior, de la naturaleza. Su pintura se ha apoyado en un dibujo escrutador y su tema casi único ha sido, como en el arte griego, la figura humana. (En el conjunto del trabajo estoy abogando por la vigencia de la pintura al estilo tradicional: siempre ha habido en ella personalidades que han aportado una visión innovadora, personal. Picasso es una de ellas).

A esas consideraciones añado mi gusto personal. Para que una obra de arte nos atraiga debe tener fuerza, capacidad de sorprendernos y emo-

cionarnos por su insólita densidad e intensidad, no por racionales, fríos, astutos cálculos de novedad y éxito. Así son pocos los artistas que puedo decir que verdaderamente me han impactado y he sentido directamente el valor de sus búsquedas: Tolstoy, Kafka, Antonioni... Valoro a muchísimos más, pero hablo de impactos y afinidades personales. Picasso es el único pintor del siglo XX que verdaderamente me atrae, sin necesidad de reflexionar sobre su importancia. Como el Chaplin de los cortos de 1917, que nos arrolla con la frenética violencia de sus sorpresas.

He puesto énfasis en disociar su figura del cubismo y en general de la adhesión servil a un programa prefijado, como ocurre en muchos artistas de los

“ismos”. No se trata de desvalorizar a otros: generalmente un artista se planta ante una obra con un deseo de investigación, de búsqueda, lo que implica sorprenderse del resultado. En él esa experimentación le ha llevado a atractivas realizaciones. Tampoco él está libre de amaneramientos y repeticiones fatigosas, pero ha habido momentos de feliz búsqueda.

Presento un par de obras del año 1905 en las que puede verse cuán tempranamente Picasso había conseguido novedosas síntesis personales dentro de una continua búsqueda, estudio de la realidad. Mi personal, modesta, opinión es que nunca después ha conseguido tal pureza de resultados, tal síntesis de investigación y plasmación de una realidad atractiva. Después ha seguido haciendo búsquedas exasperadas con valiosos resultados esporádicos, en todas las épocas. Presento un par de ejemplos un poco al azar. El retrato de Maya está

hecho en una etapa que sucede a los horrores de la guerra española. Trae una estilización suavemente geometrizable en los retratos de Dora Maar y Maria Teresa Walker, a finales de la década de los 30, geometrizable bastante más agresiva en las figuras de los primeros años 40. Después, también en los 50 y 60 los retratos de Jacqueline serán dulcificados, frente a estudios de figura casi brutales (pero “naturales”, más atractivos que los de Lucian Freud). Cogemos un autorretrato de la época final, de figuras “monstruosas”. Aquí, en un cuadro ligero, Picasso muestra una eficacia expresiva dentro de una elementalidad de medios que le hace llegar a una síntesis sin esfuerzo, propia de alguien que se ha pasado la vida experimentando dibujo y color, al servicio de una concreción de la expresión de la figura que ha conseguido probando una y otra vez recursos expresivos.

CAPÍTULO III

EL RETRATO

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

Obra propia	109
Desarrollo del tema	115
I. Las obras propias	117
II. Consideraciones sobre el retrato.	118
III. Algunas referencias	121
Partiendo de El Fayum	121
Leonardo y Cézanne	122
Retratos expresionistas	124
IV. Ampliando el círculo	127
Renacimiento.	127
Del s. XVII en adelante.	128
Bibliografía	130
Apéndice	131
1. A partir de El Fayum	133
2. Leonardo	135
3. Cézanne	136
4. Expresionismo	138
5. Renacimiento	141
6. A partir del siglo XVII	143

Obra Propia

Retratos

En las dos páginas siguientes:

Dibujos

Lápiz y tinta china o carboncillo
sobre papel
21 x 29,7 cm





Desarrollo del tema

(Las imágenes que ilustran los textos se encuentran contenidas en el DVD adjunto)

I. LAS OBRAS PROPIAS.

PRESENTO UNA SERIE DE retratos propios. El retrato es para mí una de las actividades artísticas más atractivas, que nos permite alcanzar un conocimiento sorprendente y satisfactorio, de la realidad y de nuestra sensibilidad. Esa es la teoría del arte que propugna Donald Kuspit: un acercamiento a la propia autenticidad. Si queremos hacer más literatura, diríamos con muchos filósofos del arte, un acercamiento al misterio. Por eso pensé que un capítulo sobre el retrato venía muy a cuento en este trabajo.

Los retratos que presento son fruto de una actividad largo tiempo realizada, muy anterior a la incorporación a la licenciatura. Puedo decir que en conjunto ha seguido siendo una actividad “naïf”, totalmente al margen de ningún conocimiento académico. Es por ello que creo poder presentarlos como una aportación personal, por modesta que sea. En algún momento Picasso dijo algo así como que en el tiempo en que estamos un pintor debe iniciar un acercamiento a la pintura desde cero, tenía que inventarla toda (es decir, tendría que rechazar cualquier aprendizaje). Sin maximalismos se puede decir que cada uno tiene que encontrar el propio camino en las búsquedas artísticas. Creo que los retratos que presento son la muestra de un acercamiento estético y técnico (si es que en ellos se puede hablar de técnica) personal, al margen de toda teoría del dibujo.

Respecto a la técnica (de la que me gusta poco hablar, es bien escasa) puede verse que es un acercamiento frontal al rostro. La base es un dibujo a lápiz que busca un acercamiento rápido, sin tanteos. ¿Se acierta al coger el rostro? Hay quien lo hace con tanteos, buscando proporciones, líneas de construcción, etc. Mi posición, siempre precipitada, es dejarse llevar por el asunto, y que éste arranque la actividad. Por eso el dibujo está hecho en pocos segundos (si no sale, saldrá la próxima vez, o alguna). Puede verse que sobre este primer acercamiento a lápiz hay una superposición, generalmente con carboncillo, a veces con tinta, que no es sólo un completar, sino también un corregir, buscando la veracidad de los rasgos, su definición.

El término corrección viene bien a cuento, porque puede verse cómo el añadido que completa, a menudo no respeta el dibujo inicial. Especialmente casi siempre corrige la posición de los ojos, busca la mirada que es captada defectuosamente en la primera aproximación. Desarrollaremos este tema después

Por lo demás el formato es un Din A4, dibujo sin color. Están hechos a partir de fotografías de personas conocidas.

Como no hay mucho que decir de la obra propia, paso a hacer algunas observaciones sobre el retrato, lo que constituye el objeto de este capítulo de la tesis.

II. CONSIDERACIONES SOBRE EL RETRATO.

EN UN BREVE ARTÍCULO: “La máscara y la carne” (ver en la bibliografía), Gombrich pasa revista a una serie de consideraciones que se han hecho acerca del retrato, y que me parecen un acercamiento sugerente al tema, polémico.

Obviamente uno de los aspectos más señalados acerca del retrato es la cuestión del “parecido”. Teniendo en cuenta que el retrato es retrato de alguien, una persona bien real. Se podría considerar que la necesidad del parecido, de la corrección en la captación, no había sido puesta en cuestión hasta el arte de vanguardia de comienzos del s. XX, en que se enfatizó el carácter personal del retratador, lo que éste captaba y expresaba. Esa afirmación (la necesidad del parecido en los retratos antiguos) no es exacta, y puede verse a lo largo de la historia la aparición de retratos “genéricos”: representaciones de sujetos diversos que presentan todos la misma cara, o parecida, según un patrón arquetípico. Eso ocurrió de forma sistemática durante casi toda la Edad Media, o en el antiguo Egipto.

Pero además ese parecido, objetivo, que se trata de obtener, y al que se opondría, en primer lugar, la torpeza del retratador, está lejos de ser unívoco. Y se puede empezar hablando de esa torpeza, porque es un tema sugerente. El “estilo (dice Gombrich en otro sitio) sería la plasmación personalizada de esa torpeza. Basta mirar retratos hechos por personas ajenas al mundo del arte para darse cuenta de las peculiares deformaciones que el autor del retrato realiza. Un caso extremo sería el de la expresión genérica, “conceptual”, del rostro humano. Gombrich señala sugerentemente que “cualquier representación, por tosca que sea, evoca una cara”. Dubuffet ha imitado bien algunas de las representaciones

más primitivas del rostro humano. La representación según el concepto (no según la observación) es propia de toda la primera infancia, y se ve en todos los artes primitivos. No es el caso, como veremos, de algunas estilizaciones generalizantes, por ejemplo en el Románico, que, al contrario, suponen la generalización de una hábil estilización conquistada.

Acercándonos a nuestro tema, una reflexión personal sobre el retrato, apliquemos el tema de la “torpeza” a nuestra experiencia. En una carpeta que llamo “retratos antiguos” presento un ejemplo claro: en la mayoría de mis retratos primeros puede verse cómo la nariz es excesivamente alargada. Rasgos de este tipo pueden verse a menudo y sería interesante reflexionar sobre ello (queda como tema para psicoanalistas). En el primer año de dibujo de la facultad, Bibiana Crespo me dijo: “haces todas las figuras excesivamente alargadas, pero será por algo”. Todavía ahora, cuando hago figura con algún profesor me señalan siempre que la cabeza es desproporcionadamente pequeña con respecto al cuerpo (yo suelo contestar que me desagrada una figura cabezona). Podrá verse a lo largo del repaso histórico que haré sobre el desarrollo del retrato, cómo he evitado incluir en la lista de retratistas por mí apreciados a autores germánicos, como Durero, Cranach y algunos flamencos, que se me representan como excesivamente “duros”, alejados de un tratamiento más “dulce” que suelo apreciar. Dejemos el tema de la “deformación personal” en el retrato (no insistimos en los ejemplos clásicos del “alargamiento” de las figuras del Greco y otros manieristas, los cuellos del Parmigianino).

Ya no relacionado con la “torpeza” está el tema

de qué es lo que el artista capta de la realidad del retratado.

El tema tiene muchas vertientes. Gombrich llega a decir que no estamos capacitados para entender ningún retrato realizado antes de la aparición de la fotografía. Creo que es una afirmación exagerada (¿no podemos entender el retrato que Delacroix hizo de Chopin?), pero sí que se abren muchas perspectivas. La más obvia es la que señalan todos los historiadores: el retrato ha sido mayoritariamente a lo largo de la historia una representación de la categoría de las clases dominantes. Los reyes quieren ser representados en una imagen que señale su autoridad y las virtudes que ello implica. Pero lo mismo ocurre con todas las “clases” retratadas: los retratos de intelectuales del Renacimiento conllevan todos los símbolos asociados a su actividad. Y además el “decoro” se encarga de suavizar convenientemente cualquier rasgo inconveniente. Extiéndase a todas las clases “nobles” en el sentido más amplio de la palabra, por ejemplo a las representaciones de personas religiosas en nuestra Contrarreforma (bien comprensible el escándalo de los contemporáneos ante las representaciones de los apóstoles de Caravaggio).

Pero ese es un asunto propio del acercamiento sociológico al tema, en el que no vamos a entrar, suponiendo que se trata de una cuestión preferentemente histórica, que no entra dentro de la reflexión moderna sobre el retrato.

Sí que entra, plenamente, el tema de qué es lo que el artista (su “genio” personal) capta, destaca, del retratado. Es un tema que se destaca en los tiempos modernos, pero que los críticos han aplicado a tiempos históricos. La presunción de que el artista es alguien genial, que extrae oro fino donde los retratistas menos inspirados sólo captan vulgaridades, la encontramos plenamente desarrollada desde el s. XVII, y luego críticos del arte la han aplicado sin cesar. ¿Quién no ha oído decir que Rembrandt desvelaba la vanidad de los arcabuceros que querían ver retratada su distinción?. Ese énfasis en una supuesta visión profunda del artista es muy molesto porque dificulta la consideración del cuál es verdaderamente el mérito del retratador. Se verá a lo largo del trabajo cómo yo aprecio determinados acercamientos al retrato, que serán diametralmente opuestos a la selección que haría alguna otra persona, pues los gustos son personales, más si se aplican alegremente a la historia del arte.

Ese “captar el secreto” se ha aplicado a lo largo de la historia, a Giorgione, a Rembrandt, al Velázquez que analiza a Inocencio X con la misma mirada con la que se acerca a los bufones. La literatura (hagiográfica: los artistas son los nuevos santos o héroes) es abundante.

Ese captar es a veces “arrancar”. Y dejamos el tema del “genio” para acercarnos al problema de la “caricatura”. En las modernas (desde el s. XVIII) caricaturas de los periódicos puede verse la habilidad con que, exagerando algunos rasgos, se da un retrato reconocible (a la vez que cómico) del caricaturizado. El tema debe ser seguramente atractivo para quien quiera realizar una teorización profunda acerca del retrato (se verá que a mí no me atrae investigar tanto, me contento con acercamientos a retratistas sugerentes). Leonardo ya se interesaba por esa actividad de caricaturizar, o El Bosco, Annibale Carracci, Goya, etc.

Esa actividad caricaturesca está emparentada con otro gran tema del retrato, que es su tratamiento “expresionista”. Comparación relativa, porque el análisis racionalista del caricaturista está lejos del acercamiento afectivo, patético, del expresionismo. Ya en el primer expresionismo de “El puente” los teóricos del grupo invocaban el absoluto predominio del sujeto en el arte. Podríamos pensar que el acercamiento expresionista, en un sentido amplio, es la principal aportación moderna al retrato. Por cuanto es aquí donde se da el intento de identificación con algún rasgo de la realidad retratada, con un intento de abocar “el secreto” de esa realidad.

Para ello se hace a veces un desgarramiento (expresionismo), una encarnizada disección (Picasso), a la búsqueda de un significado, distinto al tradicional. Apartando cualquier aproximación a la brutalidad se podría decir que me identifico con esa línea de aproximación. El expresionismo “desprecia” el acercamiento racionalista, académico, al retrato, en busca de un “contacto” (encuentro) más inmediato con lo que de atractivo hay en lo retratado. De acuerdo con Kuspit (creo interpretarlo bien) el arte es una actividad erótica en la que uno se busca a sí mismo, a su sensibilidad auténtica, ya liberado de toda la propaganda social. Ese es el “secreto” que se busca descubrir.

Aún hay otra consideración interesante en los temas que Gombrich sugiere. Así por ejemplo hay la eterna consideración del arte como “imitación”. Imitamos a la persona que vemos “repetiendo” sus

movimientos, internamente, pues nos identificamos con ella. Esto está en la base de la “exageración”, pues “continuamos” el movimiento. Pero también de la “identificación”. Gombrich señala sugerentemente que muchas veces los retratados se parecen (en el cuadro) al retratador. Los “movimientos internos” del retratado se mezclan con los nuestros, dando lugar a un sujeto mixto. Se trata, una vez más, de una modalidad de pintura erótica (y no, claramente, de la pintura erótica “objetivista”, de la pornografía, que más bien se acerca, racionalísticamente, a la caricatura).

Hay más temas en el artículo que a mí me han parecido sugerentes. El tema del parecido hemos visto que es ambiguo (¿parecido con el retratado, con el retratador, con una formación mixta?). A veces esa ambigüedad se muestra clara en algunos retratos, que dejan en suspenso rasgos “flotantes”, sin atreverse a definirlos. El ejemplo de Leonardo se ha citado al respecto. Modestamente me gusta

señalar que algo de esa indefinición, suspensión, quedarse en un esbozo con miedo a perfilar, es un rasgo de mi pintura (advertido generalmente por los profesores como un defecto: “no concretas”. Quizás el defecto no está en la indefinición, sino en la pobreza del acercamiento).

Ya para acabar, un tema señalado por Gombrich es el de la “constancia perceptiva”. Esto nos permite reconocer una cara a través no sólo de los diferentes puntos de vista, sino también de las muy variadas expresiones. No sólo el resultado de las emociones momentáneas, está el tema de la constancia a través del paso del tiempo, incluso a través de generaciones: los hijos “se parecen” a los padres. Al respecto puedo aclarar que mis retratos están instalados en esa constancia. (al menos relativa a una edad determinada). Estaba lejos de mi interés atender a una expresión momentánea, creo que buscaba una entidad más estable (estaría más cerca del “carácter” que de la expresión de las emociones).

III. ALGUNAS REFERENCIAS

PARTIENDO DE EL FAYUM

De todos los retratos de la historia del arte, aquellos con los que más me identifico son los conocidos con el nombre de retratos de El Fayum (lugar donde se encontró el mayor número), retratos de la época romana, especialmente de los primeros dos siglos de nuestra era, hallados en distintos puntos de Egipto, y que, según parece, eran retratos funerarios (que a menudo acompañaban a las momias). Todos han señalado la extraña modernidad de esos retratos, levemente expresionistas, que parecen conectar con el afán psicologista de los retratos contemporáneos. Por mi parte reconozco en ellos una actitud semejante a la mía: la atención se concentra en los ojos, que dan vida a la figura: “tienen alma”. En alguno de ellos puede verse la absoluta concentración en la expresión de los ojos, descuidándose el análisis del resto del rostro. El rostro nos atrae, sumergiéndonos en su mirada, que, como todas las miradas, parecen traslucir su secreto, al que somos invitados a asomarnos. La concentración en la mirada les da ese tono casi expresionista, pero domina más el deseo de captar la vida interior de la persona que el de expresar la personalidad del retratante.

Esa es mi impresión directa. Vamos ahora a acercarnos a la historiografía. En primer lugar se señala que son retratos funerarios, una tradición que se remonta al antiguo Egipto. En el libro citado en la bibliografía Pedro Azara hace una larga reflexión sobre el papel mágico del retrato, como representación continuadora de la persona. No entro en el tema. Por otra parte se ha señalado la “espiritualidad” que reflejan los retratos de El Fayum, que con-

fiere a las personas cierta expresión hipnótica, en la fijeza de una mirada que se dirige hacia dentro, como mirando a un mundo trascendente. Este aspecto sí quiero destacarlo, porque propongo subrayar la continuidad de esa manifestación de la pintura grecorromana en la Edad Media, especialmente en el arte bizantino. Un retrato psicológico semejante a los de El Fayum encontramos en algunas representaciones (conservadas en escaso número) de la pintura tardorromana, la más conocida de las cuales es la pintura en un medallón representando una familia que se ha identificado (falsamente) con la de Gala Placidia. Sin la intensidad de algunos retratos de El Fayum encontramos aquí la misma fijación del retratista en la mirada. Realista, se puede considerar un retrato psicológico, pero ya cristalizado en una estilización (los miembros de la familia se parecen, tienen todos los mismos ojos).

Esa estilización la encontramos en las primeras representaciones bizantinas, en los mosaicos de Rávena. El rostro de Justiniano, como el de muchas figura religiosas del Bajo Imperio, aún conserva ciertos rasgos fisonómicos presuntamente reales, aunque la labor de estilización que ha concentrado toda la expresión en una mirada desencarnada, es ya muy grande. Esa representación del hombre como mirada espiritual, en un cuerpo desmaterializado, se continuará durante toda la Edad Media.

Permítaseme dejar un momento de lado el tema del retrato, para señalar una observación, que de algún modo me parece haber sido advertida por Azara, sobre el valor de la pintura griega a lo largo de una larguísima historia. Se conservan pocas muestras de esa pintura. Me permito poner algún ejemplo de fresco pompeyano en los que creo que

se puede advertir, en el tratamiento de los rostros, en expresiones cotidianas, un claro parentesco con los retratos de El Fayum. Es una pintura de sorprendente elegancia, de interesante “realismo” dentro de una hermosa estilización. Esa estilización podemos verla majestuosamente conseguida en las pinturas insertas en las cerámicas griegas clásicas. Y la observación señalada consiste en apreciar una continuidad de la estilización de la pintura griega, desde los frescos de Cnossos a la pintura greco-romana y paleocristiana, y a través de los primeros mosaicos bizantinos, a todo el arte medieval, desde los iconos bizantinos al arte prerrománico y románico (acabando en el gótico bizantinizante).

Pero antes de hablar brevemente sobre los iconos bizantinos quiero hacer hincapié en el arte greco-romano. Como la pintura conservada, aunque excelente, es escasa, y estamos en el tema del retrato, no puedo resistir la tentación de presentar alguna muestra del retrato escultórico. Como en todas las manifestaciones del arte griego, continuado en la época romana, algunas de las muestras conservadas del retrato son extraordinariamente cautivadoras. Ya desde el retrato idealizado de la época clásica, hasta el retrato expresivo del helenismo y al a menudo sabiamente psicológico de la época romana (no me refiero al realismo duro del retrato original romano, sino a los ejemplos más elegantemente helenizantes). Muestro algunos ejemplos en los que se puede ver una orientación del retrato que destaca en todo este trabajo: una atención a cierta interioridad, algo idealizada y nunca forzada.

Volviendo al retrato pictórico donde lo habíamos dejado, quiero insistir sobre la continuidad de las representaciones de rostros en la Edad Media, especialmente en el arte bizantino, respecto a esa línea de interiorización presente en los retratos de El Fayum. La representación de rostros en algunos mosaicos e iconos bizantinos presenta un atractivo hipnótico. Llama la atención que en un proceso de “despersonalización”, de pérdida de la observación naturalista, de reducción a una fórmula estereotipada, nos encontremos a veces (hay desde luego muchos ejemplos menos atractivos) con esa densidad de la mirada de la Virgen.

Por último hay que hablar de la figura de Cristo. Se ha señalado la importancia de la leyenda del sudario, o la pretendida efigie del Cristo de Edesa (más que de la tradición de las presuntas pinturas originales de la Virgen y los apóstoles) en la icono-

grafía bizantina. La humanidad de Cristo permitía la representación corporal, ante la amenaza iconoclasta. Pero será precisamente la cristología, extendida a la Virgen y santos, la única representación posible. Ya no existe el retrato individual, sino la aspiración a una pretendida santidad (en una época conocidamente bárbara).

LEONARDO Y CÉZANNE

Desde adolescente tenía la sensación de que Leonardo tenía una manera de construir la figura humana con la que me sentía identificado. Era, frente al retrato habitual, lineal, de observación “externa”, una forma de edificar la figura desde el interior. Como si, deslizándose a través de los humores y órganos corporales, fuese levantando la figura hasta darle el contorno completo, colocando cada órgano del cuerpo (brazos, corazón, y sobre todo el rostro con la mirada) en su sitio. Así era más fácil ser fiel a la representación, mejor que si, desde fuera, con la mera observación visual se pretendiese imitar la figura. (Y yo me adjudicaba una forma de construir semejante).

Así que decidí presentar esa intuición en este trabajo. Hablando con los directores les explicaba esa sensación y ponía el modelo de los retratos de Cézanne como una forma de construcción diferente. Cézanne establecía un esqueleto geométrico con el que enderezaba la figura, frente a esa orgánica recreación interna (como si la armazón la proporcionaran los fluidos corporales, no los huesos) de Leonardo.

Ahora, al repasar la obra de ambos para este trabajo, me parece que, como me ocurre a menudo, esa intuición era algo simple y engañosa para comentar los retratos de esos dos grandes artistas. Así que trato de completar, en parte corregir, esa primera intuición.

La primera sensación es que esa caracterización de Leonardo se ajustaba poco a sus obras. Tratando de encontrar un ejemplo que lo ilustrara me resultaba difícil encontrar uno. Tal vez el cartón de “La Virgen y el niño con Santa Ana y san Juan Bautista” de la National Gallery (1498) es la imagen que yo tenía en la cabeza. Efectivamente el rostro de las dos mujeres estaba detenido en una expresión que parecía responder a una recreación orgánica, no a una mirada exterior. Y en parte también la postu-

ra corporal de la Virgen, delicadamente colocada. Algo más me costaba reconocer mi intuición en La Virgen de las Rocas del Louvre (1482-3). El gesto de la Virgen parece ajustarse a ella, pero el resto de las figuras están minuciosamente dibujadas, más fruto de la observación (exterior).

Creo que aquí está el meollo de la equivocación. Yo suponía una construcción “fácil”, un tantear hasta que la postura corporal se colocase en su sitio orgánico. Eso distinguiría a Leonardo de todos los pintores del quattrocento. Esa originalidad de Leonardo es real, pero no exactamente como yo me la representaba.

El retrato de Ginevra Benci (1474) es muy temprano, de su primera época florentina. Aunque hay mucho de Leonardo (los críticos señalan la habilidad del modelado del rostro) hay cierta dureza en la expresión. Es un retrato poco atractivo si se compara con otros contemporáneos, como el retrato de Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio. La firmeza del dibujo (“exterior”) se encuentra también en los retratos de las amantes de Ludovico el Moro, La dama del Armiño (1483) y La bella Ferronière (hacia 1490), aunque ya en ellos hay una extraordinaria gracia en la postura corporal y un gran atractivo en la mirada (más en la primera de ellas). Y es que realmente son retratos (y retratos para nobles exigentes). Leonardo era un pintor extremadamente cuidadoso. Para sus cuadros realizaba multitud de esbozos previos (muchas veces no traducidos en cuadros por él, y sí por pintores admiradores suyos, de Luini y Durero a Rafael y Piero de Cósimo). No es de extrañar la rotundidad y exactitud de los gestos, posturas y expresiones, en las que muestra una seguridad totalmente ausente en pintores anteriores y contemporáneos suyos.

Y quizás es en lo que viene donde mi intuición fallaba en buena parte. La sensación de que construía orgánicamente poses corporales y gestos, despreciando el interés habitual por la fisonomía detallada es más fácil verla en los cuadros de figuras que no son retratos. Así ya es posible verla en la temprana Madonna Benois (1478-80). Y se ve en el cartón citado al principio, así como en el cuadro acabado de La Virgen y el niño con Santa Ana del Louvre (1508-10), en el que el rostro de Santa Ana presenta ese dulce gesto sin detalle fisonómico, que resulta arquetípico (y menos atractivo) en La Gioconda (Louvre, 1503).

Mi error principal estaba en mi sensación de que

Leonardo construía con orgánica facilidad, que las posturas brotaban de un tanteo balbuciente pero seguro. Es conocida la cita en la que invita a ver, en las manchas de humedad de las paredes, figuras claramente sugeridas, como si bastara repasar los contornos y acentuar alguna partes para que las figuras hubieran brotado solas. Así pensaba yo que se podía construir un retrato, simplemente acertando a colocar los ojos en el lugar adecuado, como corriéndolos con los dedos hasta que se ajustaran a su colocación interior.

Prescindiendo de la jactancia de la facilidad, la sensación de que Leonardo sitúa la mirada y el gesto con rotunda precisión, parece auténtica. Para mostrar qué lejos está esa precisión de mi actitud improvisada, propongo el boceto preparatorio para la Madonna Litta (1480, Louvre): la exactitud del gesto, la delicada belleza del rostro son cualquier cosa menos improvisadas.

* * *

Frente al modo de modelar de Leonardo, Cézanne habría encontrado una manera de construcción personal consistente en enderezar las figuras según un peculiar armazón geometrizable. Así, las blandas figuras impresionistas, producto de una fiel captación óptica, iban a cobrar un sólido rigor que proporcionaba a los cuadros de Cézanne una gran consistencia.

Esa peculiar construcción, que acuchillaba, cincelaba los cuerpos teniéndolos firmemente en pie, armados en un esqueleto de gran precisión (veremos que los gestos están, como en Leonardo, extraordinariamente definidos), ha aportado un método al que los pintores posteriores difícilmente han podido sustraerse. Fauves y cubistas, pero prácticamente todos los pintores de la primera mitad del siglo veinte, han adoptado su modo de construir, convertido en un nuevo academicismo. Es difícil sustraerse a su influjo, porque proporciona un método constructivo sólido y fácil de aplicar, y todos hemos recibido su influencia, como la del mayor maestro de los tiempos postimpresionistas. Yo he tratado de sustraerme a su yugo.

Rindámosle reconocimiento, repasando alguna de sus características. En la Mujer con cafetera se muestra con rotundidad esa construcción, que en el fondo se reduce a la correcta colocación del gesto de la cabeza, hombros y manos. También la cafe-

tera y la taza están bien erguidas, en un conjunto novedosamente armonizado, mediante su peculiar uso del color en una composición plana. El gesto rígido, tosca y tozudamente afirmado, con inclusión de la caricatura en la posición de las manos, se repite en *Madame Cézanne en sillón amarillo*, y la geometrización se hace más elegante y sabiamente constructiva en el retrato de Joachim Gasquet. Aquí el cincelado escultórico anuncia los graciosos retratos de Modigliani; Cézanne parece más sabio.

No es sólo geometría lo que Cézanne está haciendo. Sus retratos son una auténtica armonía decorativa. Con su personalísimo uso del color construye una totalidad en la que figura y entorno están creando una unidad verdaderamente abstracta, pese a la reproducción de objetos figurativos. Véase un ejemplo temprano de ese decorativismo en el retrato de Víctor Chacquet. Más notable es su construcción con el uso del color (en el rostro, como en el vestido y la pared del fondo) en *Madame Cézanne con vestido azul*. Aparte de la construcción geométrica de las figuras Cézanne ha creado la hermosa y sobria gama de colores que heredarán fauves y cubistas, consiguiendo una personal estilización tan rotunda como la de Picasso, que le imitará claramente en las obras precubistas.

Hemos señalado la tremenda justeza del gesto en los retratos de Cézanne, y en eso podríamos compararlo con Leonardo. Permítaseme compararlo también en algún cuadro insólito en el que nos brinda una hermosa mirada: *Madame Cézanne con el cabello suelto*, con una concentración en la expresión que le da una sencilla y hermosa mirada, de algún modo también existente en el picassiano (¿le imita Picasso o no?) retrato de su hijo Paul.

Y esos dos retratos son una relativa excepción a lo que los críticos señalan en los retratos de Cézanne. Cézanne no busca psicología, sus figuras favoritas son las de personas perfectamente anodinas. Las de su círculo familiar y las de campesinos y paisanos de su entorno, aparte de los autorretratos (se ha señalado la timidez arisca del pintor, así como la exasperante lentitud de su trabajo, que le alejaban del uso de modelos profesionales). El retrato casi siempre es un mero pretexto para construir un cuadro, igual que ocurre con sus bodegones o paisajes. La figura no tiene más importancia que el fondo en el que la sitúa.

Así pues, curiosamente, como Leonardo, Cézanne no es básicamente un pintor de retratos. Aún

Leonardo es un profundo estudioso de la figura humana, proporciones, gestos, fisonomía e ideal de belleza. Cézanne cultiva el retrato como un género más, de los habituales en su época.

El carácter objetual, despersonalizado, de los retratos de Cézanne, permite sin embargo alguna aproximación psicológica. Los críticos advierten que en los retratos de la última época en que Cézanne retrata a las personas de su entorno cercano (el jardinero y otros hombres del lugar), machaconamente sobrios y precisos (mostramos uno de los hombres con pipa), y en los que muestra su temática de madurez (su paisaje cercano, bodegones de frutas y manteles, personas sin historia, ¡qué lejos de su retórica romántica de los años 60!), Cézanne estaría retratando la cotidianidad aceptada del común envejecimiento. En el gesto ensimismado (son ensimismados todos los retratados, producto de la pose, bien convencional) del hombre con pipa, por una vez dirigiéndonos la mirada, advertimos mucho de la realidad. Como advertimos mucho de ella en la espléndida congelación de gestos del celeberrimo *Jugadores de cartas*, cuadro esteticista y abstracto donde los haya, y a la vez tan tremendamente humano.

La metódica geometrización desintegradora de muchas de sus obras finales (véase la figura de hombre sentado en el jardín) es una muestra de cómo el cubismo estaba prácticamente desarrollado en su obra (quizás la más interesante de todo el cubismo. Compárese con desarrollos posteriores).

RETRATOS EXPRESIONISTAS

Pensé que la otra comparación obligada era con el expresionismo. Entendido expresionismo en un sentido amplio, que agrupa diversas escuelas nacionales a principios del s. XX, de las que presentaré algunas muestras, el movimiento parece el indicado para ilustrar una gran transformación operada en el retrato, la aparición de un retrato moderno que se distancia del cultivado a lo largo de la historia (desde el Renacimiento hasta el Impresionismo). Rompiendo con los admirables logros de la tradición, el retrato moderno hace una ruptura formal que pretende encontrar nuevas motivaciones, y lo hace generalmente prescindiendo de las habilidades seculares, con un abordaje ágil, innovador y patético, en busca de nuevas significaciones. Se acabó el retrato "objetivo", ahora hay que agradecer,

deformar las facciones en busca de un nuevo logro, arrancando un nuevo secreto con la actividad frenética del retratador.

Pero al buscar similitudes de ese nuevo retrato con los que yo presento me encuentro una vez más con la dificultad de encontrar un solo retrato que presente semejanzas con los míos. En las ocho primeras imágenes ofrezco un plantel de atractivos retratos expresionistas, todos del expresionismo alemán, todos fuertemente expresivos. A duras penas podría encontrar una similitud con los míos en los dibujos a lápiz de Kokoschka. Alguna resonancia con mis figuras del capítulo 2º en el retrato doble de Heckel. La representación en blanco y negro de Felixmüller (en “El puente” se cultiva mucho el retrato grabado), la caricatura de Meidner y las bellas imágenes de Nolde y Max Kaus me resultan sugerentes, pero encontrarles semejanza con los míos es verdaderamente forzar las cosas. El autorretrato asombrado de Max Beckmann podría tener alguna semejanza constructiva. Debo admitir que mis retratos no tienen nada de expresionistas, pero en mi descargo en la carpeta de “retratos expresivos” muestro algunos que salieron algo más expresivos que los habituales, y en los que puede verse cómo la acentuación de la expresión conlleva alguna experimentación que implica intensificación y simplificación, las dos características que el retrato expresionista aporta.

Así que en el resto del apartado prescindo de comparaciones con mis retratos y paso revista a algunos desarrollos del retrato del s. XX, en la dirección expresionista.

Y habría que empezar con antecedentes, pues el expresionismo como actitud se ha dado largamente en la historia. Recojo sólo unas pocas muestras modernas: los hermosos retratos de Géricault de los internos del manicomio son una versión moderna de otros expresionismos históricos. Para mí resulta más atractivo el retrato de Chopin por Delacroix, que utiliza medios más innovadores, construyendo el drama con el color envolvente más que con el detalle en el dibujo, un hermoso retrato musical, lleno de sentimiento. Van Gogh, visto en una única muestra resulta más sugerente que ante el conjunto de su retratística, y, como él quería, nos conmueve doscientos (más o menos) años después. Y Munch presenta ya el lenguaje expresionista, construyendo el retrato con el tratamiento ambiental, que lo que hace es reforzar el dramatismo en la expresión del rostro.

De los primeros en producir una feroz simplificación del dibujo, ayudada con la ferocidad decorativa del color, son los fauves. El temprano retrato que de Matisse hace Derain (y que parece de Matisse, la dama de la raya verde) aporta restos clasicistas en su aparente (y decorativa) simplificación, como la colorida figura de mujer sedente. De Matisse ofrecemos un original retrato, con ganas de haber presentado alguna de sus monumentalmente simplificadas odaliscas de los años 20 (casi lo único que de él me gusta), pero no son retratos. Atractivas son las insolentemente refinadas muchachas de Van Dongen. Curiosamente uno de los más salvajes es Jawlensky, que apenas se asomó al movimiento. Rouault a menudo parece más expresionista que fauve. Mi admiración por los valores decorativos y expresivos de varios fauvistas la he expresado en otros capítulos del trabajo.

Y antes de presentar la clara influencia de los fauves en Kirchner, antes de centrarnos en el expresionismo alemán, mencionemos otras figuras que en París estaban haciendo expresionismo. Soutine, claro está, Picasso, y, en su recoleto constructivismo clasicista, Modigliani. Sin olvidar aportaciones nórdicas como las de Chagal.

Tampoco es la primera vez que hablo del grupo Die Brücke. He presentado al principio de este apartado retratos hechos por miembros del grupo. Y, como se suele hacer, destaco la figura de Kirchner, que se creía el fundador del grupo, y el creativo. Es dudoso que los otros fueran fundamentalmente imitadores (las primeras obras de todos se parecen mucho), pero la tensión erótica de sus primeros retratos de muchachas adolescentes, conseguida con simplificados y eficaces rasgos rápidos (y con ayuda de un colorido que es una variante del fauve) resultan para mí de lo más atractivo de todo el movimiento, cierto es que en eso le acompañaron todos los del grupo, que hasta usaron modelos comunes. Presentamos el retrato colectivo que Kirchner hizo de sus compañeros, como ejemplificación de algo que la crítica ha señalado en los retratos expresionistas. El arte del expresionismo se centra básicamente en el retrato, en cuanto le interesa un arte “espiritual” (psicológico). Y generalmente hacen autorretratos (el desvelamiento y expresión del propio yo es el tema esencial del arte según Daubler) o retratos de otros artistas o intelectuales.

Con lejana conexión con Die Brücke tenemos a dos grandes expresionistas vieneses. El personalí-

simo Schiele, y el que ha conseguido la mayor fama del movimiento, Kokoschka. En el libro de Whitford que citamos en la bibliografía se cuenta la anécdota con la que Kokoschka presumía de visionario, aplicada a un caso concreto. En cierta ocasión pintó uno de sus “desquiciados” retratos con una deformidad en la cara que provocó el rechazo del retratado: años después se reveló un tumor en la zona de la cara que había deformado. Intensificando oscuras percepciones los expresionistas descubrirían profundos secretos anímicos, insolencia bien expresamente formulada.

La insolencia de su paroxismo (muy simple, pero a menudo eficaz) y su decadencia con el tiempo, provocó que los integrantes de la “Nueva objetividad” (al tiempo que los dadaístas) renegaran del patetismo y narcisismo de los expresionistas. Y así Otto Dix o Grosz cultivaron, bajo la apariencia de cierto objetivismo, un nuevo feroz expresionismo cargado de crítica social.

Por último, como muestra de que el expresionismo se ha mantenido a lo largo del siglo, presentamos como ejemplo (entre muchos posibles) alguna muestra de De Kooning y de Bacon.

IV. AMPLIANDO EL CÍRCULO

RENACIMIENTO

Se trataría ahora de, dejando las problemáticas comparaciones con mis retratos, echar una ojeada a algunos desarrollos de la historia del retrato, recogiendo mis gustos y preferencias. Ojeada, como no puede ser menos, incompleta y un poco improvisada, pero no quiero dejar de hacer algunas observaciones sobre la bibliografía utilizada, o más bien sobre las obras consultadas.

Hablemos un poco del Renacimiento, época en que prácticamente nació el retrato, y también fue llevado a un brillante desarrollo. Dejando aparte el tema del origen, encontramos dos desarrollos notables en los Países Bajos y en Italia. He mencionado la dureza del retrato nórdico, flamenco y alemán, por lo que apenas mencionaré algunos nombres: la asombrosa madurez y realismo de la pintura de Van Eyck se muestra también en sus retratos, de los más comentados de la historia. Llama la atención el contraste entre el espléndido tratamiento del fondo y la cierta artificialidad de las figuras en el celeberrimo Matrimonio Arnolfini, y podemos ver dureza en otros espléndidos (vigorosamente realistas) retratos suyos. Esa cierta rudeza realista se da también, atenuada, en otros flamencos que cultivaron el retrato, como Van der Weyden o Memling. En Italia hay un desarrollo del retrato relativo en el quattrocento, pues se prefiere la pintura monumental al fresco. En las escenas históricas de los frescos se incluyen verdaderos retratos contemporáneos, de nobles, como los Medici, o de personajes culturalmente ilustres (y aún autorretratos de los artistas), gracias a lo cual hemos conservado sus efigies: Masaccio, Botticelli, Ghirlandaio, dejan retratos que

no dejan de tener interés. Propiamente retratista (hay muchos otros), con un primer afán psicológico es Antonello da Messina. A todos esos rostros les falta una gracia (y un realismo moderno) que se encuentran plenamente desarrollados en el s. XVI.

Aquí, desde el comienzo, encontramos desarrollos interesantes. Enrico Castelnuovo afirmará que la línea dominante será el retrato “oficial”, de corte o de la nobleza, que, pese a la idealización de la etiqueta, no deja de tener observación psicológica en todo el siglo. Retratos de corte serían los de Rafael, pintor de papas, como luego Tiziano. La habilidad retratística de Rafael, en algunos retratos de gusto moderno (tiene otros de gusto quattrocentista) está fuera de duda, y en algunos se encuentra una sensibilidad apreciable. Elijo uno de los más celebrados, el de Castiglione, y me permito señalar que en su acercamiento psicológico, interesante, Rafael muestra como una debilidad o inseguridad, un acercamiento tanteante (“desde fuera”, puestos a compararlo con Leonardo). Pongo una imagen de una cualquiera de las figuras de Miguel Ángel en la Sixtina, y podemos advertir la seguridad y rotundidad del estilo de los dos grandes genios (Leonardo y Miguel Ángel) de los que Rafael tanto aprendió. De la innovación de Leonardo en su época ya hemos hablado. Castelnuovo lo cita como una de las escasas aportaciones individualistas y psicologizantes, en una época en la que prima la representación laudatoria. Otro ejemplo excepcional que propone es el de Giorgione, puesto como modelo de un retrato que busca la sensibilidad íntima en la que la deriva intelectual prima sobre la cortesana, con una delicada, refinada sensibilidad, bien lejos de la agresividad psicologista de Antonello da Messina. Las in-

novaciones pictóricas de Giorgione son indudables, y tal vez exageradamente (¿no continúa a Giovanni Bellini?) Catelnuovo lo considera como una isla en medio de la tendencia general: Tiziano descartará esa dirección y reemprenderá un retrato de corte con etiqueta en los casos extremos (los monarcas españoles), pero a la vez con un directo realismo y plena independencia (por ejemplo rechazando casi toda la simbología manierista). Tiziano ha dejado retratos muy bellos y elegantes, como es propio de un pintor de extraordinaria técnica y sensibilidad.

Excepción también al retrato de corte la constituyen figuras como el elegante Moroni (del que Lomazzo reprobaba la vulgaridad: “hoy en día, cualquiera, un sastre, puede pretender su retrato”), y el a veces sugerente Lorenzo Lotto. Presentamos también un retrato de Sofonisba Anguissola (a menudo las mujeres presentan una sensibilidad menos convencional: presentaremos otras).

La quintaesencia del retrato de corte la tenemos en el excelente retratista Antonio Moro. Implacable en su realismo en todas sus estancias cortesanas, será el creador de la severa etiqueta de la corte española, recogida luego por Sánchez Coello y Velázquez. Se han escrito ríos de tinta sobre esa etiqueta española, que aunaba el realismo flamenco, severo y seco, con la elegancia italiana de Tiziano, con un aire de sobria dignidad admirada en toda Europa. A Moro lo admiro, aunque no comparto su dureza.

Como ya he indicado, no me atrae la rudeza de los retratistas nórdicos. Durero sólo en ocasiones evita su rigidez, y es Holbein el que más se acerca a un elegante realismo, sólo en algunos retratos.

Un capítulo especial merece el retrato manierista. Siempre extrañamente sugerente, ciertamente amanerado comparado con los clásicos citados, presenta una sensibilidad que lo convierte en notablemente original. Todos, Pontormo, Parmigianino, Bronzino (el más “cortesano” de ellos), empezando por el precursor Andrea del Sarto, han aportado novedades, en psicología y sensibilidad, al retrato.

DEL S. XVII EN ADELANTE.

Caravaggio no es pintor de retratos, pero la transformación que aportó en el aspecto de los rostros influyó en todo el siglo. Más retratista es Annibale Carracci, pero, como en el caso de Rubens lo vamos a pasar de largo.

Y vamos a abordar el tema del retrato de grupo holandés, tan bien estudiado por Riegl. Su libro tiene una bella tesis: los holandeses, desde el s. XVI, estarían interesados por “el secreto del alma” presente en los rostros de los retratados, frente a una tradición italiana más centrada en “las historias”, o las características sociales (y aún psicológicas) del retratado. Ello, aparte del tremendo desarrollo del retrato, y muy especialmente, del retrato de grupo, corporativo, aporta el carácter de ese retrato, resuelto en atención, una atención “suspendida”, frente a la acción. La caracterización le viene como anillo al dedo a Rembrandt, pero en su libro muestra una erudita atención a la evolución de ese retrato de grupo a lo largo de más de un siglo. Desde mediados del s. XVI se encuentran excelentes retratos, y el libro describe la evolución, desde una colección de retratos juxtapuestos, ofrecidos a la contemplación del espectador, a una progresiva ordenación de la “escena” (a lo italiano), sin perder nunca la holandesa apelación a la atención del espectador. Como en este trabajo no interesa la erudición voy sólo a ofrecer un ejemplo de la peculiar sabia organización que Franz Hals imprime a la escena, para enseguida compararla con la de Rembrandt, cuya representación de los Síndicos Pañeros es un bellissimo ejemplo de mezcla de retrato de grupo y cuadro de género. La hermosa atención que vemos en los rostros de los síndicos resulta mucho más tierna que la descripción más objetiva de los rostros de los médicos en la Lección de Anatomía del profesor Tulp. Son bellísimos cuadros. Por otra parte los retratos (individuales) de Rembrandt han sido muy elogiados por la crítica histórica. Efectivamente presento uno que parece traslucir humanidad, un tipo de humanidad y delicadeza no siempre presente en todos sus retratos, aunque ciertamente es una característica del pintor, subjetivo y original.

Ya en este trabajo he comparado pintores holandeses (Vermeer y Rembrandt) con Velázquez, cuyas hermosas Meninas son un retrato de grupo, en un contexto bien diferente, aunque más escena de género que retrato de corte. No siempre Velázquez es un pintor que me sea afectivamente afín. Cierta crudeza que produce distanciamiento puede verse en muchos retratos, desde el de Inocencio X a otros nobles, y aún su criado, y en sus caravaggiescas escenas mitológicas, aunque la elegancia de su técnica suaviza cualquier aspereza temática. Por otra parte sus hábiles, a veces estereotipados, retratos reales provocan cierto cansancio. Su técnica y su

refinada sensibilidad hacen que pasemos por alto cierta excesiva severidad, cierto acerado realismo exento de humor. Es lógico que tanta perfección (la del mayor artista de su siglo) despierte cierta envidiosa antipatía. Como antipáticas son las interpretaciones sobre la respetuosa atención dedicada a las figuras de los bufones (y antipática esa afición a los bufones de las cortes de la época).

En el s. XVII hay excelentes pintores de retratos, se me permitirá que pase por alto a casi todos (quiero poner una muestra de Philippe deChampaigne) y hable de un pintor que cautivó mi juventud. Es Van Dick, y estoy dispuesto a admitir todas las críticas a su academicismo y engolamiento que se han formulado. Pero creó un estilo de elegancia que le hizo triunfar en diferentes cortes europeas (especialmente Londres). Me interesa además porque es un retratista de enlace, con un pie en pleno Barroco y el otro en la moda refinada, humana y elegante del s. XVIII. Aportando una moda que barrió a Rembrandt o Velázquez, se escapa de la dureza del Barroco con una elegancia que presenta a veces una delicadeza que preludia a Gainsborough.

El s. XVIII es una época de atractiva elegancia y humanidad, Gainsborough y Reynolds en Inglaterra. Rosalba Carriera inundaba París con la moda del pastel, que humanizaba los rostros quitándoles pomposidad áulica. Y Angélica Kaufman cerraba un siglo lleno de elegancia.

Es este un repaso fragmentario y subjetivo, y además centrado en las grandes figuras (tremenda injusticia al gusto). Permítaseme que me detenga un momento en Goya, pintor, en ocasiones, lleno de

originalidad. En un contexto rococó, y siendo pintor real, Goya sorprende con visiones plenamente personales, llenas de sano juicio humano. También de él se ha celebrado una actitud democrática al pintar la corte de Carlos IV sin ninguna idealización. A mí me sorprenden algunos retratos llenos de inmediatez humana (junto a tantos otros “oficiales”, de personalidades del momento).

En un salto mortal me paro un momento en el Impresionismo, cuyo atractivo he comentado en otros momentos de este trabajo. Sin ser principalmente retratistas, muchos de ellos cultivaron el retrato. Manet podía acceder a modelos distinguidos. La mayoría de ellos se pintaron entre sí o hicieron retratos de familiares, especialmente las figuras femeninas, como Berthe Morisot. Descartado el retrato de prestigio social, hicieron, como en todos los géneros, una aportación al tratamiento de la cotidianidad, con su fácil y encantadora técnica.

Por último presento un par de imágenes del arte pop. En la segunda mitad del s. XX la fotografía ha ganado predominio sobre la pintura. Esa dirección se aleja de mi trabajo.

(En las décadas finales la pintura y el retrato se han convertido en una manipulación del cuerpo humano, apoyada en técnicas fotográficas, en la utilización de materiales diferentes, en manipulaciones directas del cuerpo, en su fragmentación o reorganización mecánica en los más diversos intentos. Todo placer óptico pictórico parece haber sido sustituido por una actividad conceptual frustrante. Puede verse una muestra de todo ello en el excelente libro de Ramírez).

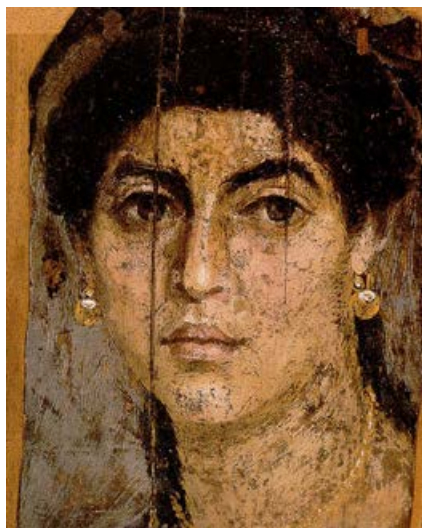
BIBLIOGRAFÍA

- E. H. Gombrich: "La máscara y la carne". En Arte, percepción y Realidad. Paidós comunicación. Barcelona 1972.
- G. y P. Francastel: El retrato. Cátedra. Madrid, 1995.
- Rafael Argullol y otros: El retrato. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.
- Pedro Azara: El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- John Taylor: Icon Painting. Phaidon. Oxford, 1979.
- René Latour: Iconos. Ultramar ediciones. Barcelona, 1997.
- Kenneth Clark: Leonardo da Vinci. Alianza Forma. Madrid 2006.
- Manuel García Guatas: Paul Cézanne Historia 16. "El arte y sus creadores".
- Frank Whitford: Retratos expresionistas. Destino. Barcelona 1987.
- (Catálogo): Expresionistas alemanes. Colección Buchheim, 1981. Obra social de la Caja de Pensiones.
- Enrico Castelnuovo: Portrait et société dans la peinture italienne. Gerard Monfort editeur. Paris, 1993 (1973 original Italiano).
- (Catálogo): El retrato del Renacimiento. Museo del Prado 2008.
- Susann Waldemann: El artista y su retrato en la España del s. XVII. Alianza Forma. Madrid, 2007.
- Alois Riegl: El retrato holandés de grupo (1902). La balsa de la medusa. A. Machado libros. Madrid, 2009.
- Melissa Mc Quillan: Retratos impresionistas. Destino. Barcelona 1986.
- Juan A. Ramírez: Corpus solus. Siruela. Madrid, 2003.

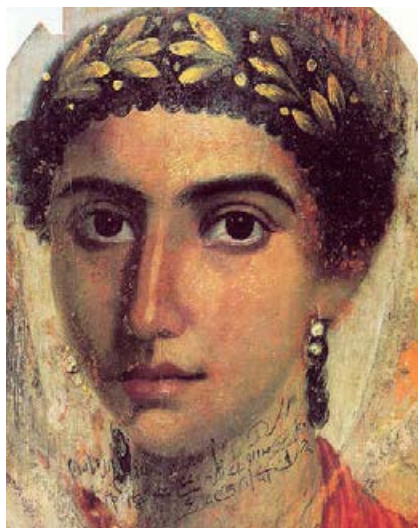
Apéndice del Capítulo III

El retrato

1. A PARTIR DE EL FAYUM



1.Fayum. Mujer época de Nerón. 54-68 d.C
Pintura encáustica sobre madera. 33x19 cm.
British Museum



2.Fayum. Retrato de Irene,hija de Silanos.
40 a 60 d.C
Encáustica sobre tabla.30x20cm.
Württembergisches Landesmuseum.Stuttgart



3.Fayum. La muchacha con joyas. 110 a 117 d.C
Encáustica sobre panel. 43,7X24cm.
Edinburgh,Royal Scottish Museum



4.Gala Placidia y sus hijos. S.V
Medallón en vidrio policromado
engarzado en la Cruz de San Desiderio
Museo de Brescia



5.Retrato de Justiniano. S.VI.
Detalle de los mosaicos de Justiniano y Teodora.
Muros laterales de la Iglesia de San Vital.Ravenna



6.Virgen de Vladimir. 1º mitad s.XII?
Temple sobre tabla
Galeria Tretjakov.Moscú

HE EMPEZADO A OFRECER “REFERENCIAS” para comentar mis retratos mostrando mi aprecio por los retratos de El Fayum. Como a todos a mí me asombró la “modernidad” de unos retratos de hace 2000 años, retratos que han puesto a la crítica en la necesidad de revalorizar, mostrando nuevos aspectos, la pintura grecorromana. Sorprende en ellos la “penetración psicológica” así como una expresividad tan intensa que hay que esperar al expresionismo del siglo XX para ver ejemplos semejantes.

Por mi parte destaco que son retratos en los que toda la atención del retratador se centra en los ojos, en la mirada. Parece que el reconocerla y mostrarla sea la pretensión casi única del artista, lo que implica una relativa desatención a todo lo demás. Esa es la similitud que advierto con respecto a los míos.

Pero, pese a ese centro de interés común, el contexto de esa atención a la mirada debe ser diferente. Como se sabe se trata de retratos funerarios. Pretenden, ya que no mantener mágicamente la vida

del difunto como en los antiguos egipcios, sí seguramente idealizar, embellecer su recuerdo. En los tres ejemplos que mostramos asistimos a una belleza del rostro que conlleva la de la persona. No todos los retratos conservados presentan esa maestría en sintetizar la belleza física y psíquica, hay bastantes mucho más torpes y esquemáticos, pero también bastantes otros como los que mostramos.

Si observamos el primero vemos ya cómo la mirada no se dirige a nosotros, se desvía en una actitud de pensativa interioridad, aun manteniendo toda la presencia material. En el segundo toda la juvenil, casi infantil belleza, se asoma intensamente en los ojos, clarísimo centro de atención. En la tercera esa atención de la mirada, ya muy ensimismada, casi anula el resto del rostro, que se deja en un tratamiento más pálido.

Esa hipnótica atención a la mirada, que deja en segundo plano toda la materialidad restante constituye la herencia que esos retratos van a legar a la pintura bizantina. Pero antes de pasar a ella podemos preguntarnos qué refleja esa interioridad presente en esos retratos. Mi atracción hacia ellos reside en el atractivo de una belleza “espiritualizada”, casi candorosa (ver la figura 2ª), de la que no ha desaparecido el encanto sensual, pero es una belleza que proviene “del alma”. En el caso de la 1ª figura parece que se retira de nosotros ¿pensando en el más allá?. En cualquier caso el artista ha pretendido asomarse al misterio que transmite una mirada, en la que se condensa una persona, y parece haberlo conseguido de una manera más directa que la mayoría de los retratistas posteriores.

Esa atención a la mirada, en un retrato entre psicológico y espiritual conoce un último tratamiento

“realista” en obras cuyo ejemplo más emblemático es el medallón que presuntamente mostraba un retrato de Gala Placidia y sus hijos. Pese a la notable semejanza de todos los rostros parece que hay caracterización de las personalidades, en esas figuras que disciplinadamente se prestan a “salir en la foto”, en una actitud que prelude el formalismo y la dignidad del arte bizantino, pero que conserva aún la delicada atención a las personas. Junto a la frontalidad, los pliegues de los vestidos han iniciado la geométrica simplificación que vemos en el ejemplo de Justiniano.

¿Queda caracterización individual en los frescos de Ravenna, la cristalización del primer arte bizantino?. Los historiadores nos dicen que esa posible caracterización individual se va a reservar en la Edad Media a la figura de los papas o los reyes. El arte de Ravenna, refinadísimo en los muros de San Vital, parece reflejar una etiqueta que funde el poder político y el religioso en un estilo que presenta un fuerte freno a las tendencias ilusionistas naturalistas del clasicismo grecorromano, pero que, como señalamos en el texto, presenta una continuidad con la estilización rítmica de la pintura griega. Pero esto nos aparta del tema del retrato.

Los iconos bizantinos han conservado las dos tradiciones. La rigidez formalista (con extrañas deformaciones manieristas) y desmaterializadora, puede, en algunos ejemplos como el que presentamos, dejar lugar para una humanización de la mirada que recuerda de lejos a la atención psicológica de El Fayum, ahora ya con una total desmaterialización, recogiendo sólo, de la humana caracterización de El Fayum, una ternura definitivamente espiritualizada.

2.LEONARDO



1.Leonardo. La Virgen y el Niño con Santa Ana
Y San Juan Bautista niño. 1498 a 1505
Carboncillo realizado con blanco sobre cartón marrón
141,5x104cm.
National Gallery.Londres



2.Leonardo. Estudio para la Madonna Litta.
Hacia 1480
Grafito y punta de plata sobre papel
París. Louvre

EN EL TEXTO HE SEÑALADO el sentido de la presunta afinidad personal con la manera de construir de Leonardo (da Vinci, Anchiano,Vinci,1452-castillo de Cloux,1519). He señalado que esa afinidad es mayor en los dibujos preparatorios que en los cuadros. Es lógico porque en ellos se busca, se tantea la postura y los gestos de una forma más evidente. Su famoso sfumato ayuda a suavizar las expresiones y facilita la orgánica colocación, sin detalle, de los volúmenes. Todo ello le permite desterrar la cierta rigidez de las figuras en los artistas anteriores a él, que parecen un poco saltimbancos al lado de la serena posición de las figuras de Leonardo. Todo ello parece claro en el ejemplo del cartón de Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Juan de la National Gallery (antiguamente llamado de Burlington House). La postura y el gesto de la Virgen son para mí un modelo de orgánica com-

posición. En ese gusto parece que coincido con muchos críticos que consideran esta obra como la mejor de Leonardo. Y ciertamente los bocetos preparatorios de Leonardo fueron ya muy admirados por sus contemporáneos (se cuenta que hacían largas colas para admirarlos). Por otra parte parece que sus pinturas están mal conservadas y pueden haber perdido mucho de su prestancia original (como parece reflejar la descripción de la Gioconda por Vasari).

Presento también el estudio de la cabeza de la Virgen para la Madonna Litta. Obra relativamente primeriza me parece mostrar ya una exquisita sensibilidad en la descripción de sus bellos rasgos, y en la concentrada expresión de su gesto, ambas cualidades muy frecuentes en sus esbozos de cabezas, no siempre traspasadas a los cuadros (véase la Madonna Litta del Ermitage).

3. CÉZANNE



1. Cézanne. Mujer con cafetera. 1890-5
Óleo sobre lienzo. 130,5x96,5cm.
París. Musée d'Orsay



2. Cézanne. Madame Cézanne sobre fondo azul.
1880
Óleo sobre lienzo. 65x81 cm.
París. L'Orangerie



3. Cézanne. Madame Cézanne con el pelo suelto.
1883-5
Óleo sobre lienzo. 62x51 cm.
Colección privada. Filadelfia



4. Cézanne. Retrato de Paul, hijo del artista.
1883-5
Óleo sobre lienzo.
París. L'Orangerie



5. Cézanne. Retrato de un campesino. 1905-6
Óleo sobre lienzo. 64,8x54,6 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid



6. Picasso. Autorretrato. 1907
Óleo sobre lienzo. 50x46cm.
Praga. Národní Galeri



7. Picasso. Retrato de Ambroise Vollard. 1910
Óleo sobre lienzo. 93x66cm.
Moscú. Museo Pushkin

EN PRINCIPIO LA ELECCIÓN de Cézanne (Paul, Aix-en-Provence, 1839-1906) era precisamente para contraponer su modo de construir al de Leonardo. Leonardo construía la figura “orgánicamente”, como identificándose con su biología, levantándola desde su interior, lo que le permitía establecer la postura sin violencia, sin la desarmonía de la manipulación exterior de un retratista que sólo mirara y reprodujera artificialmente, sin sintonía con el retratado. Cézanne va a imponer a cualquier persona (u objeto) retratada el yugo de su sistema organizador.

Ese sistema es una reducción geométrica de la figura a un esqueleto esencial. Con ella elimina los titubeos aproximativos y “encaja” fuertemente la figura, encontrando rápidamente lo esencial de su gesto. Puede verse la reciedumbre de ese encaje en la Mujer con cafetera. Cuanto más acentúa la geometrización resulta más brutal, en una caracterización con tendencia caricaturesca buscada, pero es una caricatura rigurosamente formal y objetiva (el desprecio por las formas “armoniosas” puede verse en la caracterización de las manos en Madame Cézanne en un sillón amarillo, recogido en la selección amplia).

Junto a la geometrización Cézanne utiliza otro elemento constructivo, que es su peculiar uso de las armonías cromáticas, que se trasluce también en una simplificación con un fuerte poder constructivo. Con el color está básicamente construido Madame Cézanne sobre fondo azul.

Paradójicamente Cézanne ha llegado a una definición de gestos y posturas comparable a la precisión de Leonardo, pues como él está interesado en el estudio de la forma.

Sólo un par de apuntes más. Reduciendo el retrato a una mera organización formal, idéntica a la empleada en bodegones o paisajes, Cézanne está deshumanizando las figuras, como señalábamos en el capítulo anterior. ¿No hay, pues, retrato psicológico, sino meramente organización formal?. Presento dos ejemplos de retratos, anómalamente en él, “bellos”: la dulce mirada de Madame Cézanne con el cabello suelto, y la rotunda presencia de Paul, hijo del artista. Dijimos que este último nos parece anunciar las estilizaciones del Picasso precubista. Aquí la rígida formalización de Cézanne acaba dejando mostrarse la forma, de una manera casi milagrosamente natural a pesar de su laboriosa estilización. Parece haber llegado a lo mejor de Picasso.

De los Jugadores de cartas ya hablamos en el capítulo anterior. Señalar aquí que su construido estatismo no impide una asombrosa caracterización del gesto, abrumadoramente cotidiano, de una realidad de todos los días. Se han hecho abundantes interpretaciones formales de esos gestos, apoyados en los demás elementos constructivos de la escena: ¿a quién le toca jugar?. Y ya que en el capítulo anterior lo comparamos con el sistema de organización de Picasso, abundemos un poco en la comparación.

En el Retrato de un campesino (el jardinero Vallier) Cézanne hace un retrato en el que prácticamente no se ve la cara, la caracterización está hecha con la pose. Por otra parte ha iniciado ya el carácter plano del fondo, y aún de la figura, y su descomposición en un mosaico de planos añadidos. Véase la continuación de ese proceso en el cubismo de Picasso.

4. EXPRESIONISMO



1. Kokoschka. Ruth VI. 1922
Litografía 69x43,5cm.
Colección Bucheim



2. Kirchner. Autorretrato con modelo. 1910
Óleo sobre lienzo. 150,5x100 cm.
Hamburgo. Hamburger Kunsthalle



3. Kirchner. Dos desnudos con barreño y estufa. 1911
Óleo sobre lienzo 89x90cm.
Museum Frieder Burda. Baden-Baden. Alemania



4. Max Beckmann. Autorretrato como enfermero. 1915
Óleo sobre lienzo. 55,5x38,5cm.
V on der Heydt Museum. Wuppertal



5. Kokoschka. Retrato de Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat. 1909.
Óleo sobre lienzo. 76,5x136,2cm.
Nueva York. Museum of Modern Art



6. Schiele. Retrato de Wally. 1912
Óleo sobre madera. 32,7x39,8cm.
Leopold Museum. Viena



7. Otto Dix. Retrato de la periodista Sylvia von Harden. 1926
Técnica mixta sobre tabla. 120x88cm.
Centro Georges Pompidou. París



8. Munch. Autorretrato después de la gripe española. 1919
Óleo sobre lienzo. 150,5x131cm.
Nasjonalgalleriet. Oslo



9. Delacroix. Retrato de Chopin. 1838
Óleo sobre lienzo. 54,7x37,5cm.
Museo del Louvre. París

RECOJO LOS RETRATOS EXPRESIONISTAS como referencia con respecto a mis retratos en cuanto, como hemos dicho, los expresionistas parecen apartarse de los cuidadosos estudios clásicos y afrontar el retrato de una manera directa, instintivamente, buscando la rápida caracterización que es también la conquista (casi arrebato) de lo que en el retratado atrae. Al respecto este primer retrato sin color de Kokoschka (Oskar, Pöchlarn, Danubio, 1886-Ville-neuve,junto a Montreux,1980) ofrece esa aproximación rápida, sin preparación ni sometimiento a un esquema previo, exterior. Se diría que el retrato está hecho de un tirón, ayudado por el grafismo a la vez tanteante y firme en el resultado. La correcta caracterización de la mirada es el objetivo principal.

Al hablar del expresionismo he destacado el grupo de “El puente”, que cristaliza en Dresde en la 1ª década del siglo XX, constituyendo por tanto casi una de las primeras vanguardias, si bien es cierto que recogieron el impacto de Van Gogh y los fauves. En este grupo destaca la figura de Kirchner (Ernst Ludwig, Aschaffenburg,1880-Frauenklich,junto a Davos,1938) , que, siendo uno de los fundadores del grupo, motivó su disolución en 1913 al presentar un manifiesto en el que se arrogaba la originalidad de las búsquedas. En esa primera etapa de Dresde Kirchner, y el grupo en general, especialmente Heckel (Eric, Döbeln,Sajonia,1883-Rudolfzell,lago de Constanza,1970), desarrollaron la que para mí es la obra más interesante del movimiento. En las dos obras de Kirchner que muestro puede verse la intensidad de un fuerte erotismo conseguido con una notable elementalidad de medios. Kirchner está influido por el colorismo fauve, pero en estas obras me parece que ese colorido está sobria y sabiamente aplicado al tema, no es meramente decorativo. El grupo, cuyos miembros tenían un estudio en común y pasaron muchas vacaciones juntos, pugró por el desarrollo de una sexualidad libre, con el tema del desnudo femenino como centro, con frecuencia retratando a dos modelos adolescentes. La fiesta de esa sexualidad libre se da en escenas en el estudio y en otras de baño, con frecuencia en el estanque de Moritzburg, donde pasaron vacaciones. Como practicaron abundantemente el grabado en él muestran esa alegría orgiástica del desnudo, con un grafismo esquemático de gran vitalidad, que constituye la más ágil manifestación del expresionismo. Tanto Kirchner como Heckel, y los demás, hicieron también interesantes aportaciones al paisaje, espe-

cialmente urbano, consiguiendo a veces un extraño patetismo, siempre con simplificadísimos recursos expresivos.

No me parece extraño que la crítica considere el movimiento en franco declive a partir de la 1ª guerra mundial. Aunque puede verse la continuidad del estilo en los años 20 y posteriores, no aportan ninguna novedad respecto a su primera eclosión. De hecho ya a comienzos de la 2ª década, con el traslado del grupo a Berlín, a mí me parece que Kirchner pierde esa frescura expresiva primera, y me dicen poco sus figuras callejeras alabadas por la crítica. Luego sus formas se tornan acuchilladas, de un patetismo fácil que conserva poco de la verdadera potencia de la década de Dresde.

Hemos dicho que el retrato, incluido el autorretrato, es esencial en el expresionismo, aunque hemos visto en El puente otra dirección distinta. Al ser un movimiento de fuerte carga psicológica, la interrogación a la persona despierta un interés especial. Presentamos el retrato de Max Beckmann (Leipzig,1884-Nueva York,1950) como enfermero, lo que nos da pie para hablar de la relación de los artistas expresionistas con la guerra. Varios de ellos se enrolaron como voluntarios, a veces con un confuso aire de exaltación, viendo en la guerra un motivo de “regeneración”. Marc y Macke murieron en el frente. Beckmann, que saludaba la guerra como un espectáculo impresionante, resistió poco, y, como Kirchner, sufrió un colapso nervioso que motivó su licenciamiento. El autorretrato que presentamos es uno de los muchos en los que el autor se interroga a sí mismo, con mirada inquisitiva y de asombro.

Kokoschka va a acabar centrando su arte en el retrato, con un personal estilo y con ambición de hacer retrato psicológico objetivo. Protegido, como Schiele, por Klimt, que le buscaba clientes, su éxito sin embargo tardó en llegar. En el retrato que mostramos se destaca la individualización y aislamiento de las dos figuras. El expresionismo vienés va a ser muy diferente del de El puente, con una técnica más estudiada. De Schiele (Egon, Tulln,1980-Viena,1918) hemos escogido el retrato de Wally, destacando algo que no es frecuente destacar en él, que es el intenso y bello efecto decorativo, en el que se trasluce la huella de Klimt, con un bello colorido. En general de Schiele se destaca la intensidad expresiva hasta el sufrimiento de sus rostros y desnudos retorcidos y desolados, y la abierta expresión

de la sexualidad. A él le tocó ser el único que tuvo problemas con las autoridades (pasó unos días en prisión) en una época en que, como hemos visto en *El puente*, o puede verse en Picasso, la explicitación abierta de la sexualidad era un tema central en la pintura. Con un personalísimo estilo Schiele hizo, en su corta vida, una valiosa aportación a la técnica pictórica y a la expresión en el retrato.

Después de la guerra, la “Nueva objetividad” tomó el relevo del expresionismo de *El puente* en Alemania. Junto a Grosz (George, Berlín, 1893-1959), Otto Dix (Untermhaus, Turingia, 1891-Singen, 1969) es la figura más destacada. También él asistió a la guerra, con un desapegado papel de observador, sin asomo del entusiasmo de otros. Resistió como soldado hasta el final, afirmando el papel de testigo de la realidad, lo que se tradujo en una colección de impresionantes dibujos con las atrocidades que hubo de presenciar, lo que constituye quizás lo más interesante (y expresionista) de su producción. Su distanciamiento objetivador se

aplica también a escenas de la miseria de la vida cotidiana (lisiados, prostitutas), y también al retrato, que ocupó bastante de su interés, y en el que su estilización caricaturesca no resta vigor a esa “objetividad” proclamada.

Por fin, como hemos señalado en el texto, recordamos que el expresionismo, más allá de su concreción en la escuela alemana del primer tercio del siglo XX, se ha dado con frecuencia a lo largo de la historia (Miguel Ángel, el arte bárbaro y románico medieval, Goya). Mostramos solamente al noruego Munch (Lotten, 1863-Skoyen, 1944), más que precursor verdadero creador del expresionismo, en su interrogación, simbolista, sobre el drama de la vida humana. Cultivó el retrato, y especialmente, como vemos, el autorretrato de dramático psicologismo introspectivo. Y a mí me gusta mostrar el contenido expresionismo del retrato que de Chopin hizo Delacroix, (Eugène, Charenton-Saint Maurice, 1798-París, 1863), de hermosísima plasmación del carácter y expresión de un rostro, ayudado por el musical uso del color.

5. RENACIMIENTO



1. Moroni. El sastre. 1565-70
Óleo sobre lienzo. 97x74cm.
National Gallery.Londres



2. Tiziano. Joven con guante. 1520-3
Óleo sobre lienzo 100x85cm.
Museo del Louvre.París



3. Tiziano. Retrato de Ranuccio Farnese. 1542
Óleo sobre lienzo. 73,5x90cm.
National Gallery.Londres



4. Giorgione. Las 3 edades
del hombre. 1505
Óleo sobre tabla. 62x77cm.
Galeria Pitti.Florenia



5. Rafael. Retrato
doble de Andrea
Navagiero
Y Agostino Beazzo.
1516
Óleo sobre lienzo
76x107cm.
Galeria Doria Pamphi-
li.Roma



6. Antonio Moro. Sir Thomas Gres-
ham. Hacia 1554
Óleo sobre panel. 90x75,5cm.
Rijksmuseum.Amsterdam



7. Jan Van Eyck. Retrato del cardenal
Niccolò Albergati. 1431-2
Óleo sobre tabla. 34,1x27,3cm.
Kunsthistorisches Museum.Viena

EN ESTOS ÚLTIMOS CAPÍTULOS se trata tan solo de hacer un comentario personal de alguno de los retratos de la época, elegidos en virtud de mis preferencias, sin referencia directa a mis obras.

Me gustaría, eludiendo la ordenación cronológica, empezar con el bello retrato de Moroni (Albino, Bérghamo, 1520-1578). Alejado de la clientela aristocrática de Tiziano, Moroni retrata figuras de la burguesía (este retrato de un sastre provocó la crítica de Lomazzo, pues era normal en la época reservar el retrato a figuras ilustres). Elegimos este

retrato pensando en presentar una figura-tipo del momento, dentro de esa elegancia y habilidad que Moroni debe fundamentalmente a Tiziano. Yo tiendo a menudo a imaginar los hombres de otra época como relativamente "exóticos", alejados de nosotros no sólo en la vestimenta (recuerdo ver un museo de armaduras del s. XV: la media de altura de los hombres era de 1,50 metros. Y los amaneramientos del estilo nos presentan a veces figuras extrañamente deformadas: ver por ejemplo figuras de Petrus Christus y otros contemporáneos). En el re-

trato de Moroni me parece ver una figura que, inserto plenamente en “la moda” de la época, de la que lo pongo como ejemplo, parece diferir poco de un hombre actual. De la época presenta un aire de sobria dignidad, y está representado con los atributos de su oficio (en lugar de la espada de los nobles).

He destacado en él la influencia de Tiziano (se han señalado otras, incluida la de Lotto). Es Tiziano (Vecelio, Pieve di Cadore, Venecia, entre 1473 y 1490-Venecia, 1576) el que ha dotado a los retratos de una sobria elegancia, llena de naturalidad, aún con el ennoblecimiento de la representación. A partir de los años 20 Tiziano está creando un estilo personal, definitivamente alejado de Giovanni Bellini y Giorgione, que va a tener una enorme influencia en toda Europa, y no sólo en su siglo. Presento dos retratos de gran atractivo estético y humano, en los que ha plasmado una personal iconografía: fondo oscuro, rostro girado levemente, sobrio colorido aunque muy bello, con vestidos oscuros que destacan rostro y manos, éstas estudiadas espléndidamente, con valor expresivo. Son retratos de nobles, bellamente ennoblecidos, pero llenos de natural realismo. En el segundo hay una discreta alusión al cargo, futuro cuidador de una iglesia de la orden de Malta. Hay estudio psicológico, pero sobre todo realista. Son los más bellos retratos del Renacimiento (algunos sitúan ya el estudio psicológico del 2º en la moda manierista), llenos, repetimos, de una serena elegancia y un hermoso realismo. Y no lo expongo, pero no me resisto a mencionar un retrato de pie, de cuerpo entero, de Felipe II, cuya regia caracterización, por lo demás sobriamente realista, tiene toda la elegancia y eficacia de los retratos reales de Velázquez, que ofrecen una versión adaptada excelente, y un cambio de moda, pero la misma sobria brillantez. Efectivamente la excelente estética de Tiziano tuvo una gran influencia, no sólo en la corte española.

Y en marcha retrospectiva presentamos a Giorgione (Castelfranco, Véneto, 1477-8, - Venecia, 1510), que, según la tradición es el veneciano que rompe la rigidez quattrocentista con un modulado suave y una naturalidad en rostros y expresiones, que influirá poderosamente en Tiziano. Vasari hace depender esa suavidad en la técnica de la influencia del sfumato de Leonardo, que estuvo en Venecia en el año 1500. Pero Giorgione muestra innovación no sólo en la frescura del dibujo, sino también en la bella utilización del color. Se ha señalado la clara afiliación respecto a Giovanni Bellini; su exclusiva ruptu-

ra con el aire quattrocentista es exagerada, cuando el viejo maestro estaba desarrollando una evolución semejante, aunque no tan intensa. Junto al carácter de alegoría, propio del culto círculo humanista, se ha hablado de la dulzura musical de su arte, pues efectivamente Giorgione era un hábil músico (tradicción que seguirán todos los pintores venecianos). Su corta vida dejó en manos de Tiziano la continuación del rupturismo de su pintura.

Volviendo también a las primeras décadas del siglo XVI nos encontramos con los retratos de Rafael (Urbino, 1483-Roma, 1520). También de corta vida pudo sin embargo realizar una evolución asombrosa, desde sus primeras obras pizpiretamente peruginescas a la rápida asimilación de Leonardo y Miguel Ángel, acabando en la extraña coloración (“barroca”) de la Transfiguración. En el retrato pasa de algunos de gusto quattrocentista, algo desgarrados en el gesto, incluyendo retratos papales, a unos tan modernos, atractivos e intensos como el que mostramos. Se trata de una modalidad de retrato doble, existente en la época, de figuras masculinas, en los que se expresa su amistad y afinidad, hechos a menudo ante la marcha de uno de ellos. Rafael muestra aquí su afinidad y amistad con importantes eruditos de la época.

Como Tiziano, Antonio Moro (Utrecht, 1517 o 19-Amberes, 1576 a 78) es pintor de corte. Su realismo fue muy apreciado por Felipe II, que quiso monopolizarlo. Ese vigoroso realismo propio de los Países Bajos ya estaba suavizado por la influencia de Tiziano, lo que facilita su integración en la etiqueta española. Moro se resistió a la monopolización española, y tuvo clientes en toda Europa.

Precisamente para mostrar el originario realismo flamenco, algo brutal, presentamos un retrato, bien anterior (más de un siglo) de Jan Van Eyck (Maa-seik, 1390-Brujas, 1441). Pintor de insólita habilidad, creador junto con Campin y Van der Weyden de la excelente pintura de los Países Bajos, con obras como el Retablo de Gante, o las Vírgenes ambientadas en iglesias o tronos, Van Eyck cultivó un retrato de gran éxito. Como miembro de la corte flamenca (embajador, ¿espía?), retrató a personalidades del mundo diplomático, como el cardenal que mostramos. Estaba creando un tipo de retrato, de tres cuartos, con el estudio detallado de cabeza y expresión (sobre unos hombros descuidados), a veces mostrando unas fisonomías duras, de fuerte sabor realista.

6. A PARTIR DEL SIGLO XVII



1.Franz Hals. Oficiales de San Andrés. 1633
Óleo sobre lienzo. 440x264cm.



2.Rembrandt. Los síndicos de los pañeros. 1662
Óleo sobre lienzo 191,5x279cm.
Amsterdam.Rijksmuseum



3.Velázquez. Retrato del escultor Martínez Montañés. 1635-6
Óleo sobre lienzo. 109x83,5cm.
Museo del Prado.Madrid



4.Velázquez. Retrato de Juan de Pareja. 1650
Óleo sobre lienzo 81,3x69,9cm.
Metropolitan Museum of Art.Nueva York



5.Velázquez. Retrato del papa Inocencio X. 1650
Óleo sobre lienzo. 140x120cm.
Galería Doria Pamphili.Roma



6.Gainsborough. Las hijas del pintor persiguiendo una mariposa. 1756
Óleo sobre lienzo 113,5x105cm.
National Gallery.Londres



7.Goya. La familia de Carlos IV. 1800
Óleo sobre lienzo 280x336cm.
Museo del Prado.Madrid



8.Renoir. El almuerzo de los remeros. 1880-1
Óleo sobre lienzo 130x173cm.
Colección Phillips.Washington d.c.

HEMOS MENCIONADO EL LIBRO de Riegl, destacando la importancia del retrato de grupo, corporativo, en la Holanda del siglo XVII, Vamos a destacar dos ejemplos, uno de cada una de las grandes figuras del momento. Si el retrato de grupo holandés evoluciona de una colección de retratos yuxtapuestos, en el siglo XVI, a una sabia composición orquestada unitaria, en la fresca, vigorosa pintura de Franz Hals (Amberes, hacia 1581 a 85- Haarlem,1666), tenemos el ejemplo de más lograda composición. Los retratos individuales están bien definidos, pero la composición unificada, aunque distribuida en grupos, con una excelente organización de banderas y lanzas, da a la escena una vivacidad, llena de naturalidad (y alegría) extraordinariamente lograda. Se trata de una de las escenas más recurrentes, el retrato en común de las milicias gremiales, y los personajes parecen amigables camaradas en una regocijante fiesta. La gran habilidad de Hals para el retrato, junto a su tono desenvuelto, compatible con una excelente, exquisita definición de las figuras y la impecable descripción de sus vestidos, revelan a un artista consumado del género, a un artista de una habilidad incuestionable, en su frescura y vitalidad.

El cuadro de Rembrandt (Leyden,1606-Amsterdam,1669) presenta todo otro carácter. La escena refleja una intimidad casi opuesta a la anterior. Un extraño encanto, diríase ternura, reside en esa también hábil congelación del momento. Hay en efecto una figura que mira(¿hacia un visitante?, en suma hacia el espectador) con una cálida deferencia que domina la sensación general, aunque las otras figuras no hacen exactamente lo mismo. Pero la sensación general es de recogida amabilidad. Quizás no es sólo esa deferencia lo que cautiva del cuadro. Es una escena de género, de relativa monótona uniformidad (al cabo, una colección de retratos) pero una misteriosa armonía la dota de una fuerte gracia expresiva, en su tremenda sobriedad (incluso cromática, aunque muy bella). Respecto al tema se han dado diversas interpretaciones. Los síndicos debían juzgar sobre la calidad de las telas que les eran presentadas, y la mayoría opina que los del cuadro se vuelven hacia un nuevo proponente: las demás concreciones parecen discutidas.

La intimidad de las figuras de Rembrandt supone una culminación de esa pintura de la vida cotidiana de la burguesía (el mismo Hals hará una pintura afín en su ancianidad). Con cierta extraña dulzura

a veces en sus retratos más personalizados. Para mí Rembrandt alcanza otra de sus cimas en los retratos de figuras ilustres, predicadores, eruditos, resueltos con una dignidad y un realismo que pueden equipararlos a los retratos cortesanos de Velázquez (y superiores a los de Van Dyck), aunque en un contexto social y nacional bien diferente.

En cuanto a la excelente faceta retratística de Velázquez (Sevilla,1599-Madrid,1660), (casi la única que tiene, por otra parte), he querido mostrar un retrato no especialmente destacado, del escultor Martínez Montañés, con la intención de compararlo con el del sastre de Moroni. Aquí parecemos estar ante un típico hombre de la época, como el sastre de Moroni de la suya. Hay cambios, y desde luego no sólo en la vestimenta, aunque tal vez sea arriesgado afirmar que este es un prototipo de hombre del siglo XVII, que, como en el caso de Moroni, está descrito con un realismo que no nos resulta extraño en la actualidad. La huella de Tiziano se refleja en el color oscuro del traje (aunque es el de la época) que destaca rostro y manos, pero la sensación que transmite no es la misma que la elegancia de las figuras de Tiziano; es más “real”, más dura. Relativa dureza que se da más en dos excelentes retratos realizados durante su segunda estancia en Roma, el de su criado Juan de Pareja, y el acerado estudio del rostro del papa Inocencio X. Son dos excelentes retratos, más humanizado el primero, dentro de su excelente descripción objetiva. Se trata de una persona con la que podemos toparnos en nuestro entorno. La maestría en la organización del cuadro, lleno de elegancia y habilidad en su sobrio resultado, revelan a un artista realmente exquisito, cuya excelente, refinada técnica, se aplica a la plasmación de una indudable dureza psicológica.

Era indispensable hablar de esos dos grandes retratistas, Rembrandt y Velázquez, figuras esenciales en la pintura de sus dos países. Como hemos dicho sólo podemos dar alguna pincelada en un tema de enorme profusión en la historia, y sólo presentamos algunas figuras que despiertan mi simpatía. He mencionado como Van Dyck (Amberes,1599-Londres,1641), a la elegancia “refinada” de sus retratos, que se imponen en la 2ª mitad del siglo XVII, hábiles y de una indudable personalidad original, añade algunos rasgos de delicadeza que le hacen preludiar a Gainsborough (Salisbury,Suffolk,1727-Londres,1788). Así que prefiero mostrar al pintor inglés que a la elegancia y exquisitez del

mejor Van Dyck añade toda la delicadeza y ternura de su rococó siglo. Tiene un par de cuadros de sus hijas niñas que unen a la peculiar ternura de su siglo una notable caracterización retratística, envuelta en el nacarado colorido de su peculiar, elegante rococó.

De Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) tenía pensado poner el retrato preparatorio del infante, pero rinde más exponer el cuadro de la familia al completo, aunque parece perder algo de la fuerza de los bocetos individuales. Los retratos son agudos, dentro de ese cierto aire achaparrado (tan poco elegante) que las figuras de Goya presentan a menudo. Aunque el retrato no sea la faceta más destacada de su arte (asombroso en los Caprichos y los Desastres de la Guerra), Goya lo cultivó abundantemente, como pintor de corte que era, quizás con una agudeza más implacable en este ejemplo

que en ningún otro. Agudeza realista que no parece que a los retratados les pareciera caricaturesca, pese a la implacable crítica que ven algunos intérpretes (otros están más dispuestos a señalar la piedad familiar que se quiere transmitir). Parece que fue aceptado por los comitentes como una velazqueña recreación del retrato de corte.

Para ilustrar el carácter cotidiano de los retratos impresionistas, en sintonía con el resto de su temática, escogí en la selección amplia un retrato de Renoir de sus compañeros pintores. También unos atractivos retratos familiares (especialmente La lectura) de Berthe Morisot. Pero aquí he optado por poner otro cuadro de Renoir que retrata el ambiente de recreo de la pequeña burguesía a la que pertenecía (el retrato de la izquierda es el de su futura mujer). Cotidianidad alegre, animada vida popular, en una de las más frescas descripciones.

CAPÍTULO IV

PAISAJE LOCAL ESTUDIO PICTÓRICO DE LA NATURALEZA

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

Obra propia	151
Desarrollo del tema	159
I. A modo de cita: Nostalgia: Constable	161
II. Las obras propias	163
III. Pedro Valdés	165
IV. La escuela holandesa del s. XVII. Antecedentes y contemporáneos	166
V. Estudios del natural en el s.XVIII	171
VI. La época romántica	173
VII. Auge, expansión y desaparición del género	177
VIII. Terminando	183
Bibliografía	185
Apéndice	187
Paisaje local	189
1. Escuela holandesa. Inicios	191
2. Pintores italianizantes	193
3. Etapa clásica I	195
4. Etapa clásica II	197
5. Constable	199
6. Friedrich	201
7. Turner	203
8. Monet	205
9. Van Gogh	207

Obra Propia

Paisajes de Sax

Página siguiente:

Acuarelas

25 x 35 cm



En las dos páginas siguientes:

Pinturas

Acrílico sobre papel

100 x 70 cm





Desarrollo del tema

(Las imágenes que ilustran los textos se encuentran contenidas en el DVD adjunto)

A MODO DE CITA: NOSTALGIA.CONSTABLE

YO HICE EL SERVICIO_militar en Menorca. Constable me gustaba, y en ese año sentí afinidad con la humedad de su paisaje isleño, sencillo y veraz.

Hace unos años tuve ocasión de estudiar un poco su obra y su biografía. Francisca Pérez Carreño me hizo saber que nació y vivió hasta los 40 años (con un paréntesis para estudiar Bellas Artes en Londres) en una pequeña aldea, East Bergholt, en la comarca de Suffolk. Allí vivió en la granja familiar (su padre era un acomodado comerciante que tenía molinos, barcas y tierra), allí conoció a su mujer, María Bicknell, nieta del párroco de la iglesia que veía (y pintaba) desde su casa, con la que no pudo casarse hasta la edad mencionada (en 1816, al recibir la herencia paterna). Y aunque se estableció en Londres, los grandes cuadros por los que le conocemos son de su pueblo y comarca natales, donde pasaba veranos, y donde ya había realizado obras importantes: Malvern Hall, muestra de la pintura de mansiones y propiedades de nobles lugareños, El huerto de Golding Constable (su padre), la Vista de Dedham de 1814 (un regalo de bodas para la propietaria de la casa desde la que se veía la escena). Son algunas muestras que ya recogen aspectos importantes de su poética. En este último cuadro vemos una escena de trabajo: unos operarios limpiando el estercolero. Veremos siempre campesinos-operarios haciendo sus labores en los paisajes que Constable pintaba. Parece que en su juventud visitó la región de los lagos y no se sentía a gusto en sus parajes desiertos: echaba de menos la humanización de las tierras de su comarca, con sus granjas, molinos, barqueros.

Una frase que recoge la mencionada crítica resume el sentido de este capítulo: "...el sonido del

agua escapando de las ruedas de los molinos, los sauces, los viejos muelles podridos, los postesfangosos, los edificios de ladrillo. Amo esas cosas(...) Nunca dejaré de pintar esos lugares. Han sido para mí siempre un placer (...) Estas escenas me han hecho pintor. Y les estoy agradecido."

Efectivamente Constable cumplió su promesa y los grandes cuadros que le han hecho famoso están enmarcados en esos lugares: El caballo blanco, El carro de heno, La esclusa. Hagamos un pequeño comentario. Si cogemos el primero de esos tres grandes cuadros mencionados, nos parecerá que hemos visto muchos semejantes, en los comedores de las casas (antiguas), en las tiendas de marcos. Porque desde entonces no ha dejado de estar de moda pintar con amor el paisaje de la comarca de uno. Constable parecía tener más cercanos como antecedentes a los pintores holandeses del s. XVII que a su admirado Claudio Lorena. La temática y la estética de Constable ha devenido uno de los tópicos mayores de la pintura de aficionados, pero eso no rebaja la sencilla emoción que se encuentra en esos cuadros, y que parece residir más en las figuras humanas que en el paisaje al que dan vida. También en la hermosa captación de los efectos atmosféricos, que da a sus cuadros tanta frescura.

"Se ha dicho que cada árbol en la pintura de Constable representa un individuo particular, que en sus cielos se puede leer la hora del día y la época del año, que las ruedas del molino se mueven en la dirección que deben, según la corriente."

El mismo Constable nos da una espléndida definición del deseo de su poética: "dar a un breve momento cogido del tiempo fugitivo una existencia duradera y soberana y hacer permanentes muchas

de las espléndidas pero evanescentes exhibiciones que ocurren sin cesar en las variedades sin fin de la naturaleza, en sus cambios externos.”

Cuando murió su mujer, tras 12 años de matrimonio en los que le dio varios hijos, Constable dijo que para él la vida había perdido todo su color. En los

últimos años de su vida, cuando el término “pintoresco” cobró nueva actualidad (y un sentido nuevo: aludía a esa Inglaterra rural y artesanal que estaba desapareciendo) Constable siguió pintando las viejas granjas de su comarca natal (La granja del valle), algunas de las cuales habían ya desaparecido.

LAS OBRAS PROPIAS

EN EL SEGUNDO AÑO del DEA fui como oyente a la asignatura del Dr. Salas, “Poética de la Naturaleza”. Proponía como trabajo elegir un lugar, paisaje, con el que uno se sintiera identificado, y trabajar sobre él.

Para mí era fácil elegir el paisaje con el que toda la vida me he sentido identificado. En el momento de la exposición del proyecto yo explicaba mi experiencia: durante toda mi adolescencia y juventud (y esporádicamente después) yo pasaba los veranos (y algunas vacaciones durante el invierno) en una casa de campo que teníamos en Sax, en la provincia de Alicante. Comentaba que me parecía increíble que mis amigos de Barcelona tuvieran sólo una semana de vacaciones. Igual se iban a Turquía, o más lejos, pero ¡era una semana!. Yo pasaba más de dos meses en Sax (mi padre era maestro, con sus largas vacaciones), sumergido en un mundo completamente distinto a la ciudad. Muchísimos atardeceres yo daba largos paseos (solitarios) por los campos abiertos, hasta la caída del sol (era un espectáculo cuando amarilleaba, a la caída de la tarde). Por las noches, de madrugada, después de pasar el rato con los amigos en el pueblo, yo daba unos paseos por la fantasmal (sin tráfico) carretera de adoquines, y metiéndome en los campos iluminados por una blanquísima luna que daba a los sitios un aspecto irreal, un mundo que era el reverso del día (no había entonces luces artificiales). Friedrich lo pintó, pero la que daba no era mi impresión real, menos poética y más extraña y verdadera. Explicué cómo en la noche las masas (las montañas, aunque fueran apenas colinas) imponían, con temor.

Como ese paisaje ha quedado asociado a los mejores momentos vividos (por los campos, y por

las vivencias con mis amigos en el pueblo) ha quedado profundamente grabado en mi sensibilidad (recuerdo uno de los primeros viajes con mi mujer, saliendo de Alicante, hacia Pinoso, la emoción al ver que el paisaje de la comarca aparecía, familiar y emotivo).

Ese paisaje es el que yo querría pintar, y ningún otro, por ahora. Dije que no podía hacerlo, porque ya no disponía de la casa allí, y sólo podía ir unos días y hacer unas fotos.

Cuando he tenido ocasión he pintado a partir de esas fotos (he vuelto más veces, a hacer otras), pensando, como en otros temas, que la calidad artística de las fotos no tenía importancia, porque eran una mera evocación de un color y unas formas que tenía interiorizados.

He hecho una serie de cuadros de cara a esta tesis. Más que en otros capítulos he de decir que no me siento generalmente satisfecho de ellos (aunque me basta con que haya alguno que refleje del algún modo esos campos), más simples que en otros temas. Como siempre son más bien propuestas, referidas sobre todo al tema, y no los cuadros que alguna vez me gustaría pintar. Especialmente falla el origen, a partir de fotografías, alejado del lugar y sin tiempo para profundizar en nada. Añoro especialmente dibujos al natural (la silueta de las hojas de los olivos a la luz de la luna) hechos en la juventud, cuya inexistencia actual veo como una gran carencia.

Se trata de dos tandas de ejercicios: una colección de acuarelas, generalmente de 35x25 cm., de las primeras prácticas hechas con esa técnica, y otra de pinturas con acrílicos sobre papel (cuché), de 100x70 cm., pintados sobre proyección, en un

intento, totalmente primerizo, de dar con el efecto real (lo que dificulta en parte la elementalidad del color utilizado). Como hemos mencionado en otros temas, la pintura está hecha con rapidez (unos 30 minutos), esperando dar una imagen simple pero que reflejara con sinceridad la armonía de la escena, un efecto de color armonizado que reflejara una impresión “auténtica”, una trasposición que sintiera como real. Creo que aquí hay un núcleo importante de la temática de esta tesis: mis hermanos recono-

cen el lugar, aunque a menudo no hay en los cuadros más que árboles y tierra.

Dejo para un deseado momento futuro reflejar esa realidad en cuadros más enriquecidos. Estos son bocetos que buscan un solo efecto, proporcionado por la fotografía, que exige la rapidez de ejecución, para reflejar la sensación sentida, a lo cual ayuda pararse a tiempo, al ver brotar el tema, renunciando a toda elaboración posterior (buscada reflexivamente, “construida”: volveremos sobre este tema).

PEDRO VALDÉS

DON PEDRO VALDÉS ERA el vecino de la casa de campo de Sax, y, como nosotros, pasaba en ella los veranos, con su mujer y sus hijos, que eran amigos nuestros. Sus figuras llenan mi adolescencia: D. Pedro, con un humor un punto sarcástico, pero benévolo, doña Josefina, que se recuerda con cariño, y sus cuatro hijos.

Tanto don Pedro, como luego sus dos hijas, Manolita y Julia, fueron, además de pintores, profesores de Bellas Artes, en Alicante, Valencia y Madrid respectivamente, pero entonces eso era para mí un dato irrelevante, no hablaban de ello y mi recuerdo es la casa de “El Chaparral” (muestro un cuadro de don Pedro con un fragmento de la misma, en el que se ve al fondo la nuestra), las visitas de rigor en las que doña Josefinita explicaba toda la vida y circunstancias de sus hijos, y las excursiones de todos los hermanos de una y otra familia en bicicletas sin luces ni frenos al cine local.

Para este trabajo, puesto que muestro el paisaje de Sax, se me ocurrió tratar de encontrar algún cuadro de don Pedro, ya hace años fallecido, y se lo pedí a Julia, que muy amablemente me atendió y me proporcionó las escasas imágenes que conservaba de cuadros de paisajes de Sax de su padre. Ni

ella ni Manolita tenían cuadros propios de paisajes de Sax, pero pude ver las pinturas de Julia, de la que don Pedro decía que le superaba. Como profesionales, tienen una temática variada, para mi gusto interesante en el retrato. Aunque se sale del tema de este capítulo, quiero mostrar un autorretrato de don Pedro (un ejercicio, divertimento, pintado sobre una paleta), porque la impresión de presencia que en mi despierta, absolutamente real, es muy superior a las fotografías que reviso, y eso es para mí uno de los valores principales de la pintura, la capacidad de una evocación, sencilla, verdadera, de una realidad vivida.

Volviendo al paisaje, los resultados obtenidos en mi búsqueda son muy escasos: la obra de don Pedro ha quedado dispersada, con una catalogación muy escasa (de pasada, ésta ha sido hecha, junto con Julia, por Sara Barceló, una licenciada en historia del arte, de Sax, autora del único libro que sobre don Pedro existe, que cito en la bibliografía). Presento cinco paisajes (uno proporcionado por una sobrina de don Pedro, Carmen Valdés, que lo tiene en su casa). Mi intención, no sé si acertada, era mostrar que ese paisaje es el mismo que sale en mis obras. En todo caso, para mí es reconocible.

LA ESCUELA HOLANDESA DEL S. XVII. ANTECEDENTES Y CONTEMPORÁNEOS

Se me va a permitir que entre con un poco de detalle en el tema de la aparición histórica del género del paisaje.

En su librito sobre el paisaje Kenneth Clark presenta una simpática tipología de paisajes, que en realidad hace coincidir con las etapas cronológicas de su desarrollo. Así, habla de un “paisaje simbólico”, “paisaje de fantasía”, “paisaje ideal”, paisaje “de hechos”, y otros. En este trabajo se trata de hablar de este último tipo de paisaje, vale decir de un paisaje que consiste en estudiar y celebrar la realidad.

Pero enseguida el mismo Clark precisa que esas distinciones no pueden ser muy estrictas. Por ejemplo, el paisaje “de símbolos” sería característico de la época medieval. Su prototipo sería el “jardín ameno”, el “hortus conclusus”, trasunto del jardín del paraíso. Pero empezamos poniendo un ejemplo que él cita. En el “Cordero místico” de los Van Eyck tendríamos, a la vez que un prototipo de ese jardín idílico, simbólico, una clara muestra de observación y estudio del paisaje. Fácil de entender en cuanto Van Eyck sería una encrucijada entre el mundo medieval y el naciente interés renacentista por la descripción de la realidad. Así Clark inserta en el “paisaje de hechos” todos los intentos de observación del paisaje como fondo de las escenas religiosas o retratos desde el s. XV. Los flamencos (ponemos el ejemplo del Rolin de Van Eyck, pero podríamos citar a todos), y los italianos. Entre estos ha destacado a Giovanni Bellini. A través de los fondos de sus cuadros, pero más de los de Giotto y Tiziano, se llega a la gran eclosión de la pintura de paisaje a finales del s. XVI, que mostraremos.

Pero aún tenemos más paradojas, pues vamos a encontrar como precedentes de esa eclosión del gé-

nero del paisaje, a los pintores que él encuadra en el “paisaje de fantasía”, es decir, a todo el movimiento manierista. Efectivamente se ha señalado como primer pintor de paisajes a Patinir, porque en sus cuadros, de temática religiosa, las figuras, la historia, ocupan una parte minúscula del cuadro, insertas en un vasto paisaje panorámico. En él, como en El Bosco o Altdorfer, vemos un paisaje efectista (grandioso, con frecuencia tormentoso), pero también el primer intento de convertir el paisaje en parte muy importante del cuadro. Pintores “manieristas” serán llamados los pintores, flamencos y holandeses, que están en el inicio de la verdadera pintura de paisaje. Me tomo la libertad de poner un solo ejemplo, de Conixloo: sus escenas de bosque tienen algo de la “extravagancia” que vemos en otros (por ejemplo los Savery), pero ¡cuánta observación!, y cuanta maestría en organizar el cuadro y describir un paisaje.

Citando precedentes de la pintura de paisaje se suele proponer los Libros de Horas, con sus descripciones de las labores del campo en las distintas estaciones, temática que va a llegar, desde Pieter Brueghel, hasta los orígenes mismos del paisaje holandés del s. XVII. La originalidad de la temática de esos libros de Horas es relativa, pues hay escenas de trabajo, caza, pesca, recolección, desde Egipto (como vimos en el primer capítulo de este trabajo), pero la fina elegancia del gótico internacional está detrás del tratamiento posterior.

Entrando en nuestro tema, la aparición del género del paisaje como tal hay que situarla en la Italia de las últimas décadas del s. XVI, aunque, paradójicamente, es más bien obra de pintores nórdicos (muy especialmente holandeses) afincados en Italia. Del plantel de los primeros ya pintores, no sola-

mente dibujantes, habría que destacar la figura de Paul Bril, que con su temática variada (rocas, puerros, ríos, rebaños, ruinas con figuras) es una de las figuras más apreciadas por los coleccionistas de paisajes de finales del s. XVI (nobles y papas), junto a las grandes figuras locales (Annibale Carracci, Domenichino, Filippo Napolitano, Agostino Tassi) y los grandes emigrados franceses (Lorena, Poussin y Dughet). Bril es uno de los primeros en triunfar, como su compatriota Jan Brueghel en su etapa italiana. Ellos serán los pioneros de una pléyade de pintores holandeses que formaron una auténtica colonia artística afincada en Roma en la primera mitad del s. XVII. Desde sus comienzos los pintores holandeses tenían fama de estar atentos a reproducir la realidad del paisaje en sus detalles, mientras los italianos preferirían un arte más decorativo y narrativo (se suele mencionar la obra de Van Mander en Holanda, que en los inicios del s. XVII animaba a los pintores a salir al exterior a estudiar la Naturaleza para que sus cuadros fueran más verídicos). Pongo un par de ejemplos de Bril y Jan Brueghel. En ambos vemos un paisaje conformado, aunque cierto anecdotismo los sitúa fuera de la gran etapa clásica (la de Lorena y Poussin en Italia, y los paisajistas naturalistas en Holanda). Pero Brueghel tiene excelentes pinturas sobre cobre muy apreciadas, e inicia buena parte de la temática futura: bosques, puertos, riberas del río, y Bril va evolucionando, desde sus primeras obras más pintorescas hacia el gran estilo clásico.

El origen de este interés por el paisaje se encuentra en los frescos que decoran los palacios italianos, y está teorizado por notables aficionados como Armenini, que, a finales del s. XVI, postula “la oportunidad de paisajes amables, con ciudades, castillos, puertos a lo lejos” “huyendo de paisajes melancólicos”, siguiendo en eso a Vitrubio, ya citado por Alberti. Es interesante comparar esa temática con los restos de pinturas pompeyanas, que presentan semejante gusto por lo pintoresco. Bril (junto con su hermano mayor, Matthijs) colaboró en esa decoración de palacios, con otros artistas locales, como Antonio Tempesta (esa labor prosiguió en la etapa clásica). Pero Bril fue de los primeros en pasar la temática del paisaje a cuadros de caballete. En este primer momento, de transición entre los siglos XVI y XVII, gozó también de gran prestigio el pintor alemán Adam Elsheimer, que, afincado en Roma, influyó en los pintores holandeses posteriores, con

sus estudios de la luz (ponemos un ejemplo de un amanecer).

Estos autores dominan las dos primeras décadas del S. XVII en Roma, mientras los manieristas citados lo hacían en Flandes. A partir de entonces hay que considerar los dos movimientos, romano y holandés, en paralelo, como contemporáneos que son.

* * *

Nuestro interés principal está en la escuela naturalista que aparece en Holanda en las primeras décadas del s. XVII. Vamos a ver las figuras que parecen más atractivas. Los principales iniciadores de la corriente son Avercamp y Esaias van de Velde. Avercamp está claramente emparentado con una temática de tradición en estampas y grabados: las “escenas de invierno”, que habían sido excelentemente tratadas por Pieter Brueghel. En Avercamp se convierten en una gozosa descripción de la vida colectiva: un sinfín de patinadores sobre los ríos helados se mueven formando un panorama lleno de un ritmo sabio, dando una visión de conjunto, excelentemente orquestada, a la gran variedad de personajes, escenas y situaciones. La apariencia de ingenuidad no borra la maestría de la composición. La vida del pueblo, aparentemente gozosa, respira por entre la multitud de personajes y situaciones cotidianas.

Por su parte Esaias van de Velde inicia la descripción de las escenas de la vida cotidiana en los lugares reales: orillas del río con trasbordadores, casas de campo, caminos, dunas, retratados con un realismo totalmente ajeno a las temáticas religiosas o pastorales de la pintura italiana, y que serán los temas que tratarán con maestría los artistas de la generación siguiente: Van Goyen, Salomon von Ruysdael, Pieter van Santwort, Pieter de Molijn. El precedente más señalado a esta temática lo constituyen los dibujos a tinta de un “maestro de los pequeños paisajes” del s. XVI (pasados a grabado por Vischer, a principios del XVII), que tocan esos mismos temas, en apuntes más elementales. El crítico Peter Schatborn señala como origen o precedente de esta escuela naturalista las estampas topográficas abundantes en la época (“pintado del natural”, se lee en algunas), especialmente de vistas de ciudades (género luego tratado por los grandes pintores a mediados de siglo). Los cuadros de Esaias van de Velde a menudo nos producen la impresión de

cierta tosquedad, por ejemplo en las figuras achaparradas que pueblan los lugares, pero vemos ya un interés totalmente orientado a la realidad de escenas y lugares cotidianos.

Van Goyen y Salomon von Ruysdael son los grandes cantores de esas escenas, enriqueciendo la técnica pictórica, primero con la “pintura tonal” (de tendencia monocroma), luego acercándose a la maestría de los artistas de la mitad del siglo. Muestro 4 obras de Van Goyen, tres hermosas vistas de orillas del río con trasbordador y una muy reproducida (“dos hombres junto a un árbol”), inserta aún en esa paleta de escaso color que ellos muestran al principio. Más estimulante me resulta Salomon Ruysdael, que a las bellas escenas del río añade un interesante repertorio de paisajes interiores con figuras (un tema recurrente es la llegada en diligencia a una casa o posada), en los que va enriqueciendo su técnica, al servicio siempre de la observación de la realidad en torno, con figuras de lugareños o viajeros que no guardan ni mínima relación con los que pueblan los cuadros de los pintores italianos.

A estos pintores de lo cotidiano hay que añadir un par de artistas que a veces se incluyen entre los italianizantes, porque recibieron influencias técnicas de artistas que lo fueron, pero que están más próximos en espíritu a la escuela naturalista. Se trata de Hércules Seghers, autor de panoramas con cierto gusto expresivo (“dramático”, dicen), del que muestro un par de ellos, y de Rembrandt. De Rembrandt se conservan hermosos dibujos a tinta, que son apuntes, probablemente del natural, de entornos cotidianos: granjas, paisajes cercanos a ciudades. Y unos pocos cuadros de paisaje, al que se dedicó en un breve periodo de su carrera. Con ocasión de “El puente de piedra”, en el que echa mano de su claroscuro que personaliza el paisaje, como imprimiéndole un simbolismo personal, hemos de mencionar el tema precisamente del simbolismo. El crítico Josua Bruyn opina que, tal como ocurría en los pintores de escenas de género de la época, el paisaje de los pintores holandeses de lo cotidiano está repleto de símbolos genéricos. Citemos los que describe en ese cuadro: un solitario caminante encorvado bajo el peso del equipaje se acerca a un puente. A la izquierda queda una fonda, que describe como lugar de placer. Pero él parece enfilarse el puente (símbolo de Cristo) que lleva a un camino en el que a lo lejos se vislumbra una iglesia, símbolo del cielo. El autor cita ejemplos que se en-

cuentran en todos los pintores: el tema del puente, el del viajero con un saco, el de los símbolos del ocio, de la riqueza o el placer, por los que atraviesa el peregrino, y cree transparentes esos símbolos en estampas de la época con intención moralizante. Si su opinión es acertada hay que reconocer que los símbolos están sabiamente camuflados en escenas que parecen totalmente cotidianas y realistas. Símbolos semejantes se han descrito en los pintores de escenas cotidianas mencionados en nuestro capítulo primero, y otros muy semejantes se ha señalado en Friedrich, con quien los paisajistas holandeses presentan alguna semejanza que mostraremos.

* * *

Pero antes de entrar en los grandes naturalistas holandeses de mediados de siglo vamos a volver a Roma, donde, desde la década de los 20, están apareciendo experiencias interesantes. Entre los holandeses viajeros en Roma encontramos a dos pintores que, aunque en estancias breves, suponen un hito en el desarrollo del paisaje romano. Cornelis Poelenburch y Bartholomeus Breenbergh seguirán pintando paisajes con ruinas clásicas, pero al estudio minucioso de las ruinas incorporan figuras vistas con un fuerte realismo cotidiano (se señala la influencia de otro holandés afincado en Roma, Peter van Laer, el “Bamboccio”, pintor de figuras populares) que las hace de un moderno atractivo. Presento un ejemplo de cada uno. Y a ellos hay que añadir el alemán Goffredo Wals, que aporta estudios de rincones de calles, con asombroso realismo moderno.

Insertos en ese ambiente tenemos a los grandes representantes del paisaje clasicista (el “paisaje ideal” de Clark), Lorena y Poussin. Los situamos en su contexto. En realidad el creador del paisaje clasicista es el boloñés afincado en Roma Annibale Carracci. En su ya brillante carrera provinciana (que le hace ocupar un lugar de honor en la pintura italiana entre siglos, junto a Caravaggio) Carracci había tocado ocasionalmente el tema del paisaje. Curiosamente con un estilo más realista y libre que el posterior; presentamos un ejemplo de una “Escena de un río”, de fresco sabor. Pero su “Huida a Egipto” de 1604 supone la creación del paisaje clasicista: un paisaje sabiamente ordenado donde figura y fondo armonizados producen una extraña sensación de serenidad y equilibrio. Será esa sa-

bia disposición de elementos, con predominio horizontal y estático, que encontraremos en los paisajes clásicos de Poussin, más fríos (para mí casi irritantes). Antes que Poussin conoció un gran éxito Claudio Lorena, pero ambos se movían en un contexto amplio. Antes que por ellos, la lección de Carracci había sido recogida por su círculo boloñés en Roma, en el que destaca el Domenichino. Precursor y maestro en muchos aspectos de Lorena fue Agostino Tassi, que ejerció un dominio del ambiente pictórico antes de que su discípulo le sucediera, e inició, por poner un ejemplo, uno de sus temas más famosos: la escena en un puerto antes de la partida (o llegada) de un barco. En ese ambiente romano se movieron muchos otros: Swanevelt, Napolitano, Both, Dughet (todos los cuales, con Poussin y Lorena, participaron en el magno proyecto paisajístico del Retiro, llamados por Felipe IV), sin que sea fácil establecer la dirección de las mutuas influencias.

Parece que me alejo del tema, pero tenía interés en mostrar las hermosas novedades técnicas presentes en el paisaje romano, que por otra parte influyeron grandemente en los pintores holandeses de la 2ª mitad del siglo en Holanda. Se puede decir que los pintores establecidos en Roma crearon (junto a la escuela naturalista en Holanda) la pintura de paisaje, dotándola de una extraña belleza, pese al convencionalismo que presenta: en sus temas (siguen siendo escenas religiosas o mitológicas, en todo caso pastorales, con un fondo de paisaje, sólo que es ese fondo el que domina), y en su ambientación, lugares bellos y armoniosos, de una elegancia a veces artificial. Aunque sea difícil a veces distinguirlos, Claudio Lorena destaca entre ellos, ya en su época. Es de destacar que la mayoría practicaron al aire libre, tomando apuntes en dibujos (se conservan algunos, pocos, excelentes), y en el caso de Lorena eso da lugar a algún paisaje netamente real, aunque domina el mitológico y pastoral. La belleza de sus cuadros no tiene nada que ver con la frialdad con que paisajes parecidos aparecen en Poussin; al contrario producen un placer emocionante, a la vez que calmo. Tenemos aquí la plasmación de una tranquila armonía de vida, en un tranquilo presente a la vez nostálgico, más sencillo que majestuoso. Junto a los dos grandes clásicos, y en convivencia con ellos, tenemos a dos atractivos paisajistas: Gaspard Dughet, cuñado de Poussin, más paisajista real, sin mitología, y más inclinado a paisajes más agrestes, como Salvatore Rosa, pero menos retórico. Rosa

ha añadido a las armoniosas delicadezas doradas de Lorena un gusto prerromántico por lo escarpado y dramático, para mí atractivo y elegante.

Y junto a ellos quiero destacar a un holandés que me resulta particularmente atractivo. Jan Both, que convivió con ellos unos años en Roma, introdujo en Holanda un gusto (“italianizante”) diferente al de los naturalistas autóctonos citados, y, junto a otro viajero a Italia, Jan Asselijn, marcará una moda de toda una generación de pintores que encarnan quizás los mejores logros técnicos de la pintura de paisaje holandesa. Me detengo en Jan Both. Recoge toda la belleza de los paisajes soleados de Lorena, su luz dorada, y cambia el decorado mitológico y pastoril por otro más realista: caballeros que atraviesan caminos entre los bosques, pintores que toman apuntes en la naturaleza. El ambiente es claramente pintoresco e idealizado, sin dejar de ser realista. Elegante, variado dentro de un paisaje siempre atractivo por la bella selección del encuadre. Puede verse cómo los cuadros que presento marcan la dirección de los autores “italianizantes” de la 2ª mitad del siglo, que mostramos en más exigua representación. De ellos yo destacaría a Nicolaes Berchen, que parece crear la pintura de pastoras reales, con una elegancia predieciochesca y Adam Pynacker, brillante en la descripción de barcas y barqueros junto al río. Parecen los más modernos, aunque su estilo presenta semejanzas con Cuyp, Potter, Karel du Jardin o Wouwerman.

* * *

Metidos en ese mundo elegante hemos dejado atrás a los pintores de la escuela naturalista en Holanda. Continuando la tradición marcada por Van Goyen y Ruysdael, tenemos unas cuantas figuras atractivas en los años centrales del siglo. Aert van der Neer es un ejemplo de la tendencia de la época hacia la especialización, y destacó en las escenas nocturnas. También en las de invierno, como Isaack van Ostade. Adrien van de Velde tiene hermosas escenas de playa, con un aire muy moderno. A mí me resulta particularmente atractivo Jan van der Heyden, cuyas vistas de casas, rurales y urbanas, me comunican una gran sensación de verdad, me parece estar viendo mi viaje a Holanda. Allaert van Everdingen, que desarrolló el paisaje que conoció en su viaje a Suecia, tiene un cuadro (pinta paisajes montañosos, con cascadas, que influyeron en Ja-

cob van Ruisdael) que a mí me evoca a Friedrich, no en vano se trata de paisajes bálticos.

Y pasamos a las figuras más destacadas del paisaje naturalista holandés. Jacob von Ruisdael (sobrino de Salomon) es la figura que ha obtenido mayor reconocimiento. Merecido, por su sabia técnica, al servicio de un paisaje real, sin el menor punto de contacto con el italianizante, por su variedad (paisajes de ríos y bosques, panoramas de ciudades desde las afueras, castillos, molinos, cascadas, alguna marina) y su personalidad: son paisajes sobrios, a veces dramáticos. Es una curiosidad que sus temas son mayoritariamente diferentes a los de los naturalistas de las generaciones anteriores (aunque haya pintado alguna escena de invierno, o vistas panorámicas de las ciudades, en las que se había especializado Philips Koninck). Frente a las pintorescas escenas de trasbordadores, granjas, caminos o posadas, Ruisdael pinta una naturaleza agreste, para mí lo mejor de su producción, a veces levemente romántica (presento un cuadro, de un solitario junto a un bosque realmente friedrichiano). Su excelente técnica, en cuadros bien armonizados, con estudio de detalle, le convierte en un excelente paisajista.

Pero, muestro mi gusto, yo vibro más con su a menudo menospreciado (por la crítica posterior) discípulo Meindert Hobbema. El paisaje de Ruis-

dael es sobrio y recio, su técnica excelente, pero hay algo en Hobbema que yo no veo en él. Hobbema se mueve con ternura en un ambiente que casi siempre es el mismo: caminos junto a granjas o aldeas, dentro de bosques, pero no tupidos, y la escena se desarrolla en un claro, con frecuencia un recodo que bordea una casa o aldea, por el que habitan, más que caminan, aldeanos. La técnica, heredada de su maestro, es excelente, pero la emoción está en el mundo que describe, con sencillez amor. Así, pinta una y otra vez los mismos lugares, se puede decir que hace siempre el mismo cuadro. Hasta técnicamente, en la elección de temas y encuadres, evoca a Constable. La misma veneración tranquila por la belleza de su entorno. Ese tipo de artista, centrado en una realidad determinada a la que se ciñe y en la que destaca, con una melodía segura y concentrada (tal Vivaldi), sin estridencias ni grandezas, reconozco que se lleva todas mis simpatías.

He dejado expresamente fuera el género de marinas, como un poco ajeno al tema. Iniciado por Porcellis, adquiere un excelente desarrollo en Willem van de Velde II, (también en Van de Capelle), en majestuosas marinas, tranquilas o en tormentas. Si hemos visto prefigurados a Friedrich y Constable, ahora tenemos a Turner.

ESTUDIOS DEL NATURAL EN EL S.XVIII

Hemos visto con cierto detalle la escuela holandesa del s. XVII, que parece bastante ceñida al tema de este capítulo. En los dos siglos sucesivos (mucho más en el XIX) la pintura de paisaje tendrá un amplio desarrollo, hasta convertirse en el género preferido. Sólo podemos señalar algunos momentos de ese desarrollo.

En el s. XVIII cabe destacar las teorizaciones sobre el paisaje, paralelas al desarrollo de su práctica por un buen número de pintores. Vimos que a principios del s. XVII el holandés Van Mander recomendaba a los pintores salir al exterior para tomar apuntes “reales”, que incorporar a sus cuadros. Pero de hecho los pintores que vimos en el apartado anterior, aunque reflejaban un paisaje real, “componían” los cuadros, incluso a veces no vacilando en cambiar elementos y aun yuxtaponer libremente diversos lugares (como luego hará también Friedrich).

Por lo demás el paisaje había sido un género relativamente secundario, y lo siguió siendo a lo largo del S. XVIII, en que todo el neoclasicismo tenía a la pintura de historia como el género supremo. Pero el interés por estudiar el paisaje real, aunque fuera como fondo de otros temas, fue ganando espacio, en una labor teórica progresiva, desde los tratados de Roger de Piles, en los primeros años del s. XVI, a los de Pierre Henry de Valenciennes, a finales. El primero señala que el estudio de la Naturaleza proporciona a los cuadros una verosimilitud que los hace muy superiores a lo inventado, y recomienda el estudio real de todos los elementos que van a salir en el cuadro, y aun postula el valor propio de los meros paisajes naturales, especialmente como ejercicio pictórico. En el s. XVII vimos que no sólo los holandeses, también Lorena y sus amigos tomaban

apuntes de paisaje al natural. En el s. XVIII muchos pintores señalaron la necesidad de hacer al natural estudios del color, con óleo (a menudo sobre papel). Muchos de los pintores que vamos a citar, especialmente Vernet, que tiene también una importante obra teórica, lo practicaron y recomendaron, y Valenciennes exponía la necesidad de hacer estudios rápidos (máximo de una hora), dado el cambio de la luz ambiente. La pintura de Valenciennes enlaza directamente con Corot en los inicios de la escuela de Barbizon.

Presentemos algunos de los pintores que hicieron ese estudio del paisaje. De nuevo encontraremos a la mayoría como viajeros en Roma (y Nápoles y Sicilia), en una nueva moda que se intensificó a mediados del s. XVIII. Antes habría que citar los estudios de Desportes y Watteau en Francia. En Roma, alrededor de Joseph Vernet tenemos una serie de pintores que cultivan el paisaje como su tema principal: los ingleses Richard Wilson y Thomas Jones, y los Cozens padre e hijo (Alexander y John Robert), y muchos más. Presento un ejemplo de los delicados tonos atmosféricos de Wilson. Thomas Jones sorprende por su aire moderno, nos recuerda a Wals. Los Cozens hicieron estudios de acuarelas cuya influencia llega hasta Turner. Desde mediados de siglo la Academia Francesa en Roma promueve el estudio del natural y en ese ambiente Fragonard realiza unas obras que al estudio del natural añaden su gusto pastoral rococó.

Claude-Joseph Vernet es una figura capital del paisaje, en este contexto italiano y luego en su influencia en Francia, incluso como teórico, preconizando que a la emoción de lo captado al natural no es equiparable la invención artificiosa. Sus cuadros

de escenas de puertos, lípidos, bellos, de sabor clasicista dejan paso con frecuencia a otros de naufragios y tormentas, en los que anuncia un gusto prerromántico. Gusto claramente teorizado por Diderot, que, paradójicamente menosprecia los cuadros de naturaleza, y aprecia en Vernet la expresión de pasiones humanas, en su gusto por las emociones fuertes. El mismo Diderot ve un aire prerromántico semejante en el otro gran pintor francés en Italia, Hubert Robert, al que caracteriza como pintor de ruinas (las ruinas serán tema recurrente en el Romanticismo), con una pasión necrofílica que parece difícil de ver en sus serenos cuadros neoclásicos, que empalman con todos los de antigüedades romanas de larga tradición.

Y cerramos este movimiento romano con el citado Valenciennes. En sus cuadros de neto sabor clásico, a veces casi poussiniano, se ve el cuidadoso estudio de los elementos del paisaje. Otras veces presenta un aire de apunte más moderno; en algún paisaje nos parece estar viendo al Corot romano.

No queremos dejar de mencionar a Gainsborough, en Inglaterra, que nos parece preludiar a Constable con su elegancia. En los poco numerosos paisajes que cultivó tiene cierta tendencia soñadora

(“rococó”, dicen algunos).

Aunque el género de “vistas”, especialmente las urbanas, lo desarrollaremos en el capítulo siguiente, no podemos por menos que citar aquí los hermosos panoramas que el holandés Caspar van Wittel nos dejó de ciudades italianas. Mostramos un ejemplo de un recodo del Tíber. Van Wittel es el primer gran sistematizador de las vistas urbanas, ayudado con cámaras ópticas. Para mostrar su influencia precursora de Canaletto o Bellotto (Van Wittel es unas décadas mayor) no tenemos más que mostrar una de sus vistas de Venecia. Un éxito notable tuvieron también en la época los grabados de ruinas o edificios clásicos de Piranesi. (también Pannini tiene vistas y ruinas). Más propicios son para estudiar en el próximo capítulo otros interesantes pintores viajeros, pero quiero mostrar dos de ellos. Del alemán Hackert muestro una vista italiana, pero es también uno de los pintores que viajó por los Alpes. De entre éstos destaca el suizo Caspar Wolf. En los años finales del s. XVIII los Alpes suizos se añadieron a Italia como lugar de peregrinación de los pintores, ahora con un claro gusto prerromántico, favorecido por la obra de Burke sobre lo sublime, y por la literatura sentimental de Rousseau.

LA ÉPOCA ROMÁNTICA

En el Romanticismo aparecen tres grandes pintores que dotan al género del paisaje de la máxima categoría dentro de los géneros pictóricos, entre los que había sido siempre considerado un género menor: Constable, Friedrich y Turner, tres pintores colocados por los historiadores entre los más grandes (y populares) de la historia. Está todo escrito sobre ellos, se me permitirá hacer unos breves comentarios personales.

De los tres mis mayores simpatías van por Constable, que es además el que más se ajusta al título de este capítulo, y el más afín a la visión de la naturaleza que yo postulo. Por la fidelidad a la realidad, porque la emoción que sus cuadros producen es directamente provocada por esa realidad, sin necesidad de otras mediaciones más retóricas. Ya me he referido a él al comienzo del capítulo y apelo a los tres cuadros citados (El caballo blanco, El carro de Heno y La esclusa) como muestra de esa poética que es, más que evocación, mostración de la belleza de una naturaleza que forma parte del entorno cercano, y en su aparente sencillez revela la riqueza del espectáculo natural. (Puede verse una muestra de la veracidad en la descripción de la realidad en un detalle como el de esas extrañas aguas cristalino-plateadas propias de los ríos –los limpios– de Inglaterra).

Sólo añado un comentario más. Muestro un par de cuadros en los que veo las ciertas similitudes señaladas con Hobbema, en su tema de granjas y molinos. Presento también uno de los esbozos al óleo que con frecuencia hacía antes de los cuadros finales. En alguna época se celebraron mucho, casi prefiriéndolos a los cuadros finales. No estoy de acuerdo, porque esa rápida y valiente captación

directa no muestra toda la sutil y amorosa plasmación del ambiente atmosférico de los cuadros citados (ese “tiempo de gabardina” que definía un mordaz crítico contemporáneo). Y en algunos de los cuadros finales hay también ese empaste untuoso y ágil simplificación que celebraron Delacroix y otros pintores franceses. Por último muestro otras facetas del pintor. Sus estudios de las playas parecen preludear los de Monet joven. Y su estética no es siempre tan serena, como se ha señalado en los cuadros realizados tras la muerte de su esposa.

Por lo demás Constable empalma más fácilmente con esa tradición que estaba intentando estudiar la Naturaleza y reflejar la emoción que produce. A esa tradición, encarnada por ejemplo en los paisajistas naturalistas holandeses, Constable aporta modernidad, con su serena y tranquila elegancia, y con su reflejo de la realidad contemporánea.

* * *

Una aportación muy distinta realiza a la historia de la pintura de paisaje el alemán Friedrich. Y no es extraño que sea alemán, porque en el romanticismo de esa nación están apareciendo con vigor las características que aporta el Romanticismo, con un fortísimo impulso subjetivo y filosófico que lo diferencia del resto de Europa. Friedrich es el arquetipo del pintor romántico, que reviste la Naturaleza de una fortísima carga de resonancia humana, personal. Una naturaleza que refleja el estado anímico del hombre en una identificación asombrosa. Friedrich es el paisajista que ve “con el ojo interior”, el pintor que tiñe la Naturaleza con su profunda nostalgia, que refleja en ella la soledad, el misterio, que

advierte su infinita capacidad de reflejar el fondo del sentimiento humano.

Para mí, sin embargo, Friedrich es también un pintor que presenta la realidad, que es fiel a lo que la Naturaleza es. Solo el hecho de despreciar el ineludible viaje a Italia (tampoco lo hizo Constable, que nunca salió de Inglaterra), de permanecer fiel a su naturaleza nórdica, casi natal (pinta a menudo su ciudad natal, Greinswald, o lugares cercanos: la isla de Rügen, la cordillera del Riesengeburge), muestra su fidelidad a la naturaleza real de su entorno. Cierro que sus cuadros distan de ser anecdóticas descripciones del paisaje circundante (aunque dedicó muchísimo tiempo al estudio minucioso de los elementos que lo componían), ya que presentan una meditada construcción.

Vamos a comentar algún aspecto de su poética con algunos ejemplos. A menudo se ha señalado el rico simbolismo que aparece en sus cuadros, haciéndose a veces una traducción lineal de los símbolos a sus claves religiosas o nacionales. Una serie de símbolos fijos (la cruz, el ancla, la roca) aparecen en su obra, y mostramos un cuadro que consiste casi exclusivamente en el entrelazamiento de ellos. Ese tipo de cuadros, aunque sin caer en el simbolismo emblemático de Runge, porque en Friedrich hay siempre la presentación de una naturaleza real, son para mí limitados, con poca evocación de una realidad. Si vemos el mismo símbolo del ancla, junto con la niebla, en el cuadro que lleva ese nombre (“Niebla”), vemos que aquí el simbolismo tiene ese aire impreciso que da a los cuadros de Friedrich esa capacidad de sugerencia, donde los símbolos están tan subsumidos en la misma Naturaleza, que, lejos de quitarle a ésta presencia (con su belleza propia), le comunican un estado de ánimo, a veces impreciso, que invita a una hipnótica contemplación. El mismo Friedrich dice que la niebla es un símbolo del misterio de la vida, pero ¿es que realmente la niebla es misteriosa!. Y Friedrich sabe mostrar el misterio y la belleza de la Naturaleza, realmente sentidos en sus innumerables paseos por la misma.

Cojamos otro de los tópicos del simbolismo de Friedrich. A menudo en un paisaje aparece un personaje de espaldas “contemplador”, que hace de mediación entre el espectador y el paisaje representado, invitándole a él a contemplar. A contemplar ¿qué?. ¿El paisaje o el contemplador?. Si cogemos alguno de sus cuadros más famosos, por ejemplo el “Caminante sobre un mar de nubes”, o “Dos hom-

bres contemplando la luna”, sobre todo el primero, parece que más al contemplador. El cuadro es relativamente plano y elemental. Aunque sea sugerente el motivo natural, es un cuadro de personaje, más que de Naturaleza (es, más bien, una escena simbólica). En el segundo ejemplo mencionado los personajes ya están más inmersos en la misma Naturaleza que contemplan, pero parece que sean necesarios los personajes para transmitirnos la emoción del paisaje. En “Figuras sobre una roca contemplando el mar” hay ya más protagonismo de la Naturaleza misma. Pero hay bastantes cuadros de Friedrich que muestran directamente la Naturaleza misma, sin necesidad del personaje mediador.

Cojamos el ejemplo de la serie de cuadros sobre los momentos del día. Representan el amanecer, el mediodía, la tarde y el ocaso. Son cuadros de un simbolismo de larga tradición, que encontramos por ejemplo en Runge. En los cuadros de Friedrich ese simbolismo deja hablar a la Naturaleza, es ella misma la que presenta un simbolismo para la emoción humana, no se trata de un jeroglífico artificial.

En ese tipo de cuadros vemos que se sortea un peligro que acecha a Friedrich desde los primeros cuadros que le dieron fama: el carácter plano de la escena y la simplificación simbólica. En “El altar de Tetschen” el desprecio de la perspectiva parece buscado: se trataba de un cuadro para el altar de la capilla del palacio del propietario que se lo había encargado. Precisamente fue un cuadro muy criticado por algunos, en cuanto híbrido insólito entre cuadro religioso y paisaje, y este último sin perspectiva. La crítica es desacertada, el cuadro tiene belleza, incluso de naturaleza. El “Monje a orillas del mar” fue muy alabado (me parece que exageradamente) por Kleist, en cuanto símbolo de un modo original, alemán y moderno, de entender el paisaje, en el que señala la sensación de soledad abrumadora al colocarnos delante de una naturaleza infinita, sin anécdota ni pintoresquismo alguno.

Esa abrumadora sensación ante una naturaleza desnuda me parece que se aprecia mejor en un cuadro, “Naufragio en un mar de hielo”, que se ha puesto como ejemplo de tema romántico: la Naturaleza destructora en su grandeza (trasunto de la reflexión sobre “lo sublime” en Burke y Kant). A mí el cuadro me atrae precisamente por su detallado carácter realista, poco frecuente en Friedrich. Aquí la sobrecogedora soledad está mostrada con una sobriedad en la que apenas se trasluce el simbo-

lismo a veces excesivo del autor, sino en el barco volcado, apenas distinguible y descrito con una torpeza inexistente en el resto del cuadro.

Desde luego la Naturaleza que presenta Friedrich está lejos de ser una naturaleza amable y amena, pero no es nunca dramáticamente truculenta. Bien al contrario provoca generalmente una sensación de serena tranquilidad, en su seria contemplación de la grandeza, el misterio y la belleza. La indudable emoción que sus obras transmiten no nos impide ver que adolecen a veces de un punto de ingenuidad (rozando a veces lo grotesco, en el tratamiento de las figuras y en la rotundidad del simbolismo, en coincidencia con sus amigos poetas – grandes poetas-). Pero su arte se nos presenta como el más genuino y original, nítido y perfecto en su intención, más “clásico” (merecedor de ser elegido como el mejor representante del romanticismo) que el del resto de sus compatriotas.

Citemos a estos. Carus es “el más fiel” de sus discípulos, que a veces transmite unas sensaciones afines a las de su maestro. Pero, amigo de Humboldt, desarrolla progresivamente más atención a la observación “científica”, teórico importante de las correspondencias organicistas. El danés Dahl es claramente influenciado por Friedrich, pero su obra es más objetiva, en común con otros viajeros en Italia. Entre ellos, recibidores de una influencia temporal de Friedrich, Blechen, Schinkel y Rottmann (este viajó también a Grecia). Una imitación más servil de Friedrich encontramos en algunas obras de Oehme. Estrictamente contemporáneo de Friedrich, e independiente de él, está Runge, cuyo simbolismo artificial hemos señalado (no me atrae ese estilo, como tampoco el del grupo de los nazarenos). Aunque amigo de Friedrich, en una dirección distinta se desarrolla la obra del iniciador del “amable” estilo Wiedermeier, Richter.

En este contexto romántico cabe citar la obra del danés Eckersberg, que a la vuelta de su viaje a Italia ejerció su magisterio en Dinamarca, donde tuvo como discípulo (también lo había sido Dahl) al curioso Köbke, cuya precisión en la descripción del paisaje próximo evoca a los americanos.

* * *

El otro gran paisajista de la época es Turner. El ambiente artístico (y literario y filosófico) inglés es muy diferente del alemán, de su filosófico ambien-

te místico-esotérico, al que los ingleses oponen un espíritu más pragmático y realista. Turner se inserta en una tradición de paisajistas, la mayoría de los cuales cultivaron la acuarela. Hemos citado los del s. XVIII, añadamos ahora unos contemporáneos de Turner: Thomas Girtin, John Sell Cotman, John Crome. El más elegante es Bonnington; lo citamos en el apartado anterior, pero es contemporáneo de Turner (de hecho más joven, pero de corta vida). Su frescura de estilo, su elegancia, le acercan a los cuadros de Turner más delicados, o a las acuarelas de Constable.

Respecto a Turner vamos a señalar solo unos aspectos. Su extensísima, precoz y genial obra presenta diversas facetas. Como profesor de la Academia (de nulo éxito) teorizó sobre diferentes tipos de paisaje, incluyendo el pastoral, heroico, etc. De hecho alguno de sus cuadros famosos son de tema histórico (“Aníbal cruzando los Alpes”, aunque se trate de un pretexto para mostrar efectos atmosféricos) o mitológicos (“Ulises se burla de Polifemo”), y tiene también paisajes arcádicos (como todos en su época recibió el influjo de Lorena). Pero no es obviamente esa parte de su obra la que ha tenido relevancia histórica, sino precisamente sus estudios naturalistas. Cultivados desde su juventud, tuvieron gran éxito sus ilustraciones con acuarelas sobre los puertos y los ríos de Gran Bretaña. Mostramos algunos bellos ejemplos de paisajes más tardíos: “Peworth park” (finca de lord Egremont, su protector, donde pasó temporadas como invitado); sus más sugestivos paisajes son marinos, ponemos un par de cuadros serenos: “El muelle viejo de Brighton”, “El canal de Chichester”. “Un barco encallado”, aun con su serena elegancia, muestra ya el tema del conflicto. Más claramente aparece en los bellísimos, elegantes, cuadros de incendios de barcos en el mar, en los que no se pierde el aire sereno, como tampoco en el melancólico “Remolque del Temerario para su desguace”.

Pero desde su juventud Turner se sintió atraído por el tema del peligro ante una naturaleza violenta. Numerosos naufragios: “Pescadores en el mar” (1796), “Naufragio” (1805). En este presenta el tema dramático, pero, como en el primero, destaca el tema de las olas como espectáculo visual, lleno de belleza. Siempre hay en Turner una veneración por el espectáculo del mar. A la elegancia de los barcos surcando el mar se añade el tema (no muy abundante) de la lucha del hombre con él. Significativa-

mente uno de los ejemplos tardíos más logrados, “Tormenta de nieve en el mar”, muestra a las claras su voluntad de contemplar el espectáculo del peligro (y la belleza) de la naturaleza desatada: según la tradición Turner, ya anciano, se hizo atar (como Ulises) en la quilla del barco para presenciar el espectáculo. Esa es la vertiente romántica de Turner, que se ha señalado presente en sus “Incendio del Parlamento” de su madurez (1834) o los más confusos sobre el diluvio de su vejez (1843).

Pero esa vertiente dramática está lejos de ser central en su producción, y, como hemos señalado, está subsumida en su sereno deseo contemplativo de la naturaleza en todos sus aspectos, aunque con frecuencia espectacular.

El otro interesantísimo aspecto de su obra es su progresiva tendencia a, empeñado en su deseo de captar la atmósfera y el aspecto más profundo del color ambiental, disolver las formas, en una progresiva desmaterialización de los objetos (sólidos) para quedarse en el espectáculo de la luz que baña las escenas. Pongo varios preciosos ejemplos, y quiero terminar con una elegantísima acuarela de Venecia, anuncio del estudio que presentamos en el próximo capítulo.

El espléndido estudio que hace Turner de la realidad, en sus facetas espectaculares, pero con objetivo rigor naturalista, está bien lejos de las fantasías apocalípticas de John Martin. O del simbolismo iconográfico de William Blake.

AUGE, EXPANSIÓN Y DESAPARICIÓN DEL GÉNERO

Como se habrá visto, la parte del título del capítulo, “paisaje local”, responde a los primeros apartados del capítulo, especialmente pensado para las obras propias. En el repaso histórico que estamos haciendo el tema se amplía hasta una visión del paisaje, que, como requiere la tónica general de este trabajo, responda a una actitud de observación, estudio y veneración de la Naturaleza. En realidad, si ampliamos un poco el concepto de “local” al de la comarca o el país propio, buena parte de los autores mencionados, y, en mayor medida, los que mencionaremos, entran dentro del concepto. Las diversas escuelas nacionales de paisaje trabajaron el paisaje propio, y generalmente los pintores viajeros alternaron el paisaje extranjero con el local.

A lo largo del s. XIX el paisaje conoció un gran desarrollo y prestigio, hasta casi convertirse en género único en muchos países. Aquí, como siempre, sólo aspiramos a comentar algún aspecto de algunas de las figuras más conocidas.

La narración debe arrancar de la **Escuela de Barbizón**. El bosque de Fontainebleau había sido lugar frecuentado por pintores desde antiguo. En las primeras décadas del s. XIX se instalaron allí de forma continuada un grupo de pintores que incluyen los discípulos “neoclásicos” de Valenciennes, y los más jóvenes, romántico-realistas, que formaron una “colonia” en el pueblecito de Barbizón, barato y accesible desde París. Podemos escoger el caso de Corot como ejemplo de cierta confluencia entre ellos. Corot hizo el consabido viaje de estudios a Italia (en tres ocasiones), hizo allí muchos estudios del natural, algunos plasmados después a cuadros. Ponemos algún ejemplo. A nuestro juicio esos cuadros han sido sobrevalorados. Todo el mundo ha

señalado la sabiduría “constructiva” de Corot, la fácil captación de ambiente, y una simplificación de medios que le convierte en precursor de la modernidad. Autores como Lohte le señalan como un puente de transición entre Poussin y las composiciones estructuradas de Cézanne o Seurat. Corot tiene una obra amplísima y facetas diversas. De hecho esos paisajes “secos”, terrosos y geometrizarantes (pongo un ejemplo realmente curioso de geometrización) desaparecerán por completo cuando hacia los años cincuenta pinta los bellos paisajes bucólicos ambientados en la naturaleza húmeda del Norte de Francia. En esos bellos bosques incluye alguna vez ninfas o figuras mitológicas, pero no las necesita en absoluto, y presentamos varios ejemplos en los que los bosques están habitados por figuras contemporáneas. Esa etapa “poética” conoció en su época un gran éxito. Pero no siempre en sus cuadros de esa época el ambiente es bucólico y florido. Se ha señalado cómo tiene atractivos cuadros con efectos de tormenta o frío, comunicando una sensación desapacible (dentro de su gran sencilla elegancia). Y muchas otras veces, la descripción de charcas, caminos y caminantes, presenta el carácter de observación pintoresca pero real, que su larga vida le hace compartir con las primeras obras impresionistas (no en vano Pissarro se declaraba su discípulo).

Corot hablaba de ser fiel “a la primera impresión” (consigna luego repetida por Pissarro y Monet, entre otros). Si por ello se entiende tratar de reflejar la impresión que la Naturaleza comunica, sin mediaciones intelectuales o técnicas (en la medida en que ello es posible), debo decir que suscribo la consigna, defendida a lo largo de este trabajo. (Antonioni decía: “mis películas, primero las hago, luego las pienso”).

Anterior a Corot, y como el precursor de la escuela, tenemos la figura de Michel, que pintaba los alrededores, entonces despoblados, de París, con una emoción sencilla que se ha caracterizado como heredera directa del espíritu holandés.

La figura que capitaneó la escuela es la de Theodore Rousseau. Su ideología, entroncando con toda la literatura de veneración de la Naturaleza desde Jean Jacques Rousseau, propugnaba dar la espalda a la frivolidad y artificialidad de la vida urbana, buscando “el silencio” de la Naturaleza, que exhibe su seria belleza opuesta a la vanidad de las modas humanas. La escuela es la que popularizó la consigna de pintar “au plein aire”, al aire libre, (aunque parece que la mayoría de ellos acababa sus cuadros en el estudio). Me cuesta encontrar una faceta que caracterice la obra de Rousseau, relativamente variada, con indudable estudio del campo, algunas veces con un cálido colorido, con horizontes amplios y cielos rojizos.

Si queremos hablar de paisaje refiriéndonos a los cuadros de Millet (yo sí lo haría), encontramos aquí una indudable atractiva majestad en sus figuras populares, que ciertamente brotan del paisaje. La “monumentalidad” de las figuras de trabajadores del campo, sin duda atractiva, puede verse algo ya demasiado solemne en sus cuadros más famosos. Presento “Las espigadoras” y algún otro, pero me permito también mostrar alguno menos conocido, que presenta una belleza más fresca y natural en su bella descripción de escenas de trabajo cotidianas. El canto a la dignidad del trabajo, con frecuencia a su dureza (que encontrará continuidad en Van Gogh) es ya una muestra de la ideología socialista que dignificará a muchos artistas del siglo.

No es posible mencionar a los muchos artistas de mérito del movimiento. Ponemos un par de ejemplos en las figuras de Díaz de la Peña, descriptor de los intrincados interiores de los bosques, y Daubigny, que tiene hermosas vistas de orillas del río, precursor de Monet incluso en la utilización de una barca particular desde la que pintar.

La influencia de la Escuela de Barbizon como invitación a un estudio realista de la Naturaleza (y la gente que la puebla) fue determinante en el desarrollo de la pintura en toda Europa. Directamente influenciados por los pintores de Barbizon tenemos a los principales pintores de las escuelas nacionales: Liebermann en Alemania, Israels en Holanda, los macchiaoli en Italia. La influencia de la escuela de

Barbizon se mezcla al “realismo” de Courbet. Courbet no es principalmente paisajista, ni sus paisajes son particularmente apreciados, pero su aire rudo y franco tiene a veces interés. Mostramos el paisaje de la gruta como muestra de su espíritu. En España el paisajista más destacado es Carlos de Haes. En Cataluña el paisaje es lo mejor, si no lo único, de la pintura del s. XIX, con bastantes ejemplos valiosos. Pero presentamos sólo a dos de las figuras más populares: Joaquim Vayreda, el fundador de la escuela de Olot (por la que pasaron todos los pintores catalanes), que tiene bellos paisajes, delicados y poéticos, con un aire soñador, mientras que Modest Urgell presenta paisajes que evocan cierto misterio, un poco a la manera de Friedrich, con más sencillez, y con realismo local.

Los autores peninsulares son algo tardíos, coincidiendo en el tiempo con los impresionistas. Anteriores, y más llamativos, son los ingleses en torno al movimiento prerrafaelita. Se dice que la influencia de William Morris les incitó a cultivar un detallado realismo en su estudio de la Naturaleza. Lo cierto es que no eran principalmente paisajistas, y aun cuesta encontrar entre ellos verdaderos cuadros de paisaje. Pero si cogemos los ejemplos presentados de Millais, vemos que el predominio de la figura no le impide realizar estudios de elementos de la Naturaleza con auténtico preciosismo. Lo mismo podemos ver en el ejemplo de Waterhouse.

* * *

Me gustaría detenerme un poco más en los **paisajistas norteamericanos** de los años centrales del s. XIX, fundamentalmente los integrantes de la llamada Escuela del río Hudson, cuyas obras son de una belleza y una espectacularidad poco comunes. Y hay que destacar la dimensión ideológica que conllevan. Parece que fueron conscientes de vivir en un continente dotado de una naturaleza virgen (frente a la civilizada Europa) que exploraron con placer y orgullo. Cuando el creador de la escuela, Thomas Cole, de origen inglés pero viviendo en los Estados Unidos desde su infancia, partió para su viaje cultural a Europa, el poeta amigo William C. Bryant le pidió que siguiera fiel al paisaje autóctono norteamericano. Un cuadro de su discípulo y amigo Asher Durand los representa a ambos (Cole y Bryant) en medio de una impresionante naturaleza virgen cuya contemplación impregnó la poética de

ambos. Y, efectivamente, antes de partir para Europa, Cole había dejado hermosos cuadros en que retrataba esa naturaleza impresionante, descrita ya con ese lujurioso colorido que acompaña a su espectacularidad. Curiosamente su contacto con la cultura europea (Cole vive en plena era romántica, muere en 1848, aunque joven) le hace ambicionar una pintura de paisaje que supere la mera descripción, dotándola de una profundidad filosófica. Fruto de ello es la serie de “Etapas de la vida”, de un simbolismo cercano a Friedrich y Runge (y tan próximo al poema de Wordsworth “Atisbos de inmortalidad...”) con carga religiosa. Su discípulo Durand mantiene la exaltación de admiración religiosa de la Naturaleza, pero con un estilo realista alejado del simbolismo literario de su maestro. Church, Kenset, siguen pintando con emoción los paisajes de las tierras vírgenes cercanas a Nueva York: el río Hudson, las montañas Catskill, las cataratas del Niágara. Se ha dicho que la virginidad de esos territorios era relativa, pues eran ya objeto de visitas turísticas, y Cole pintó las cataratas de Kaaterskill desde un hotel. Pero la espectacularidad del paisaje evoca ciertamente la ausencia de civilización. Y aunque parece que conocieron la pintura europea, la naturaleza que presentan está dotada de una fuerte personalidad autóctona.

Se distingue a veces de los miembros de dicha escuela a otros integrados en el grupo de los “Luministas”, que pintaron amorosamente la naturaleza de su entorno, sin ese afán de grandiosidad, con una veneración más íntima. Como su nombre indica, también ellos hicieron un amoroso estudio de la luz local. Se suele integrar en esta escuela a Martin Johnson Heade, aunque también a Kenset, que se especializó en la representación del lago George, y al mismo Church en su dimensión más delicada.

Porque, aparte de pintar las inmediaciones del río Hudson, Church, como Albert Bierstadt, inició una gran aventura viajera. Bierstadt se convirtió, en expediciones promovidas por el gobierno, en el pintor que exploró los territorios del Oeste, singularmente las inmediaciones de las Montañas Rocosas, dejándonos grandiosos paisajes que llenan de asombro por su majestad y su belleza. Su especialización en los territorios del Oeste motivó que el otro gran explorador, Church, le cediera esa zona y acometiera por su parte una espectacular descripción de los territorios tropicales sudamericanos, con idéntica asombrosa grandiosidad y brillantez

de estilo. Sus interesantes obras las muestro en este capítulo, aunque son bien merecedoras de aparecer en el siguiente, por no separar su obra viajera de la autóctona, y porque de algún modo sentían que estaban pintando su país. Aunque especialmente Church, que se acercó también al Polo, siguió los pasos de Humboldt, al que veneraba. Ambos visitaron Europa, donde despertaron una relativa admiración, y conocieron la obra de los pintores de Barbizon. El libro de Werner Hofmann que citamos los integra en una corriente metafísica de adoración de la Naturaleza que engloba, desde los románticos alemanes al expresionismo abstracto del siglo XX. Pero lo cierto, y asombroso, es que en su país pasaron en un decenio de ser venerados a quedar repentinamente pasados de moda, ante la introducción del arte europeo, con la modernidad impresionista.

* * *

Al Impresionismo pasamos.

Tres de los grandes impresionistas, Monet, Pissarro y Sisley, fueron esencialmente paisajistas. Voy a destacar el caso de Monet para ilustrar lo que quiero proponer: el Impresionismo, que llevó a la pintura de observación de la Naturaleza a uno de los puntos cumbre, fue también el movimiento que puso los medios que llevaron a la disolución del género del paisaje.

Yo aprecio a Monet, me parece un pintor de gran frescura y elegancia, con una importante aportación personal a la historia de la pintura. Parece que fue realmente el creador del paisaje impresionista en la forma en que se ha hecho popular. Muchos críticos hacen arrancar el movimiento de los estudios que él y Renoir hicieron, al final de la década de 1860, en La Grenouillère, lugar de recreo en las afueras de París. Allí se inició esa pintura fresca, abocetada, hecha de manchas de color, que proporciona una sensación de presencia, de captación atmosférica de lo esencial, mediante precisamente una presentación fragmentaria de las formas, en que el cuidadoso dibujo de los académicos queda casi desaparecido, construyéndose el ambiente con las manchas de color.

Esa dirección, que desarrolló en los años siguientes, los primeros 70, en hermosos cuadros de bello colorido y fresca captación atmosférica (presento algún ejemplo), será seguida por sus compañeros,

con los que pintó y convivió, pues, efectivamente, formaron una comunidad de amigos, (Renoir, Sisley, Pissarro, incluso Manet) que se visitaban y pintaban juntos, y tuvieron un estilo en buena parte común. Muestro algunos cuadros de Sisley, y dejo de hablar de él, pues fue el único que mantuvo un estilo relativamente semejante a lo largo de los años, pintando fundamentalmente los campos y pueblos de los alrededores de París (Louveciennes, Marly, Saint Mamès), donde todos habían comenzado.

Pero ya antes de la consolidación del estilo impresionista Monet era un excelente paisajista. Me permito presentar un par de escenas de playa, pintadas hacia los 25 años, en la primera de las cuales advierto la semejanza con Constable. Monet era original de Le Havre, en Normandía, y volvió allí recurrentemente para pintar el mar (allí conoció a los primeros pintores que le influyeron, Boudin y Jongkind, con quienes pintó). Ya aquí, como en los hermosos cuadros de nieve, algo posteriores, los cuadros tienen una extraña belleza en su sencillez, quizás por la gracia del encuadre junto a la alegría de la luz. Quería mostrar que Monet tenía una fuerte personalidad pictórica, al margen del impresionismo. Personalidad que va a mostrar en cuadros impresionistas con una construcción sólida, más allá de la mera frescura de Sisley. Desde los primeros años 70, por ejemplo en los cuadros de los puentes de Argenteuil.

Conforme avanza la década, y en la siguiente, Monet va a llevar al Impresionismo a un desarrollo personal original. De una parte va a desarrollar un colorido muy intenso (en ocasiones parece prefigurar a Van Gogh). De otra va a agudizar sus tendencias decorativas. Se pueden ver, por ejemplo, en los cuadros de mujeres en campos de amapolas. Decoración pura son los 4 cuadros que pintó para decorar la casa de los Hoschedé (muestro el de La caza), aún a finales de la década de los 70. Y sin perder su refinado estudio de la Naturaleza, iba a desarrollar esas tendencias decorativas en originales cuadros a lo largo de la década de los 80, por ejemplo en los Acantilados de Etretat, o en escenas de campo como La primavera, ya en Giverny.

Por su parte también Pissarro evolucionaba. Varias son sus facetas originales. De una parte sus tendencias “constructivas”, en las que se ha señalado la coincidencia con Cézanne, que fue a pintar con él en Pontoise y en Auvers; muestro algún ejemplo. Como trato de presentar los cuadros que

me parecen más bellos recojo uno de esos luminosos cuadros primerizos de la carretera de Louveciennes. Luego ha tenido etapas de intensa belleza colorista. Escenas de trabajo en el campo (era el izquierdista del grupo), de cierto aire solemne, y otras en las que desarrolla su pasajera incursión al puntillismo. Pissarro es un paisajista nato, vivió largas temporadas en pueblos campesinos como Pontoise o Eregny, aunque, como todos, tenía contacto continuado con París

Pero voy a lo que mencionaba. Las fuertes tendencias decorativas de los cuadros de Monet se intensificaron en la época de las grandes series (desde comienzo de la década de los 90). De ellas escojo el estudio de las alamedas (pongo un único ejemplo de La Catedral de Rouen y de los Almiarres). Los ordeno de forma que pueda verse cómo las tendencias decorativas (tendencias a la belleza cromática y compositiva) acaban primando sobre el estudio de la Naturaleza. Ese es el tema que quería destacar. Los impresionistas son pintores de la Naturaleza, paisajistas estudiosos de la realidad que descubrieron en ella (en la pintura que la representaba) facetas nuevas, y llevaron su estudio a una agudeza de percepción (“Monet es sólo un ojo, ¡pero qué ojo”, se decía en el círculo simbolista) y a una belleza de plasmación que los convierte en un momento álgido en la pintura de paisaje de observación. Pero son también los pintores que en su desarrollo de los medios pictóricos que enriquecieran la plasmación de la Naturaleza, acabaron por iniciar la primacía de los medios sobre la del objeto representado. Es la tendencia. De los álamos de Monet a los paisajes-armonías de Klimt hay sólo un paso. También en las Ninfeas de su etapa final hay una intensa estilización. Aunque en una y otra serie sigue habiendo siempre un excelente estudio de la realidad, por más que ésta parece irse abstractizando.

De hecho los impresionistas no volvieron nunca la espalda a la Naturaleza, y es a su adecuada representación a lo que ciñeron su pintura, cosa que no ocurrirá en los movimientos que le siguieron. De hecho, sobre todo en los primeros tiempos, salían todos a pintar a la Naturaleza, quizás fueron realmente los primeros en pintar totalmente al aire libre (y hay anécdotas de Monet quejándose de cómo las olas de Etretat le empapaban). Durante la ejecución de las series Monet reduce a cinco minutos el tiempo en que se podía estudiar una luz no cambiante, si bien es cierto que los cuadros finales los aca-

baba en el taller. Monet, aparte de sus excursiones por campos y playas, como el resto de sus amigos, tuvo siempre (en Argenteuil, en Vétheuil) una casa con jardín. En Giverny acabó por construirse toda una Naturaleza para su uso personal, en la que se sumergió en los últimos 30 años de su vida.

* * *

Y antes de llegar al completo abandono del “tema” (del estudio de la Naturaleza), generalizado en el s. XX (ni los cubistas ni los surrealistas se interesaron por el paisaje real), vamos a ver cómo algunos **postimpresionistas** dieron el paso que va, desde la primacía concedida al tema, a la Naturaleza a estudiar, a cierto predominio de los medios pictóricos.

Hemos elegido a tres autores que nos parecen grandes artistas. Cronológicamente el primero que aparece es Cézanne, que fue uno más en el grupo de los impresionistas. Ya hemos mencionado sus tendencias “constructivas”. Desde casi sus inicios como pintor Cézanne somete a la Naturaleza a una rígida codificación en sus cuadros, una estilización en la que destaca la geometrización. La vemos desarrollada ya desde los años 70, por ejemplo en paisajes en Auvers, pero un ejemplo más neto lo tenemos en los realizados en Medan, donde visitaba a su amigo Zola: El puente de Medan o Casas desde el río. Su tendencia a la codificación armónica está plenamente desarrollada en el estudio de los parajes de su finca familiar en La Provenza, el Jass de Buffon, en las afueras de Aix-en-Provence, su ciudad natal, lugar de continuo refugio y a donde volvía periódicamente a pintar. Allí transforma árboles y casas en esqueletos vigorosamente puestos en pie, geometriza los espacios, construye con planos de color extensos, en los que organiza los lugares, sometiendo todo el cuadro a una rigurosa unificación, todo comprimido e inhiesto, vigoroso y elemental. La geometrización está muy desarrollada en muchas de sus acuarelas con sus hermosos estudios de pinos entre rocas, y junto a la fragmentación de los planos de color, llegará a una simplificación abstracta en los estudios finales de la montaña de Santa Victoria. No en vano es el verdadero creador del cubismo. Pero sus protestas de estudio incesante de la Naturaleza (que creía afinar cada vez mejor) indican a las claras que su pintura es aún y sobre todo, pintura del objeto. Cézanne plantaba su caballete en el ex-

terior, y así pintó una y otra vez las cercanías de su comarca natal.

Otro caso sugestivo es el de Seurat. Inventor del puntillismo (“divisionismo”, prefiere él), parece el más estudioso de los medios técnicos de representación, especialmente de las teorías del color. Su divisionismo sería un procedimiento “científico”, cuidadosamente planteado, y de franco atractivo estético, aplicado a los estudios que los impresionistas habían hecho de forma intuitiva. De hecho buena parte de la belleza y poesía de sus cuadros proviene precisamente de la temática y técnica impresionista. Presentamos un paisaje a orillas del río en el que el claro predominio de los medios formales no parece enturbiar en absoluto la belleza poética de la composición. (Sus seguidores explotarán al máximo el potencial decorativo del procedimiento). Pero la artificialidad de sus composiciones se manifiesta a veces. En el momento arquetípico de La grande Jette, su frío estudio del color se une a una voluntad caricaturesca desarrollada en otras composiciones, dando lugar a un cuadro totalmente rígido, verdaderamente “antinatural”, totalmente formalista. Su temprana muerte impide ver cuáles de sus tendencias podría haber profundizado (y cuántas nuevas podría crear). Sus dibujos y estudios desde el principio, y la aplicación sistemática en los últimos años del puntillismo (“cromoluminismo”, dice él) a sus cuadros de temas marítimos, tienen, además de mostrar una fuertemente innovadora personalidad, mucha belleza. Y, desde luego mucho estudio: al estudio primero del color (de Chevreul, por ejemplo), añade luego el de la línea y la composición (por ejemplo de Charles Henry), estudios que confieren a alguno de sus cuadros programáticos (El Circo, por ejemplo) un aire artificioso, pero que precisamente en sus paisajes no se muestra, aunque son cuadros en los que el procedimiento formal destaca de inmediato.

Un caso igualmente interesante es el de Van Gogh. No únicamente paisajista, Van Gogh dedicó a la plasmación de la Naturaleza (aunque incluyendo a menudo la humana) su principal interés. En sus primeros años de pintor, en su tierra holandesa, en escenas que están llenas ya de una fuerte carga simbólica. Más que su incorporación en París al Impresionismo, su original aportación a la historia del arte será precisamente la de sus tres últimos años de vida, en Arles y Saint Remy, finalmente en Auvers. No podemos aquí abordar el tema ni de sus

méritos artísticos (se pueden ver terribles simplificaciones desmayadas de su estilo desde el momento de su crisis), ni la complejidad de sus teorías artísticas (su intensísima labor de introspección expresada en sus cartas hace ver la extraña complejidad de sus reflexiones sobre la pintura. Su rápida asimilación del Impresionismo, el Simbolismo y el japonésismo muestran su ambición). Respecto al tema que nos ocupa, destacamos, de una parte la riqueza de observación y ornamental de muchas de sus obras de Arles, insólitamente mantenida en muchas obras posteriores. Él fue siempre un nítido exponente de la pintura al aire libre. De otra, cómo la torbellinesca emotividad de algunos de sus cuadros

finales, simplificados pero patéticos, con un colorido intensísimo, simple pero emocionante, dio lugar a esas deformaciones que están en el origen del expresionismo. (El expresionismo supone el predominio de la expresión personal, sobre el estudio de la realidad). Quiero acabar mostrando un ejemplo: Olivos con cielo amarillo y el sol, pintado en Saint Remy en diciembre de 1889, porque me evoca con fuerza la vivencia de mi campo. El Van Gogh final nos ha enseñado que una construcción elemental puede estar acompañada de una potente plasmación de observación fundida con emoción. Lástima que esa potencia de evocación haya estado fundida con una exasperación autodestructiva.

TERMINANDO

HEMOS HECHO UN REPASO amplio (aunque incompleto y subjetivo) a la pintura de paisaje (de Naturaleza). Hemos dejado desaparecer el género en el s. XX (así lo señala Kennet Clarck en su libro, y pone como causas la generalización de la fotografía y la progresiva artificialización –tecnológica– de la civilización). Es posible citar a paisajistas contemporáneos, más acá del Impresionismo, como ejemplos sueltos. Pongo algún ejemplo de Richter, que lo que hace es más bien retocar las fotografías, o Kiefer (citados en el libro de Hoffmann), con ejemplos de denso empaste, cuyo expresionismo recuerda algunos cuadros de Van Gogh. Hemos descartado el paisaje simbolista, cubista o surrealista, que se apartan del enfoque propuesto. El hiperrealismo por su parte se ciñe casi completamente al paisaje urbano. Un enfoque interesante puede ser el del Land-Art, pero en él la pintura tiene casi nula representación, con el protagonismo de la escultura, o la modificación arquitectónica del entorno.

Precisamente un enfoque moderno, presente por ejemplo en el libro de Maderuelo, tiende a desvincular el término paisaje de su uso principalmente artístico, y se abre a la consideración de la geografía, física y social, el “paisaje natural”, y a la arquitectura urbanizadora. Esta, como se señala en su libro, ha existido siempre, basta considerar el enclave de las ermitas románicas. En el libro citado del paisaje europeo entre los ss. XVI y XVIII se dedica un capítulo a las teorizaciones, en el s. XVIII, sobre jardines o construcción artificial de paisaje (canalización de entornos). En el Land se asiste a un nuevo interés por trabajar en la Naturaleza, y a veces las “obras” artísticas tienen menos importancia que el recorrido geográfico. En Maderuelo se explica una iniciativa

municipal de recurrir a un grupo de 40 escultores para trabajar un entorno geográfico concreto, y ésta, menos sistemática, ha sido la tendencia general. El libro de Dorothy Mc Grath presenta algunos ejemplos.

El libro de Milani pasa revista a diversos conceptos relacionados con la historia del paisaje. Así, como es tradicional, sitúa los conceptos de “pintoresco” y “sentimental” en el origen del género paisajístico. O pasa revista a aspectos “morfológicos” que han tenido desarrollo en la pintura de paisaje: agua, tierra, grutas, cielos, catástrofes naturales, ruinas. Volveremos sobre este libro en el próximo capítulo.

Por su parte Appleton ha prestado atención a un tema interesante: el simbolismo en el paisaje, principalmente el “biológico” (opuesto al cultural), el provocado directamente por los elementos de la Naturaleza sobre nuestra sensibilidad. Un poco decepcionantemente reduce a tres esos sentimientos: expectativa, refugio y azar y los comenta en algunas obras artísticas (así el puente en la pintura holandesa, a la vez frontera de cierre en lo familiar y apertura a lo nuevo). El tema del simbolismo es francamente interesante para quien quiera profundizar en ello; basta un ejemplo: quitar una figura, a veces minúscula, que aparece en un paisaje (por ejemplo de Friedrich) para ver si cambia el efecto que provoca.

En el libro de Lohte se pasa revista a diversos medios técnicos utilizados por los pintores paisajistas: la construcción de planos (3 netos, desde Brueghel), el “pasaje” entre ellos mediante la acentuación selectiva de elementos o mediante la luz, el predominio dado en la construcción del cuadro al dibujo y claroscuro o al color, etc. En un momen-

to, como Clarck, señala cómo el Impresionismo ha sabido dar una sensación unitaria a los cuadros, frente a la composición académica, que trabajaba los elementos separados. (Yo destacaría que es precisamente la fragmentariedad lo que produce en el Impresionismo esa sensación de realidad: sería monstruoso que nosotros miráramos la naturaleza con la precisión de académicos o hiperrealistas). Reconocimiento que no le impide a Lohte, como buen cubista, abogar por un paisaje “compuesto”

(Poussin es excelente, Daubigny vulgar), y la utilización pedagógica de la geometrización o la planificación con colores intensificados.

Por último, hemos hablado de nuestra tradición pictórica, dejando fuera desarrollos paisajísticos tan interesantes como los chinos, que cuentan con teorías sobre el paisaje desde el s. IV, junto a un apreciable desarrollo de su práctica. El libro de Nicole Vandier-Nicolás proporciona una agradable introducción a ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Kennet Clark: El arte del paisaje. Seix Barral. Barcelona 1971
- André Lhote: Tratado del paisaje. Ed. Poseidón. Barcelona,1985.
- Javier Maderuelo: El paisaje (Actas Arte y Naturaleza). Diputación de Huesca,1996.
- Raffaele Milani: El arte del Paisaje. Biblioteca Nueva. Madrid,2007
- Sara Barceló: Pedro Valdés. Ayuntamiento de Sax(Alicante),2006
- Catálogo: El siglo de oro del paisaje holandés. Colección Thyssen Bornemisza.1994. Texto de Peter C. Sutton.
- Madlyn Millner Kahr: La peinture hollandaise du siècle d'or. Livre de Poche. Serie references. Paris,1998
- Catálogo: Roma. Naturaleza e ideal. Paisajes. Museo Nacional del Prado. Madrid,2011
- Catálogo: Cézanne and Poussin. The classical vision of landscape. National Gallery of Scotland. Edinburgh,1990
- Catálogo: Le paysage en Europe du XVI au XVIII siècle. Actes du Colloque organisé au musée du Louvre 25-27 janvier 1990
- Antonella Sbrill: Paesaggi del nord: L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo ottocento. Officina Editone. Roma,1985
- Norbert Wolf: La pintura del Romanticismo. Taschen,1994
- Catálogo: La forêt de Fontainebleau. Musée d'Orsay. Paris,2007
- Francesc Fontbona: El paisatgisme a Catalunya. Ed. Destino. Barcelona,1979
- Catálogo: Explorar el edén. Paisaje americano del s. XIX. Colección Thyssen Bormisza. Madrid, 2000
- Catálogo: Impresionismo y aire libre. Museo Thyssen Bornemisza. Madrid,2013
- Werner Hoffmann: La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto. Fundación March.Madrid,2008
- Jay Appleton: The symbolism of habitat. University of Washington press. Seattle and London,1990
- Dorothy Mc Grath: El arte del paisaje. Atrium internacional de Méjico, 2002
- Nicole Vandier-Nicolas: Esthétique et peinture de paysage en China. Ed. Klincksieck

APÉNDICE DEL CAPÍTULO IV

PAISAJE LOCAL Y ESTUDIO PICTÓRICO DE LA NATURALEZA

PAISAJE LOCAL

EN ESTE CAPÍTULO EL CARÁCTER de referencia con respecto a la obra propia se da únicamente en el tema, recogido en el título: Paisaje local.

Efectivamente en los cuatro primeros apartados, que versan sobre la pintura de paisaje holandesa del siglo XVII, puede verse el amor por el propio paisaje convertido en tema único de su pintura. Me he extendido en él porque es un ejemplo paradigmático de estudio del propio paisaje. Hay otros muchos ejemplos, pero éste, además de ser pionero,

ha atraído mi atención en cuanto era un tema que no dominaba y he estudiado con placer.

El mismo carácter de amor al propio paisaje puede verse con claridad en Constable y Friedrich. Y si ampliamos el concepto desde el paisaje de la propia comarca al del país podemos fácilmente incluir en él a Turner y los impresionistas.

Por lo demás el tema es amplísimo, y he hecho una reseña amplia en el texto. Por eso me permitiré centrarme en algunas figuras que aprecio personalmente.

1. ESCUELA HOLANDESA. INICIOS



1. Esaias van de Velde. Paisaje de invierno. 1623
Óleo sobre madera. 25,9x30,4cm.
National Gallery. Londres



2. Hendrick Avercamp. Patinadores. 1615
Óleo sobre panel. 24x38cm.
Museo Pushkin. Moscú



3. Jan van Goyen. Paisaje de río con ganado. 1654
Óleo sobre lienzo. 66x82cm.
Colección particular



4. Salomon van Ruysdael. Vagón cubierto en el trasbordador. 1647
Óleo sobre lienzo. 91x130,5cm.
Koninklijke Musea voor Schoone Kunsten van België. Brussel



5. Salomon van Ruysdael. Camino en las dunas con coche de pasajeros. 1631
Óleo sobre madera. 56x86,5cm.
Szépművészeti Múzeum.
Budapest

EN ESTOS PRIMEROS CAPÍTULOS se me va a permitir una exposición coral, dada la cantidad de interesantes pintores que en ellos se tratan.

Quiero empezar mostrando la originalidad de los pintores “autóctonos” holandeses. Especialmente la originalidad temática, y para ello muestro el cuadro de Esaias van de Velde (Amsterdam,1587-La Haya,1630), uno de los iniciadores del género. Aunque hay precedentes en el tratamiento del campo y las figuras que lo pueblan (piénsese especialmente en Pieter Brueghel- Brueghel,cerca de Breda,1525-Bruselas,1569-), en este cuadro está casi todo el nuevo espíritu de la escuela holandesa del siglo XVII. Ninguna idealización mitológica o (al parecer) religiosa. Unos caminantes (Van de Velde suele representarlos toscos como lo son sus primeras pinturas) pasan por un camino de todos los días. Un extraño aire melancólico, casi abrumador, enlaza este cuadro con el Van Gogh holandés. La composición (el recodo diagonal que bordea una casa o choza), las figuras (las caminantes y las estáticas) y la temática (lugareños en lugares cotidianos, caminos vecinales) van a tener mucha continuidad.

Hacia el mismo tiempo se desarrolla la obra de otro de los pioneros de la escuela, el mudo Hendrick Avercamp (Amsterdam,1585-Kampen,1634). El cuadro que mostramos tiene aun más claramente el antecedente de Brueghel, en sus cuadros de nieve cargados de figuras, y en general las escenas de invierno son un tema muy tratado antes y después de Avercamp. Pero se advierte en Avercamp una clara originalidad. Su composición, aunque aditiva, proporciona una atractiva sensación unitaria, en la

que se muestra la vida colectiva gozosa.

La cierta tosquedad de Esaias van de Velde pervive en muchos de los cuadros iniciales de Jan van Goyen (Leiden,1596-La Haya,1656), que inicia sin embargo, con Salomon von Ruysdael, la primera gran etapa clásica del movimiento. En el cuadro que presentamos aún se puede apreciar mucho de esa etapa “tonal” que caracteriza los inicios del movimiento. La temática que comparte con Ruysdael: orillas del río con trasbordadores, urbanización cercana, con frecuencia iglesias, personajes cotidianos y cierta paz en la belleza de la composición, son aportaciones duraderas al tratamiento del paisaje holandés. También los holandeses han prestado gran atención a los cielos y la atmósfera. El período tonal evolucionará en él, como en Ruysdael hacia una técnica más sabia, con un más hermoso colorido.

Presento un cuadro semejante de Salomon van Ruysdael (Naarden, 1600-3-Haarlem,1670), que efectivamente tiene unos cuadros muy bellos de orillas del río. Pero presento otro de una temática frecuente (especialmente en él): la salida o llegada de un carruaje a una casa o mesón situados en medio del campo. Salomon van Ruysdael se nos aparece como más depurado que Van Goyen, en la concreción de las figuras, en la originalidad de la composición, y en la evolución señalada hacia un colorido más rico, aunque a veces sea difícil distinguir los cuadros de ambos. Para mi gusto se encuentra en él una de las cimas del paisajismo holandés, si no en brillantez, sí en entrañable atención al paisaje cotidiano.

2. PINTORES ITALIANIZANTES



1. Claudio Lorena. Paisaje con santa María de Cervelló. 1637
Óleo sobre lienzo. 162x241cm.
Museo del Prado. Madrid



2. Jan Both. Paisaje con una mujer campesina en una mula. 1645
Óleo sobre lienzo. 156x212cm.
Museo del Louvre. París



4. Claes Berchem. Paisaje pastoral con el castillo de Bentheim. 1656
Óleo sobre lienzo. 138x103cm.
Gemäldegalerie Alte Meister.
Staatlichen Kunstsammlungen.
Dresde.

3. Jan Both. Paisaje italiano con dibujante. 1650
Óleo sobre lienzo. 187x240cm.
Rijksmuseum. Amsterdam

EN EL TEXTO HE HECHO UNA LARGA exposición no sólo de los orígenes del género del paisaje, sino especialmente de su cultivo, con gran brillantez, en la Roma de los primeros decenios del siglo XVII. Especialmente de la aportación de los pintores holandeses: Paul Brill, (Amberes, 1554-Roma, 1526) y

Jan Brueghel (Bruselas, 15668-Amberes, 1625), en realidad flamencos, en sus comienzos, Swanevelt (Woerden, 1600-3-París, 1655), en su plenitud, a esa pintura romana. Aquí voy a ceñirme a la influencia de ella en los pintores en Holanda, desde mediados de siglo.

Recojo de la pintura romana un único ejemplo, de Claudio Lorena (Chamagne, cerca de Mirecurt, 1600-Roma, 1682), para que pueda verse cómo los tonos dorados y delicados de sus paisajes influyeron duraderamente en los pintores holandeses “italianizantes”.

Y de todos los influidos por Lorena he destacado la figura de Jan Both (Utrecht, 1618-1652), que vivió con él y los otros clasicistas romanos una larga temporada. Both legó a los holandeses italianizantes los tonos dorados de Lorena, la serenidad y belleza del paisaje (muchos de sus seguidores, como él, pintaron un campo de tipo italiano). Pero queremos ver en sus cuadros elementos distintivos que heredarán sus “discípulos” holandeses, por ejemplo Berchem y Cuyp. (Aelbert Cuyp, Dordrecht, 1620-1691). Vemos en los cuadros de Both figuras tratadas con bastante realismo, con un naturalismo y una temática contemporánea ausente en los italianos. Con frecuencia los

personajes son caballeros (no los campesinos que vimos en el anterior apartado), los recodos del paisaje, que aún conservan lejanías italianas, son más intrincados, a veces con estudio del bosque y riachuelos, y la temática religiosa o mitológica ha sido sustituida por la descripción de tipos contemporáneos. Nada extraño, si consideramos la tendencia al realismo de los holandeses establecidos en Roma.

La elegancia de Both es atemperada por un tono más realista y cotidiano en sus seguidores (los pintores “italianizantes” constituyen una parte considerable de los paisajistas holandeses del siglo). Escogemos una obra de Claes Berchem (Haarlem, 1620-Amsterdam, 1683), que al paisajismo local (vemos al fondo el castillo de Bentheim, que pintó junto a Jacob Ruisdael) adjunta unas imágenes pastorales tratadas con el realismo holandés, pero que parecen anunciar la elegante moda pastoril del rococó francés del siglo siguiente.

3. ETAPA CLÁSICA I



1. Aert van der Neer. Paisaje con río a la luz de la luna. 1640-50
Óleo sobre panel. 55x103cm.
Rijksmuseum. Amsterdam



2. Adriaen van de Velde. La playa de Scheveningen. 1658
Gemäldegalerie. Kassel



3. Jan van der Heyden. Una casa de campo junto al río cerca de Delft. 1670
Óleo sobre panel. 41,4x52,3cm.
Royal Picture Gallery Mauritshuis.



4. Allart van Everdingen. Paisaje escandinavo. 1647.
Oleo sobre lienzo. 111x135cm.
Ermitage. San Petersburgo

DEJAMOS LOS ITALIANIZANTES holandeses, tan elegantes como los pintores de Roma, para volver al realismo autóctono, cotidiano, de la escuela holandesa.

En los años centrales del siglo la pléyade de pintores “naturalistas”, de desigual calidad, ha aumentado considerablemente. De ellos escogemos algunos que ejemplifican rasgos característicos del movimiento.

Aert van der Neer (Amsterdam, 1603-4-1677) se especializó en escenas nocturnas. La especialización se dio, en efecto, por razones económicas, de ventas. Las escenas nocturnas constituyen una de las especializaciones de temas clásicos, otra típica es la de escenas de invierno, que van der Neer también cultivó, como casi todos. Por lo demás vemos en su cuadro la temática habitual: casas junto al río, barcas, aquí vemos ya molinos.

El caso de Adriaen van de Velde (Amsterdam, 1636-1672), hermano del pintor de marinas, es algo insólito. Puede advertirse en el cuadro que mostramos la extraña modernidad de la escena, que de no ser por las ropas parecería del siglo XIX.

Puede verse aquí la tendencia del autor a presentar figuras de mayor tamaño, igualmente populares pero con un aire más real, del que ha desaparecido la cierta tosquedad que se ve en otros. Excelente pintura con un aire de modernidad.

Modernidad apreció yo también en Jan van der Heyden (Gorkum, 1637-Amsterdam, 1712), como el anterior algo posterior al resto. Las casas, los caminos y las figuras son típicamente del siglo XVII holandés, pero, no sé bien la razón (algunos creen que usaba una cámara óptica), el tratamiento parece más ágil y moderno de lo habitual. En el Van Gogh de la etapa holandesa podría encontrarse una temática y un “espíritu” semejante, aunque mucho más simplificado. Los holandeses del siglo XVII son habilísimos profesionales.

Y de Allart van Everdingen (Alkmaar, 1621-Amsterdam, 1675) muestro la novedad de sus temas: esas cascadas y abruptos paisajes montañosos, que influirán en Jacob Ruisdael, recogidos de su viaje a Escandinavia, y cuya desnudez solitaria y grandiosa parece anunciar a Friedrich, cuyo paisaje es también báltico.

4. ETAPA CLÁSICA II



1. Jacob van Ruisdael. Cascada en un paisaje montañoso con un castillo en ruinas. 1665-70
Óleo sobre lienzo. 119,4x180,3cm.
Colección privada



2. Jacob van Ruisdael. Dos molinos y una esclusa abierta. 1653
Óleo sobre lienzo. 66,4x84,1cm.
Paul Getty Museum. Malibu



3. Jacob van Ruisdael. Paisaje con un camino arenoso que conduce al castillo de Bentheim. 1651
Óleo sobre lienzo. 97,7x81,3cm.
Colección privada



4. Jacob van Ruisdael. Paisaje con duna y una pequeña cascada.
Óleo sobre lienzo. 27,5x35,8cm.
National Museum of Western Art. Tokyo



5. Jacob van Ruisdael. El gran bosque.
Óleo sobre lienzo. 139,5x180cm.
Kunsthistorisches Museum. Gemäldegalerie. Viena



6.Meindert Hobbema. Camino a su paso por una aldea.Hacia 1665
Óleo sobre lienzo.97x128,5cm.
Gemäldegalerie, Staatliche Museum zu Berlin



7.Hobbema. El agua del molino.1664
Óleo sobre lienzo.62x86cm.
Rijksmuseum.Amsterdam

DE JACOB VAN RUISDAEL (Haarlem,1628-9-1682) empiezo mostrando un ejemplo de esa temática más “dramática”, que no es la más importante de este excelente paisajista, pero que constituye un tema original en el movimiento, con van Everdingen como único precedente. Cascadas, montes (a veces, concesión romántica, con castillos), bosques intrincados, constituyen una temática no escasa en el autor, tratada a menudo con más sobriedad y elegancia que en el ejemplo que nuestro. Ruisdael ha tratado también los temas habituales más “domésticos”, siempre con novedosa elegancia y pericia técnica, pero su originalidad consiste precisamente en su predilección por una naturaleza más agreste, solitaria, que describe con gran habilidad y frecuentemente en bellas composiciones.

Para hacer justicia a la variedad, notable amplitud y excelente original calidad de su siempre atractiva producción, pongo algunos ejemplos diversos. El tema de los molinos, representados de cerca y en detalle, influirá en Hobbema. El Camino hacia el castillo de Bentheim es una no muy frecuente muestra de pintoresquismo. Bellos cuadros de rincones cotidianos como el del Paisaje con duna muestran

para mi gusto lo mejor de su arte, observación de lugares comunes, pero casi siempre solitarios y apartados, tratados con exquisita sensibilidad. Por último me permito mostrar un cuadro, El gran bosque, que parece una anticipación de los paisajes simbólicos de Friedrich.

Y cierro la antología con Hobbema, hacia el que he mencionado mi simpatía, sorprendido ante la aparición de ese mundo aldeano-boscoso, a veces algo exuberante e ingenuo, pero de indudable personalidad. Ya he descrito algo de su temática y estilo, quiero remarcar la originalidad de su paisaje, más grandioso que el de los pioneros en su naturalidad cotidiana, íntimo, aunque algo pintoresco, en sus figuras, casas y caminos, que parecen bastante diferentes de los que aparecen en los pintores de la primera época. Ricos en su técnica, deudora de la de Ruisdael, y en mi opinión, como puede verse en el segundo ejemplo, anunciadora de Constable. En general con un aire más exuberante, pero igualmente detallista y delicado.

Y cierro con una reflexión: ¿se ha hecho alguna vez un paisaje (hablo de los mejores ejemplos del holandés en conjunto) tan perfecto en su técnica como atractivo en su espíritu?.

5.CONSTABLE



1.Constable. El caballo blanco.1815
Óleo sobre lienzo.131x188cm.
Frick Collection. Nueva York



2.Constable. El carro de heno.1821
Óleo sobre lienzo.130,5x185,5cm.
National Gallery.Londres

HE PREFERIDO DE CONSTABLE (John, East Bergholt, Suffolk, 1776-Londres, 1837) mostrar sólo dos cuadros, porque son los que a mí me han impresionado. Creo que en ellos muestra la aportación que ha hecho a la historia de la pintura, esa peculiar sensación de presencia de la Naturaleza, que tiene algo de majestuosa dentro de su representación cotidiana veraz.

El Carro de heno parece la más feliz expresión de su novedosa estética. El equilibrio de la composición (el carro ligeramente descentrado encuentra su contrapeso en la casa y los árboles de la izquierda, el perrito que gira la cabeza dirige nuestra mirada al extenso valle del fondo) es como un símbolo del equilibrio del espectáculo de la Naturaleza. El título original del cuadro es "Paisaje, Mediodía". Las tareas de los trabajadores (siempre presentes en sus obras que reproducen su tierra natal) se desarrollan sencillamente en medio de una Naturaleza majestuosa, cuya belleza duradera (aunque cambiante) acompaña a las efímeras actividades humanas. Se ha señalado la precisión con la que Constable describe la Naturaleza en un momento determinado (que, como señalamos en el texto, quiere convertir en eterno). Constable amó profundamente su paisaje natal (este cuadro y el de El caballo blanco están pintados cuando ya se había establecido en Londres, pero, significativamente, aplazó su boda para poder trabajar este último in situ), y ese amor se refleja en la atención que dedica a las construcciones humildes. Las figuras humanas que aparecen en los cuadros (trabajadores como los que habían trabajado para su padre) me parecen estar tratadas con enorme respeto, dentro de la total naturalidad de sus ocupaciones.

En El caballo blanco no se da esa majestuosa or-

ganización del cuadro, pero sí el mismo reflejo de la atmósfera del lugar. Fue la veracidad de la sensación atmosférica de una Naturaleza real lo que motivó el éxito de esos cuadros (el primero cronológicamente, El caballo blanco, le valió ser admitido como socio adherido a la Academia, el segundo como miembro de pleno derecho). Estos cuadros, contemplados por Géricault en Inglaterra, le hicieron famoso en Francia, donde fue premiado e influyó en Delacroix, que apreció la sutileza de su colorido.

Como he señalado en el texto, opiniones como las de Venturi, que menosprecian el detallismo de los cuadros finales, prefiriendo el atrevimiento abocetado y expresivo de los estudios preparatorios, son poco afortunadas, pues es la captación atmosférica detallada y sutil la que dota a esos cuadros de una belleza, serenidad y grandeza, en su sincera cotidianidad, realmente sorprendente. Para mí reflejan una de las más sentidas alabanzas a la Naturaleza.

Estos cuadros forman parte del grupo del formato de seis pies que consagraron la fama de Constable. Fama que no dejaba de estar empañada por críticas a su realización no pulcramente acabada para el gusto de la época, y en todo caso, sobre todo si se atiende a los precios de venta, muy inferior a la del indiscutible Turner. Pero Constable era consciente del valor original de su propuesta.

En la selección amplia he presentado más cuadros, algunos excelentes, de Constable. Pero como personal homenaje, prefiero aquí mostrar mi rendida admiración por los dos cuadros que muestro, especialmente El carro de heno, que para mi gusto supone la culminación de la ideología estética (dar duración a un instante fugitivo de los majestuosos cambiantes espectáculos de la Naturaleza) que hemos mencionado.

6. FRIEDRICH



1. Friedrich. Dos hombres contemplando la luna. 1819
Óleo sobre lienzo. 35x44cm.
Dresden. Staatl Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie



2. Friedrich. Paseo al atardecer. 1832-5
Óleo sobre lienzo. 35,3x45,7cm.
Paul Getty Museum



3. Friedrich. La puerta del cementerio. 1825
Óleo sobre lienzo. 143x110cm.
Dresden. Staatl Kunstsammlungen, Gemäldegalerie



4. Friedrich. En el velero. -1818-9
Óleo sobre lienzo. 71x56cm.
Ermitage. San Petersburgo

VEAMOS EL PRIMER CUADRO. Novalis escribe los “Himnos a la noche”, y Friedrich (Greifswald, 1774-Dresde, 1840) los escenifica. Romanticismo en estado puro, dos “camaradas” escapan de la ciudad y se sumergen en la majestad de la Natura-

leza penetrada del misterio de la luz nocturna (yo he hecho eso innumerables veces). El tema es hermoso, el gesto de los amigos. El árbol inclinado y las rocas enmarcan la contemplación de lo que no se ve, pero que la luz de la luna baña.



5.Friedrich. Cazador en el bosque.1814
Óleo sobre lienzo.65,7x46,7cm.
Bielefeld.Colección privada



6.Friedrich. Barco en el Elba.1821
Óleo sobre lienzo.22,5x30,8cm.
Köln.Wallraf-Richartz Museum

El efecto sobre “un alma sensible” (adolescente y romántica) es directo, aunque sea completamente ignorante de los símbolos que contiene: la encina, la roca y el anacrónico traje alemán son símbolos patrióticos: alguien preguntó a Friedrich qué representaba el cuadro e irónicamente contestó: “dos hombres conspirando”. Friedrich transmite directamente una sensación, un estado de ánimo por encima de los conceptos de la composición (y efectivamente yo creo que muestra a dos contempladores de la noche, no a dos conspiradores).

El romanticismo adolescente de sus temas (magistralmente escenificado) le han asegurado su supervivencia, en cuanto el Romanticismo lleva una carga (original: nada así existía antes) perdurable.

Romanticismo que se nos aparece como adolescente e ingenuo, al mismo tiempo que conmovedor. En el segundo cuadro de nuevo un solitario en la noche (siempre misteriosa: Tieck dice que la luz de la luna simboliza el misterio de la vida) ante una tumba (de un héroe alemán, sigue la temática simbólica).

Y su mística de la noche (o el crepúsculo) y la Naturaleza es religiosa (a la manera panteísta de los grandes pensadores y poetas alemanes de su época). En La puerta del cementerio la pareja se asoma a la muerte (como la de su hermano, fallecido en la infancia para salvarle a él) que parece un espectáculo sereno, de una belleza misteriosa. Nadie ha en-

carnado el Romanticismo como él, y de una forma totalmente personal (y visual).

Nos permitimos continuar el comentario para insistir en el valor simbólico de sus escenas, más que paisajes. En el velero recoge una temática recurrente en Friedrich, que escenifica a la mujer como compañera de la vida, a veces directamente como símbolo de la esperanza. La imagen es directamente sugerente en sí. ¿Transmite la sensación del viaje de la vida, con la meta, a la vista, de la ciudad celestial?. El Cazador en el bosque presenta un paisaje sugerente. Efectivamente el bosque al que se dirige parece que va a sumergirle en un ambiente abrumador (Friedrich hasta se permite colocar el símbolo agorero del cuervo sobre un árbol talado). El “cazador” se trata de un tipo de soldado francés, que va a sumergirse en el intrincado y amenazador bosque alemán.

Por fin, ¿hemos de considerar que Friedrich no pinta paisajes, sino sólo escenas simbólicas? Su simbolismo es casi siempre compatible con la admiración directa de la Naturaleza. A sus ojos (¿y a los de todos?) la Naturaleza transmite un intenso sentimiento anímico. “La niebla simboliza el misterio de la vida”, dice expresamente. Pero, aunque no son sus obras más conocidas Friedrich ha pintado abundantemente, con hermosa técnica, algo simplificada, y siempre cargada de sentimiento, el paisaje de su tierra.

7. TURNER



1. Turner. Naufragio. 1815
Óleo sobre lienzo. 170,5x241,5cm.
Londres. Tate Gallery



2. Turner. El incendio de la Cámara de los Lores y de la de los Comunes. 1835
Óleo sobre lienzo. 123x92,5cm.
Cleveland. Cleveland Museum of Art



3. Turner. El lago de Buttermere, con una parte de Cromackwater, en Cumberland. Un aguacero. 1798
Óleo sobre lienzo. 122x91,5cm.
Londres. Tate Gallery



4. Turner. Un barco encallado. 1828
Óleo sobre lienzo. 136x70cm.
Londres. Tate Gallery



5. Turner. Transportistas de carbón sobre balsas que descargan el carbón por la noche. 1835
Óleo sobre lienzo. 121,9x90,2cm.
Washington DC National Gallery of Art



6. Turner. Paz. Exequias en el mar. 1842
Óleo sobre lienzo. 86,5x87cm.
Londres. Tate Gallery



7. Turner. La valiente Temeraire remolcada desde el último punto de anclaje para ser destruida. 1839
Óleo sobre lienzo. 122x91,5cm.
Londres. Tate Gallery

EMPIEZO MOSTRANDO UNA OBRA juvenil de Turner (Coven Garden, Londres, 1775-Chelsea, 1851) con la que ejemplificar uno de los temas señalados en el texto, la inclinación (no muy frecuente en él) a describir fenómenos de la Naturaleza grandiosos, peligrosos, restos de la estética de “lo sublime”. El cuadro es muy atractivo en su descripción del movimiento de las olas, mostrando ya una maestría compositiva en una obra de juventud. Parece introducirnos en la escena, que vivimos más que presenciamos (en su ancianidad se sumergirá más a sí mismo en esa Tempestad de nieve que recogemos en la selección amplia, tempestad que presentó a pelo, atado como Ulises). Otro desastre es estudiado en sus varias versiones del Incendio del Parlamento. En el Naufragio presenta aún los colores oscuros propios de su primera época. Mostramos también otro cuadro de esa primeriza etapa en la que desarrolla la estética de lo sublime, estudiando espectaculares lugares de su país y de otros como Suiza.

Pero Turner es especialmente un pintor del mar, o de los barcos que lo surcan. Presentamos en el Barco encallado un cuadro aún no de plena madurez, para mostrar la gran elegancia compositiva y belleza de sus marinas (o de sus barcos). También aquí el barco aparece ladeado en un mar levemente remolinado, aunque aquí la sensación es de una majestuosa serenidad y elegancia. Turner sería el pintor ideal para decorar los pubs de decoración

marinera. En ellos se ven muchos cuadros de barcos, pero difícilmente con la belleza naturalista de los de Turner, que desde muy pronto estudia los efectos “atmosféricos”, usando gamas armónicas y es un maestro en la entonación general (acabará disolviendo los cuerpos en la atmósfera, pero esta dimensión la guardamos para el capítulo próximo).

En cada selección de la obra de Turner se puede acentuar alguna de sus facetas. Aquí quiero mostrar sobre todo tres cuadros de barcos de gran belleza plástica, que son quizás una de las mejores muestras de las hermosas composiciones, a la vez elegantes y recias que sabe componer. La espléndida uniformización colorista de los Descargadores de carbón se da en un cuadro de atractiva variedad de elementos y hermosa composición, en la que emplea ya, junto a tonalidades refinadas, oscuros tonos marrones y rojizos. El cuadro le fue encargado por una compañía carbonera. Esos tonos se tornan en un hermoso color casi negro, y en una composición casi abstracta en Paz. Exequias en el mar, que dedicó a la memoria de un amigo almirante. Unos efectos cromático-atmosféricos algo más retóricos (poco frecuentes en él, que suele dotar a sus cuadros de elegantes, pero sobrias armonías cromáticas, de excelente gusto) se dan en el nostálgico Remolque de El Temerario, en el que la hermosa silueta del velero, tristemente destinado a su aniquilación, el fin de una época, es casi ocultada por el feo remolcador.

8. MONET



1. Monet. El cabo de La Hève con marea baja. 1865
Óleo sobre lienzo. 90x150cm.
Fort Worth (Tex.) Kimbell Art Museum



2. Monet. La carretera a la granja de Saint-Simeon en invierno. 1867
Óleo sobre lienzo.
Musée d'Orsay



3. Monet. El puente de Bougival. 1870
Óleo sobre lienzo. 63x91cm.
Manchester (NH). Currier Gallery of Art



5. Monet. Sendero a través de las amapolas. Isla Saint-Martin. 1880
Óleo sobre lienzo. 80x60cm.
Nueva York. The Metropolitan Museum of Art



6. Monet. La caza. 1876
Óleo sobre lienzo. 170x137cm.
Francia. Propiedad privada



4. Monet. El puente de Argenteuil. 1874
Óleo sobre lienzo. 60x80cm.
Paris. Musée d'Orsay



7. Monet. Almires con nieve. Cielo cubierto. 1891
Óleo sobre lienzo. 66x93cm.
The Art Institut of Chicago



8. Monet. Los cuatro árboles. 1891
Óleo sobre lienzo. 81,9x81,6cm.
Nueva York. The Metropolitan Museum of Art



9. Monet. Nymphéas. 1905
Óleo sobre lienzo. 89,5x100,3cm.
Museo de Bellas Artes de Boston

DE ENTRE LOS PAISAJISTAS impresionistas he escogido a Monet, (París, 1840-Giverny, 1926) especialmente por simpatía personal, pero también porque ilustra mejor que otros la rica evolución del movimiento, a la vez que presenta la mayor originalidad y belleza de resultados, así como la más variada y completa evolución.

La carrera de Monet es prolongada y razonablemente precoz. A mí me gustan mucho los cuadros que pintaba en su veintena, en los que ya aparece su profundo amor (obsesivo) al paisaje y la peculiar elegancia que transmitirá al Impresionismo. Muestro una marina en su tierra de origen (familiar) normanda, donde recibió los atractivos influjos de Boudin y Jongkind, pero sirven también algunos bellos paisajes nevados de los campos cercanos a París. Esos cuadros están ya impregnados de una frescura en la captación de la realidad, al mismo tiempo que presentan una composición sencilla pero muy eficaz en la plasmación citada y en la creación de un cuadro de mucho garbo estético. Muchos de los cuadros de Monet son esa “fiesta para los ojos” que pedía Delacroix.

Creo que nadie le discute el papel de creador y principal motivador y aglutinador del movimiento impresionista. Dijimos que él y Renoir “crearon” el movimiento en sus cuadros de La Grenouillère, con esa pintura de “manchas” que en su fragmentación de la realidad da lugar a una sensación más viva, más “real” que la tradicional académica.

Sus cuadros, en la década de los 70, seguirán siendo frescas captaciones momentáneas (“impresiones”) de lugares atractivos. Presento el ejemplo temprano de El puente de Bougival. Pero a menudo, por ejemplo en los estudios de

los puentes de Argenteuil, los cuadros tienen una sólida composición, y muy decorativa (composición decorativa que a mí me sugiere la que hará Van Gogh). A veces, asimismo, se diría que está creando el puntillismo, o que éste puede derivar fácilmente de él.

Otra faceta original de Monet, que desarrollará a final de la década de los 70 e irá in crescendo durante los 80, será su tendencia a un colorido muy intenso. Ponemos el ejemplo del Sendero de amapolas en la isla de San Martín, pero tiene muchos, y muy bellos, aunque algunas veces de un decorativismo más facilón (ese es el peligro que le ronda), menos atractivo. También en esa faceta colorista Monet prefigura los vivos colores de Van Gogh. Con respecto a sus progresivas tendencias decorativas recogemos una de las manifestaciones primerizas en La caza, uno de los cuatro cuadros que concibió para decorar la casa de los Hoschedé (la esposa será su segunda mujer, tras la triste muerte de Camille), cuadros coloristas de muy eficaz (incluso en los temas) carácter decorativo.

De más discutible gusto es para mí la evolución que inicia en los años 90, con las grandes series: la catedral de Rouen, los almiares y las alamedas (aparte de otros cuadros en los que utiliza un color liliáceo que me disgusta). Son sin duda excelentes estudios y muchos (como Pissarro) las consideraron la culminación de su obra, como después la serie de las ninfeas, que en su estatal exhibición en la Orangerie fue saludada como “la capilla Sixtina del impresionismo”. Como en el texto he hablado extensamente sobre esa evolución, y su decantación a un decorativismo abstractizante, me contento aquí con poner unos ejemplos.

9. VAN GOGH



1. Van Gogh. Paisaje otoñal con 4 árboles. Neunen, 1885
Óleo sobre lienzo. 64x89cm.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



2. Van Gogh. Prado en flor. París, 1887
Óleo sobre lienzo. 31,5x40,5cm.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



3. Van Gogh. Huertos en flor con albaricoques. Arles, 1888
Óleo sobre lienzo. 55x66,5cm.
Suiza. Colección privada



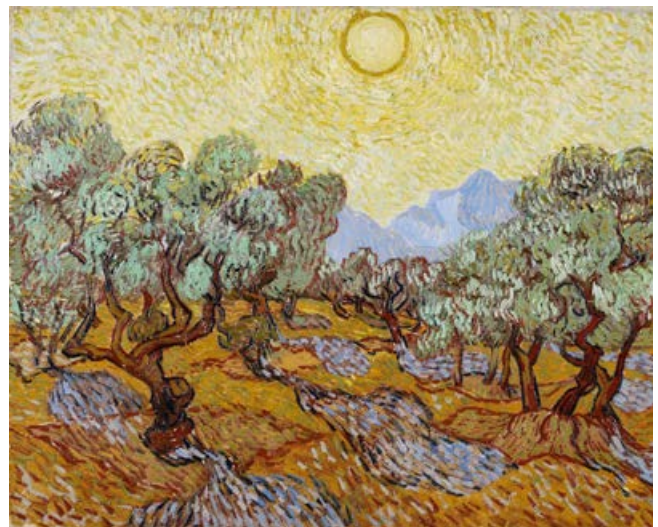
4. Van Gogh. Las viñas rojas. Arles, 1888
Óleo sobre lienzo. 75x93cm.
Moscú. Museo Pushkin



5. Van Gogh. Casa de campo con un trigal. Arles, 1888
Óleo sobre lienzo. 45x50cm.
Ámsterdam. Van Gogh Museum



6. Van Gogh. La noche estrellada. Saint-Remy, 1889
Óleo sobre lienzo. 73,7x92,1cm.
Nueva York. The Museum of Modern Art



7. Van Gogh. Olivos con cielo amarillo y el sol. Saint-Remy, 1889
Óleo sobre lienzo. 73,7x92,7cm.
Minneapolis (MN). The Minneapolis Institute of Arts

DE LOS POSTIMPRESIONISTAS he descartado hablar de Cézanne, del que ya hablé en el capítulo anterior, aunque su obra como paisajista es importante (en cualquier caso viene recogida en la selección amplia). Más sugerente me parece el caso de Van Gogh (Zundert, Países Bajos, 1853-Auvers, Francia, 1890).

En primer lugar habría quizás que revisar el valor de su obra holandesa, anterior al impresionismo, aunque ciertamente viene recogida en todos los libros. Esa obra ocupa los cinco primeros años de su evolución (la mitad de su carrera), y es no sólo interesante para conocer sus orígenes: contiene toda una ideología estética, aunque variable y algo indefinida. En esta etapa Van Gogh llega a plasmar un paisaje autóctono que, aún con sus tendencias expresionistas no deja de tener puntos de contacto con la antigua tradición holandesa. Presentamos un paisaje logrado, incluso técnicamente (frente al esquematismo y voluntaria tosquedad de otros cuadros célebres). Aquí la figura, por asociación con la de otros cuadros, parece ofrecer el aire de soledad dramática que respiraba el cuadro de Esaias van de Velde. Van Gogh, casi autodidacta, necesitaba tiempo para consolidar un estilo, y pasaba de un expresionismo elemental, tosco, a personales estilizaciones en temas diversos, figuras, paisajes y bodegones.

Su paso en París por el impresionismo en versión puntillista no ofrece más interés que la adaptación del mismo a su personalidad, pero siempre se saca de la manga inusitadas sorpresas como la que presentamos.

Seguramente lo más interesante de su producción corresponde a su etapa de Arles. En ella des-

taca más que ninguna otra la influencia del japonismo, con una excelente dimensión decorativa, especialmente cuando la mezcla con su fuerte tendencia naturalista, de observación y descripción, bien occidental. De entre sus cuadros celebrados escojo un ejemplo de los árboles en flor, y el famoso Las viñas rojas, en el que ya utiliza sus fuertes colores simbolistas (y su progresivamente recurrente sol). En esta etapa, más que en ninguna otra, Van Gogh presenta de repente extrañas sorpresas, inauditas armonías que parecen salirle a su pesar, en medio de otras escenas más toscas o adocenadas. Está experimentando la construcción con un color que empieza a ser sorprendente, ahora aún levemente alucinante. Elijo un cuadro al azar, entre los muchos que pueden encontrarse si se maneja un libro con su obra completa.

Porque la continuación de esa etapa, en Saint-Remy, tras su crisis mental, supondrá una acentuación, generalmente malograda, de esas investigaciones de formas sencillas realzadas con un color de sorprendente potencia decorativa. He mencionado en el texto la frecuencia con que esas obras parecen desmayadas en su simplificación, y cité el ejemplo de las extrañas, delirantes deformaciones de casas en Auvers. Y antes en Saint-Remy: el famoso Cielo estrellado me parece una obra fundamentalmente pobre, pese a su tendencia expresiva.

Pero aún en Saint-Remy encontramos ejemplos de esa extraña capacidad de encontrar insólitas armonías, aun dentro de composiciones cada vez más simplificadas. He mencionado en el texto cómo el Olivos con cielo amarillo y el sol me parece una síntesis admirable de un paisaje que podría ser el de mi pueblo.

CAPÍTULO V

EL VIAJE ITINERARIO PICTÓRICO POR VENEZIA

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

Obra propia	213
Desarrollo del tema	223
I. El viaje	225
II. Venecia	227
III. Las obras propias	232
IV. Vistas	234
V. Las “vedute” venecianas del settecento	237
VI. Algunos visitantes	242
Turner	242
Whistler	244
Otros	245
Bibliografía	247
Apéndice	249
1. Pintores venecianos	251
2. Vistas	254
3. Las vedute venecianas del settecento. Canaletto	256
4. Grabados	259
5. Fuera de Venecia. Canaletto y Bellotto	261
6. Guardi	263
7. Turner	265
8. Whistler	268

Obra Propia

Venecia

Página siguiente:

Dibujos

Lápiz y tinta china
sobre papel

Última escena:
Tinta china y acuarela

21 x 29,7 cm



Página siguiente:

Acuarelas

25 x 35 cm

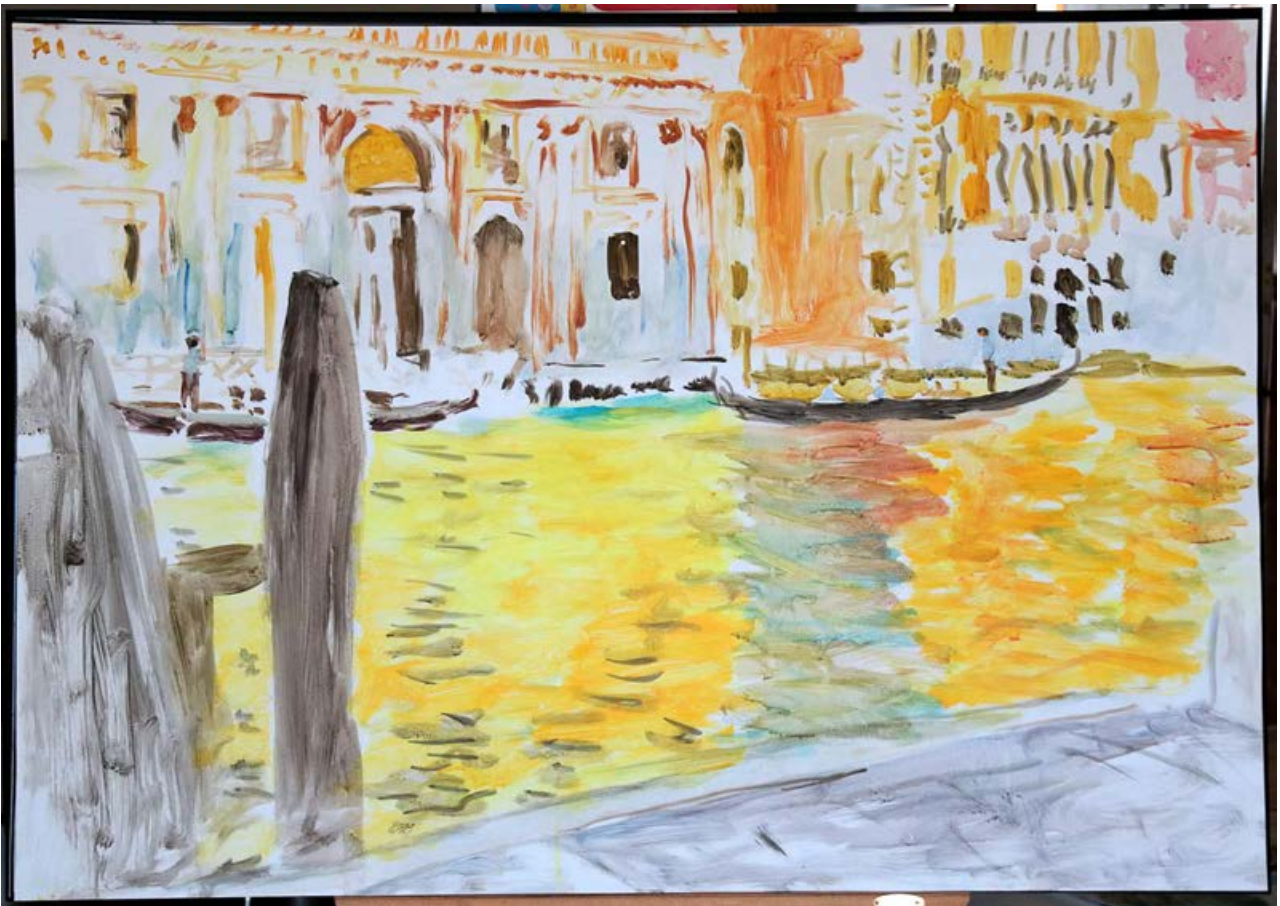


En las dos páginas siguientes:

Pinturas

Acrílico sobre papel

100 x 70 cm





Desarrollo del tema

(Las imágenes que ilustran los textos se encuentran contenidas en el DVD adjunto)

EL VIAJE

“A MENUDO, EN LA historia occidental más reciente, se ha planteado cuál es el significado del viaje en el universo de la cultura y el arte, entrelazando temas antiguos y modernos...”

Todos los viajeros son unos sentimentales...Lo fueron mucho más los de la segunda mitad del XVIII que aquellos, más descriptivos, de la primera mitad del siglo. La carga sentimental era una cualidad típica del viajero, era su sostén interior, promovía la búsqueda de lo otro y de otros lugares. Era una cualidad que correspondía tanto a la figura del connoisseur como a la del diletante...

Por tanto los viajeros, amateurs apasionados, traducen la realidad en sentimiento, a veces de manera exagerada, a veces en un justo equilibrio con la razón...

La literatura del Gran Tour, en general, se compone de una descripción de datos y observaciones, relatados en guías turísticas ante litteram, y de una proyección psicológica de estados de ánimo y reflexiones producto de las seducciones de los lugares visitados...

El viajero se siente atraído por lo irreducible de las diferencias ambientales, históricas, étnicas y artísticas de los distintos pueblos...

Y el viajero es un amateur, un estudioso, un practicante del dibujo, de la acuarela, en tiempos más recientes de la fotografía, en función de un deleite dispuesto a capturar el alma de los lugares...

A través del acto de contemplar, el sentimiento hace corresponder el objeto a la imaginación, sin interponer mediaciones intelectuales o emotivas. Podemos considerarlo una impresión directa, como un milagro de manifestaciones del objeto dirigido al sujeto donde uno y otro se unen. Es una atracción,

una asimilación, en la que se sumerge el observador. Una gracia que esconde lugares elegidos o lugares del corazón, resultado de mezclas de imágenes externas e internas...El paisaje y la imaginación avanzan en compañía...

Al igual que los pueblos migratorios en busca de nuevas patrias, nosotros, viandantes sentimentales frente al avance del horror, nos sentimos empujados al movimiento. Nos movemos algunos quilómetros, a veces pocos, otras muchos para reencontrar la paz o el milagro de aquel primer lugar...

...observar la Naturaleza quiere decir, en la visión de un primer turismo aristocrático, también imaginarla: representarla con imágenes a través de dibujos, acuarelas y aguatinas, describirla en un diario o en una carta o imaginarla en la mente...

De esta manera la experiencia real estrecha su relación con las formas artísticas. La tradición del viaje, como patrimonio de conocimiento y saber, concluye en el último siglo con el turismo de masas...

El Grand Tour representa un elemento esencial de la transformación del gusto en los países de origen... Vedutistas como G. Van Wittel, G.P.Panini, G.B.Piranesi o incluso L. Carlevarijs, Canaletto, B. Bellotto o F. Guardi, exhiben una nueva visión del mundo...

Del descubrimiento de los lugares...deducimos que cada uno de nuestros afectos encuentra eco, una correspondencia, un espejo, en el espectáculo de la naturaleza...

Me ha parecido útil transcribir un texto de Milani (de “El viaje sentimental”, recogido en el libro que cito en la bibliografía) que expresa, con un romanticismo que yo no me atrevería a exhibir, el papel que el viaje, y específicamente el “viaje artístico”, ha tenido, no solo en el periplo centenario del Grand

Tour, sino en el sentimiento más o menos consciente que nos lleva (a mí como a muchos) a viajar y a identificarnos con un lugar.

¿Qué papel juega este capítulo en una tesis acerca del entorno cotidiano?. La respuesta es que para mí, como para la mayoría de las personas

de mi entorno, el viaje forma parte de la realidad “cotidiana”, al menos un viaje una vez al año. El de Venecia lo he repetido varias veces, en busca de aprehender y expresar la belleza del lugar, ese lugar que es una fiesta permanente para los ojos, e invita a rememorar la brillantez de su historia.

VENECIA

A LOS 16 AÑOS, EN el transcurso del obligado viaje escolar a Italia, pude visitar durante dos días Venecia. La impresión que produjo en mí fue de asombro. Parecía increíble haber convertido una ciudad en un continuo espectáculo visual, era como estar viendo una película. Guardé la imagen pensando que era la ciudad más hermosa que pudiera verse.

Después de muchos años, otro viaje con breve parada en Venecia hizo que fácilmente reconociera la imagen de la adolescencia (aunque ahora la ciudad era más limpia, sin las ratas visibles en el primer viaje). Durante la licenciatura pensé que había llegado el momento de visitarla con calma, ahora ya con interés por pintarla, también por ver sus tesoros artísticos e históricos, y estuve una semana (en Febrero) disfrutándola. Cuatro años después volví en verano, con la intención de hacer abundantes fotos (ya digitales) que me sirvieran de material para pintar. Rememoro esos dos últimos viajes,

En ambos estuve instalado en un hotelito en uno de los callejones que salen de las Procuratio viejas, a pocos metros de la Plaza de San Marcos, zona de hermosos rincones con puentes, cercana a los restaurantes nocturnos. Venecia de noche tiene atractivo. Desde la Plaza llena de terrazas con orquestinas, se sale por la Piazzetta cruzando el Palacio Ducal, sin que las luces amortigüen cierta sensación de irrealidad bajo la luna llena. Se llega al borde del agua, el bacino, con la silueta de las góndolas flotantes (que parecen sostenerse en el aire) enmarcando la silueta de San Giorgio. A la derecha destaca la Salute, a la izquierda el obligado paseo por la Riva degli Sciaconi.

Ese es el centro monumental de Venecia, el que ha sido más objeto de las pinturas que celebran

Venecia, especialmente en el s. XVIII, pero con notables precedentes. Gentile Bellini, a finales del s. XV, nos ha dejado en un cuadro con una procesión en la Plaza de San Marcos, una visión de la Plaza que es sorprendentemente casi idéntica a la actual. Carpaccio, en su cuadro-emblema del León de San Marcos, nos deja una vista del Palacio Ducal y la Piazzetta, que será repetida una y otra vez. Los vedutistas del s. XVIII nos ofrecen una visión de Venecia tan semejante a la actual que no vacilo en usar sus cuadros para ilustrar los lugares que menciono.

La Plaza de San Marcos, lugar antiguo de celebraciones y mercados, ha sido pintada por todos los artistas venecianos. En un extremo de la Plaza está la Catedral, que ofrece un exótico espectáculo, comparable a sus modelos de Constantinopla, con sus grandes y recoletas cúpulas que le dan un aspecto oriental. La leyenda hace nacer su construcción, en el año 830, de un episodio mítico: unos comerciantes venecianos robaron el cuerpo de San Marcos en Alejandría, aprovechando el desconcierto producido por una tempestad, y lo trajeron a Venecia. Al ser transportado a tierra, repentinamente el cuerpo se hizo tan pesado que no lo podían mover, lo que interpretaron como un deseo del santo de ser enterrado allí. Allí se construyó la Iglesia, con donaciones que la fueron enriqueciendo durante siglos. La tercera remodelación, en el año 1060, le dio casi el aspecto actual. San Marcos se convirtió en el santo protector de la ciudad, y su símbolo, el león, se encuentra por doquier. Exterior e interior de la Basílica (ducal, no catedral) fueron ricamente ornamentados. Hermosos mosaicos interiores son un bello ejemplo del arte bizantino. A principio del siglo XIII, el dogo Dandolo se unió a la cuarta cruzada,

y, del saqueo de Constantinopla, su antigua metrópoli, trajo un rico botín que adornaba el exterior de la Basílica: pilares y la estatua de los tetrarcas, aún instalados allí, y los caballos de bronce dorado.

Los flancos laterales de la Plaza están ocupados por las Procuratio (edificios para la residencia y despachos de los procuradores) Antiguas y Nuevas, construidas respectivamente a principios y finales del siglo XVI. En el extremo frontal a la Catedral Napoleón hizo remodelar las construcciones para edificarse un palacio (el actual Museo Correr) que no llegó nunca a ocupar, conservando la unidad urbanística de la Plaza, que parece haberse proyectado de forma unitaria.

Cerca de la Basílica, enlazando con la Piazzetta, se alza el enorme campanario, terminado en el s. XVI, desde el que pueden verse excelentes vistas de toda la ciudad.

La Piazzetta une la Plaza de San Marcos con el bacino (antiguo puerto), flanqueando el Palacio Ducal. Dos altas columnas realzan su aspecto, traídas en el siglo XII, como botín de guerra, de Génova, la República con la que estaba en perpetua guerra, por el control comercial del mediterráneo oriental. En frente de la fachada lateral del Palacio Ducal, Sansovino construyó la Biblioteca, donde se guardaron los libros que el cardenal Besarión trajo, a la caída de Constantinopla ante los turcos.

El Palacio Ducal es, como la Catedral, una pintoresca edificación, que servía como Ayuntamiento, Palacio de Justicia y residencia del dogo. Su aspecto actual data de los siglos XIV y XV, en un estilo gótico peculiar de Venecia, con esos arcos apuntados corridos, que pueden verse en muchos palacios. Su carácter recoleto y su blancura le dan un aspecto de palacio de juguete.

Mi intención es hacer un recorrido por los lugares pintorescos de la ciudad, aunque aprovecho para mostrar sus riquezas culturales, y especialmente arquitectónicas. El Palacio Ducal, de riquísimo interior visitable, da pie para hablar de las instituciones de la aristocrática República Veneciana, de mil años de duración. El dogo, al principio mandatario del Imperio de Oriente, pasó desde el siglo XII a ser un cargo electo de la república ya independiente, controlado por el Gran Consejo, dominado por el patriciado urbano. Con gran variedad de Comisiones (el Colegio, el Consejo de los Diez), la República se mantuvo estable hasta su desaparición en 1797 por la ocupación napoleónica. Donada por Napoleón a

Austria, se mantuvo ocupada como todo el Norte de Italia, hasta la Unificación Italiana. Venecia había gozado de un esplendor comercial, militar y cultural durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, entrando en franca decadencia diplomática durante el siglo XVIII.

La vista de la Piazzetta y el Palacio Ducal desde el mar es la más divulgada de Venecia, ya desde su fijación por Van Wittel a finales del siglo XVII. El turista actual puede fotografiarla desde la opuesta isla de San Giorgio, o desde la Aduana, al lado de la Salute. O, como los antiguos, desde una embarcación en el bacino.

Otra vista arquetípica es la contraria. Desde la Piazzetta se puede ver recortada la iglesia palladiana de San Giorgio, con su fachada blanca y sus torres. Más lateralmente se ve la destacada silueta de la Salute. Ambas iglesias, coronadas de cúpulas, forman con la Piazzetta y el bacino que la bordea, el núcleo fotogénico de la ciudad, desde las vedute del settecento, a lo que suele añadirse el puente de Rialto y el recorrido por el Gran Canal.

Antes de adentrarnos por el recorrido del Gran Canal, amplia arteria, acuática, que recorre, serpenteando, toda la ciudad, recorramos el paseo que comienza en la Riva degli Sciaonni (recordamos: saliendo de la Piazzetta a mano izquierda, bordeando el mar), empezando por la Prisión, edificio unido al Palacio Ducal por el famoso Puente de los Suspiros, frente al que se agolpan los turistas para la foto. El preso más famoso fue el que es uno de los personajes emblemáticos de Venecia, Giacomo Casanova, que en sus famosas Memorias explica, junto a sus muchas peripecias, su espectacular fuga. Luego, atravesando algún puente, y, junto a los embarcaderos de los vaporetos que van al Canal o a las Islas, llegamos a la iglesia de la Pietà, en la que transcurrió gran parte de la vida de otro veneciano ilustre, también del siglo XVIII, Vivaldi, que dirigió el coro femenino de huérfanas de la iglesia, hoy sede de conciertos. Vivaldi es para mí uno de los personajes más entrañables que ha dado la cultura humana. Especializado en un tipo de concierto breve, lleno de mantenido ritmo y hermosa melodía, creo que aporta a la historia de la música una notable personalidad, más estable y concentrada, gozosa y animosa que la de otros genios de la música más celebrados. Más admirado por extranjeros que acudían a oírle asombrados, que a veces por sus compatriotas, fue a morir tristemente en Viena,

buscando ayuda económica para su vejez. El turista puede encontrar fácilmente conciertos de Vivaldi en alguna de las iglesias habilitadas para conciertos, y, si tiene suerte, oír alguno más que las inevitables Cuatro Estaciones. En la Iglesia de San Mauricio, en el campo del mismo nombre, puede verse un museo de instrumentos musicales antiguos, con referencias a Vivaldi. Otro músico famoso, que pasó los 30 años últimos de su vida en Venecia, en el siglo XVII, Monteverdi, está enterrado en la iglesia dei Frari.

Pasamos la Iglesia de la Pietà y continuamos el obligado paseo repleto de turistas, y llegamos al puente del Arsenal, y podemos adentrarnos en el recinto. El Arsenal era el importantísimo núcleo del poderío naval de la República. En los astilleros trabajaban en el siglo XV 17.000 hombres (no había paro en Venecia). 25.000 marinos (de una población de 190.000 habitantes) ocupaban 3.000 mercantes y 300 barcos de guerra. Esa era la base del poder comercial y militar de Venecia, que, rivalizando con Génova, tenía el monopolio de la actividad comercial con el mediterráneo oriental. La geografía de la República, con escaso territorio en tierra firme, impelió a los venecianos al mar. La fiesta anual del Bucentauro (el dogo lanzaba un anillo al mar como señal del matrimonio de la ciudad con él), muestra la dependencia de la ciudad con el mar. Aún es posible ver los restos de las construcciones venecianas en los territorios ocupados del Adriático y de Creta.

El más ilustre de los comerciantes viajeros venecianos es otro de los personajes míticos de la ciudad. Marco Polo, en un mítico viaje por la ruta comercial de la seda, hasta la China de los mongoles, recorrió en el siglo XIV una variedad de lugares exóticos. A su vuelta, tras más de 30 años, aprovechando el tiempo libre de su prisión en Génova, redactó el mítico relato de sus viajes, una de las maravillas de la Baja Edad Media, y libro de cabecera de Colón.

Vamos a tratar de volver sobre la belleza de las vistas de la ciudad. Un espectáculo asegurado supone hacer el trayecto por el Gran Canal, incluso o sobre todo en vaporetto (una especie de autobús acuático). Va lento, hace paradas a cada momento en una y otra orilla, por lo que te asegura un espectáculo que puedes contemplar tranquilamente durante casi una hora. Las vistas son atractivas en cada rincón, Canaletto pintó las más atractivas, en

un recorrido sistemático. El espectáculo es hermoso porque el agua presta un encanto seguro a la visión de una sucesión de hermosos palacios. Las familias nobles los edificaban en el canal, en el que tenían su entrada principal en barca (el Canal ofrece el trayecto más corto y cómodo por la ciudad). La sucesión de palacios, alternando en el curvo trayecto, y por entre los cuales se abren canales pequeños al interior, ofrecen un hermoso espectáculo. Destaco entre los palacios los góticos del siglo XV, que dan a Venecia ese aspecto peculiar: Ca`Foscari, Ca`Dario con sus chimeneas rematando un bello palacio de cuento, Ca`d'Oro, con sus arcos semejantes a los del Palacio Ducal. Efectivamente al atardecer la luz amarilla comunica a este palacio, y no sólo a él, un aspecto dorado intenso, dorado reflejado en las aguas. Hay palacios renacentistas, barrocos y neoclásicos. Su aire antiguo y erosionado hace que el conjunto aparezca más como pintoresco que como lujoso, mezclados además con casas más sencillas. En esos palacios se guarda la historia de las familias más influyentes de la ciudad, y de ilustres visitantes, convertidos algunos en museos o centros oficiales.

Sólo dos puentes cruzan el Gran Canal, aunque el tránsito por ellos, sobre todo por Rialto, pone al alcance del peatón toda la ciudad. Viniendo desde la entrada, por la estación ferroviaria, el primero, en la primera curva del Canal, es el famoso puente de Rialto, donde antiguamente atracaban los barcos de mercancías. Aún ahora Rialto aloja el mercado más importante de la ciudad, con sus tiendas de comida al aire libre, en la Plaza de San Giacomo. El puente es una de las construcciones emblemáticas de Venecia, construido a finales del siglo XVI por Antonio da Ponte, desechados proyectos anteriores (el de Palladio puede verse fantaseado en cuadros de Canaletto y Guardi). El finalmente resultante de Da Ponte parece más airoso y armonioso. Sólo cuando subes a él te das cuenta de su gran tamaño. Desde allí puede verse, hacia la entrada de la ciudad, un amplio espacio de aguas lentas en las que ves maniobrar (para no chocar) embarcaciones varias que, con sus posturas diversas, ofrecen una visión pintoresca. Mirando hacia el otro lado puedes ver los diversos embarcaderos de góndolas y canoas, con los característicos palos que acentúan el impacto visual. Más que en otro sitio la luz del atardecer tiñe de oro el espectáculo. A uno y otro lado, en los muelles, se suceden las terrazas donde los turistas comen y cenan. Por la noche las luces

artificiales ofrecen reflejos sobre el agua de todos los colores.

Poco después del segundo recodo está el puente más reciente de la Academia, que permite el paso del barrio de San Marcos al Dorsoduro. Desde el puente hay hermosas vistas hacia el bacino, con la silueta de la Salute al fondo. En esta zona tenemos tres importantes museos, especialmente la Galería de la Academia. Venecia ha dado un importante plantel de pintores renacentistas que tiene poco que envidiar a Florencia y Roma. Para citar sólo a los más grandes tenemos en el siglo XV a los hermanos Bellini y Carpaccio. En el XVI, continuadores de Giovanni Bellini, a Giorgione y Tiziano, en la segunda mitad al Tintoretto y el Veronés, formando todos esa “escuela veneciana” que destaca por el predominio del colorido (en la que se formó El Greco). Un nuevo florecimiento en el siglo XVIII trae otros grandes nombres: los vedutistas Canaletto y Guardi, que veremos más adelante ampliamente, Tiépolo y Longhi, Rosalba Carriera. Los pintores del siglo XVIII están también representados en Ca`Razzone. Fuera de los museos puedes ver cuadros en las capillas de casi todas las iglesias, de Tintoretto, Palma, los Bassano, el Veronés, Tiziano. No es necesario citarlos, están por todas partes en las numerosas iglesias de todos los estilos: góticas, como Santa María dei Frari, en San Polo, renacentistas como las de Palladio (San Giorgio, el Redentore), en la Giudecca, barrocas como san Moisè, cercana a San Marcos, o I Gesuiti, en Canarregio.

Muy cerca de la Academia, en un palacio que da al canal, Peggy Guggenheim se construyó un museo-vivienda en el que pasó los últimos 30 años de su vida, donde pueden verse cuadros de sus amigos Max Ernst y Pollock, y otros pintores contemporáneos.

Entre los pintores venecianos yo he desarrollado una especial simpatía por Tintoretto, que por cierto es el más genuino “hijo de la ciudad”, donde nació y vivió toda su vida. Especialmente unido a la Scuola de San Rocco, situada en el barrio de San Polo, en cuya decoración trabajó 30 años, convertida hoy en un auténtico museo monográfico, su visita es recomendable, casi tanto como la de la Academia. Tintoretto, de origen humilde, compensó con su frenético trabajo su falta de educación aristocrática y su relativo menosprecio oficial (a favor de Tiziano, y luego el Veronés), relativo porque pueden encontrarse importantes cuadros suyos en lugares

significados: en el Palacio Ducal (“El Paraíso”, auténtica emulación del frontal de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel), en San Giorgio (“El maná”, “La última Cena”), así como en la citada Scuola de San Rocco (“La crucifixión”), y en la mitad de las iglesias de la ciudad. Aunque discutido a veces su gusto, y su asombrosa rapidez de ejecución (en lugar del boceto preparatorio para un concurso para la decoración de San Rocco, pintó durante una noche el cuadro definitivo) creo que su originalidad es manifiesta, con efectos escenográficos y de colorido que preludian la futura exaltación de El Greco, con dominio de atrevidos escorzos y espectacular escenificación. Yo añadiría a eso cierta modernidad en la dulzura del tratamiento de las figuras, y, si se me permite el atrevimiento, cierta sobriedad en la hermosa armonía cromática.

Las Scolae eran organizaciones religiosas laicas, que cumplían una seria labor asistencial, garantizando a los miembros, a veces reunidos por gremios, atención religiosa (pagar las misas penitenciales) y social (cuidar de ancianos y pobres, promocionar socialmente a sus miembros) Tenían prestigio social (y honores), y el suficiente poder económico para erigir ricas construcciones. Existen desde el siglo XIII (San Juan Evangelista). La de San Rocco se fundó a finales del siglo XV, con la traída de los restos del santo, salvado milagrosamente de la peste, con la intención precisamente de cuidar a los afectados de esa enfermedad. Esas peculiares organizaciones contribuyeron a que hubiera en Venecia una notable paz social, estimuladas y protegidas por los poderes públicos.

Tras esta digresión, volvamos desde la Academia hacia San Marcos por el Gran Canal, y ya en el tramo final se nos viene encima la mole de la Salute, uno de los edificios emblemáticos de la ciudad. Longhena, el otro gran arquitecto veneciano junto a Sansovino y Palladio, la edificó en el s. XVII, erigida por la ciudad para agradecer a la Virgen el fin de la epidemia de peste de 1629-30. Hermoso edificio cuya silueta esbelta destaca en la escenografía urbana, ante el Palacio Ducal y la Iglesia de San Giorgio. También San Giorgio ha sido muy retratada por los grandes vedutistas del settecento. Junto a la de la Giudecca, la isla de San Giorgio está situada frente al Palacio Ducal, ambas forman una estrecha franja de tierra paralela a la isla grande de Venecia. En la Giudecca también la iglesia del Redentore, de Palladio, fue consecuencia de un voto para librarse

de la peste. Una de las fiestas principales de los venecianos, desde el siglo XVI, consiste en “el puente de barcas”, desde las zattere (el paseo costero a la espalda de la Salute y la Aduana) hasta el Redentore, festividad retratada también por los vedutistas.

Cerramos el paseo de nuevo desde la Plaza de San Marcos, añadiendo algunas curiosidades. Desde la Plaza al puente de Rialto encontramos la Mercerie, la calle de tiendas principal, interesante de recorrer y que no deja de ser una callejuela, como todas las de la ciudad. En el extremo que da a la Plaza se encuentra una zona de hoteles y restaurantes turísticos baratos. También en el barrio de San Marcos se encuentra, en el palacio Pesaro degli Orfei, el museo que el hijo de Fortuny dedicó a sus tejidos y decorados, de gran éxito entre la burguesía. Muy cerca está el curioso palacio Contarini del Bovolo, con una escalera exterior con arcadas, también con aspecto de cuento. También en San Marcos podemos visitar La Fenice, teatro construido en el siglo XVIII, destinado después a la Ópera. La Fenice, como el café Florian en la Plaza de San Marcos, fueron escenario de la resistencia veneciana a la dominación austríaca. El famoso café ya había sido lugar de reunión de intelectuales y artistas en el siglo XVIII, luego de personajes como lord Byron o Verdi. Y hablando de teatro, otro de los hijos ilustres de Venecia es el escritor Carlo Goldoni, del siglo XVIII, que nació y vivió en un edificio gótico, en el barrio de San Polo, con un típico patio interior y escalera, en cuyo interior se encuentra hoy el Museo Cívico dedicado al teatro.

Cabría citar como curiosidad, en el interior del barrio de Cannaregio, el ghetto judío, barrio en tiempo ilustre, donde se establecieron judíos provenientes de zonas donde eran perseguidos, y que aquí lograron un reconocimiento, con algunas limitaciones, especialmente los comerciantes y médicos. En decadencia desde el siglo XIX, el barrio conoció el horror de las deportaciones nazis. Todavía es posible encontrar judíos con sus vestidos típicos, y comprar pan ázimo en la única panadería judía conservada.

Por último me gustaría destacar el atractivo de sus plazas interiores, los “campi”, que, como el de San Polo, sirvieron para celebraciones populares. Suponen un contrapeso “seco” a la visión permanente del agua en los innumerables canales y puentes interiores, llenos de vistas pintorescas. Canaletto prestó también atención a la descripción de esas plazas interiores, algo destartadas, flanqueadas por iglesias, con sus pozos funcionales.

Ciudad alegre y festiva en toda su historia, en Venecia eran famosos los carnavales, que, como en general la ciudad, atraía a muchos visitantes, entre los antiguos algunos tan ilustres como Goethe o lord Byron. Todavía sus carnavales son famosos, con los disfraces propios de la Comedia del Arte. Fuera de la fiesta, un resto de ese brillo puede intuirse en las abundantes máscaras que inundan las tiendas de souvenirs, algunas extremadamente elegantes pese a su muy módico precio, como extrañamente elegantes son sus embarcaciones autóctonas, las gondolas, negras, afiladas, al parecer muy funcionales, que ya despertaban la admiración de Goethe.

Finalmente suele ser visita obligada para los turistas un viaje en vaporetto a la cercana isla de Murano, secularmente famosa por el tratamiento del vidrio (encuentras barcas que te llevan gratis, a la espera de que compres en alguna fundición). Tiene interés, como una Venecia en pequeño, pero más pintoresca resulta la isla más pequeña de Burano, con sus casas de llamativos colores, especializada en bordados. Y la más pequeña y antigua de las tres, Torcello, sede del primer asentamiento ya en la época de las invasiones bárbaras, como lugar de defensa. Ya sus habitantes, decía Casiodoro, parecían vivir en sus barcas; allí, antes que en Venecia, comenzaron los asentamientos (se encuentra allí la primera basílica, del siglo IX, con hermosos mosaicos bizantinos), y el comercio marítimo de la sal. El Puente del Diablo, sin pasamanos, puede evocar cómo eran los primitivos puentes venecianos. Más cercana a Venecia, la isla del Lido, con su extensa playa, se convirtió, en los siglos XIX y XX, en lugar de ricos balnearios.

LAS OBRAS PROPIAS

Los dos últimos viajes a Venecia mencionados tenían como objetivo traer fotos que me permitieran pintar (los “apuntes” de los antiguos). Especialmente el último, realizado en verano para captar la plenitud de la luz. Con una cámara digital compacta (no quería fotos artísticas, las quería “casuales”) recorrí la ciudad de cabo a rabo.

El trayecto del Gran Canal en vaporetto, siempre interesante, lo repetí varias veces, especialmente una tarde entera (bajando aquí y allá, con un pase permanente) con la intención de captar la luz dorada sobre palacios y agua, y luego los reflejos de las luces artificiales en medio de la noche negra. Los alrededores de Rialto (desde el puente, retratando barcos maniobrando, o embarcaderos) son muy propicios para encontrar temas atractivos. Pero también es útil perderse por los pequeños puentes interiores. Venecia es toda ella un espectáculo, una fiesta para los ojos.

Lógicamente hice muchas fotos desde la Piazzetta, con San Giorgio enmarcado por las góndolas aparcadas en el borde del bacino, o con la silueta de la Salute, que también perseguí desde el Canal. Pero insisto en que (como podrá verse en las obras que enseñé) cualquier rincón es bueno para encontrar hermosos encuadres. Desde el paseo del Castello se ve la silueta de todas las cúpulas y torres del centro, desde la Aduana se ve el bacino, enmarcado por una torre que hay allí en la Aduana, enclavada en medio de barcas. No es desdeñable subir al campanario de la plaza de San Marcos (o el de San Giorgio) para tener vistas aéreas, pero son más sugestivas las fotos a ras de agua, utilizando las peripecias de las góndolas para enmarcar rincones diversos. Dedicué un día a visitar las islas y la última mañana hice fotos a los turistas.

Con ese material me puse a trabajar al volver a Barcelona. En el taller de la Asociación de Acuarelistas dediqué un año entero a recrear las visiones retratadas, luchando con mi impericia técnica, que ofrece en cambio la ventaja de centrar toda la atención en el tema, evitando así el efecto postal que ahoga tantas de las abundantes acuarelas sobre la ciudad. Interesante de consignar es el hecho de no experimentar cansancio al acometer una y otra vez el tema. Presento una carpeta con esas acuarelas (generalmente de 25x35 cm., se verá alguna con varias imágenes en una hoja de 50x70), en la que añadí algunas tintas con apuntes, en tamaño folio. Hay que señalar que el tema acuático es particularmente grato a la técnica de la acuarela, permite centrarse en el aspecto atmosférico general. Es el único paisaje urbano que me atrae, ¡pero cómo!, ya desde mi admiración por los vedutistas venecianos del settecento. Venecia es nítidamente un paisaje urbano, pero sumido en una naturaleza marítima que permite prescindir del detalle de los edificios para centrarse en el espectáculo de la perspectiva, el color y la atmósfera. Artificio y Naturaleza se funden de modo magistral proporcionando vistas espectaculares, que invitan a pintar.

En otra carpeta presento una copia de cuadros mayores (100x70 cm.), realizados con acrílicos sobre papel (cuché, satinado), utilizando la técnica de la proyección explicada en el capítulo 2º. La justifico. Las vistas atractivas de Venecia son principalmente fotográficas. La fotografía capta una visión congelada, y refleja fielmente el ambiente. La selección del encuadre (la “composición”) la haces al fotografiar. El pintar sobre proyección permite realizar cuadros de cierto tamaño (yo no paso del

señalado) en los que conseguir, sin necesidad de componer el dibujo, hacer aparecer rápidamente el ambiente que tienes interiorizado. Como dije en capítulos anteriores, el tiempo de realización es corto y rápido (una media hora). Permite parar a tiempo cuando ya el ambiente ha quedado plasmado, rechazando cualquier añadido o corrección (si alguna vez lo he intentado he destruido el efecto, que sólo sale a la primera). Ciertamente a veces, al mirar el cuadro al día siguiente, te parece que el efecto (de color sobre todo) es más pálido de lo que te pareció al pintarlo. Pero es mejor esperar a que los cuadros sucesivos ganen en intensidad y capacidad de síntesis, utilizando el mismo tiempo,

que dedicar más tiempo a cada cuadro, lo que le haría (en mi caso) perder toda espontaneidad y veracidad en la transcripción de la impresión. Para los cuadros de Venecia esta técnica me parece la más adecuada para mí. En la figura quizás ha llegado el momento de cambiarla por una aproximación más libre y experimental, prescindiendo de la proyección fotográfica.

Estos cuadros sobre Venecia juegan pues a ser instantáneas que reflejen una sensación. De nuevo la posibilidad de volver sobre el tema una y otra vez sin el menor cansancio, dan fe de su valor para el aprendizaje pictórico, aprendizaje en el que me siento aún instalado.

VISTAS

Con el tema de las “vistas” (*vedute*, en el original italiano) abordamos un nuevo género pictórico. Se trata de tomar imágenes de un lugar. Ello podría hacerse con objetivos diversos. No hay que descuidar los objetivos “topográficos”, estudiar un lugar por ejemplo con fines ingenieriles o arquitectónicos: Van Wittel empezó dibujando para el ingeniero Cornelis Meyer, con vistas a la canalización del Tíber. Y antes las primeras vistas de las ciudades tenían un interés urbanístico. Pero lo que realmente dio origen al género pictórico de las vistas fueron las aficiones arqueológicas, y así las vistas de las ruinas romanas constituyen el auténtico arranque del género. Entre los grandes iniciadores tenemos a los holandeses visitantes de Roma. Aunque había estudios de edificios insertos en un paisaje hechos por pintores italianos (Giulio Romano, Pietro da Cortona, como continuadores de una escuela que arranca de Ghirlandaio, inserta principalmente en la decoración de palacios), desde el comienzo los críticos italianos (por ejemplo Giustini) pensaban que los holandeses destacaban más en la descripción del detalle, en la veracidad de la observación. Hay notables dibujantes holandeses desde el siglo XVI representando ruinas y lugares de Roma: Martin von Heemskerck, Hendrik van Clef, Hieronimus Cock. Presentamos un par de ejemplos del primero. Muy al comienzo del siglo XVII Terboch el viejo (padre del pintor de escenas de género mencionado en el capítulo 1^o), dejó apuntes de lugares cotidianos, certeramente alabados por Stefano Susinno, como de una precisión y sobria modernidad que evoca a Canaletto.

Y el mismo Susinno hace ver que no siempre es fácil distinguir entre el género de “vistas” y “paisaje”, lo que viene perfectamente a cuento al consi-

derar la obra de algunos autores mencionados en el capítulo anterior. Poelenburgh y Breenberg son específicamente pintores de vistas de ruinas clásicas, pobladas sin embargo de personajes contemporáneos, de clase humilde, retratados con modernísima precisión. Al capítulo anterior remito, también para citar los casos de otros paisajistas de la época dorada romana. Vamos a presentar obras de Hermann van Swanevelt (que salía con Lorena a tomar apuntes al natural) y Filippo Napolitano, pero podríamos citar a otros estudiados en el capítulo anterior, como Agostino Tassi, con sus vistas de puertos. Swanevelt y Napolitano, que son principalmente paisajistas, han aportado una notable elegancia al género de vistas, a los que podríamos añadir al algo posterior Viviano Codazzi. En este momento, aún antes de mediado el s. XVII, el género va aunando la exquisita elegancia de los paisajistas, el estudio de figuras populares señalado en Poelenburgh y Breenberg, y que proviene de los pintores “bamboccistas”, y finalmente el interés “barroco” por las celebraciones en las plazas llenas de multitudes. Aún veremos esa última faceta en Pannini, incluso en algunos vedutistas venecianos.

Antes de pasar a Van Wittel, el más genuino representante del vedutismo a finales del siglo XVII, notamos que Susinno cita también como antecedente remoto del género al interés renacentista por la perspectiva, el punto de vista único (frente a una composición más totalizadora), así como también renacentista es la recomendación (Alberti, Leonardo) de estudiar los elementos (los “fondos”) que salen en los cuadros.

El mismo Susinno señala que en la segunda mitad del siglo XVII ha cambiado el gusto. Roma ha crecido

demográfica y urbanísticamente, y los viajeros están menos interesados en la arqueología y el simbolismo, y desean más bien un recuerdo veraz de su viaje (como ahora las fotografías). Johannes Wilhem Baur ofrece pequeñas vistas para turistas, y en 1674 aparecen en Roma las primeras verdaderas guías, que recogen las bellezas antiguas y modernas, y aún las obras de artistas contemporáneos, así como aparecen también los primeros planos ilustrados.

En ese nuevo contexto histórico se sitúa la obra de Van Wittel. Nacido en Amersfoort (Holanda) en 1653, y tras una formación con pintores holandeses, se traslada con su familia a Roma en 1675, donde permanece casi toda su vida (a excepción de un periplo italiano, de 1694 a 1710), hasta su muerte tardía en 1736.

Hemos mencionado su primeriza labor como dibujante topógrafo, que le hizo aficionarse a las orillas del Tíber, que pintó luego abundantemente, ilustrando a veces la actividad laboral contemporánea, descrita con veracidad, aunque quizás con una leve idealización. Presentamos dos vistas famosas: “El Tíber cerca del puerto de la Ripa Grande”, y “El ponte rotto”, también el puente de Sant’Angelo. Y unas cuantas vistas romanas, que suponen la mayor parte de su obra.

Parece que sus cuadros eran transcripciones de dibujos de gran tamaño, realizados con cuidadoso estudio del detalle, siempre recogiendo amplios panoramas. Su minuciosidad, para nada reñida con una serena elegancia, hacían a sus obras imposibles para la compra, eran directamente realizadas para los comitentes, grandes potentados. Tiene hermosas descripciones de lugares cotidianos, pobladas con figuras reales: ver, por ejemplo la “Villa Farnese en Caprarola”, o la vista, no principalmente arqueológica, del “Arco de Tito”. O la más elegante vista del Vaticano. Es quizás su predominante aire dibujístico lo que le separa del cromatismo más intenso de los vedutistas del siglo XVIII, aunque algunas obras venecianas (ver “El bacino de San Marcos”) le acercan a la grandeza panorámica de Canaletto, cuya iconografía preluvió, y otras obras, de Verona o Nápoles, le acercan a la precisión de Bellotto.

Efectivamente, en la última década del siglo XVII Van Wittel hizo una gira por varias ciudades de Italia, expandiendo así el género creado en Roma. Especial relieve, por su influencia, adquiere su viaje a Venecia. Pero también en Nápoles, llamado por el virrey, dejó una obra de precursor. Su estancia allí

fue breve, de 1700 a 1701, pero, sin influir en otros pintores por el momento, dejó hermosas vistas de la ciudad parangonables a las que se pusieron de moda en la segunda mitad del siglo XVIII.

* * *

Como Van Wittel, otro pintor que influirá en los vedutistas venecianos del settecento (a estos los veremos más ampliamente en el siguiente apartado) es Marco Ricci, cuya obra se sitúa también a caballo entre los siglos XVII y XVIII (1676-1730). Son varias sus facetas, es también pintor de paisajes notable, pero su principal aportación es un género que tendrá éxito, el “capricho”, consistente básicamente en introducir ruinas antiguas en un paisaje inventado. Una escenografía a menudo recargada, pero atractiva y elegante, y un muy moderno estudio de la luz, confieren a sus cuadros una notable personalidad, aunque sigan insertos en el tema de las ruinas. Nacido en Belluno, pasará sus últimos años en Venecia, colaborando a veces con su tío, Sebastiano Ricci.

Más conocido como pintor de ruinas (pero no de mejor calidad) es Pannini, cuya obra llena la primera mitad del siglo XVIII en Roma. Como pintor de ruinas, muy apreciado por la Academia Francesa en Roma, influirá en Hubert Robert, y sus capricci influenciaron, junto a los de Ricci, a los pintores vénegos. Escenógrafo, ha dejado cuadros en los que una cuidada arquitectura de fondo sirve de marco a celebraciones urbanas, género, como hemos señalado, muy apreciado por los contemporáneos.

Ya en la segunda mitad del siglo se realiza la obra romana del vénego Piranesi. De fuerte personalidad (basta pensar en sus prerománticas Carcere d’Invenzioni), Piranesi, arquitecto sin ejercer, arqueólogo, erudito, se centró en la técnica del grabado y realizó multitud de planchas. La serie más exitosa fue la de las Antigüedades Romanas, donde presenta detallados dibujos arquitectónicos de los principales monumentos romanos, detallados, densos en sus descripciones arquitectónicas, lo que le hace menos “amable” que los pintores de vistas pintorescas. Realizó también vistas inventadas y descripciones urbanas contemporáneas.

* * *

Saltándonos, como hemos dicho, la obra de los vedutistas vénegos, que llena todo el siglo XVIII, pasa-

mos a otro centro en el que floreció el tratamiento de vistas, Nápoles, en la segunda mitad del siglo XVIII, que, como hemos dicho, se convirtió con Sicilia en uno de los centros del Grand Tour, al que acudieron multitud de pintores europeos, atraídos por los descubrimientos de Pompeya y Herculano, así como por el espectáculo “sublime” del volcán.

Vamos a citar sólo algunos de los nombres de los muchos pintores de vistas napolitanas. Primero cabe recordar a los pintores citados en el capítulo anterior, Vernet, Fragonard, Hubert Robert, que acompañaron al abad de Saint Non, con el objetivo de ilustrar su “Viaje pintoresco de Nápoles y Sicilia”, publicado en 1778. Entre los pintores italianos cabe citar al napolitano Carlo Bonavía, que deja bellas vistas de rincones del puerto, a Antonio Joli, de Módena, “el Canaletto napolitano”. El francés Jacques Volaire se especializó en vistas del Vesubio en erupción, influyendo en pintores como Wright de Derby, uno de los pintores ingleses en Italia que no citamos en el capítulo anterior. Muy apreciado fue el alemán Jakob Philip Hackert, de un clasicismo influido por Vernet, que ha dejado vista “clasicistas”, pero algunas claramente pintorescas, de Herculano y Sicilia.

Ya en época napoleónica, junto a pintores extranjeros como Dahl o el austríaco Rabeli, se desarrolla la escuela local del Posillipo, en torno al holandés Smink van Pitloo, cuyo discípulo más notable es Giacinto Gigante, escuela criticada por los académicos como de anecdotismo popular, pero que aporta un gusto más sincero y moderno.

El viaje pintoresco de Saint Non tendrá una amplia secuela a finales del siglo XVIII. El francés Jean Hoüel, después de una primera estancia en Roma, Nápoles y Sicilia, de 1769 a 1772, consigue subven-

ción para un nuevo viaje a Sicilia (de 1776 a 1779), con el objeto de publicar su “Viaje pintoresco de las islas de Sicilia, Malta y las Lipari” (1782-87), que conoció un notable éxito. Hombre ilustrado, hará un recorrido sistemático tomando apuntes de las ruinas, la geografía y las gentes del lugar, dejando interesantes comentarios en sus diarios.

El campo de los viajes pintorescos se ampliará, no sin dificultades puestas por las autoridades turcas, a Grecia y Oriente Próximo. Al “Viaje pintoresco de Grecia” (1782, primer volumen) del duque de Choiseul-Gouffier, sucede el “Viaje pintoresco de Siria, Fenicia, Palestina y el Bajo Egipto” (1799), con los dibujos de Louis-François Cassas, que también viajó luego a Istria y Dalmacia (1802) y luego a Grecia e Italia (“Grandes vistas pintorescas de los principales lugares y monumentos de Grecia, Sicilia y las Siete Colinas de Roma” (1813). De su ingente obra de grandísimo viajero presentamos unas pequeñas muestras. (La eclosión del interés por Grecia se producirá durante el Romanticismo. Un ameno panorama de este proceso se puede ver en el libro de Fani-Maria Tsigakou que citamos en la bibliografía). Por el tiempo de los viajes de Cassas, Antoine-Ignace Melling (“el occidental más familiarizado con el Imperio Turco desde los tiempos de Gentile Bellini”) estaba trabajando como arquitecto para el sultán de Constantinopla, y a su vuelta a Francia publicó el “Viaje pintoresco de Constantinopla y las orillas del Bósforo” (a partir de 1805), para emprender luego un magno estudio de los monumentos de Francia. La fiebre etnográfica e ilustradora del siglo XIX ha empezado. (Antes hemos dejado de lado colecciones de grabados de Holanda y Suiza, del siglo XVIII).

LAS “VEDUTE” VENECIANAS DEL SETTECENTO

Hemos dejado para una exposición especial la ingente y hermosa proliferación de vistas de la ciudad de Venecia, obra casi exclusiva de artistas locales, y que supone un hito en el género de vistas. Por su profusión, su sistematicidad, que ofrece una ilustración completísima de la ciudad, por su altísima calidad que ha catapultado las vistas de la ciudad a un reconocimiento universal, la Venecia del siglo XVIII, especialmente la de Canaletto, fielmente reflejada, ha pasado a ser una iconografía universalmente conocida, y aún ofrece la más entrañable visión de la ciudad. Sus cuadros y grabados difundieron en la época la imagen de la ciudad (especialmente entre sus cultos mecenas ingleses), pero aun pueden verse, no sólo en libros de arte, sino en folletos turísticos, como entrañable ilustración de la ciudad de los canales.

Vamos a tratar de aunar una exposición histórica del desarrollo del género con el comentario personal de varias facetas que quisiera destacar.

Empezando por el origen del género, las vistas de Venecia, los vedutistas del siglo XVIII reconocieron la labor de precursor de Gentile Bellini. Mostramos uno de sus dos cuadros famosos de la Academia, “El milagro de las reliquias en el puente de San Lorenzo”, para hacer ver la curiosa exactitud en el estudio de los edificios. También, como hemos visto, en Carpaccio pueden verse algunas de las vistas de la ciudad. En el siglo XVI Jacopo de Barbari levantó un verdadero mapa topográfico de los principales monumentos de la ciudad, ayudado por un ejército de topógrafos que se tomaron el trabajo de levantar los alzados de los edificios, trabajo realizado desde las torres de la ciudad, proporcionando así la “vista de pájaro”, utilizada a veces por los vedutistas del

XVIII. Presentamos también una vista “a ras de suelo” (de agua), fijada ya, en 1614, por un grabador holandés, Willem Blaeu. Con todo, André Corboz señala que las vistas de la ciudad son relativamente tardías, cuando ya otras ciudades las tenían.

Hemos señalado cómo Van Wittel ayuda a forjar una iconografía de la ciudad que tendrá éxito, cuando antes se ilustraban sólo las festividades.

El verdadero creador del género de vistas de Venecia es Luca Carlevarij (1663-1730), establecido desde niño en la ciudad y primer sistematizador del empleo de una cámara óptica con la que reflejar con gran objetividad los lugares de la ciudad. En fecha tan temprana como 1703, Carlevarij ofreció en una colección de grabados una visión de los principales monumentos de la ciudad “para hacer más fácil a la información de los países extranjeros las magnificencias vénetas”. La obra de Carlevarij es importante como iniciador y primer sistematizador del género. Volveremos sobre ella.

Canaletto (1697-1768) desde muy joven cogió el relevo de la actividad de Carlevarij, y, sirviéndose de la cámara óptica, ofreció una visión sistemática completísima de la ciudad. (Canaletto es otra de las figuras venecianas por la que he desarrollado una simpatía especial). El citado estudioso Corboz, en el catálogo de la exposición “Canaletto, una Venecia imaginaria” que citamos, pone mucho énfasis en combatir la visión de Canaletto como un artista fundamentalmente topógrafo, autor de una visión fotográfica de la ciudad. De una parte destacando cómo el cultivo del “capriccio” (muy destacado en esa exposición) muestra que la intención creativa, la creación de un ideal de la ciudad, está en el origen de la extremadamente artística visión de Canaletto.

Relativiza la importancia de la objetividad de la cámara óptica (que usaron todos los vedutistas), indicando que fue sólo uno de los elementos de que se sirvieron (modificando, por cierto, a menudo los datos objetivos, muy especialmente en la fabricación de “capricci”). Igualmente se sirvieron del uso escenográfico de la perspectiva. Los apuntes de dibujos ágiles y personales fueron utilizados por todos (hay una completa colección de dibujos de Carlevarijas y Canaletto). En los cuadros de Canaletto puede verse cómo construye las figuras que pueblan las vistas con ágiles toques de color impresionistas. Ciertamente yo debo coincidir en que partir de una visión fotográfica no anula el interés pictórico de los cuadros: basta considerar la gran diferencia de visión entre diversos autores que se sirvieron del mismo procedimiento.

Precisamente Canaletto inició su actividad pictórica cultivando el género del “capriccio”, creación de un paisaje imaginario poblado de ruinas clásicas, mezcladas con un paisaje inspirado en la ciudad véneta, bajo la influencia de Marco Ricci y de Pannini, influencia que sufrió en Roma en 1719 (aunque los primeros caprichos de Canaletto muestran una personalidad propia, con elementos nuevos, yo prefiero los de Ricci). Canaletto tenía 22 años y desde la adolescencia trabajaba como ayudante de su padre en la escenografía de montajes teatrales. También Ricci y Pannini eran escenógrafos, el primero trabajó como tal en Venecia por los mismos años en que lo hacía Canaletto. Pero el viaje a Roma hizo que Canaletto abandonase su trabajo de escenógrafo para dedicarse a la pintura, a su vuelta a Venecia.

Tras sus “capricci” muy pronto Canaletto asombró a sus contemporáneos con las vistas realistas que dejó de la ciudad. Pintadas en la primera mitad de los años 20, son obras de una madurez realmente impresionante. Ofrecemos cinco muestras de esas obras juveniles. Obras como “El Gran Canal visto desde el palacio Balbi” me impresionaron al verlas porque me parecían reflejar con extrema fidelidad, y gran sensación de presencia, la visión que yo tenía de Venecia, en mi primer viaje juvenil. La atmósfera grisácea, los edificios semi-ruinosos, eran un reflejo fiel del destartalamiento de la ciudad (en perpetua erosión). Famoso es el “Rio dei mendicanti”, pero todos son excepcionales. En esos cuadros juveniles Canaletto parece estar interesado en reflejar ese carácter ruinoso, prestando especial atención a la

gente y los barrios humildes, se diría que con una intención de denuncia.

Pero no va a ser la visión de esa obra juvenil (nunca, por otra parte, dejada de ser apreciada por la crítica, de la época y posterior) la que predomine en la universalmente conocida iconografía de Canaletto. Su éxito comercial fue muy grande y pronto fue solicitado por prestigiosos mecenas, el escocés Mc Swiney primero, enseguida Joseph Smith, importante hombre de negocios, instalado en la ciudad, de la que llegaría a ser cónsul británico. Ellos son los responsables de la casi completa distribución de la obra de Canaletto en Inglaterra. En el círculo de Smith en Venecia, Canaletto entró en contacto con las principales figuras culturales de la ciudad, muy especialmente el erudito Algarotti, y en general el círculo palladiano. Algarotti, ilustrado viajero por Europa, fue el primer traductor e introductor de la obra de Newton en Italia. Se dice que esa obra, y especialmente la difusión de los estudios newtonianos sobre el color, está en el origen del cambio de estilo de Canaletto, desde finales de la década de los 20, con un color más luminoso, cambio que puede verse también en Tiépolo. La explicación no parece forzada. La obra de Canaletto va a sufrir un cambio considerable, dejándola ya en un estilo permanente. A las visiones “atmosféricas” de una Venecia pobre, van a suceder unas “cristalinas” de una hermosa ciudad. Un espacio nítido “transparente” permitirá la clara definición perspectívica, llena de majestuosa objetividad, de los edificios. Una clara luz dorada dará la peculiar calidez que los cuadros de Canaletto presentan. Basta comparar las visiones con un punto de vista casi idéntico, de la Plaza de San Marcos hacia la Basílica, una de 1724, la otra de 1736, para apreciar el tremendo cambio operado en la visión de Venecia. (Curiosamente ese cambio también se había producido en mi visión de la ciudad: me parece como si la visión ruinoso, casi miserable, aunque bellísima, de la ciudad que recibí en mi primera visita hubiera desaparecido, y la mejora económica hubiera lavado la cara de los monumentos y calles.).

Ahora Canaletto ofrecía esas perspectivas objetivas, límpidas, de los edificios y lugares de la ciudad, a veces con una precisión asombrosa (ver la vista con La Salute, o el panorama amplio del Bacino, de precisión fotográfica). Siempre con extraordinaria elegancia en la composición, con una belleza cromática en la descripción detallada y veraz de las

vistas de la ciudad. Corboz no vacila en opinar que Smith, Algarotti y Canaletto estaban ofreciendo la visión de una ciudad ideal.

Quisiera destacar algunos aspectos que me parecen relevantes en la obra de Canaletto. En primer lugar se ha dicho que antes de él la representación de la ciudad se había prácticamente limitado a las festividades, desarrolladas casi siempre en el bacino, ante el Palacio Ducal y la Piazzetta (fiestas, recepción de embajadores), la Plaza o alguna muestra del Canal (regatas). Aunque la observación es algo exagerada (veremos los grabados de Carlevarijs) es completamente cierto que Canaletto emprendió una descripción sistemática, exhaustiva, de toda la ciudad, con vistas completas del Canal, el bacino, plazas y rincones interiores. Puede verse cómo los grabados de Carlevarijs son principalmente de monumentos específicos, aunque recoja una pequeña parte de su ambientación. En los grabados que Visentini hizo de los cuadros de Canaletto se asiste a una radiografía de la ciudad en forma de vistas (no sólo de monumentos, vistas de lugares). Así hay panorámicas sistemáticas desde el Gran Canal, panorámicas de vistas “continuadas”, desde el origen hasta la desembocadura, hacia uno y otro lado, otras vistas del bacino y la Plaza, del Castello, de plazas interiores, de fiestas. Como muy acertadamente dice Corboz “de la anatomía urbana de Carlevarijs, se pasa a la fisiología de la ciudad ilustrada”. Esa visión sistemática, completísima, ha hecho la imagen de la ciudad universalmente conocida. La suya es desde luego la visión más completa de la ciudad, aunque veremos que una ambición semejante se da en otros vedutistas como Mariaschi o Guardi.

Y ya que estamos mencionando la labor ilustradora de la ciudad, quiero mostrar el tratamiento de Canaletto de algunos lugares mencionados en nuestro apartado segundo: hemos visto la Plaza, veamos el puente de Rialto, la plazuela del mercado de San Giacomo, la vista desde la Piazzetta, a la derecha hacia la Salute, a la izquierda hacia la Riva, el Arsenal (hoy abandonado). Veremos también algunos de esos lugares en otros vedutistas.

Un aspecto para mí muy interesante es el tratamiento de las figuras que pueblan las vistas panorámicas. Se habrán notado en todas las imágenes mostradas. Invito a considerarlas ahora con más atención en las siguientes. Las figuras son parte importante de los cuadros. Se puede decir que su tra-

tamiento es peculiar de este período histórico, y específicamente de las vedute venecianas. Habíamos visto las figuras caravaggistas de los bamboccioli. Los pintores holandeses del XVII dan a las figuras, más grandes, mayor protagonismo. Las figuras de los vedutistas venecianos no son protagonistas, son “figurantes”, pero ilustran de forma francamente interesante la vida de la ciudad, y están tratadas con un nuevo estilo moderno, esquemático. Comerciantes, marineros, paseantes, curas, criadas, ofrecen una visión de la ciudad llena de vida. Yo destacaría el tratamiento de esas figuras en Canaletto, precisas, nada retóricas, ni “costumbristas”, con una elegancia natural en su cotidianidad, sin el encoquetamiento que puede verse a veces en Mariaschi o Guardi. Con todo esa presencia de “figurantes” no es en absoluto exclusiva de Canaletto. Podemos verla ya plenamente desarrollada en los cuadros de Carlevarijs, y aunque la condición de figurantes es común a todos los vedutistas, y aún presentan notables semejanzas en su tratamiento, podría hacerse una individualización de ese tratamiento en los diversos autores. Se verán muestras para que cada uno pueda hacerse su propia valoración. Por mi parte las de Canaletto me parecen las más naturales y modernas. Estaría tentado a afirmar que uno puede hacerse una idea más adecuada de la gente de la época con los figurantes de los cuadros de Canaletto que con los cuadros de un pintor de figuras como Longhi.

Otro aspecto que quiero señalar es el bello tratamiento que Canaletto da a la representación de las plazas interiores, con un interés que no se ve en otros autores. Vimos un bello ejemplo en el apartado segundo, mostramos otros. Más convencional se me aparece Canaletto en la descripción de festividades, así que lo despacho con un único ejemplo, de regatas. Todos los vedutistas siguieron cultivando esa modalidad. Y presento también un ejemplo de “capriccio” inserto en el tratamiento realista del entorno: una detallada exposición del puente de Rialto proyectado por Palladio, plenamente inserto en la ciudad como si fuera real. No es un caso único, como hemos señalado.

Vamos a dedicar una mirada al tema de los grabados. Varias colecciones importantes se hicieron en Venecia durante el siglo. Respecto al tema de las vistas hay que destacar la primera gran colección ya mencionada de Carlevarijs, de la que mostramos cuatro láminas. Mencionado su carácter “anatóni-

co”, aprovecho para ilustrar alguno de los lugares relevantes de la ciudad: la Basílica, la scuola de San Rocco, el Arsenal, algún palacio. Ese mismo carácter de ilustración puede verse en forma graciosa en unas láminas de Visentini con las letras iniciales de los monumentos (que tampoco dejan de presentar una pequeña “ambientación” de los edificios).

Una muy atractiva colección es la mencionada de Visentini sobre cuadros de Canaletto, que recoge con fidelidad las grandes obras que Canaletto pintó en las décadas de los 30 y 40. A menudo con una elegancia tan atractiva como los mismos cuadros, supusieron la difusión de la obra de Canaletto a nivel popular, en la época, y en el siglo siguiente en Inglaterra (los cuadros eran propiedad particular, decorando los palacios de la nobleza). La obra fue iniciativa de Smith, que puso en contacto a pintor y grabador, en una muy feliz colaboración.

Por su parte Canaletto emprendió por sí mismo una colección de grabados que, según la crítica, constituye una de las mayores joyas del grabado de la época: una serie de 34 aguafuertes, dedicados al recién nombrado cónsul Smith. El título, “Vedute, altre presse da i Luoghi, altre ideate”, reafirma la tesis de Corboz de la importancia de la inventiva en la construcción de las vistas. Presentamos cinco de los grabados, los que realmente me parecen muy atractivos. El primero en un primer estilo más esquemático, el 2º y 3º, hermosas vistas del recorrido que describe: una ruta hacia Padua, con especial atención a Mestre. El 4º, “La torre de Malghera”, parece un fotograma sacado de una película neorrealista, justamente celebrado. Por fin un “capriccio” (la mitad de las obras lo son) atractivo, que hace alternar imaginarias ruinas con modestos edificios reales. En estos grabados, quizás más que en muchos de sus cuadros, puede verse la serena y grandiosa (en su sencillez) sensibilidad artística del autor.

También otros artistas, Marieschi y Bellotto, cultivaron el grabado con interés. Presentamos alguna muestra.

Para acabar con Canaletto, aunque supone apartarse del tema de Venecia, hay que mencionar su estancia en Londres. En 1746, con la protección de Smith, Canaletto emprendió su aventura inglesa de diez años, en los que transplantó su método objetivo y riguroso de observación de lugares y gentes, a una nueva realidad. Presentamos un ejemplo de esa espléndida y elegantísima objetividad. Los ingleses

habían encumbrado el arte de Canaletto, destacando su objetividad y cientificidad modernas, propia de una época ilustrada. Pero parece que su obra inglesa fue bastante menos apreciada que la veneciana. Pero nos permitimos presentar “El puente antiguo de Brighton” como una muestra de la influencia que Canaletto pudo tener en el desarrollo del paisajismo inglés.

Y hablemos un poco de los demás vedutistas. Hemos visto un par de cuadros de Carlevarijs, presentamos un par más. En los primeros vimos ese colorido pálido, amarillento, con atmósfera neblinosa, que Canaletto desechará. Pero hay que decir que en Carlevarijs está plenamente plasmado el carácter del vedutismo veneciano, la descripción objetiva, sorprendentemente realista, de edificios y lugares, el estudio de la disposición de la gente (con tendencia a presentar muchedumbres).

Sorprende un poco advertir las grandes similitudes entre todos los vedutistas, en los temas, aun en los enfoques. Ello puede explicarse con algunas observaciones. En primer lugar tenemos el caso de Bellotto. Sobrino de Canaletto, nacido en 1720, es ayudante de su tío desde adolescente, desarrollando un rapidísimo aprendizaje. Generalmente se hace notar que se aparta del cálido colorido de Canaletto usando colores más fríos, pero tiene cuadros difíciles de distinguir de los de su maestro. Las atribuciones de muchos cuadros distan de estar fijadas, y es seguro que colaboró en muchos cuadros del maestro (lo que puede explicar que algunos de ellos sean más rígidos). Está la anécdota de que cuando Canaletto marchó a Inglaterra, Bellotto adoptó su apodo (creándose en Inglaterra la leyenda de un falso Canaletto en la Isla). Muchas veces trabajó sobre modelos de su maestro. Incluso el padre de Canaletto, Bernardo Canal, realizó “canalettos”, usando como modelos los grabados de Visentini (también Marieschi, incluso el Guardi joven, lo hicieron). Presento tres cuadros venecianos de Bellotto, el 3º, como hemos dicho, con un colorido más cálido. En cualquier caso, y nos volvemos a salir del tema, la obra más interesante de Bellotto la desarrolló fuera de Venecia, reclamado desde muy joven por la corte polaca en Dresde y Varsovia, donde la espléndida objetividad canaletiana adquiere una dimensión de grandiosidad y tremenda exactitud. Bellotto se va a convertir en el más hábil vedutista del siglo.

De Marieschi se puede señalar el carácter algo recoleto de los edificios y el verdoso colorido de las

aguas cristalinas, un tanto naïf. Pero el 3º y 4º ejemplo que mostramos no se aleja mucho de Canaletto. En la vista de la Plaza, con sus atildados personajes, se ve una señalada tendencia suya al abuso del gran angular, pero hemos visto su uso habitual en otros autores.

Todos ellos trabajaron en Venecia en la 1ª mitad del siglo XVIII. Canaletto, tras su estancia en Inglaterra, pintó en Venecia durante un decenio más, pero su obra nueva (ciertamente algo extraña en ocasiones, con bruscos contrastes de color y simplificación del dibujo) tuvo poca aceptación, posergándose su ingreso en la Academia hasta 1765.

La partida de Canaletto, casi inmediatamente seguida de la de Bellotto, y la muerte de Marieschi, dejaron el camino libre para que en la 2ª mitad del siglo Guardi monopolizara el tratamiento del vedutismo.

Francisco Guardi, nacido en 1712, empezó como colaborador de su hermano mayor, Gianantonio, pintor principalmente de figuras religiosas, con un aire rococó. A la muerte de su hermano quedó dueño del taller familiar y en la 2ª mitad del siglo pudo dedicarse, tardíamente, casi con exclusividad al género de vistas, en el que dejó su particular visión, con su personal estilo.

En las primeras obras no se aleja de la iconografía y aun el estilo de Canaletto, pero progresivamente elabora un estilo personal muy diferente, con sus tonos grises, atmosféricos, sus amplios panoramas de la Giudecca con amplitud de cielo y mar, sus gondoleros navegando en un ambiente melan-

cólico, descrito todo con su ágil trazo, esbozado, "impresionista".

Tiene hermosas vistas de lugares modestos del canal, muestra personales figuras poblando plazas y rincones, a veces gente sencilla, a veces elegantes con un aire rococó que adopta nítidamente en la descripción de bailes o salones interiores. Guardi se distancia nítidamente de la visión que de Venecia da Canaletto, reflejando una visión personalizada, más cargada de sentimiento. Sentimiento que algunos han caracterizado como nostálgico, ante la inminencia de su propio final en la miseria, al que siguió rápidamente la pérdida de la independencia política de la ciudad, tras una brillante vida de mil años, pero con evidentes signos de decadencia.

Pasando de largo de las interpretaciones de los tiempos, nos basta con apreciar de Guardi su elegancia en la elección de algunos temas y rincones populares, a veces pintorescos, las imágenes de los gondoleros remando incesantemente en el Canal y la laguna, la originalidad en su nuevo tratamiento de las figuras, más esbeltas pero no menos realistas, la personalidad con la que impregna unas vistas, en parte las mismas, pero tratadas con un estilo propio bien diferente, que le aleja de ese aire compartido de los vedutistas anteriores.

Para acabar creo que podemos señalar que el vedutismo veneciano del siglo XVIII constituye una bella muestra del aprecio al propio paisaje, en este caso paisaje urbano, aunque su peculiaridad geográfica (el agua circundante) presta a ese paisaje urbano un encanto especial, único.

ALGUNOS VISITANTES

TURNER

Turner ha dejado imágenes de Venecia que, frente a lo que ocurría con sus contemporáneos, han dejado atrás la iconografía de Canaletto, presentando una visión personalísima, sobre todo en su última época, una visión hecha de atmósfera y color que disuelve, desmaterializa las formas, y convierte la visión de Venecia en un mero baño de luz. Una imagen que empieza desdibujando las siluetas de los edificios en una brumosa imagen atmosférica unitaria, para acabar ofreciendo la pura atmósfera cromática de una ciudad imprecisa disuelta en el mar. Esa visión es única, veremos cómo artistas posteriores retroceden a la claridad iconográfica anterior. Queda la pregunta de hasta qué punto la atmósfera veneciana contribuyó a esa disolución de las formas en atmósfera y luz propia de su etapa final. En todo caso queremos mostrar la belleza de esas obras venecianas.

Vamos, siguiendo básicamente la orientación de la exposición de Barcelona de 2005, "Turner y Venecia" a tratar de mostrar esas bellísimas imágenes siguiendo su evolución cronológica.

El comisario Ian Warrell trata de desmitificar el primer encuentro de Turner con Venecia y la presunta influencia del mismo en la evolución de su estilo. Turner, viajero empedernido, fue por primera vez a Venecia en 1819, tenía 44 años y hacía 20 que era académico. Aunque se había recorrido Gran Bretaña de cabo a rabo, era sólo la 3ª vez que cruzaba el canal, y se lamentaba de haber tardado en hacer el tradicional viaje a Italia. La visita a Venecia tuvo lugar en el transcurso de un largo viaje de seis meses, cruzando Francia y los Alpes, de camino a Roma y

Nápoles. En Venecia estuvo cinco días, del 8 al 13 de Septiembre. Al parecer, influido por la reciente obra literaria de Byron, que se enmarcaba en la ciudad: el canto IV del Childe Harold, Beppo, ambas de 1818, y la Oda a Venecia de 1819 (parece que la visión de Byron influyó duraderamente en Turner). En la imaginería de la época Venecia evocaba un esplendor pasado dormido en una decadencia presente. Turner, dice la crítica, dio de la ciudad una visión "intemporal", a la vez poética y hecha de hermosos apuntes naturalistas, dentro de su visión atmosférica desdibujada.

No parece que esa primera estancia jugara un importante papel en la evolución del artista. Ciertamente aprovechó, como siempre hacía, el tiempo llenando 4 cuadernos de dibujos a lápiz (160 páginas. Mostramos un ejemplo) y en una mañana hizo tres bellas acuarelas que también mostramos. Más clásicas que las últimas, pero también de una serena elegancia en su serena simplicidad. Se alojó en el hotel León Blanco, por recomendación del arquitecto James Hakewill, autor de un "Viaje pintoresco por Italia", alguno de cuyos dibujos Turner había coloreado. Pero el abundante material de dibujos realizado no se tradujo en cuadros en años sucesivos, hasta su segundo viaje en 1833. (En 1828 volvió a Italia, pero no pasó por Venecia). Si empezó algún óleo inspirado en los dibujos, lo dejó inconcluso, ocupado en otros asuntos. Únicamente realizó algunas ilustraciones para el libro del poeta Samuel Rogers, "Italia". Precisamente Turner conoció gran éxito como autor de ilustraciones, convertidas en grabados hechos sobre sus acuarelas, ilustraciones muy apreciadas porque aseguraban un gran éxito de ventas a los libros (puso un pleito para asegurar los derechos de

autor de sus acuarelas utilizadas para las ilustraciones). Éxito popular, a diferencia de lo que empezaba a ocurrir con sus óleos, que muchos empezaban a considerar demasiado atrevidos y simplificados.

Al principio de los años 30 el tema veneciano conoció en Inglaterra un notable éxito entre los acuarelistas y los académicos, con amplia difusión en anuarios. Parece que deslealmente Turner trató de combatir el éxito del principal cultivador del género, Clarkson Stanfield, realizando un cuadro sobre el mismo tema, "El palacio ducal desde la Aduana", ambos deudores de la iconografía de Canaletto (en el rincón izquierdo Turner representa a Canaletto pintando). Lo mostramos para que se vea su estilo en 1833, antes de emprender su 2º viaje, motivado al parecer por el éxito de ventas del tema veneciano. El cuadro de Turner muestra ya unos bellos reflejos luminosos y un dorado colorido que lo diferencian del de Stanfield.

En esta segunda visita, de una semana, en Septiembre de 1833 (en el transcurso de su habitual viaje de 2 meses en verano, en esta ocasión pasando por los Países Bajos, el Rin y Suiza) de nuevo llenó 3 cuadernos de dibujos (200 láminas). Se alojó en el hotel Europa (palacio Giustinian-Morosini), en la embocadura del Canal, frente a la Aduana. A los apuntes del Gran Canal añadió incursiones nuevas por el Castello y los Fondamente Nove, así como por canales interiores. Parece que realizó apuntes al pastel y algunas acuarelas, pero las dudas en la datación motivan que todas las que se conservan se daten como de 1840, durante su tercer viaje. Los mostraremos todos juntos, porque además presentan una misma identidad estilística.

Lo que sí interesa de este segundo viaje es que ahora Turner sí utilizó el material obtenido, presentando regularmente en las exposiciones anuales en la Academia cuadros de tema veneciano. Presentamos un par de ejemplos. Son cuadros ya personales y atrevidos pero en los que aún se ve bastante claridad en la descripción de los motivos. Reflejos y tonos dorados proporcionan su permanente aire poético. Los cuadros tuvieron éxito, que parece que Turner recibió con displicencia ("si les gustan estos temas, que los paguen"), quizás dolido por el aumento de las críticas hacia sus cuadros ingleses (aunque también los venecianos encontraron opiniones contrapuestas).

Pero es el tercer viaje de Turner a Venecia, en 1840, el que ha proporcionado el legado de su per-

sonal iconografía veneciana, en las espléndidas acuarelas, al menos iniciadas in situ (todas están fechadas en 1840), y en los cuadros que pintó en los años sucesivos.

Parece que también este viaje fue motivado por el éxito de ventas de sus cuadros venecianos. De nuevo alojado en el hotel Europa (desde el que ha dejado apuntes en pastel y acuarela), constituye su estancia más larga en la ciudad (dos semanas, del 20 de Agosto al 3 de Septiembre de 1840, de nuevo en el transcurso de un viaje de dos meses, cruzando el continente). De nuevo 200 páginas de cuadernos de dibujos, ahora veloces y esquemáticos (en algunos Ruskin no podía descifrar los lugares), amén de estudios con pastel y la colección de acuarelas señaladas. Su trabajo intenso, hasta apurar la luz del atardecer, fue señalado por colegas asombrados.

Paso rápidamente por los pasteles, que no aprecio especialmente. Vemos apuntes de edificios, preferentemente en rincones interiores, escenas nocturnas, un intento de observación de balcón privado.

Y me explayo en mostrar las acuarelas. A mí me parecen exquisitas las vistas del Gran Canal. Aunque la silueta de la Salute y los palacios (con más claridad el puente de Rialto) son claramente reconocibles, en una iconografía no muy distinta de la de Canaletto, el tratamiento es absolutamente diferente, simples efectos de atmósfera y luz sobre el canal, con las figuras de los edificios tenuemente esbozadas, con una extraña sensación de ingravidez y de serenidad, hermosas estampas sin dejar de ser fieles observaciones, desde luego muy atrevidas en su aparente sencillez, de una elegantísima belleza. A su ágil, atrevidísimo uso de la acuarela, no le conozco parangón, espero un día aprender de él.

Otro grupo muestra, en forma más difuminada y con un color intenso, la silueta de la Salute o el Palacio y la Piazzetta, vistas desde la Giudecca, de una manera más angulada, y con efectos progresivamente más abstractos. Hermosas manchas de intenso color representan las embarcaciones posadas sobre la límpida laguna, ante los tenues fondos arquitectónicos.

Esas acuarelas muestran ya todo el último estilo del pintor, con esa extrema indefinición de las formas bajo los efectos atmosféricos, atrevidísima estilización que los contemporáneos tildaron a menudo de simplificación o caótica indefinición.

Las acuarelas venecianas, ese laboratorio donde Turner pudo dar rienda suelta a su estilo, trabajando con entera libertad, y alcanzando toda su madurez, no fueron objeto de publicación. En cambio Turner fue presentando cuadros en la Academia cada año, el último en 1846.

En los primeros, hasta el año 42, asistimos a una claridad expositiva mayor que la de la acuarelas, y supusieron un gran éxito de ventas. Realmente presentan una claridad mayor que la mayoría de sus cuadros de la época. Vamos a destacar uno de 1842, “La Aduana, San Giorgio, las Zitelle, desde las escalinatas del hotel Europa.” Imagen elegantísima (¿realmente se ve Venecia así?), bañada en una luz poética, sin apartarse de la objetividad naturalista. Personal iconografía del autor, el punto de vista bajo permite dar protagonismo a los reflejos de la luz en el agua, y sus exquisitos tonos dorados proporcionan un aire de ensueño (esa Venecia, dice Warren, “detenida en el tiempo”, entre la actual y la eterna). Presentamos otro ejemplo de 1841, “El Palacio Ducal, La Aduana y parte de San Giorgio”, también de delicada poesía.

A partir del año 43 las formas irán progresivamente desdibujándose, para dar lugar a esa Venecia “quemada”, pura vibración de luz, con una atrevidísima construcción que evoca a las acuarelas de la Giudecca y la laguna. “El sol de Venecia toca el mar”, de 1843, es parangonable a sus mejores cuadros ingleses. “Volviendo del baile”, de 1845, evoca una majestuosa serenidad. Progresivamente las visiones se alejan de la ciudad, hacia la laguna, con un fondo fantasmal de la ciudad a lo lejos. La iconografía de Canaletto ha quedado totalmente abandonada. Los críticos buscan interpretaciones de esa nueva visión de Venecia, disuelta en una Naturaleza que distancia, “anulándola”, la obra humana. ¿El ocaso de la ciudad, de Turner mismo, anciano? Pasamos de interpretaciones profundas y señalamos que estas obras de Turner parecen mostrar una plenitud y una serenidad envidiables, propias de ese estadio artístico personal, rotundamente maduro, que el autor había conquistado.

WHISTLER

Desde el otoño de 1879 Whistler emprendió una estancia en Venecia de poco más de un año. Esa estancia tuvo importante significación en su carre-

ra artística, y con ella contribuyó a dejar una peculiar visión de la ciudad (“otra Venecia en Venecia”, según sus palabras). Vamos a tratar de mostrarla, siguiendo básicamente las dos exposiciones que mencionamos en la bibliografía.

Situamos esa visita a Venecia en su trayectoria. Nacido en los Estados Unidos en 1834, en Massachusetts, fue desde su juventud un expatriado, con una trayectoria que le hizo establecerse por momentos en París, luego de forma habitual en Londres. Allí había desarrollado una carrera artística singular, con una modernidad comparable a la de los impresionistas, pero en una dirección distinta, en la que destaca un sutil esteticismo, con atrevida simplificación de formas y la creación de unas peculiares, muy elegantes, armonías cromáticas. Esa simplificación, junto a su carácter de dandy provocativo, le valió abundantes críticas, contra las que reaccionó. En uno de esos lances, un pleito emprendido contra Ruskin, aunque lo ganó, le dejó en la ruina, tuvo que subastar toda su obra y se encontró desprotegido. Finalmente una sociedad, La Fine Art Society, le adelantó dinero a cuenta de una serie de aguafuertes de Venecia, y Whistler, arruinado y deprimido, llegó a la ciudad el 19 de septiembre de 1879.

El año largo que pasó en ella fue muy fructífero para su carrera. Quejoso al principio ante la inclemencia de un duro invierno, pronto creyó que la obra que estaba desarrollando tenía notable valor. Rodeado de artistas extranjeros, la mayoría compatriotas, tenía el suficiente apoyo económico y de materiales para desarrollar un trabajo que fue lento y laborioso. Cambió varias veces de alojamiento, primero en el Dorsoduro, luego junto a la Iglesia dei Frari, finalmente, junto a sus compatriotas, en la casa Jankowitz, en la Riva de San Biagio, en el Castello, con vistas al Palacio Ducal, San Giorgio y la Salute.

Vamos a revisar los diferentes temas que Whistler acometió en sus grabados. En primer lugar agrupamos una serie que podríamos incluir en el tradicional género de vista, aunque desde luego desarrolladas con una sensibilidad nueva, apuntes modernos, aparentemente vistas casuales, aunque Whistler componía con cuidado y rectificaba continuamente. Repetimos, ya mostrada en el apartado 2º, la ágil descripción de las escaleras que suben al puente de Rialto, añadamos una vista de la Piazzetta (ya con palomas), y una muy atractiva de la Riva, hacia el Castello, con atractiva atención a pasean-

tes junto a un embarcadero (una reedición moderna de los figurantes del settecento). Luego una serie de vistas progresivamente más lejanas, de muelles en primer plano con la Salute o San Giorgio al fondo, con predominio de la zona de agua, en las que va progresivamente desapareciendo el primer plano, con embarcaciones que median la perspectiva, incluso algún estudio de embarcación aislada. Una muestra de su exquisita simplificación llena de elegancia se puede ver en el japonésismo “Isla”, que esboza apenas una góndola ante un fondo que es casi sólo una línea horizontal.

Pero, frente a esas vistas generales, Whistler va a preferir vistas cercanas de callejones, pórticos o palacios vistos en primer plano. Vemos por ejemplo el “Patio veneciano”, con especial estudio de techos y ventanas, el grabado de gran tamaño “Los palacios”, o el rincón en un canal llamado “Los dos portales”. La fórmula de situarse en vista cercana frente a un callejón cubierto podemos verla repetida en “San Biagio” y “El Traghetto”, y una vista igualmente cercana la vemos en “El portal”.

Es esta misma vista cercana, frente a la puerta de un edificio, desde el canal, la que vemos en esos grabados en que Whistler retrata a gentes humildes en sus ocupaciones laborales: “La pescadería”, “Las hilanderas”, “La tintorera”, a las que podríamos añadir “Los mendigos”. Es otra Venecia no tratada habitualmente (criticada luego por parte de la crítica inglesa: “para retratar esas escenas no hace falta irse a Venecia”) que desde el siglo XIX nos parece imprescindible. Hay que señalar que Whistler defendió siempre una visión meramente artística, alejada de impregnaciones “sentimentales” o ideológicas. Qué impresión producen obras como “Las hilanderas” o “La tintorera”, estéticamente muy atractivas, es algo que queda a la sensibilidad del espectador. Sin duda Whistler buscaba también cierto “tipismo” que diera a sus grabados valor comercial, pero las obras resultan atractivas y muy personales, alejadas sin duda de patetismos sentimentales.

Finalmente vamos a presentar algunas escenas nocturnas, género al que Whistler era aficionado, y no dejó de practicarlo pese a las críticas de Ruskin. Sobre vistas acuáticas: “Nocturno”, muy semejante a “Nocturno. Embarcaciones”. “Nocturno, Salute”, y, más sugerente, la vista cercana “Nocturno. Palacios”.

Por último vamos a mostrar algunos pasteles realizados en esa (la única) estancia en Venecia,

pasteles de los que Whistler se sentía orgulloso, y que eran muy celebrados por sus compañeros en Venecia. No me parecieron tan atractivos los recogidos en la exposición “Whistler-Musik”, pero la vista de los recogidos en la “Venetian Hours” cambió mi opinión. Presentamos algunos.

Precisamente en esa última exposición se aúnan las obras venecianas de Whistler y Sargent. No tenía intención de hablar de este último, pero algunos estudios de rincones realizados por la misma época que Whistler (Sargent llegó a Venecia pocos días antes de que Whistler se marchara, y estuvo allí buena parte de los años 1880 y 1881) me parecen útiles para enriquecer las imágenes de este trabajo. El interés por rincones poco comúnmente retratados de la ciudad tiene cierta semejanza con el de Whistler. Sólo estos apuntes recogemos. En sus escenas de figuras, así como en las posteriores vistas venecianas de principios del siglo XX vemos otra parte de su personalidad más convencional.

Por último hay que señalar que para Whistler su estancia en Venecia resultó francamente fructífera. Nada más volver a Inglaterra, y presentar sucesivas ediciones de sus grabados (continuamente retocados, en sucesivos “estados”) cosechó un importante éxito de crítica (siempre con algunos comentarios contrarios) y de ventas, que rehízo su situación financiera y su prestigio artístico. Sin pretender que esa estancia fuera un momento privilegiado en su continua excelente evolución, lo cierto es que siguió trabajando en esas planchas el resto de su vida.

OTROS

Mi intención era mostrar la obra veneciana de esos dos autores, Turner y Whistler, que había estudiado. El contacto con el libro de Mario Brunetti “Venise”, en cuyo último capítulo se ha tomado el trabajo de reseñar las visitas a Venecia de un plantel de pintores entre los siglos XIX y XX, ha hecho que no me resista a la tentación de presentar alguna imagen de ellos, con las que enriquecer el extenso plantel de imágenes pictóricas de la ciudad ya acumulado.

Un par de imágenes de Bonington muestran que en Venecia hace gala de la misma delicada elegancia que muestra siempre. El bello cuadro de Corot resulta más refrescante que otros que pintó en Italia. Presentar el cuadro de Cammarano supone ofrecer una imagen de los cafés de la Plaza (en 1869) no

tan diferente de la que puede contemplarse ahora. Y pasamos a la muestra que algunos “ismos” ofrecen de Venecia. Del impresionismo ofrecemos alguna garbosa imagen de Manet, el encanto femenino de Renoir, y mostramos tres de las abundantes muestras que Monet dejó, no siempre interesantes. Me lo parece “El palacio Mula”, pero no me resultan simpáticos los tonos liliáceos que utiliza en muchas obras tardías, ni la simplificación colorista de siluetas. Presentamos alguna de las obras de Sargent

mencionadas, en las que echa mano de un impresionismo poco selecto, y pasamos a mostrar alguna imagen puntillista de Signac y Cross, un par de graciosas notas de Duffy, y una muestra de Carrà y de Kokoschka.

Por supuesto cada vez más Venecia se ha impuesto como tema pictórico típico. Hoy resulta imposible encontrar un acuarelista que no disponga de una buena colección de vistas de Venecia. Ante esa situación requiere valor no abandonar el tema.

BIBLIOGRAFÍA

- Raffaele Milani: El arte del paisaje. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Daniel Hughenin-Erich Lessing: The glory of Venice. Tervall. París, 1995
- Marion Kaminsky: Venecia. Arte y arquitectura. Könnemann Verlagsgesellschaft. Colonia 1999
- Carolina Campbell-Allan Chang: Bellini and de East. National Gallery. London, 2005
- Peter Humfrey: Carpaccio. Akal. Madrid, 1992.
- Pierre Dantraque: La peinture venetienne. Ides el Calendes. Neuchâtel, Suisse, 1989
- Víctor N. Alcaide: Tintoretto. Historia 16. Madrid, 1993
- Stefano Sussino: La veduta nella pittura italiana. Sansoni Scuola Aperta. Firenze, 1974
- Cesare de Seta: L'Italia del Grand Tour. Electa. Napoli, 1992
- Fani M^a Tsagakou: Redescubrimiento de grecia. Ed. Del Serbal. Barcelona, 1985
- Catálogo: El Settecento veneciano. Mapfre. Zaragoza, 1990
- Succi-Dalneri: Canaletto, una Venecia imaginaria. CCCB. Barcelona 2001.
- Renato Roli: Canaletto. Ed. Codex. Buenos Aires, 1964
- Eeles, A.: Canaletto. The Colour Library of Art. London, 1970
- Baetjer-Links: Canaletto. Metropolitan Museum. New York, 1989
- Rodolfo Pallucchini: Guardi. Ed. Codex. Buenos Aires, 1964
- Catálogo (Ian Warrel): Turner y Venecia. La Caixa. Barcelona, 2005
- Ginzburg, S.: Turner. Anaya. Madrid, 1990.
- Blayney, D.: Turner Watercolours. Tate publishing. London, 2007
- Catálogo: Whistler – Musik Venecia. IVAM. Valencia, 2005
- Catálogo: The Venetian Hours. Flemin Honour Limited. Boston, Toronto, London, 1991
- Mario Brunetti y otros: Venise. Skira. Génova, 1956.

APÉNDICE DEL CAPÍTULO V

EL VIAJE. ITINERARIO PICTÓRICO POR VENEZIA

1. PINTORES VENECIANOS



1. El viaje de San Marcos a Alejandría.
Mosaico de la Basílica de San Marcos



2. Gentile Bellini. Procesión de las reliquias en la Plaza de San Marcos. 1496
Temple sobre lienzo. 376x745cm.
Galería de la Academia. Venecia



3. Giovanni Bellini. Retablo de San Giobbe. 1480
Óleo sobre tabla. 471x258.
Galería de la Academia. Venecia



5. Tintoretto. El lavatorio. 1548-9
Óleo sobre lienzo. 210x533.
Museo del Prado (originalmente para San Marcuola. Venecia)



4. Tiziano. El martirio de San Lorenzo. 1558
Óleo sobre lienzo. 499x277cm.
Iglesia de los Jesuitas. Venecia



6. Tintoretto. El Paraiso. 1588-1594
Óleo sobre lienzo. 700x2200cm.
Palacio Ducal. Venecia



7. Tintoretto. La última cena. 1592-94
Óleo sobre lienzo. 365x568cm.
Iglesia de San Giorgio Maggiore.
Venecia



8. Veronés. Banquete en casa de Leví. 1573
Óleo sobre lienzo. 555x1310cm.
Galería de la Academia. Venecia
(originalmente en la iglesia de los santos Giovanni y Paolo)



9. Longhi. Máscaras en el Ridotto.
hacia 1757
Óleo sobre lienzo. 60x48cm.
Biblioteca Querini-Stampalia. Venecia

HEMOS DEDICADO UN APARTADO a hablar de la ciudad de Venecia, y hemos mencionado a sus pintores más ilustres, representados en la Galería de la Academia, o en las numerosas iglesias o palacios. Vamos a poner algunos ejemplos de sus abundantes muestras.

Recogemos primero una de las numerosas escenas religiosas representadas en los ricos mosaicos del interior de la basílica de San Marcos. Esta escena pertenece a un ciclo de la leyenda de San Marcos, patrón de la ciudad, en honor del cual se levantó la basílica. Aquí se representa el viaje del santo a Alejandría, desde el obispado que había fundado en Aquilea, al norte de Italia. En Alejandría fue martirizado, y la comentada leyenda del robo de sus reliquias en el s. IX por unos comerciantes venecianos está en el origen del patronazgo del santo sobre la ciudad.

El cuadro de Gentile Bellini (Venecia, 1429-1507) es uno de sus dos grandes lienzos que adornan una destacada sala de La Galería de la Academia. Hemos destacado cómo ofrece una imagen de la plaza sorprendentemente semejante a la actual. El cuadro representa un milagro de la reliquia de la cruz conservada en la Scuola Grande de san Giovanni Evangelista: al pasar la procesión ante el comerciante de Brescia Jacopo Salis, arrodillado, se produce la curación de su hijo que él pedía. El cuadro muestra una solemne procesión en la plaza, con un estilo aún rígido propio del siglo XV, que su hermano Giovanni, como puede verse en el ejemplo siguiente, disolverá. El interés panorámico motivó que los vedutistas del siglo XVIII consideraran a Gentile Bellini (por otra parte el pintor mejor considerado en su ciudad, que le consideró digno de ser enviado a la corte del sultán en Estambul) un precursor del vedutismo.

Giovanni Bellini (Venecia, 1433-1516), hermano menor del anterior, evoluciona desde un estilo de cierta rigidez quattrocentista hacia la soltura, la precisión anatómica y el bello colorido moderno que está en los inicios de la gran escuela veneciana del siglo XVI. Se considera que es el maestro de Giorgione y Tiziano, y creo que este cuadro es un ejemplo de cómo no tiene nada que envidiar a los cuadros primeros de esos grandes pintores (Durerro pensaba que Bellini era el mejor de los pintores de su época). El cuadro, actualmente en la Academia, adornaba una capilla de la Iglesia de San Giobbe, con un juego perspectívico que hacía descansar la bóveda pintada en los pilares del marco de la capilla.

De Tiziano (Pieve di Cadore, Venecia, 1490-Venecia, 1576), del cual ya hemos comentado los retratos, recogemos un cuadro que se encuentra en la Iglesia de los Jesuitas, en el Cannaregio. Cuadro en el que se advierte la huella de la pintura de Roma (especialmente Miguel Ángel), donde había viajado recientemente. En él se apuntan los efectos dramáticos que tan brillantemente desarrollará en los cuadros del Prado sobre tormentos mitológicos. Aquí representa el martirio de San Lorenzo, quemado vivo en la época del emperador Valeriano, observando cómo el cielo se le abre en la promesa de la gloria.

He comentado mi simpatía por la original figura del Tintoretto (Venecia, 1518-1594), genuino personaje veneciano, que vivió y trabajó toda su vida para la ciudad, cuyos edificios ha llenado con su obra. Aunque el primer cuadro que presento, El lavatorio, no se encuentra en la ciudad, sino en el Prado, lo muestro para ilustrar cómo sus efectos escenográficos, totalmente novedosos para la pintura de la época, se dan desde su primera época en notables composiciones. Como hace con frecuencia, desplaza las figuras principales de la zona central del cuadro, y crea profundos fondos perspectívicos (aquí con la ilusión de una Venecia al fondo). Sus figuras son extrañamente esbeltas en su época, y las armonías cromáticas, aquí todavía contenidas, son de una gran belleza.

Los otros dos cuadros que muestro sí que están en la ciudad. El gigantesco Paraíso decora la pared frontal de la Sala del Gran Consejo del palacio ducal. Cuando lo vi por primera vez me pareció tan grandioso como el Juicio Final de la capilla Sixtina de Miguel Ángel. Es la mayor muestra del gran for-

mato al que recurre abundantemente (sorprendente en cuanto no pinta al fresco, sino con óleo sobre lienzo), con escenas de masas en fuerte movimiento, y con un bellísimo colorido, con una gama sobria y armoniosa. Tintoretto trabajó para la gran mayoría de los edificios venecianos, debido a su gran prolificidad y a la generosidad de sus ofertas (a menudo gratuitas). La rapidez con que trabajaba era proverbial (recuérdese la anécdota de su primer encargo para San Rocco), y la soltura, la construcción con el color (que anticipa al Greco) y el dinamismo de su estilo, que rompe toda contención clásica, le valieron las reservas de los críticos clasicistas, como el Aretino y Vasari, que sin embargo admiraron su originalísima personalidad artística.

Entre sus obras espectaculares en San Rocco destaca la Crucifixión, con su violenta composición. Pero prefiero mostrar una de sus obras finales, La última cena de la Iglesia de San Giorgio Maggiore, que se presenta como síntesis de sus experimentaciones pictóricas. Su bello colorido con efectos lumínicos sobre fondo oscuro, al igual que la aparición del mundo celeste (invisible para los actores) sobre la escena real, preludian los efectos que perseguirá El Greco, que acabará disolviendo las aún sólidas formas de su maestro.

El cuadro del Veronés (Verona, 1528-Venecia, 1588), actualmente en la Academia, el Banquete en casa de Leví, fue pintado para la pared del refectorio de los monjes dominicos de los santos Giovanni y Paolo. Originariamente iba a ser, según la costumbre, una Última cena, pero las objeciones de la Inquisición, ante el carácter profano de la representación, hicieron al pintor cambiar de idea, efectivamente más interesado por la descripción de los suntuosos ropajes y las grandes celebraciones cortesananas. Frente a los desatados efectos expresionistas del Tintoretto, el Veronés presenta un hábil dibujo clásico en composiciones sin embargo a menudo de un bello colorido, observables en las capillas de algunas iglesias.

Por último presentamos una muestra de los autores del siglo XVIII no vedutistas. En Il Ridotto de Longhi (Venecia, 1701-1785), conservado en la Galería de la Biblioteca Querini Stampalia (pero la mayoría de las obras de esta época se encuentran en Ca`Razzone, aparte de las de la Academia) observamos los típicos disfraces venecianos, en una famosa sala de juegos, muestra del carácter festivo de una ciudad cuyos carnavales duraban casi todo el año.

2.VISTAS



1.Poelenburgh.Vista del Campo Vaccino.1620
Óleo sobre cobre.490x50cm.
París. Louvre



2.Pannini.Galleria di vedute della Roma antica.
París.Louvre



3.Marco Ricci.Paisaje con ruinas.1725-30



5.Van Wittel.Vista de San Pedro del Vaticano.
Óleo sobre lienzo.46x76cm.
Colección privada



4.Van Wittel.El Tiber cerca del puente de Ripa Grande.1711
Óleo sobre tela. 47x98cm.
Galería de la Academia de San Lucas.Roma



6. Van Wittel, Vista de la laguna de San Marcos. 1710
Óleo sobre lienzo. 55x108cm.
Colección privada



7. Pitloo, Castel dell'Ovo desde la playa. 1820

HEMOS MENCIONADO CÓMO EL género de la veduta tiene su origen en los pintores que desde finales del siglo XVI representan las ruinas romanas.

De entre los numerosos autores mencionados, muchos de ellos holandeses establecidos en Roma, mostramos un ejemplo de Poelenburgh (Utrecht 1594-5-1667), que nos parece uno de los más sugerentes. Las realistas escenas de ruinas se ven pobladas por personajes populares tratados con atractivo realismo (se ha señalado la influencia del pintor de figuras populares Van Laer, "Bamboccio"). De entre otros muchos, como Breenbergh o Swanevelt, Poelenburgh nos parece el más moderno en su tratamiento realista, en escenas pintorescas pero sobrias, en composiciones atractivas, muy reales.

Quizás el más popular de los pintores de ruinas es Pannini (Piacenza, 1691-Roma, 1765). El cuadro que presentamos recoge una verdadera colección de vistas romanas, obra de un verdadero profesional, también de cuadros escenográficos.

Y una atractiva novedad puede verse en los "caprichos" de Marco Ricci (Belluno, 1676-Venecia, 1730). Es un género (ruinas clásicas en un paisaje inventado) que tendrá mucho éxito a lo largo del siglo XVIII. De Ricci atrae que sus escenas, a veces recargadas pero siempre más sugerentes que las de Pannini, contienen unos hermosos estudios

lumínicos de gran modernidad.

Hablar del género de las vedute implica pensar en Van Wittel (Amesfoort, Holanda, 1653-Roma, 1736). Instalado en Roma desde su juventud, será el creador de vistas panorámicas de la Roma real, contemporánea. Excelente dibujante de gran minuciosidad, ha dejado visiones de la ciudad atractivas como documento, como esta vista del Tíber que presentamos. A esas habilidades dibujísticas añadirá visiones más pictóricas, de gran amplitud y notable elegancia, como la vista del Vaticano que ofrecemos. Tras sus numerosos cuadros de vistas romanas, Van Wittel contribuyó a expandir el género al pintar vistas de otras ciudades italianas (en un periplo viajero de 15 años), como Florencia, Verona o Nápoles. Destacamos su contribución a la iconografía veneciana en una vista que anuncia casi completamente a Canaletto.

Y hemos dicho que Nápoles especialmente, también Sicilia, se añadirán a Roma como destino para los pintores del Grand Tour. La mayoría de los viajeros internacionales tienen vistas de Nápoles, pero vamos a destacar la escuela local del Posillipo, aunque su fundador fuese de nuevo un holandés, van Pitloo (Arnhem, Holanda, 1790-Nápoles, 1837), del que mostramos una bella vista del pintoresco Castel dell'Ovo.

3.LAS VEDUTE VENECIANAS DEL SETTECENTO. CANALETTO



1.Carlevarijs.La plaza de San Marcos hacia la Basilica.1715
Óleo sobre lienzo.96x195cm.
Colección particular



2.Canaletto.Dibujo



3.Canaletto: La piazzetta hacia la Salute.Detalle.1722-3
Óleo sobre lienzo.131,5x130cm.
Colección particular



4.Canaletto: El gran canal desde el palacio Balbi hacia el puente de Rialto.1720-3
Óleo sobre lienzo.144x207cm.
Venecia.Ca'Razzonico



5.Canaletto.El gran canal desde el puente de San Vio.1723
Óleo sobre lienzo.143x200cm.
Museo Thyssen.Madrid



6. Canaletto. La plaza de San Marcos hacia la basílica. 1736-8
Óleo sobre lienzo. 81x173cm.
Colección particular



9. Canaletto Campo de San Salvador con la escuela de San Rocco.



7. Canaletto. El gran canal con la iglesia de la Caridad hacia la basílica de San Marcos. 1729?
Óleo sobre lienzo. 47,5x79cm.
Castillo de Windsor



8. Canaletto. Bacino de San Marcos. 1735-40
Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes. Boston

EN VENECIA EL GÉNERO DE vistas de la ciudad iba a alcanzar un éxito que ha provocado su conocimiento universal. Canaletto iba a proporcionar una sistemática visión de sus rincones en una obra que se ha erigido como una de las iconografías pictóricas más conocidas.

Antes que él el primer sistematizador de las vistas de la ciudad fue Luca Carlevarijs (Udine, 1663-Venecia, 1730), que utilizó una cámara óptica ilustrando así con gran realismo los lugares de la ciudad, como podemos ver en esta exposición de la plaza de San Marcos. Aquí se encuentra ya plasmado el programa del vedutismo veneciano: la precisión óptica de los monumentos y lugares, la amplitud panorámica y el detallado estudio de las personas (en él casi siempre multitudes) que pueblan los lugares.

El uso continuado de la cámara óptica por Canaletto (Venecia, 1697-1768), continuador y pronto el representante más famoso del vedutismo veneciano, ha hecho que se menosprecie a veces sus méritos artísticos al dar una imagen fotográfica de la ciudad. Así sus dibujos preparatorios para los grabados (grabados que veremos más adelante) son de una minuciosa descripción de cuanto aparece a la mirada. Sin embargo presentamos un par de ejemplos que relativizan esa visión. Vemos en sus cuadernos de dibujos apuntes rápidos de mucha frescura, bastante esquemáticos. Y en el detalle que mostramos de uno de sus cuadros podemos advertir con qué frescura impresionista elabora las figuras que pueblan sus cuadros.

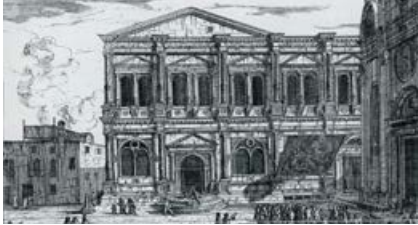
Entre los primeros, que supusieron un gran triunfo popular, ya en los primeros años de la década de los 20, están los dos que mostramos. El primero, que pude admirar en la exposición de Barcelona dedicada al Turner veneciano, me impresionó vivamente, pues evocaba la visión que tuve en el primer viaje a

la ciudad. Junto al tremendo realismo óptico estaba la atmósfera de esa ciudad envejecida, erosionada, reflejada perfectamente. En estas obras de juventud, ver también la imagen siguiente, Canaletto parece querer describir una ciudad destartada y pobre.

Esa primera visión (que refleja un artista original, genial), contrasta completamente con la que de la ciudad ofrece en las décadas de los 30 y 40, cuando su obra ha tenido un gran éxito económico ante la demanda de sus clientes ingleses, y Canaletto ha asumido la influencia de Algarotti, introductor en Venecia de la obra de Newton y sus estudios sobre el color. Frente a la visión atmosférica y ruinoso de su primera obra, Canaletto ofrece ahora una atmósfera "cristalina" que deja describir con claridad luminosa, y un bello colorido dorado, las nítidas perspectivas de una ciudad más limpia y cuidada. La descripción de los lugares (véase sobre todo El canal desde Santa María de la Caridad), espléndidamente objetiva, se realiza en composiciones de gran belleza, con hermosos encuadres y una notable elegancia en la descripción, realista y cotidiana, de las personas que aparecen. Ciertamente está ofreciendo una bellísima ilustración de los rincones de la ciudad. Mucho más atento a la visión del conjunto (son "vistas") que al detalle de los edificios (que no descuida), muchas de sus obras son visiones muy atractivas, frescas, naturales y armoniosas, que presentan todo el realismo "científico" que cautivó a los intelectuales ingleses, junto a una elegancia sobria que no se ve en ninguno de los otros vedutistas.

Añadimos un par de cuadros. El del Gran Canal para mostrar la precisión fotográfica que puede conseguir, y el del Campo de San Polo que muestra su interés, no frecuente en otros vedutistas, por la descripción de las plazas interiores.

4. GRABADOS



1.1. Carlevarijs. Vista de la Scuola di San Rocco., 1703
Aguafuerte. 233x305mm.
Venecia. Museo Correr



2. Visentini-Canaletto. El gran canal desde la Iglesia de Santa María de la Carità. 1752.
Aguafuerte. 250x423mm.
Colección particular



3. Visentini-Canaletto. El gran canal del palacio Bembo. 1752
Aguafuerte. 250x419mm.
Colección particular



4. Canaletto. Capricho con una ciudad A la orilla de un río. 1744
Aguafuerte. 293x424mm.
Colección particular



5. Canaletto. La torre de Malghera. 1744
Aguafuerte. 294x424mm.
Colección particular



6. Canaletto. Capricho con un pórtico con un farol. 1744
Aguafuerte. 295x428mm.
Colección particular

También en el grabado de vistas de la ciudad Carlevarijs es un gran precursor. Su colección de 1703, hecha “para mostrar a los extranjeros las magnificencias vénetas” ofrece una primera colección sistemática de lugares de la ciudad. Pero basta la comparación de su obra que mostramos con las dos siguientes, de la colección en la que el grabador Visentini (Venecia, 1688-1782) grabó los principales cuadros de Canaletto, para advertir el paso, en palabras del crítico Corboz, “de la anatomía urbana (Carlevarijs ilustra principalmente edificios, aunque les da alguna ambientación) a la fisiología de la ciudad ideal”, pues efectivamente Canaletto (en la fiel versión de Visentini) retrata la ciudad, no sus monumentos.

Después ofrecemos tres de los grabados que personalmente Canaletto hizo en su colección de

1744. La obra, que se centra en la visión de los alrededores (ruta hacia Padua, con especial descripción de Dolo), muestra, en el primero de los ejemplos, una mayor solidez y consistencia que la de los grabados anteriores. Vemos el paisaje netamente asentado, la figura del trabajador en primer plano nos evoca la naturalidad de los operarios de Constable, y la composición es de una gran belleza, parece que estamos aquí ante un artista más selecto que el de sus cuadros. El grabado siguiente, la torre de Malghera, nos evoca una película neorrealista. El tercer grabado es una muestra de su cultivo del capriccio, en el que las inventadas ruinas clásicas conviven con un modesto caserón contemporáneo descrito con realismo. La poesía de Canaletto estriba en la sencilla humildad y naturalidad de lo que, con gran objetividad, muestra.

5.FUERA DE VENECIA. CANALETTO Y BELLOTTO



1.Canaletto.Northumberland House en Londres.1752-3
Óleo sobre lienzo.84x137cm.
Alnwick Castle.colección duque de Northumberland



2.Canaletto.El antiguo puente de Walton .1754
Óleo sobre lienzo.46,5x75.
Londres.Dulwich College Picture Gallery



3. Bellotto. Mercado nuevo de Dresde. 1747
Óleo sobre lienzo. 1024x579cm.
Gemäldegalerie Alte Meister. Staatliche Kunstsammlungen. Dresden

HEMOS MENCIONADO EL VIAJE de Canaletto a Inglaterra, donde vivió un decenio, cuando, en su plena madurez, su protector inglés, el cónsul Smith, le facilitó su inserción en un bien diferente ambiente. Ponemos el ejemplo de una vista urbana para mostrar cómo Canaletto ha trasplantado su serena, natural objetividad, a un ambiente desconocido. Los ingleses, que habían sido entusiastas de su obra veneciana, no apreciaron tanto su obra inglesa. A mí este cuadro me parece una vista espléndida, lleno de la elegante, extremadamente sobria naturalidad y hermoso realismo que sus mejores obras ofrecen.

Y una curiosidad, mostramos a un Canaletto "paisajista", más afín a la futura objetividad de

Constable que al ambiente rococó de Gainsborough. Canaletto dejó efectivamente seguidores en Inglaterra.

Hemos mencionado la rápida asimilación, por parte de Bellotto, de la objetividad de los cuadros de su tío. Bellotto (Venecia, 1722-Varsovia, 1780) dejó abundantes cuadros de Venecia, en la órbita de Canaletto, pero muy pronto, tras pintar excelentes vistas de las ciudades italianas, fue solicitado por cortes europeas. Vemos aquí un ejemplo de una plaza de Dresde. Con menos poesía que su tío, que nos parece más sobrio y personal, Bellotto dejó sin embargo habilísimas vistas de Dresde y Varsovia, que le convierten quizás en el vedutista más hábil del siglo.

6. GUARDI



1. Guardi. Vista de la Iglesia de San Giorgio
Óleo sobre lienzo. 47,5x66,5cm.
París. Instituto Neerlandés



2. Guardi. La laguna. 1750-60
Óleo sobre lienzo. 25x38cm.
Milán. Museo Poldi Pezzoli



3. Guardi. Casa rústica a orillas de la laguna (capricho)
Óleo sobre lienzo. 33x51cm.
Verona. Museo de Castelvecchio

DE LOS DEMÁS VEDUTISTAS venecianos del setecento sólo Guardi (Venecia, 1712-1793) ha alcanzado un renombre universal. Marieschi (Venecia, 1710-1743), menos original, se movió más en la órbita de Canaletto.

Guardi, quince años más joven que Canaletto, se dedicó tardíamente al vedutismo, pero alcan-

zó protagonismo (casi exclusividad) en la 2ª mitad del siglo. Presenta un estilo personal diferente de la objetividad serena de Canaletto, con un aire más simplificado, más “impresionista”, en el que se trasluce una personalidad más íntima, a la que adapta los temas de siempre. En las vistas del canal parece reorientarse a una visión atmosférica,



4. Guardi. Plaza de San Marcos. 1775.
Óleo sobre lienzo. 55,2x85,4cm.
Scottish National Gallery

de personales tonos grisáceos: ver los dos primeros ejemplos que mostramos. En ellos vemos ya su personal inclinación a mostrar el trabajo de los remeros, tema central de la original visión que vemos en el 2º (lo que no excluye la descripción precisa de los fondos: todos los vedutistas utilizaron la cámara óptica).

Guardi tiene también personales visiones de lugares pintorescos, a veces, como en el ejemplo 3º, en composiciones “capricho”. Y su tratamiento de

las figuras muestra un garbo distinto a la natural objetividad de Canaletto. A menudo sus figuras son más gráciles, francamente rococós cuando describe ambientes festivos.

Nos ha dejado también una personal, amplia, visión de su ciudad, con un aire (algunos dicen que melancólico) bien diferente al de Canaletto, como propio de dos épocas distintas, como dice Milani, más objetiva y racional la primera, más íntima y sentimental la segunda.

7. TURNER



1. Turner. La punta de la dogana con las Zitellea lo lejos. 1819.
Acuarela. 22,3x28,5cm.
Tate Gallery, Londres



2. San Giorgio Maggiore. Primera hora de la mañana. 1819
Acuarela. 23,3x28,7cm.
Tate Gallery



3. La embocadura del gran canal con la escalinata de la Salute. 1833 o 1840
Lápiz, acuarela y guasch sobre papel gris. 18,4x22,8cm.



4. El extremo occidental del canal de la Giudecca desde las inmediaciones de San Biagio. 1840
Acuarela, lápices de color y detalle a pluma. 22,1x32,2cm.
Londres. Tate Gallery



5. Puesta de sol sobre la Salute y la Dogana. 1840
Acuarela. 22,1x32,1cm.
Londres. Tate Gallery



6. Barcos en el bacino, con la entrada del gran canal. 1840
Acuarela. 22,1x32,1cm.
Londres. Tate Gallery



7. La dogana, San Giorgio, Citella desde la escalinata del hotel Europa. 1842
Óleo sobre lienzo. 61,6x92,7cm.
Londres. Tate Gallery



8. El sol de Venecia toca el mar. 1843
Óleo sobre lienzo. 61,6x92,1cm.
Londres. Tate Gallery

EMPEZAMOS MOSTRANDO DOS DE las acuarelas que Turner (Coven Garden, Londres, 1775-Chealsea, Londres, 1851) pintó en Venecia en 1819. Tienen ya toda la excelente simplificación y delicada

elegancia de sus acuarelas posteriores, pero si las comparamos con las siguientes (de 1833 o 1840) se nos aparecen como más serenas y estáticas, con unos colores mucho menos intensos, como



9. Volviendo del baile. 1846
Óleo sobre lienzo. 61,6x92,4cm.
Londres. Tate Gallery

también las formas. Las siluetas de los edificios son muy claramente reconocibles y domina una sensación de quietud. Las armonías, suaves, tienden hacia un monocromismo sólo roto por las atrevidas notas de color de las embarcaciones.

La 3ª de las que mostramos (quizás de 1833) pertenece a un grupo de acuarelas centradas en el Gran Canal. Aquí vemos las escalinatas de la Salute. Conservando una iconografía reconocible (a la izquierda vemos el campanario de la Plaza), las formas se han hecho más ingrávidas y la atmósfera unifica toda la escena, casi fundiendo el cielo y el mar, dejando los edificios muy tenuemente mostrados (destacando así las barcas en el centro de la composición), y con escaso detalle. La simplificación (es casi una mancha de color que refleja el ambiente atmosférico) da a la obra un elegantísimo atractivo. Esa simplificación de Turner no parece tener parentesco con nada anterior, es francamente atrevida.

Las tres siguientes acuarelas que presentamos (de 1840) presentan todo otro aire. Son visiones de la laguna desde la Giudecca, y los edificios del fondo son cada vez más inconcretos. La gama de colores se ha hecho mucho más cálida, los amarillos

y rojizos se rompen con los marrones de las barcas en primer plano, ya también muy desdibujadas. A la elegancia anterior añaden un dinamismo expresivo y cierta violencia de efectos. Tenemos ya el Turner casi más abstracto que expresionista, a un Turner al que nada comparable en atrevimiento (disolución de las formas en mero ambiente atmosférico, en elegantísimas armonías) hay en la época. Los óleos podrán ser más “consistentes”, no más atrevidos.

Presentamos tres de estos óleos, de los primeros años 40, que siguieron a su último viaje a Venecia. El primero refleja realmente una Venecia de ensueño, con esos tonos dorados que la idealizan, en una composición muy cuidada, con las manchas oscuras, pero muy armonizadas, dando relieve a la bella estampa del fondo. Es uno de los cuadros más poéticos de Turner, sereno y luminoso aun con la bruma.

Mucho más dinámico y de intenso colorido es el segundo, ya con atrevidas armonías semejantes a las acuarelas de la Giudecca que hemos mostrado. El último por fin, en su casi monocroma luminosidad imprecisa, “quemada”, comunica cierta majestuosa sensación de calma.

Las obras mostradas en este apartado constituyen realmente un bello espectáculo.

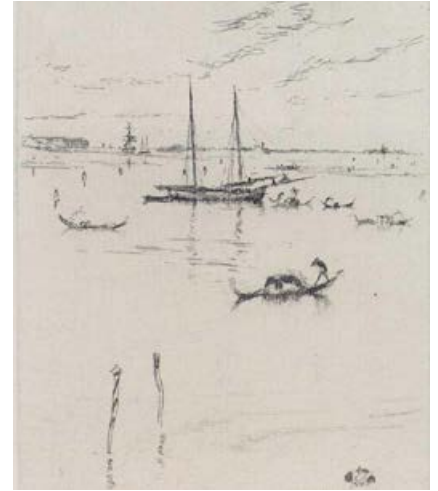
8. WHISTLER



1.El Rialto.1879-80
Aguafuerte sobre papel.30x20cm.
Harris Brisbane Dick Fund
The Metropolitan Museum of Art



2.La Riva,nº 2.1879-80
Aguafuerte.21x30,5cm.
British Museum



3.La pequeña laguna.1879-80
Aguafuerte y punta
seca.22,5x15,3cm.
The New York Public Library



4.Islas.1879-80
Aguafuerte sobre papel japonés.13,6x18,6cm.
The Art Institut of Chicago



5.San Biagio.1879-80
Aguafuerte.21x30,5.
British Museum



6.II Traghetto,nº 2.1879-80
Aguafuerte.23,5x30,5cm.
Staatliche Museen zu Berlin



7.La tintorera.1789-80
Aguafuerte.33x27cm.
Harris Brisbane Dick Fund
The Metropolitan Museum of Art



8.Hilanderas.1879-80
Aguafuerte.23x15,3cm.
British Museum



9.Nocturno.1879-80
Aguafuerte.20x29,4cm.
Hunterian Art Gallery.Universuity
of Glasgow.

10.Los escalones.1879-80
Lápiz y pastel sobre papel gris.19,4x30cm.
Smithsonian Institution Freer Gallery of Art.
Wasington dc



11.Sargent.Calle veneciana.1882
Óleo sobre tela.45,7x52cm.
Coe Kerr Gallery

EMPEZAMOS MOSTRANDO EL GRABADO de las escaleras del puente de Rialto, una muestra del pintoresquismo que se espera de un artista viajero, con un estilo sólo aparentemente ágil y espontáneo (se sabe de diversas modificaciones). El ambiente está agradablemente recogido, con suficiente sobriedad y gusto selecto. Evoca ciertamente el lugar, con un tipo de gente diferente del actual, pero un ambiente no muy distinto. Como hemos dicho son varios los grabados de esta colección de este estilo, mostramos uno más, de la Riva, con personajes callejeros (como en los vedutistas del settecento, con vestimenta, claro está, bien diferente: cien años son muchos para la moda). El apunte de los edificios y el ambiente nos son familiares, y, aun con su tipismo, no tiene el aire de las estampas comerciales actuales.

Otra serie de grabados recogen, como era de esperar, vistas de la laguna, con embarcaciones y el delgado fondo de los edificios. La que mostramos nos parece más sugerente que otras en las que entra más en detalle. La estilizada simplificación es una de las cualidades de Whistler. Un caso extremo, de fuerte huella japonesa, lo vemos en el grabado llamado "Islas".

Muy atractivas resultan las que recogen, en un

primer plano visto desde el canal, un patio o una casa. En el de San Biagio vemos un recurso repetido, con una fuerte masa negra que contrasta bellamente con las ropas blancas y el resto, claro y simplificado. Lo mismo, con una nota más de pintoresquismo, vemos en Il traghetto. El de La tintorera tiene una técnica semejante y muestra ya la temática de personajes populares haciendo sus labores, temática más resaltada en Las hilanderas, donde se prescinde del tema acuático y se muestra una escena característica cuya novedad está quizás en la sobriedad que hemos mencionado (que evita el sentimentalismo).

De las varias escenas de Nocturnos, tema al que es aficionado, recogemos una bella muestra: el ambiente nocturno añade atractivo a la "vista".

Por fin una muestra de sus apuntes al pastel, de los que estaba orgulloso. En este ciertamente el ambiente es excelente y, una vez más, sobriamente reflejado.

Nos permitimos, para cerrar, poner una muestra de los cuadros de Venecia casi contemporáneos de Sargent (Florencia,1856-Londres,1925), que nos parecen mucho más interesantes que los que hizo treinta años más tarde.

CONCLUSIONES

EL CARÁCTER DE ESTA tesis hace difícil obtener una conclusión clara y única. Como he hecho a lo largo de ella voy a tratar de alumbrar esa conclusión de un modo narrativo. Ilustro así la exposición de la “investigación narrativa” que el profesor Fernando nos hizo en las clases de Teoría del Arte, que, en su ingenuidad, parece más razonable y honesta que las ambiciones “científicas” (¡en humanidades!) de la literatura anterior al “pensamiento débil”.

He mencionado que la tesis está compuesta de capítulos, con temas diversos, y hechos en el transcurso de un tiempo prolongado, en tirones sucesivos. Ello dificulta su unidad. Voy a tratar de recuperar el hilo conductor.

En primer lugar la tesis nació de un trabajo hecho para una asignatura en el primer curso del DEA. Quería en él recoger el trabajo pictórico que había estado desarrollando en los dos cursos finales de la licenciatura, que consistía en un conjunto de dibujos y pinturas en los que había estado trabajando con entusiasmo. Sobre unas fotografías tomadas en fiestas familiares, especialmente de Nochevieja, empecé a trabajar en composiciones en las que quería reflejar con rapidez y frescura las escenas, que para mí tenían el gran atractivo de permitir ver cómo iban, cada vez con más presencia, surgiendo unas figuras que me eran atractivas, y que daban origen a composiciones igualmente atractivas. Lo estaba pasando bien realizándolas, hacía un aprendizaje sobre mi propia sensibilidad y al tiempo estaba aprendiendo a pintar.

Entonces, como explico en el capítulo 1º, a la vista del trabajo consideré que tenían un punto de originalidad, y para la asignatura de “Cuerpo, rostro e identidad” propuse un trabajo con la tesis de

partida siguiente: ese tipo de pintura sobre la vida cotidiana, veraz y sobrio (fiel a la realidad, realidad de la que provenía la belleza del resultado), y de expansiva alegría, no había tenido un desarrollo frecuente a lo largo de la historia de la pintura. Aparte de los temas heroicos, graves y solemnes, había habido, sí, un acercamiento a la realidad cotidiana, especialmente desarrollado en la pintura “de género”, pero ese tratamiento había sido hecho desde una actitud más distanciada, con cierto menosprecio (“costumbrista”) hacia la realidad representada. En la introducción de ese primer capítulo desarrollaba detenidamente a qué tipo de actitudes (costumbristas, caricaturescas o rococó) se oponía mi propuesta.

La conclusión del trabajo, de ese primer capítulo, era, en cambio, contraria a la hipótesis de partida. No sólo la pintura “de género” holandesa del siglo XVII, o el Impresionismo, en su descripción fresca, “desideologizada” de la realidad cotidiana, habían hecho el amoroso, espontáneo, canto a la cotidianidad, sino que zonas extensas de la historia de la pintura presentaban esa amorosa transcripción del entorno humano cotidiano. Así, por ejemplo, mostraba con relativa sorpresa cómo en escenas religiosas (que constituyen una buena parte de la historia de la pintura occidental) el estudio amoroso de las personas en su cotidianidad había relativizado el mensaje teológico (o le había dado una justa expresión, humanizando la religión), para describir la belleza del cuerpo y el rostro humanos, veraz y afectivamente representados.

Así que desde ese momento la tesis cambió de dirección. Ahora se trataba de detectar y mostrar esa pintura que a lo largo de la historia había ido

en la dirección que mi directa e ingenua afición había perseguido. Pero enseguida se advierte que la tesis pierde concreción y se abre a una consideración veneradora de la mayor parte de la historia de la pintura. Eso explica el desarrollo posterior de los capítulos, centrados en rescatar esa pintura que yo advertía como “válida”, en cuanto suponía un honesto acercamiento a la verdadera realidad del entorno humano, una transcripción directa de su belleza real, sin mistificar, engrandecer retóricamente o convertirla en un artificial símbolo de otras realidades míticas.

El trabajo se fue desarrollando paulatina y progresivamente. En un segundo trabajo para otra asignatura del DEA, y con ocasión de haber probado la técnica, descrita en el capítulo 2º, de pintar sobre proyección, desarrollé una reflexión sobre cómo la pintura de veneración y expresión directa de la belleza de la realidad, había encontrado en la fotografía, y antes en sus antecedentes, un aliado. El tipo de pintura que había desarrollado un amor directo a la presencia de la realidad, una pintura basada en el placer óptico (una pintura, en buena parte “mimética”), tenía cierto parentesco con lo que la fotografía había conseguido. Pero digo “cierto”. El parentesco está en el amor (fascinado) a la realidad. Pero en la tesis se ve bien que, aunque desde luego aprecio grandemente la fotografía y me sirvo de ella, estoy lejos de considerarla como “arte” (arte como la pintura), de considerar que puede sustituir a la pintura tradicional. En esta asistimos, como Leonardo decía, a una “recreación” (semejante a la primera “creación”). Nuestro entusiasmo consiste en darnos cuenta de la belleza de lo que “Dios” ha creado, al realizar nosotros un simulacro que supone de alguna manera asistir de nuevo al nacimiento de la realidad, con una comprensión (internamente experimentada con intensidad) de su inmensa belleza, de sus características, rotundamente asombrosas (así nos parece cuando vemos aparecer un gesto, la belleza de una mirada, una barbilla, un codo, algo REAL, que muestra su rotunda, perfecta belleza). Esa labor de re-creación me parece que la desconoce el fotógrafo, que no es “artífice”, se limita a registrar y no participa de esa “imitación del creador” o la naturaleza.

Ese segundo capítulo, después de señalar la utilización que los pintores amantes de representar la realidad han hecho de la fotografía, se dedicaba a mostrar cómo una buena parte del arte contem-

poráneo, el del siglo XX, parecía apartarse de esa contemplación de la belleza del cuerpo humano y el paisaje natural. Parecían adentrarse en el mundo de una técnica artificial que se distanciaba de esa labor de recreación y degustación “ingenua” de la Naturaleza a la que Leonardo aludía.

El tercer capítulo centraba esa labor, no diré escrutadora (porque esta palabra ya contiene un matiz de violentación de la belleza real, natural) en el retrato, tal vez el género en que más el artista “comprende a Dios”, no creando vida, pero sí disfrutando, participando de ella, reconociendo su belleza. A estas alturas era ya difícil proponer tesis o hipótesis. Bastaba con reflexionar sobre el retrato y mostrar ejemplos históricos de esa búsqueda que yo proponía: como siempre, advertir, reconocer, representar (dejar aparecer) la belleza real, la belleza de la realidad.

En el capítulo cuarto expresaba mi amor por la belleza real, natural, de un paisaje amado desde la infancia. Como en los anteriores, había que buscar en la historia ejemplos de una actitud semejante. Los describí con retazos de retratos de la obra de Constable, de Friedrich (con las matizaciones que se ven en el trabajo), de Turner, de Monet o Van Gogh. A estas alturas se me fue la mano, y, con el deseo de contextualizar, acabé redactando casi una historia de la pintura de paisaje, es decir, de todos los que parecían haber sentido la admiración y el amor por un paisaje “del corazón”. Ampliando un poco la acepción, se colaban casi todos los paisajistas.

Por último, en el quinto capítulo mostraba mi sorpresa, admiración boquiabierta, por una ciudad que parecía la encarnación de la belleza visual. Naturaleza (el agua) y obra humana parecían haberse fundido en Venecia, dando lugar a un permanente, continuo, espectáculo visual. Con mis escasas dotes técnicas traté de reflejar algo de ese asombro, y luego mencioné a pintores que habían conseguido hacerlo. Singularmente Canaletto, que había dejado de ella un retrato imperecedero (por el momento, aún, para mí), y quise añadir el ejemplo de un viajero (Canaletto era un nativo), un turista como yo (desde luego con bastantes menos comodidades), el viejo Turner, que quiso añadir la representación de esa ciudad a sus innumerables visiones de la Naturaleza, la “salvaje”, y la, como esta, humanizada.

En eso consistió el desarrollo de la tesis. ¿Cuál es la conclusión?. Un aspecto de la misma podría consistir en reconocer lo que ha ido apareciendo “por el

camino”, en su desarrollo. Me he dedicado a pintar, el escribir la tesis me ha ayudado para mantener la llama de la motivación y darle a la actividad una cierta unidad de dirección. He hecho también un amplio repaso a lo que muchos pintores han hecho a lo largo de la historia, en una dirección semejante a la que yo defiendo, ciertamente no descubriendo nada nuevo, pero haciéndolo aparecer a la luz de mis orientaciones, de mis inclinaciones.

Pomposamente, en la Presentación aventuraba la hipótesis de que la propuesta pictórica que presento, “la atención amorosa, en reflejo fiel, a la belleza del cuerpo y el entorno humano” (sin mistificaciones, sin distracciones expresivas o conceptuales distorsionadoras) es quizás la actitud más frecuente, y desde luego la más interesante, a lo largo de la historia. La conclusión sería, tras el cotejo con zonas enteras de la historia del arte, y apoyándome en mi modesta propuesta pictórica personal, la confirmación de la hipótesis. Con ello no estoy descubriendo nada nuevo, pero sí trato de rescatar una actitud que parecía estar en franca decadencia, desterrada del arte contemporáneo.

Pues esa conclusión se puede ampliar, si se sacan las consecuencias: la tesis puede mostrar cómo esa atractiva labor de reflejar la belleza de la naturaleza que ha planeado a lo largo de la historia de la pintura, parecería haber sido excluida del arte actual, no diré empobreciéndolo, pues ha hecho desarrollos novedosos que han llenado el último siglo (mis críticas a algunas de las posturas están básicamente concentradas en el apartado 4º del capítulo 2º y 5º del primero), pero sí dando la espalda a una realidad (la naturaleza, especialmente la humana), que yo, nostálgicamente, añoro (y reivindico).

Así, podríamos añadir que el trabajo quiere expresar la nostalgia por la pérdida, en el arte actual, del amor a la naturaleza (o más bien la negación de que ello sea fatalmente necesario), a una naturaleza aún no aniquilada (aún nacemos con cuerpo, y convivimos con otras personas, a menudo atrayentes). Con mi propuesta pictórica he tratado de mostrar que la belleza de esa naturaleza, especialmente la humana, es susceptible todavía de suscitar intentos artísticos. (“No digáis que agotado su tesoro...”). Y

así he querido volver a mostrar la belleza del cuerpo y el rostro humano, y de situaciones donde esa belleza se manifiesta con naturalidad, el entorno cotidiano, refugio aún de una vida tan natural como la que ha sido mostrada por los pintores a lo largo de la historia antes de que la cibernética y la robótica acaben con ella (bien que no son éstas los peligros que acechan a la naturaleza, sino las guerras, la enfermedad y la miseria, que la crucifican). Creo que esa belleza natural puede aún provocar atractivos (y, sobre todo, satisfactorios: nada hay más bello que la naturaleza) intentos pictóricos. Mi repaso de la historia del arte muestra que esa actitud de reflejar enamoradamente la belleza natural ha sido la más abundante y atractiva a lo largo de la historia. La tesis quiere mostrar que esa actitud puede aún ser susceptible de un rico desarrollo.

La obra propia que presento (en ella, en los dos primeros capítulos, puede advertirse a qué naturaleza me estoy refiriendo), quiere demostrarlo. Al respecto quiero comentar lo siguiente: obviamente nadie inventa la pintura, ni parte de cero. Seguramente mi manera de pintar, desde el principio, está mostrando el influjo de los autores que principalmente conocía o valoraba: quizás los postimpresionistas en general, los fauves y el Picasso joven, junto a otros que aprecio por su estudio del gesto, como Degas o Toulouse-Lautrec. Pero, al empezar a pintar “profesionalmente”, creo que he experimentado esa atracción directa por “el objeto” de la que hablo a lo largo del trabajo, y que acaba relativizando toda influencia, desterrando a la irrelevancia toda moda cultural. En suma, creo que se aprende (cualquier cosa interesante) “de la Naturaleza”, que es la única que proporciona motivación, “éxtasis”. Las modas pictóricas enseguida cansan. Eso es lo que he tratado de decir a lo largo del trabajo.

Desde el punto de vista personal, (que domina a lo largo del trabajo), me he atrevido a presentar, como una tesis, una ocupación, pictórica y literaria, que me ha servido para, al tiempo de aprender a pintar y orientarme hacia una temática personal, hacer un último repaso (estudio y comentario) a mis lecturas de aficionado a la historia del arte. Agradezco la oportunidad.