

EL ARTE EN INGLATERRA

POR

TOMAS FERRANDIZ LLOPIS

(CONTINUACION)

Unos papiros griegos que contienen fragmentos de la *Falsa Legatione* de Demóstenes, otros de Aristóteles con *La Constitución de Atenas* y unos fragmentos de un drama de Sophocles.

Muchos manuscritos israelitas, árabes, indios, etc., etc., gran profusión de documentos históricos y un gran archivo filatélico.

Se encuentra también la Carta Magna y, en el mismo salón, el libro personal de Nelson describiendo la batalla de Trafalgar.

En las Leicester Galleries exponen Henry Moore, Paul Vezelay y Nicholson. Los bronce de Moore vienen a ratificar mi anterior concepto sobre su obra. Nicholson ofrece la simpática característica de ir asimilando las distintas tendencias que ha contemplado el paso de su vida de artista, sin que ello sea motivo para lograr una pintura de solidez duradera.

Vezelay es un pintor que está oscilando entre la escultura y la pintura. Así lo demuestran sus ensayos originales para demostrar que los espacios son parte integrante de la forma: entre el primer plano y el fondo de un marco con cierta profundidad—utilizando hilos que desempeñan la función de líneas—va descomponiendo el espacio total en formas geométricas que engendran planos en el espacio. Estos planos unas veces van desde el fondo diagonalmente hasta el primer término, cruzándose con otros verticales o inclinados, paralelos, o bien oblicuos al espectador. Descomponiendo el espacio total en partes armónicas—mediante hilos de diferentes colores—, logra sugerir al espectador la existencia de unos volúmenes geométricos que se equilibran con los espacios libres de líneas. El resultado decorativo tiene cierto interés porque encierra una inquietud por retener el espacio aéreo en unas formas concretas. La geometría descriptiva hace tiempo que lucha por conseguirlo.

En la National Gallery, Mateo de Giovanni tiene una gran tabla de *La Virgen de la Cinta*, concepto y solución pictórica de escultor en el trazado de las figuras de los ángeles músicos y de la Virgen. Puede ser un relieve policromado, hasta el punto de trazar sobre las telas de las figuras el dibujo del tejido con motivos de flores, como lo haría un escultor en las imágenes. Paolo de Giovanni tiene cuatro tablitas con el encanto de lo primitivo, por su pureza y por lo delicado de los tonos.

Duccio, como Paolo, añadiendo un fondo arquitectónico como un predecesor de Fray Angélico, y entendiendo el color como planos que construyen las casas del fondo, en los tonos finos que Agélico empleara después. Con ello las figuras de primer término se mantienen en su sitio.

Sasetta, entre Ugolino y Simone Martini, muy primitivos y con deficiencias de dibujo este último, aparece con una recia potencia de tonos fuertes y magníficamente armonizados en las escenas de la vida de San Francisco. Construye también por tonos de color casi de tintas planas, como si fueran formas con las que compone el cuadro.

Fray Angélico tiene una tabla de gran longitud y poca altura. La forma apaisada para una escena de la *Glorificación de Cristo*, en donde agrupa enorme cantidad de figuras, sin que apenas quede ningún espacio libre—tan característico en el pintor—, lo sitúa más cerca del retablo escultórico que de la típica tabla propia de este pintor. Pero aquí es, quizás, en donde menos resulta ser él mismo.

Lorenzo Mónico con un gran tríptico de *La Coronación de la Virgen*, donde las figuras menos importantes son las más logradas de tonos. Pero donde hay que buscar al verdadero artista que lleva dentro es en cuatro pequeñas tablitas de santos: gran lección de sobriedad de color, de logro de composición, de expresión y sentimiento, de armonía de tonos, de equilibrio y contraposición de formas, de simple lograda y sutil técnica—San Mauro, San Benedito y San Plácido acompañados de otros personajes—. La tablita, pintada con una entonación cálida, mantiene en ella la armonía y el equilibrio; tan sólo dos notas de gris, una línea al fondo y un pequeño plano en primer término. En otra tablita: *La muerte de San Be-*

nedito, invierte el problema de color y entona en gris para —con dos notas de tono cálido— mantener el equilibrio. Cuando menos se espera, en la obra de menor tamaño, se ha refugiado la gran obra de arte.

He recorrido buena parte del Este de Inglaterra hasta llegar al Mar del Norte. Abundan los pueblos pequeños, donde la agricultura constituye el principio y la meta de la vida. Lentitud, sencillez y vida sana. El paisaje se parece a sus habitantes, o bien, los ingleses al paisaje. Llanuras, ligeras colinas, árboles esparcidos, zonas de bosque de gran encanto bucólico, con su riachuelo. Lluvia, humedad, prados verdes.

Cada pueblo tiene su iglesia gótica con alegres vidrieras. Tan bien conservada su arquitectura, que no parecen antiguas. Solamente la madera de las viejas puertas exteriores nos dicen que sobre ellas han pasado más de cuatro siglos.

Para un español, y para cualquier europeo continental, resulta un poco desconcertante este gótico, cuya arquitectura parece que no aspira a la fuga celestial. El conjunto exterior es de aspecto anterior al gótico quizás por la influencia de lo normando. Los motivos ornamentales son de pleno gótico. Sus torres, cuadradas y recias, tienen una fuerte expresión terrena, subrayando su pesada mole el ensanchamiento de un par de soportes en cada ángulo. Estos soportes ascienden desde la base elevándose escalonadamente, a manera de extrañas columnas adosadas, y disminuyendo su volumen al ganar altura, llegando hasta la cima dentada. Cuatro pequeñas agujas rematan los cuatro ángulos de cada torre, diciéndonos desde la altura, tímidamente, “pequeñamente”, que son góticas.

Así son la región de Suffolk y la de Norfolk, aunque con sus notables diferencias y sus pequeñas rivalidades provincianas.

La Exposición de Arte Moderno Finlandés está presentada con sencillo buen gusto; reúne las diversas manifestaciones del arte contemporáneo en este país. Los tejidos y la cerámica destacan su nota original sobre todo lo demás. Eva Anttila con sus obras realiza una innovación completa en la técnica del tapiz: colores puros que nunca desentonan pese a su vibrante tono, temas de nuestro tiempo resueltos con gran valoración plás-

tica, de auténtico pintor, delicadeza y sensibilidad extraordinarias unidas a la nueva modalidad de tejer, que hacen del tapiz una posible reincorporación al sentido moderno de la plástica.

La cerámica, tratado con calidades de color utilizando su riqueza de materias, está dentro del movimiento europeo que Italia propulsa: devolver a la utilidad doméstica el sentido de lo exquisito, excluyendo la frialdad troquelada y mecánica. El artista vuelve a preocuparse de esas pequeñas cosas del hogar utilizando la riqueza de elementos que nuestra época le procura.

Los grandes maestros de la pintura flamenca han visitado Londres con su obra, y Londres ha desfilado durante semanas y semanas respetuosamente para verlos en la Exposición Flamenca de los años 1300 a 1700. Desde Patinir y Brueghel, pasando por Van der Weiden, hasta Van Dyck y Rubens, todas las fases de la Escuela como en un Museo. Con ello he podido estudiar la pintura de algunos maestros holandeses que no conocía y ver bastantes obras de los maestros conocidos que tenemos muy bien representados en el Prado.

* * *

En la National Gallery hay unas tablas pintadas por algún seguidor de Orcagna, otras dos de Spinello Aretino y la bella tabla de gran sabor romántico de Margaritone.

Paolo Ucello tiene solamente una obra: *La ruta de San Romano*. Ante esta tabla nos preguntamos qué gran misterio hay en la emoción que el artista pone en la obra, cuya fuerza subyugadora nos retiene ante ella una y otra vez. Porque está llena de imperfecciones: en las figuras humanas, en los caballos, en las proporciones. Tampoco está resuelto el volumen ni el color con el dominio propio de un artista formado. Puede afirmarse solamente que la línea mantiene el equilibrio de la obra. Sin embargo, la composición y el sentido bidimensional en que está tratada mantienen la fuerte unidad del conjunto. Añádase a esto las calidades logradas en el temple al colocarlo sobre el oro y la plata con una intensidad emotiva de alta escuela. El fervor hondo al dibujar y al pintar es lo que ha logrado

Ucello para que esta tabla sea una escultura latente bajo las líneas. El retablo está sentido, sin haber llegado a realizarlo de hecho.

Fray Filippo Lippi compone agrupando las figuras de modo que los grandes espacios que las envuelven no las hagan mezquinas. Es el contrapeso que le da una balanza serena a su obra. Pinta empleando por lo general tonos fuertes, pero conoce muy bien las cualidades propias del color como fuerza de volumen. Aplica el tono que para cada plano se necesita y jamás un color de segundo plano se adelanta para incrustarse ante el primer plano. Ello sin necesidad de rebajar el tono propio de su intenso color. Este equilibrio general no es obstáculo para que el tema tratado sea hondamente dramático y la expresión de las figuras responda a las exigencias del tema. El sentido plano, propio del relieve, tiene en Filippo Lippi a un gran exaltador, situando siempre en estratos paralelos al espectador todos los elementos de la composición. Artista completo, une a todo esto la intensa emotividad con que resuelve la expresión de sus figuras.

Botticelli, lírico y literariamente descriptivo generalmente por los temas que desarrolla, siente su pintura la constante presencia del plano como relieve frontal. Hasta tal punto que en su *Natividad* el alto espacio de cielo lo llena por completo con figuras de ángeles. En sus composiciones hay un temperamento de escultor, y en sus figuras representa una función importante la forma, supeditando las luces al modelado. El mismo hecho de reducir al mínimo los espacios, en beneficio de la grandiosidad de las figuras, confirma esta observación. En su obra *Marte y Venus* llega hasta tal punto este aspecto que para reducir al máximo los espacios del fondo coloca tres pequeños sátiros transportando o jugando con la lanza de Venus. La misma lanza sirve también para hacer sentir el plano frontal de la tabla, subrayando con ello el sentido que tiene su pintura.

No olvido que en el Museo del Prado hay dos tablas cuya composición está realizada manteniendo grandes espacios que, aunque los árboles de fondo atenúan, no dejan de existir. También hay aquí un cuadro, *Los milagros de San Andrés*, donde las figuras pequeñas dejan libres grandes espacios que le sirven para llenar con edificios que, como los árboles, man-

tienen el sentido plano de su composición; pero aún en estos dos casos ha utilizado elementos que el lugar donde se desarrollan las escenas le obligaba a mantener y que le sirven para eliminar la presencia de grandes espacios totalmente libres.

Filippino Lippi busca ya la profundidad utilizando todos los recursos que más tarde llevarán hasta su último grado los demás artistas. La luz y las sombras empleadas para mover las figuras en este sentido y ligeros escorzos de miembros que subrayan el propósito. El color como materia densa y jugosa ayudado por un dibujo firme y seguro, le sirven para construir la forma sin que pierda valor el sentido netamente pictórico de sus obras.

Baldovinetti, con una sola obra: *Retrato de una dama*, demuestra que la emoción sobre la obra es capaz de suplir ausencias de otros valores sin perjuicio del resultado final del arte. Con un solo tono general, cálido, y un complementario en el fondo, dibujando con el alma puesta en las yemas de los dedos, sin otros recursos que el saber trasladar todo esto sobre una pequeña tabla, se obtiene con gran sencillez una obra de arte.

Pollaiuolo, buscando ya el movimiento y la dinámica en las figuras *Apolo y Dafne*, permanece todavía dentro de la estática escultórica del retablo en su *Martirio de San Sebastián*, en composición, dibujo y forma.

Correggio invade el campo de la pintura sintiendo el color con la plena fruición de los sentidos, y junto a Broncino —que, sin embargo, lo emplea fríamente— da un sentido decorativo, con figuras de construcción artesana, que exalta aún más esa cualidad sensual de su obra. La dulzura casi leonardesca de sus figuras, con la suavidad de luces y la morbidez de las formas, no excluye la construcción; pero siente la forma a través del color y no por la forma misma como fin. Es ya un pintor que busca en el color mismo su propia finalidad, y todo queda supeditado a este sentido plástico.

Parmigiano, buscando profundidad a sus cuadros a través del escorzo barroco de sus figuras, que subraya, además, por contrastes de luz y sombra en la misma figura con la intención de conseguir una cantidad exage-



GIAMPETRINO: *Salomé*.—Galería Nacional de Londres.



CORREGGIO: *Mercurio instruyendo a Cupido delante de Venus.*
Galería Nacional de Londres.

rada de movimientos de masa. Logra todo esto muy bien, pero la consecuencia es un poco de teatralidad que perjudica la obra.

Andrea del Sarto tiene dos excelentes obras, mas a pesar de que su *Retrato de un escultor* es magnífico, es muchísimo mejor el retrato de una muchacha que tiene en el Museo del Prado. Sobrio de color, fino en los matices, seguro en el dibujo, plástico en las calidades, sin eludir ninguno de los problemas de la pintura y dominando la forma, modelando, pintando con sabiduría de recursos, vuelca en la expresión toda su alma.

Miguel Angel, con dos tablas sin concluir, permite estudiar el aparejo y el procedimiento de la época. El encanto de una obra inacabada ofrece valores plásticos inéditos en el artista, que él mismo ignora, porque en el proceso final de la obra desaparecen. También nos ofrece errores de gran calibre que, al avanzar en la realización definitiva, son rectificadoss.

Las calidades de algunas cabezas que tienen solamente la primera veladura de la preparación, son superiores a las que ofrece la cabeza de San Juan, incluso en el tono de color.

La composición frontal está movida por la situación de las figuras que de una manera diagonal, escalonada, conducen hasta el centro, donde está colocada la figura del Señor descendiendo de la cruz y sostenido por José de Arimatea —de porte excesivamente gentil para hombre— y por San Juan. Aquí nos encontramos ante un fenómeno realmente curioso: el tono rojo de la túnica de San Juan, por efecto de los colores que tiene junto a él, se hunde en el segundo plano, llegando a la profundidad en que se encuentra el torso desnudo de Jesucristo; sin embargo, el brazo izquierdo, la pierna derecha y la cabeza de San Juan —que están desnudos— se mantienen en el plano justo que les corresponde. Así resulta que la tela roja —al cruzar el tórax de la figura— se hunde en la carne (esa es la sensación que se experimenta), mientras el cuello, pectoral y hombros desnudos de San Juan avanzan a un primer plano. El mismo efecto produce al recortarse sobre la rodilla derecha desnuda y sobre el brazo. Puede que hayan cambiado los tonos desde que Miguel Angel lo pintó. No lo parece

sin embargo. Más bien parece que lo hizo sin darse cuenta, y si hubiera terminado la obra, seguramente habría rectificado la entonación al ver que se derrumbaba esa masa y no se mantenía en el mismo plano que la otra figura que sostiene el cuerpo de Jesús. Se aprecia un desequilibrio evidente, pese a la compensación diagonal que existe en la masa donde seguramente hubiera colocado a la figura de la Virgen.

En la otra tabla, *La Virgen, el Niño, San Juan y Angeles*, ocurre algo parecido, únicamente que aquí se produce en un tono de color distinto—el gris siena del manto de la Virgen—; pero como el efecto es que aumenta el volumen de la figura en esas partes, y es la figura central, avanza hacia un plano de figura exenta que destaca fuertemente, haciendo que las demás figuras queden muy suaves de tono.

En la misma sala hay dos cuadros de tema simbólico por Wassenhore; un Correggio, *Cristo ante su Madre*, donde la profunda expresión de dolor del rostro de la Virgen salvan el cuadro; un Signorelli, que no es de lo bueno suyo, y otro de Pontorno.

Bramantino, con la bella composición arquitectónica *La Adoración de los Reyes*—dice el título en inglés, pero más bien parecen los pastores—, consigue un equilibrio de formas, luz, color y espacios que no llegan a la emoción intensa de lo sentido con el alma y se queda en la perfección matemática de lo cerebral.

Boltraffio, con la tabla de mayor envergadura, perfecta de dibujo y volúmenes, *Virgen y Niño*, no alcanza la expresión que con un magnífico retrato de hombre ha logrado. La primera es trabajo laborioso de artesano y el segundo es obra sentida por un artista.

Preda, extraño y sordo de color—que dirían los pintores—en su manera de hacer, pero sabiendo lo que hace. Sin concesiones a lo agradable de los sentidos, pero sintiendo cada tema que trata como pide el tema. Un pintor que no gustará a muchos pintores, aunque pinta como el primero.

Foppa. Un gran cuadro de tamaño, con recursos de orfebre en los ornamentos de los reyes. Muy débil como pintura.

Bergognone, muy bueno, especialmente en las tablas *Cristo con la Cruz*

y *La agonía en el jardín*. Gran sentimiento en la expresión de Jesús, construido y pintado sin olvidar la presencia de la materia sobre la que realiza la obra.

Giampetrino, un poco seco y amanerado en *Salomé*, pero sentidas las expresiones, especialmente la cabeza del Bautista. La luz al servicio de la forma, logrando con ello fuerte realismo.

Bernardino Luini, en *Cristo enseñando*, tiene una obra sin lagunas. Posiblemente sea la mejor de sus producciones, por lo menos es muy superior a las demás telas que tiene aquí. Dibujo, color, expresión y forma a la altura de los más grandes maestros. La construcción y el modelado están resueltos sin dejar de sentirse como pintura, y la expresión culmina en la cabeza de Cristo, que pudiera ocurrir la recordara Leonardo al realizar su *Cena*.

Aparentemente la escultura egipcia tiene toda la misma altura y la misma calidad. Esta sensación experimentarán todos los que la contemplan con unas cuantas visitas sin la pretensión de ahondar en la médula de cada obra. Esto mismo ocurre con la escultura clásica, pero en la egipcia es más acusado el hecho porque tiene unas normas generales sujetas a unas leyes escultóricas que despiertan a la mirada más aguda. Es un fenómeno curioso que produce efecto sobre los que entienden y cuesta muchos días de observación y estudio para desentrañarlo.

Por ejemplo, ante la estatua del general y sacerdote Uah-Ab-Ra se recibe la impresión momentánea de que estamos ante una magnífica escultura: composición, proporciones y forma general logradas. Máxime estando la figura arrodillada y teniendo sobre sus rodillas—sujeta con ambas manos—una arqueta de ofrenda que al mismo tiempo es un volumen que ayuda a la composición total.

La fórmula empleada para el desbaste de las figuras, cuadriculando los bloques paralelogramos, geometrizando la figura humana, sometiéndola a unos planos rectangulares, dejaba la huella simple de grandes trazos en la figura hasta después de terminarla. El pulimentado después enmascara el modelado y contemplando el conjunto sólo se percibe la totalidad.

Estudiamos la figura por partes y ya no sostiene el análisis: es un escultor mediocre el que ha realizado la obra. Y la escultura responde al criterio de su autor. La máxima concesión que se puede hacer es que fuera un artista joven y no conociera el desnudo hasta el punto de poder someter la materia a un modelado de acuerdo con las sencillas y resueltas líneas del conjunto.

Por contraste, nos encontramos ante la figura de *Un rey* (1209), que está sin terminar. Está en pie, avanzando una pierna —como es la clásica posición— y desbastado el bloque con la misma técnica de reducir los miembros a formas rectangulares —arquitectónicas, escultóricas— de recio volumen. Aquí han fallado las medidas y la cabeza resulta grande, aunque sea proporcionado el resto de la figura. Pese a este error, el artista que la hizo era un buen escultor. El resto de la figura está muy bien modelado, conocía bien el desnudo y dominaba la materia además con una maestría prodigiosa. Técnica impecable, de puntero fino, preparando la forma para el pulimentado.

Todas las estatuas de la deidad Sakhment, con su cabeza de león, son bastante malas. El conjunto engaña —como en casi todas las figuras de este pueblo—, porque, más o menos, mantiene las proporciones y el sentido escultórico que la fórmula les daba resuelto. Basta estudiar con muy poco detenimiento los brazos, manos y pies para ver que están hechas por malos escultores. Es posible que las hicieran en algún taller en serie, comercialmente. Ni más ni menos que lo que ocurre hoy con la mayor parte de imágenes religiosas. Dentro de unos cuantos siglos resultará inexplicable para los artistas que contemplen las malas imágenes de hoy el que obras de tanta importancia no las realizaran buenos artistas.

(Concluirá.)