

11(189-5)

ANTONIO R. ROMERA

**2 ENSAYOS
DE
ARTE**

EDICIONES MILLANTUN

11/189-5)

ANTONIO R. ROMERA

2 ENSAYOS
DE
ARTE

EDICIONES MILLANTUN

19822

DOS ENSAYOS
DE ARTE

Copyright

Es propiedad del autor
que se reserva todos los
Derechos



Impreso en Santiago en los Talleres Millantún

En instantes en que el horror parecía herir de muerte las obras del espíritu, acometimos en esta tierra henchida por tantas y tan ricas posibilidades, la empresa de una revista de Arte y Literatura que reflejase, como un espejo de serenidad, la huella creadora de los artistas y escritores chilenos. Así, nació 'MILLANTUN'. Y como en prolongada vibración, surgen ahora sus ediciones, que se inician no con una firma nacional, pero sí ya casi nuestra: la de Antonio R. Romera. El feliz caricaturista y en-



sayista español, que honra su estada entre nosotros con sinceras búsquedas de lo universal y de lo chileno en la médula de Chile, inaugura estas ediciones modestísimas, que son la necesaria continuación de las páginas de nuestra revista, revista de todos los que dicen con verdad y con belleza la altitud de un nuevo mundo que se sueña y se persigue en nuevos moldes de calor humano y de justicia social.

Romera, cuya obra crítica se reconoce valiosa en la "LA NACION" en "ATENEA" y en "MILLANTUN", el creador de esas 100 caricaturas sabrosísimas del Arte, las Letras y la Política chilenas, entrega

"2 Ensayos de Arte" que representan una concreta manera de ser y de estar en el fuego del pensamiento.

Si hace cien años la emigración argentina amplió nuestra frente, la española republicana de hoy repite aquello sobradamente Romera lo testifica.

Ediciones "Millantún"

EL GRECO Y SU
ACTUALIDAD

En el cielo pictórico español destaca con sin igual brillantez la estrella atormentada de Domenico Theotocópuli, pintor bizantino-veneciano en su época primera y castellano decidido y cabal en sus años españoles.

El candiota representa en la plástica ibérica—como Zurbarán, Velázquez y Goya—una voz aislada, singular e inconexa. El aire ligero de la Meseta, el tono dorado de la pétrea urbe toledana y las negruras de una intransigencia religiosa racial transforman al autor de "San Mauricio" en un hombre alucinado y delirante, un místico del color y de la forma, un idealista exacerbado en el que el catolicismo hace de sus fantasmales

personajes, lenguas de fuego que levantan al gélido cielo de Castilla los brazos implorantes.

Si comparamos al pintor con algunos de los escritores más fuertemente españoles observaremos de qué manera el paralelismo que se establece está unido por una sutil solidaridad temperamental. Los extraños contrastes que se dan en Cervantes los vemos anunciarse ya en El Greco. La deformación caricaturesca del Caballero de la Triste Figura en su singular mezcla de lo ideal y lo grotesco, de lo místico y lo material, está también en la obra del candiota cuando capta los elementos espirituales de su pintura al afincarse en su patria de adopción. Nadie más español que Goya. Pues bien, Camille Mauclair, que vió con agudeza ciertos aspectos de la pintura hispana,

dice de Goya que es un Greco vuelto al revés. Las deformaciones de ambos, inspiradas por distintos y contradictorios impulsos, tienen el mismo caótico punto de partida.

Son tan fuertes los caracteres formativos de Castilla, que llegan a influir de modo decisivo y definitivamente sobre un pintor cuya juventud se había nutrido de la paganía renacentista del Tintoretto. Su obra posterior acusa ciertos rasgos de aquella influencia primitiva, mas los nuevos aportes ahogan el sensualismo latino para hacer entrar a su pintura en el dramático trasfondo del sentimiento religioso y modificarla totalmente.

Esta pintura, está tan dentro del espíritu de la época, tan armónicamente entroncada en la España hermética de Felipe II, que no es posi-

ble comprenderla más que en el ambiente en que vivió el Greco quemado por la pasión ardiente del paisaje. Sus telas hablan un lenguaje más claro y más legible en Toledo, en Alcalá, en Illescas... El paisaje toledano—se ve admirablemente en su "Vista de Toledo" **del Metropolitan Museum**—arrebato a su visión más que a su paleta la clásica composición veneciana y la revitalizó con sus elementos dramáticos.

Los cielos aparecen con luces horrísonas de azules profundos. Un aire tenebroso semeja barrer aquel paisaje de seca y pétrea aridez. No hay una nota optimista en esta tela y el hombre se pierde en el desconsuelo de sus frías gamas cromáticas. Esto más que un cuadro parece un Gólgota pictórico.

Traía Domenico Theotocópuli su

espíritu, preparado por afinidad temperamental, para comprender este paisaje. Pero no se debe desconocer la influencia del medio ambiente. Lo austero de la vida española y la sequedad de su medio geográfico han matado su veneciniasmo. A partir de entonces el viejo candiota es un pintor español. Castilla lo ha captado de manera total.

Dentro de lo que Wolfflin llama la "doble raíz del estilo" hay en El Greco un evidente acorde con la época y el medio, dentro de las limitaciones características de la pintura española que, como es sabido, obra siempre en puros impulsos individualistas y "adánicos". Ubicado dentro de su grupo temporal este pintor responde a lo específico de ese grupo: dramatismo, religiosidad, irrealidad, etc.

Por ello mismo, terminado el ciclo imperial y abatido el león hispano en la decadencia fatal de los postreros Austrias, la obra del toledano entra en el misterio y en el olvido por haber periclitado el mundo que la justificaba.

El silencio dura hasta nuestros días en que se produce el milagro de su primera resurrección con los estudios de Manuel B. Cossío, Miguel Utrillo y Maurice Barrés, entre otros, escritos no hace más de cincuenta años.

El estupor que a principios del siglo causaron sus telas fué considerable. Las deformaciones típicas de los santos y vírgenes, el ritmo ascendente y patético de sus composiciones, los arrebatados tonos grises y plateados, no fueron comprendidos por todos.

El gusto estético difería notablemente de la "manera" grequense y quienes estaban habituados a contemplar las composiciones naturalistas de finales del siglo, los cuadros de historia, la objetividad miope de un Meissonier o el realismo de un Courbet, no aceptaban fácilmente lo que se tomaba por deformación patológica. Se habló de astigmatismo y de dolencias y desviaciones ópticas, cuando lo que hizo el pintor de "San Mauricio" fué deformar para dar mayor fuerza plástica, mayor expresión, como posteriormente han hecho los "fauves". Acentuaba y descomponía los planos en busca de un espiritualismo extremo simbolizado en aquellas facies exangües y en los miembros descoyuntados. Después de Cézanne y Van Gogh es difícil hablar del astigmatismo hipermetrópico. Sus defor-

maciones eran voluntarias y estéticas y no clínicas, y ello resulta patente cuando se comparan algunas de sus obras, deformadas unas, normales otras.

Chocaba también a las gentes de ese período el ritmo ascendente; todas sus telas son una pirámide ideal. Las líneas se van estrechando en la altura para terminar como el filo agudo de una llama de fuego. No se podía comprender la composición abigarrada, los escorzos atrevidos, la longitud de sus figuras, pero, sobre todo, la irrealidad que surge de sus telas en un barroquismo de composición y de luces. En un mundo naturalista era difícil perdonar tanto exceso místico, pero todo esto lo hubieran olvidado los admiradores de Manet y de Ingres si las formas representadas por El Greco hubieran con-



GREGO

Retrato de un descoronado

tenido alusiones, aún dentro de sus extrañas deformaciones, a un mundo más pagano y terrícola.

Gautier, que supo comprender a Goya, califica al cretense de "loco genial". Todo ayudó a crear el "enigma" de El Greco, destinado sin embargo a ser resuelto, con la incorporación de su pintura al arte contemporáneo, en la obra de otros genios. El lejano discípulo de Jacobo da Ponte estaba señalado para la gloriosa misión de sus anticipaciones.

Lentamente el espíritu de El Greco ha ido penetrando en las gentes y tras una oja de tipo turístico en que se iba a ver los cuadros de este pintor con idéntica curiosidad a la que empujaba a los viajeros hacia lo típico español, sigue una comprensión más inteligente y profunda. Para Eugenio D'Ors su "caso" está perfectamente

explicado dentro de Toledo y en su tiempo. Así como Poussin responde a la atmósfera cartesiana, El Greco coincide espiritualmente con Góngora y con el conceptismo literario. Se trata, ahora que su juicio está perfectamente delimitado y establecido, de un artista sincero y rico en virtudes pictóricas. Domenico Theotocópuli está situado hoy en las cimas más altas y más nobles de la pintura universal. Su obra fulgura junto a genios como Rembrandt, Tiziano, Rafael y Velázquez.

Uno de los fenómenos que más intrigaba en este oriental—cuya vida permanece todavía inédita—era el de su asimilación de los caracteres españoles. Sus retratos de hidalgos son, más que la expresión plástica de una existencia individual, resumen y síntesis verídicos de una raza. El ambien-

te toledano lo atenazó haciéndole español hasta la médula de los huesos. Es evidente que la pintura española alcanzó con su obra el punto álgido del casticismo; ésta señala una cúspide en la historia de esa pintura y el comienzo de la verdadera escuela hispana. En esa obra está contenida con plenitud la suma de sensaciones, de caracteres, de factores morfológicos y técnicos que se encontrarán más tarde en otras figuras. El Greco, Velázquez y Goya son todo el universo pictórico español, y el sistema planetario de pintores, por numeroso que sea y por distintas que sean sus modalidades, gira siempre alrededor de esos tres brillantes soles. El Greco es con Goya el más ibérico de todos los pintores. Quiero decir que en ellos los factores típicos que singularizan lo ibérico están más acentuados. Genio

místico uno, popular el otro, ambos son, no obstante esta diferencia, españoles por anarquía moral, por la soledad del espíritu y por el áspero e insobernable fondo castellano.

Donde se puede medir la genial anticipación del Greco es yendo a los elementos que su pintura ha ido dando al arte actual. No podemos eludir ni escamotear el fenómeno de su resurrección en la pintura contemporánea.

Goya fué el precursor del impresionismo; El Greco lo es de la estructuración y del constructivismo actual a través de Cézanne. Pero su influjo va más lejos porque Delacroix, que supo ir inteligentemente a la fontana abundosa de Rubens, no pasó ante el candiota sin intuir lo que en su obra había de anticipación y de lección magistral.

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CHILENA



Este retrato de la hija del pintor es la prueba más evidente de que Cézanne conoció, siquiera fuera en grabado, las obras del Greco. Compárese con el retrato del toledano, "La dama del armiño", que publicamos con este ensayo. El pintor de Aix—en—Provence debió tener delante una reproducción de esa obra cuando ejecutaba el retrato de Mlle. Marie Cézanne. Señalamos un hecho curioso: en la extensa bibliografía existente sobre el Greco y sobre Cézanne no hemos visto nunca alusión a la extraordinaria semejanza de estas dos telas. Al autor de este artículo puede habérsale escapado. Para él, por lo menos, es una sabrosa primicia.



EL GRECO

La dama del Armíño (1578).

La ruptura súbita de los planos, la modulación del relieve por las gamas coloreadas, las formas arrebatadas y convulsas, empleando los tonos yuxtapuestos, las manchas frías, las líneas quebradas, los grises de estaño y de plomo, las luces azufradas y, especialmente, la deformación actual, vienen directamente del cretense. Por eso podemos comprenderlo con nuestra sensibilidad actual. El Greco constituye hoy la actualidad máxima desde el punto de vista de su estética por la captación de elementos puramente plásticos y por su entrega total y definitiva a la pintura.

Siendo nuestro artista un hombre que razona con el espíritu y siendo su pintura una manifestación material de ese espíritu, ella se produce sin elementos externos espurios y por lo tanto es comprendiéndole a él como lle-

gamos a entrever la grandeza de su arte. Como Gauguin, Cézanne y Van Gogh, la vida de este pintor entronca perfectamente con su obra y ambas aparecen perfectamente unidas. El arte posterior a David, lo que se ha llamado naturalismo, y la misma escuela del autor de "El juramento de los Horacios", es un arte de fórmula, cocinado de acuerdo con módulos aprendidos de modo maquinal, y sin que la sensibilidad individual entrara en ello para nada. Son obras de "escuela" que pierden el aliento personal tan frecuentemente nimbado por las angustias de formas inéditas.

Esto es lo que explica por qué ni El Greco, ni Cézanne, ni Van Gogh, ni Gauguin, hayan dejado discípulos dignos de ese nombre. Su obra termina con ellos, aunque el arte posterior incorpore sus anticipaciones ge-

niales. La pintura es, cada día más, un problema constante en donde el hombre trata de resolver incógnitas; los pintores parecen cada uno de ellos un ideal Colón en busca de mundos nuevos. El viejo candiota fué en este aspecto también un hombre moderno.

Desde el punto de vista de la plástica y de la morfología su genio anticipador es prodigioso. Un mismo espíritu anima al Greco y a Cézanne. En el francés—que debió ver grabados del toledano de adopción—encontramos reminiscencias lineales y de volumen en su bañistas. Ambos deforman con idéntica intención expresionista y la pintura parece querer escapar por la extremidad de estos miembros que se alargan indefinidamente como queriendo tocar el cielo.

El "Retrato de Mlle. Cézanne", hija del autor, de la colección Pellerin, es un réplica de "La Dama del Armíño", del Greco. Otra obra del francés, el retrato de su amigo Choquet de la colección Bernheim—Jeune, es también obra inspirada en El Greco con su cabeza periforme y alargada. Los paisajes lo evocan a su vez en el azul intenso de las gamas frías y, sobre todo, en la técnica mosaica de planos compactos.

Los dos artistas estaban iluminados por un deseo fervoroso, casi religioso, de llevar el arte a su más alta expresión ideal.

Refiriéndose a esta influencia, Eugène Dabit ha escrito: "Hemos conocido algunos modernos que pueden ayudarnos a comprenderlo (al Greco). No elegiré a Van Gogh—de quien se ha hablado excesivamente por su

pretendida locura—, sino a Cézanne, que ha intentado la aventura del Greco. Su obra es el tipo exacto de lo pictórico que, cualquiera que sea el motivo que la cree, alcanza siempre un carácter místico”.

El misticismo explica precisamente la relación del autor de “San Mauricio” con tantos pintores modernos; con Van Gogh y todos los “fauves” que de él derivan, quienes mezclan la deformación intelectual a la sensación antinaturalista y exaltadora del color. Místicos son también muchos pintores judíos: Modigliani, Pascin, Chagall y Soutine.

Su huella poderosa se hace más profunda aún en la pintura de nuestros días. El “pintor de la frigididad cromática”, según Camille Mauclair, es el *alter ego* de los artistas actuales. Se ha producido así la segun-

da resurrección, esta vez corpórea y técnica más que ideal.

El gigantismo y la época azul de Picasso derivan de la deformación griquense. Tanto uno como otro deforman deliberadamente, a sabiendas, con objeto de lograr determinados efectos.

La tendencia a la elipse, al amontonamiento de los planos y a la dislocación barroca están hablando del cubismo, picassiano. En el "San Mauricio", la obra más genial de Domenico Theotocópuli y la más característicamente suya por apartarse de los venecianos, se nos muestra alucinado, verídico, profundo y espectral. Mas, por encima de todo, en esta tela se advierten ya los elementos abstractos que en "El entierro del Conde de Orgaz" estaban apenas señalados.

En el cuadro del Escorial lo abs-

tracto y lo real están fundidos perfectamente. La abstracción la vemos después en Salvador Dalí; en los frescos del mejicano Orozco la hay junto a las formas barrocas y descoyuntadas, deformes y retorcidas, que lo acercan a la pasión de nuestro primer manierista.

La composición y las luces serpenteantes del yanqui John Carrol son herencia del toledano, así como los cielos sulfurosos e irreales del trágico candiota. La arruga de una seda, el brillo de un zapato, trazados con aspersiones en una superficie estriada, tan frecuentes en la pintura de hoy están tomados del autor de "San Ildefonso".

La importancia de esta influencia es tan grande y tan decisiva que El Greco se considera como el padre de la pintura contemporánea. Junto a él

el papel de Cézanne ha disminuído un tanto su influjo, que es un poco anterior.

La vuelta de este romanticismo de tendencia mística, más técnico que ideal, se ha producido gracias a este genio solitario y misterioso que ha pintado el alma española con las luces apasionadas de su pincel

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CHILENA

LOS 5 SENTIDOS
de la
PINTURA

Apuntaba yo en un ensayo reciente (*) cómo la pintura inmediatamente anterior a Louis David se entregó, arrastrada por la molición cortesana del llamado "gran estilo", a la exaltación sensorial para dar una visión grata que expresara el gozo de vida.

Para ello fué necesario descartar todo lo que no fuera agradable a la vista y rompiera la armonía confortable

(*) "La pintura francesa de David a Cézanne" números 5 y 6 de "Milantún".

de los hogares burgueses. Su fin no fué la pintura en sí, sino el logro y conquista de los sentidos sin que esta impresión pasara al fondo de la conciencia. Impresión aparential y táctil, siguiendo el mismo derrotero que le marcaba la gran preponderancia de la vida monárquica.

Se produce entonces una reacción— en Francia más que en ningún otro país, las escuelas surgen por reacción y no por agotamiento y vejez de lo anterior—contra el racionalismo poussinesco del "pienso, luego pinto". Se va contra el intelectualismo y las formas estructuradas. En Poussin se da una geometría empírica que trata de superar el Renacimiento. En los hermanos Le Nain hay una reacción naturalista hacia una sentimentalidad profunda en la que se glosa la vida humilde de los campesinos. Esta pintura perse-

guía un objetivo claro en el cual el espíritu de la forma está sometido por entero a la preponderancia plástica; la técnica, la composición, el dibujo, tienen como fin llegar a la más alta entidad artística. Es sobre todo el dogma estético, impuesto por el ideal monárquico francés, el que hace de los pintores gentes ordenadas, metodicas, con una fuerte dosis de doctrina y de teoría. Es, en definitiva, el triunfo del espíritu francés nacional sobre las luces de la latinidad.

En estos artistas el ideal renacentista parece quintaesenciarse y se estructura en la unidad indestructible de la monarquía cuando la fragmentada Italia ve agonizar su pintura en los estertores de Guido Reni y del Dominiquino. Poussin en Francia, Velázquez en España, dan nuevos esplendores a los oros tizianescos.

Claudio de Lorena parece reducir el mundo aparential a simples esquemas geométricos; sus paisajes aspiran a transformarse en una ecuación matemática. Nicolás Poussin, a su vez, penetrado por la pasión latina, sacrifica dolorosamente el vuelo más alto de la elocuencia, y sus faunos y las honduras umbrías de sus bosques están atemperados y contenidos por la lógica cartesiana y por el clásico armazón poético de un Corneille.

"La unidad plástica es tan sólo el resultado de una labor de eliminación consciente y de construcción idealista, en donde la forma y el gesto, el tono local, la tonalidad general y la distribución del volumen y del arabesco, según Elie Faure, responden al llamado eje de razón". Poussin es un cerebro que piensa y una mano que pinta. Su pintura está grávida de todos los ele-

mentos universales y hay en ella alusiones a las formas elementales de la naturaleza, cualquiera que sea el objeto representado. El mundo aparece para él con una unidad formal que parece anticiparse al "cono, cilindro y esfera" cézanniano. Su coincidencia con las geometrías de Lénotre, el arquitecto de los jardines, tiene la misma honda significación que el paralelismo de un Boucher con la manufactura de porcelana de Sévres.

La reacción contra aquella contenida pasión se produce liberando a la forma, yendo a la imaginación y a la fantasía que permite la eclosión de un arte sensual en donde la gracia y la elegancia entran por los cinco sentidos corporales.

Es este sensualismo un prenuncio tímido del impresionismo, aunque en este último movimiento de pintura sin pensamiento, la plástica alcanza un

carácter de mayor dignidad jerárquica. En el llamado rococó la pintura es un vehículo para llevar sensaciones agradables a los sentidos y para envolver a la vida en un ambiente de bienestar.

Se ha dicho que aquel retozar de paganas ninfas en el conocido bajorrelieve de Girardon, junto a jardines severamente trazados, es la primera irrupción de la sensualidad pura en la pintura, tras la ordenada contención geométrica de Poussin. Se aguarda un Watteau de espíritu libre y se le ve, o se le intuye, entre la gracia adormecida y melancólica de un Pouget y la frialdad dramática de un Le Brun. Apartando estos obstáculos, librándose de ellos, rompiendo las esclavizadoras cadenas, surge el autor de "Commedia italiana".

Watteau lleva en el fondo de su alma la dorada melancolía de un otoño pictórico, pero su ademán es resuelto,

enérgico, y busca en la naturaleza la expresión de un espíritu libre.

De esta melancolía surge, extraído por el genio fraterno de un Cimarrosa, de un Tiepolo, de un Guardi, todo el esplendor pagano de la vida. Los bosques se pueblan de ninfas, no de ninfas desnudas poussinecas, sino de damas cortesanas, de bellos grupos de pajes y pastoras, en quienes el suntuoso cromatismo de los trajes armoniza con las infinitas gamas boscosas; de grupos alegres y abigarrados que juegan, retozan, refieren bellas historias de amores mientras la espora masa vegetal englute las parejas.

Si Watteau es el preludio de la exaltación sensual, todavía lleva tras de sí la estela epilogal de la rigidez y de la ordenación de Poussin. Y así, en "El embarque para Citérea" los grupos frívolos y alegres están enmarcados por el paisaje trazado bajo la con-

cepción mecánica y racional del mundo. La emoción crece y se dilata en este paisaje porque imaginamos las reacciones placenteras y dramáticas, amorosas y nostálgicas, que tienen como centro la armonía total del cosmos. En Watteau se dan las dos direcciones fundamentales por las cuales habrá de discurrir posteriormente toda la pintura francesa: la sensibilidad y el racionalismo. Es decir, preludio y epílogo de un arte animado por ideales de mayor entidad humana y social. La consecuencia lógica es de preveer. Nace algo que empieza en él, como barrunto del cansado gusto por la esclavitud racionalista y algo que se oculta y que volverá a surgir más tarde con la concepción desorbitada de David y el neoclasicismo.

Watteau ha tomado a Rubens su colorido y hasta su dibujo, pero pierde lo orquestal del maestro flamenco, su



BOUCHER

Dibujo

facultad para mover masas plásticas, su barroquismo colorista, su gusto por las bellas sedas y por los suaves terciopelos. Watteau anima en los jardines sus figurillas cerúleas y les coloca el telón de fondo de sus paisajes. Su pintura parece una ópera de Cimarrosa y tiene fuga y aliento de director de orquesta cuando armoniza con amplitud y con arranque sus composiciones. Ha recogido también de los últimos venecianos los tonos dorados dispersos en la naturaleza fría ya del otoño. Fué un gran maestro y su espíritu inquieto le hizo ir a todas las fuentes de las cuales bebió como un "gourmet", a pequeños sorbos, yendo aquí y allá y adaptando a la frivolidad de su temperamento y a la profunda armazón de su técnica lo mejor de cada maestro.

El mundo de Poussin es un esquema matemático, una especie de geometría

pictórica; el de Watteau es una fiesta. Su espíritu de flamenco — había nacido en Valenciennes—le hizo sentir con mayor fuerza la influencia poderosa de aquella vida apacible y sensorial de Flandes. Su concepción racionalista está atemperada por la influencia cortesana que aspira al logro de un arte convencional: el rococó Hay que imitar a la naturaleza, copiarla, pero modificando aquello que ayude hacer más grata la visión de la obra artística.

El rococó es una especie de barroco miniaturizado. Un barroco disminuido, reducido al ambiente superficial de los palacios y de las alcobas galantes, amanerado por el deseo de reducir sus formas a una expresión bonita y agradable. Se puede decir que el volumen barroco, al ir subiendo hacia el norte desde su punto de partida, el culteranismo andaluz, se va achi-

cando, se va reduciendo y busca la pintura que permite esa disminución.

El barroquismo rubensiano, sensualista y mitológico, se hace rococó en Watteau. Este pinta sus escenas de alegría y de frivolidad en los bosques, lleva a ellos sus fiestas de amor, sus payasos, su "Commedia dell'Arte", temas en los que aparentemente, por lo menos, hay una entrega a los goces materiales, un desborde del placer de la naturaleza. Y sin embargo, las telas de Watteau no pueden ocultar una melancolía de los crepúsculos y de los oros apagados de sus paisajes. También sus personajes parecen alcanzar en el bullicio carnavalesco de esas fiestas amorosas el amargor de la melancolía. Y es que Watteau, espíritu superior, el más sensitivo y digno de esa época, se resiste a entrar por la ruta de la sensualidad pura. No quiere desembocar en los cinco sentidos,

abandonando la profunda intención de una pintura que en cierta medida se desentiende del medio ambiente que la envuelve y la aprisiona en sus mallas. Quiere seguir adelante, tomando de Poussin sus caracteres racionalistas para equilibrarlos con la emoción del color y con el sentimiento profundo y contenido.

No pudo ser. Su muerte prematura permitió que las nuevas maneras irrumpieran sin obstáculos, como una riada que rompe los muros de contención. Con razón dice Elie Faure que tras de la muerte de Watteau, el siglo XVIII se convierte en la quiebra estética del buen gusto.

El arte pasa de los jardines a los salones. Al perder amplitud ambiental pierde también amplitud expresiva. Se mezcla todo en una antiestética zarabanda: el vaso de Sévres con la madera labrada, el amorcillo del te-

cho con el grupo escultórico abizcochado. Nunca habían respondido las artes figurativas, como ahora, a la necesidad ambiente. El pintor deviene un simple y complaciente artesano que debe satisfacer los gustos y caprichos de quienes tienen una idea preconcebida respecto a lo que debe rodear sus movimientos, sus vidas, sus actividades placenteras. El artista agota o malgasta su fuerza creadora en esta amanerada satisfacción de los gustos estéticos. Estamos muy lejos ya de Watteau, pero más lejos todavía del rigor estético y universal de Poussin.

El genio diminuto y amanerado de este mundo galante y amable que hace de la conversación intrascendental el centro de la vida, es Boucher.

Francois Boucher parecía destinado por el espíritu, por su ansia de gozo y de vida, por su entera sumisión a las luces sensuales, a dar forma a los an-

helos cortesanos. Era uno más entre ellos, y como ellos, sentía la atracción hacia ese mundo disipado y frívolo, galante, erótico y melífluo.

La pintura va adaptando sus formas a la fragilidad de aquel ambiente, vuelan circularmente los amercillos, todo se hace blando, fofo, se redondean los volúmenes. Desaparece, en fin, la rigidez de la recta y surge, junto al desnudo femenino, la tibieza de los brocados y de las sedas.

El "gran estilo" ya no cabe en la reducida geometría de los salones. Se va a lo inmediato y sensorial. Se abandona la reconstrucción del pasado, la pintura religiosa, la naturaleza. Se produce también una anticipación de lo antropomórfico: el hombre vive para él, en virtud de su individualidad. Por otro lado le gusta ver representado lo que le agrada y excita sus sentidos; busca en las cosas lo bello y lo



Autoretrato "(pasta)"

Chardin

agradable. Se excluyen los tonos sombríos, las formas descoyuntadas y como consecuencia de todo esto se sobrestima el desnudo. La emoción del color en Watteau se hace exaltación sensual en las formas y del cromatismo en Boucher. La pintura penetra en una pura emoción táctil, por los cinco sentidos.

Boucher era hijo de un dibujante de modelos para bordados y de ello trajo un gusto excesivo por lo decorativo y por el tono menor. El rococó, que él llevó a sus últimas consecuencias, toma su nombre de "rocaille" debido a sus entrantes y salientes diminutos, coralinos. No cabe duda que dicho estilo debió convenir a un hombre educado en el hábito de los meandros y entrecruzamientos de las puntillas y encajes.

Su pintura es esencialmente decorativa. Incorpórale los amarillos, los

campos floridos, los cielos azulados, las escenas pastoriles, y al abandonar la gama baja emplea casi exclusivamente los azules primaverales, el rosa pálido, los blancos, los rojos, los verdes húmedos, y jerarquiza como vehículo pictórico el pastel y la acuarela.

El mundo plástico en Francisco Buocher es un mundo de gasas, de sedas, de mujeres desvestidas, de desnudos agradables y semieróticos. La pupila del pintor penetra en el "boudoir" y sorprende a la mujer en mil escenas íntimas. El ambiente y el medio alcanzan tanta importancia como el objeto en sí. En el Renacimiento, en el Gótico o en la pintura naturalista, se persigue, más que la emoción inmediata, la emoción pictórica. El rococó hace esfumarse esta sensación de transcendencia al pintar y armonizar el objeto en la sinfonía decorativa del medio ambiente.

Tiene que surgir Fragonard, poseído del sentimiento innato del color, para que aquella dependencia servil del arte comience a desaparecer. El amor de la materia, con exclusión de cualquiera otra consideración, está, sin embargo, en Chardin; unos instrumentos de música, una pipa, unos tiestos de cocina o unas frutas, son más que suficientes para que Chardin nos vuelva a dar la imagen total del universo integrado en esas humildes formas. Siente la adoración de los objetos cotidianos y por ello parece un artesano de Harlem o un miniaturista alemán. Su fidelidad ante la naturaleza es tan grande que el pintor sale de ella disminuído.

En Fragonard se prolonga "le bonheur de vivre" y para la brillantez tiepolesca de su paleta no pide más que grupos abigarrados sobre el césped de un jardín. Es un sensual apa

sionado en quien revive algo del espíritu de Watteau. Parecía un renacentista con extraña mezcla de volteriano. Representa la pintura de la voluptuosidad a la que posiblemente no son extrañas las luces doradas de su Provenza natal. Vive en su tiempo y por eso mismo es el representante típico de aquel final burgués y descreído del siglo XVIII; prefiere Tiépolo a Miguel Angel y a Rafael por cuanto el veneciano habla un lenguaje más legible a su amor por el colorido vivaz, por la pasta sólida, por la justeza de los valores y por la brillantez del colorido.

Fragonard conquista para la pintura el concepto del arabesco en donde se da la jerarquía expresiva total, al perderla cada elemento parcial para integrar aquélla.

Con Fragonard desaparece el rococó. David, su admirador, reacciona, no

obstante, contra lo falso de aquella pintura, contra el naturalismo de Chardin y busca en la precisión del dibujo una síntesis del empirismo y del racionalismo.

El creador de la "Academia" barre con una experiencia en donde no faltaba un fuerte impulso de universalidad, el más fuerte, tal vez, desde el Renacimiento.

A. R. R.