

La Escultura y la Pintura no son sino artes decorativas puestas al servicio de aquélla y mil años tenían que transcurrir, como dije en mi anterior disertación, antes de que volvieran a ser artes autónomas.

La época moderna, como la antigua, comienza con la primitiva representación del hombre; pero se esfuerza desde su principio, por encontrar la profundización anímica y la reproducción realista.

A fin de compendiar mis explicaciones, denominaré gótico a toda la tendencia realista cristiana y renacimiento a la tendencia idealista, que tuvo su origen y estuvo en auge en Italia y que es la resurrección del arte clásico griego, perfeccionado por los conocimientos de la anatomía y se basa en la contemplación depurada del natural.

El gótico se extiende hasta abarcar el estilo románico que lo precede y el arte septentrional posterior a él, con Pedro Vischer y Alberto Durero, artes que algunos han calificado de Renacimiento alemán y que es en realidad el cenit del gótico, inmortalizado en ese momento por el gran Durero, que supo juntar a la serenidad clásica del cuerpo, la expresión de realismo en las facciones de sus Cristos luminosos y dolientes.

Así mismo el Renacimiento abarca el Barroco y el Rococó, aún cuando en verdad, estos dos últimos estilos son ya un amaneramiento, un retorcimiento de la forma, que en ocasiones toca en lo absurdo y llegaron a formar épocas diferentes. Este retorcimiento del estilo, especialmente en la arquitectura, alcanzó a inmortalizar los nombres de quienes los idearon, como el borrominesco en Italia a fines del siglo XVI y más tarde el churrigueresco en España: el uno lleva el nombre de Borromini y el otro el de Churriguera.

Con la restauración del clasicismo, o mejor con el neoclasicismo, a mediados del siglo XVIII, cayeron en gran descrédito tanto el uno como el otro y en nuestros días, a pesar de que en el decorado perdura aún mucho de ellos,

cuando queremos significar que una cosa es profundamente ridícula, decimos que es churrigueresca.

Así como los altos templos de los griegos y de los romanos recuerdan los esbeltos troncos del medio día, las colosales ojivas entrelazadas, de la arquitectura gótica, traen a la mente los bosques frondosos del norte, con sus complicados ramajes de difíciles dibujos. Y así como en aquéllos el blanco mármol, bajo un cielo siempre azul, bañado por un sol deslumbrador, invita a la fiesta de la alegría, las colosales ojivas góticas, bajo un firmamento nebuloso, cuyos vitrales filtran la luz suavemente, como tamizada y misteriosa, llaman a la meditación e invitan al recogimiento. Por eso el arte gótico, en países como España e Italia, llenos de luz riente y de cielos cobalto, es un contrasentido. Stendhal, ante la Catedral de Milán, confesó que el gótico no se comprendía en Italia y es verdad. El gótico necesita el misterio de la penumbra, necesita la pátina que la humedad imprime en las piedras, oscureciéndolas; las medias tintas propicias al misticismo.

Yo me dí exacta cuenta de que no poseo un temperamento místico visitando la Catedral de Barcelona, que es de un acabado estilo gótico. Entré en las vastas naves penumbrosas en compañía de una amiga colombiana de fuertes tendencias místicas, casi religiosas. A pesar de la luz esplendente de Barcelona, la catedral, situada en una calle oscura y un tanto estrecha, realiza casi el tipo del ideal gótico septentrional. En uno de los altares del fondo, el Cristo de Limpias se desmayaba en la cruz; el humo del incienso subía en densas columnas y algunas mujeres del pueblo, arrebuajadas en pesados mantones estaban como en éxtasis ante el milagroso Crucifijo. Mi compañera cayó de rodillas sollozando y a mí en cambio, me asaeteó el recuerdo de aquella misma muchacha, compañera mía de escuela, que en el día de su primera comunión, se había entretenido en unir su vestido, por medio de alfileres, con el de su vecina, haciéndola caer delante del altar y que ahora se sen-

tía tan penetrada de hervores de fe y misticismo. El Cristo de Limpias de la catedral de Barcelona, simboliza el ideal de todas las iglesias góticas y así como la encantadora Afrodita sonriente en toda la fuerza de su vida, es el símbolo de la alegría y del libre movimiento, de la luz de los países meridionales, el Redentor lívido, moribundo, luchando con los tormentos de la muerte, preside el arte grave del septentrión, el arte gótico.

Lo que generalmente se entiende por primitivo arte cristiano, no es, en mi concepto, más que las últimas llamadas del arte antiguo.

Así como los hombres copian en sus obras lo que les es familiar, sus características se reflejan también en ellas.

Una visita que hice hace pocos días a nuestro incipiente Museo Nacional, reafirmó en mí esta convicción; pude apreciar que a pesar de su pequeñez, nuestro museo encierra objetos valiosísimos que servirían de peldaño a la reconstrucción artística de las épocas indígenas, estudio que con más buena voluntad que conocimiento, me propongo efectuar y para el cual cuento con la cooperación entusiasta de don Alejandro Méndez, director del museo.

Decía que los templos griegos y los romanos copian en sus columnas los troncos de las palmeras y los góticos los intrincados laberintos de las selvas nórdicas, y añadiré que las características de los pueblos y de las razas, se imprimen también en sus obras. Es ésta una teoría de Taine, que fue muy combatida y que sin embargo triunfa en todas partes, cuando se observan los diversos caracteres que presenta la arquitectura, según los distintos pueblos. Si el clima del Asia Central propende a desarrollar en los naturales la tendencia al lujo exagerado, los templos de la India, recargados y fastuosos, reflejan esta tendencia; si el chino es naturalmente alegre y tornadizo, sus construcciones son también alegres y ligeras; si el egipcio es triste y severo, ahí están sus esfinges, sus pirámides, sus sombríos hipogeos. La arquitectura egipcia se distingue precisamente,

por lo colosal de sus monumentos. Un ejemplo de su afición a lo colosal, es la Esfinge, cuya sola nariz mide dos metros. La arquitectura es también la mejor expresión de la civilización de los pueblos. Por eso los mejores monumentos legados a la humanidad, son los de Atenas, que reflejan la serena visión que de la vida tenía aquel pueblo, como los templos góticos de la Edad Media, son el símbolo psicológico de la influencia del cristianismo. Dice Hipólito Taine, refiriéndose al gótico: “veamos elevar el nuevo edificio. Por oposición a las antiguas religiones, que eran todas locales y pertenecían a castas y familias, el cristianismo es una religión universal, que se dirige a las muchedumbres y llama a la salvación a todos los hombres. Menester es, pues, que el edificio sea muy vasto y pueda contener toda la población de un distrito o de una ciudad: mujeres, niños, siervos, artesanos y pobres, lo mismo que a nobles y señores. La pequeña celda, que encerraba la estatua del Dios griego, el pórtico en que se desenvolvía la procesión no bastaban a esta multitud. Necesitan un casco enorme, de anchas naves redobladas y atravesadas por otras y las generaciones de obreros que llegan en tropel, durante siglos a trabajar aquí por la salvación de su alma, harán trizas las montañas, antes de acabar el monumento. Los hombres que entran aquí tienen el alma triste y las ideas que vienen a buscar son dolorosas; piensan en esta miserable vida, tan atormentada y limitada; piensan en el infierno y sus suplicios sin medida ni fin, ni tregua, en la pasión de Cristo agonizando en la Cruz.”

En los templos góticos la desnudez de la figura estaba proscrita, no porque la tendencia primitiva cristiana fuera ésa, sino porque a medida que el cristianismo se dogmatiza y la penetración de los pueblos bárbaros del Norte se hace más intensa, se debilita el sentimiento artístico del desnudo. La fé rígida y fría que aceptó el antiguo principio judío de tapar los cuerpos, para esconder las deformaciones físicas, contribuyó a destruir la afición al desnudo

y a crear la idea, hoy día dominante entre mucha gente, de que la desnudez es sensual y grosera, más aún: inmoral. Sin embargo, a medida que las tinieblas del medioevo fueron disipándose, una figura luminosa va despojándose de las vestiduras y triunfa completamente desnuda: la figura sublimizada de Jesucristo en la Cruz.

Es curioso observar cómo, en dos épocas de tendencias tan opuestas, la representación del desnudo parte precisamente de dos figuras que simbolizan estas tendencias: en el arte antiguo, el desnudo vencedor de los juegos olímpicos, derivándose de él los armoniosos y serenos dioses paganos y en el arte moderno, el Cristo que según la expresión de Bourget, infla poco a poco sus músculos y se convierte en el atleta que se sienta a la mesa, en el Banquete de Canaán.

En las primitivas representaciones vemos al crucificado siempre vestido, y aún más tarde, no es el suyo el cuerpo bello sino el cuerpo martirizado, deformado, que se nos ofrece bajo una vestidura cada vez más leve. Toda la intensidad del sufrimiento moral, se condensa en la expresión del rostro; la desnudez del cuerpo sirve únicamente para reforzar la impresión del dolor, de la humillación.

Mucho más tarde, la elevación moral se trasmite también al cuerpo, despertando nuevamente con ella, la comprensión de la belleza natural del hombre. Caen entonces las murallas, y el arte moderno renace a nueva vida.

La escultura, las artes menores, la talla en madera y en marfil fueron las primeras que se emanciparon de la soberanía de la arquitectura y la representación del desnudo hubo de desembarazarse, no sólo de la noción del cuerpo vestido sino también de la del cuerpo deformado por exigencias del estilo arquitectónico. Al estilo románico corresponde la figura redonda, corta, rechoncha; al gótico la excesivamente larga, angulosa, ascéticamente demacrada. Y lo que acontece con la representación de la figura humana, ocurre con la arquitectura: la primitiva arquitectura

romana, de la época medioeval, es ancha, poco airosa, con predominio del techo plano; copiaron los primeros cristianos lo que tenían a la vista: las basílicas o casas de Bolsa, de la Roma pagana. Se prefería lo macizo, lo sólido. Pero con la traslación de la sede del gobierno romano a Constantinopla, poco a poco se dejó sentir en la arquitectura románica la influencia bizantina, produciendo el estilo romano-bizantino con sus capiteles floridos, a veces extravagantes, sus ventanas geminadas, su decoración geométrica; pero cuando el estilo románico bizantino alcanzó su mayor esplendor, fué en la época del predominio papal en Roma, a fines del siglo XI.

Volviendo a la figura de Cristo en la época románica medioeval, recuerdo haber visto con curiosidad y sorpresa, en la Sacristía de Santa María del Fiore en Florencia, entre los libros miniados del Beato angélico, un código antiquísimo, con una representación de Cristo, tallada en el marfil de la cubierta. Aquella representación del pobre Cristo primitivo, de ingenua y torpe factura daba una impresión tan humillante y dolorosa, que llegó a conmoverme: florecían allí junto a él, los milagros de perfección que el Beato angélico hizo surgir de las páginas cándidas de sus libros miniados: perfiles puros, cabecitas con cabellos de oro formádoles nimbo, ángeles gentiles que más parecen graciosas hadas que mensajeros celestes.

Muy a mi pesar, porque la fantasía traiciona en mí, a cada momento la técnica, voy a hacer un paréntesis sobre el arte de la miniatura, como hice en otra ocasión al hablar de las monedas griegas. Y así como el Cristo primitivo me llevó a las figuras del Beato angélico, por asociación, recuerdo los grandes libros corales del siglo XV que se conservan en Perugia: libros pesados, empastados en cuero, con broches de bronce, cuajados de miniaturas del seiscientos, ornados de grandes iniciales en forma de arabescos, alternando con miniaturas en colores, de la Virgen y de los Santos; libros de iglesia, pequeñitos oficios de la

Virgen, y por sobre todo, uno que no olvidaré nunca: un código del siglo XIV, escrito en caracteres longobardos, finos, iguales, como impresos, que tenía pintado en la primera página la figura juvenil de un monje, el retrato del autor en la época en que comenzó el trabajo y en la última, la imagen apergaminada de un viejo, tal como era cuando lo terminó. Esa muda indicación, mejor que ningún erudito comentario, arrastra la fantasía a pensar en lo que fueron aquellas vidas solitarias, pasadas en la espera resignada de la hermana muerte, vidas humildes, cuya única sonrisa era copiar con finos caracteres, a la luz de los estrechos vitrales en forma de corazón, los libros litúrgicos, las leyendas piadosas o los poetas clásicos latinos, toda la pobre literatura de aquellos tiempos de oscuridad para las artes. Para aquellos reclusos, encerrados en las celdas blancas y desnudas de los viejos conventos, cuna de soñadores, de santos y de poetas, el tumulto de las pasiones mundanales debió aparecer a sus ojos como una franja azul de mares distantes, semejante al fondo verde mar de sus figuras diminutas.

Pero volvamos al Cristo románico que me puso al margen de mi disertación. Nada serviría tanto para hacer resaltar la diferencia entre el arte antiguo y el moderno, como ese Cristo bajo y deforme, y los Cristos de Alberto Durero. Después de Cristo, van surgiendo en el desnudo las figuras de Adán y Eva y las almas del Juicio final. Los rostros comienzan a ostentar rasgos característico individualizados, aunque sigue descuidándose la factura del cuerpo. Con la representación de las figuras de Adán y Eva, se despierta la afición al natural ingenuo, al cuerpo desnudo, sólo por lo que éste es en sí mismo. Estas figuras posteriores se adaptan ya a las leyes de la Arquitectura Gótica; son flacas, estiradas, angulosas, pesadas y sin el más leve soplo de vida que las anime; pero poco a poco se va haciendo más patente en ellas el realismo. Se toma ya el natural como se presenta, sin crítica, sin elección, sin mejora-

miento y a veces hasta se exageran detalles que el arte antiguo generaliza y atenúa.

Las figuras de Adán y Eva, de la Catedral de Milán, rompen, como sucedió en Grecia, con las clásicas, la frontalidad de las rígidas figuras cristalinas, iniciándose quizá con esto, el nuevo, el glorioso período del Renacimiento, que Miguel Ángel abrió con sus puños de gigante.

El Renacimiento es la resurrección de la comprensión artística. Con él alcanzan también los pueblos septentrionales aquel grado de cultura en el cual la belleza natural del hombre es mucho más estimada que los accesorios y el vestido. El Renacimiento toma como punto de partida el modelo viviente, cuya comprensión hace más fácil y más profunda, los conocimientos fisiológicos y anatómicos, mayores cada día, al mismo tiempo que se deja sentir la tradición antigua, especialmente en la Escultura; la figura no sólo armoniosa como la griega, sino anatómicamente perfecta, está para sugir, madurada ya en la lenta y oscura evolución de los siglos; falta un ligero soplo que la empuje y la haga moverse, conservando la línea armónica griega; pero reflejando además el profundo y sordo trabajo del pensamiento. El llamado a realizar este milagro, fué Miguel Ángel, con su vasta cultura y sus extensos conocimientos de Anatomía. Su personalidad es tan alta que sobrepasa a todos sus contemporáneos en el arte plástico del Renacimiento. Lo que existía antes de él parece únicamente preparación de sus grandiosas concepciones; lo que después produjo la Escultura está tan por debajo de él, como la herencia clásica.

Ni el barroco ni el rocóco pueden ostentar artistas de tanta fuerza...

En el siglo quince fué Italia, Roma en especial, el centro de todas las artes y de todas las ciencias. Del suelo de Italia fué también de donde se desenterraron en mayor abundancia las obras clásicas en las que nadie había fijado la atención. En Italia renació el arte a nueva vida,

para conquistar muy pronto y en camino triunfal, todo el mundo cristiano.

Para la representación del desnudo, la plástica del Renacimiento escoge de preferencia las figuras bíblicas. A la de Cristo, que no sólo es representado desnudo en la Cruz, sino a la columna y en el bautismo, y a las de Adán y Eva, se agregan las de David, San Sebastián, el Jesús Infante, el Angel, el pequeño San Juan. Vuelve el niño en el arte cristiano, como en el griego, a ser motivo de cuidadoso estudio. Nos lega entonces Leonardo, que si no fue un escultor colosal como Miguel Angel, sí produjo algunas obras plásticas, reveladoras de una técnica sorprendente, aquellas figuras deliciosas del niño que emprende el vuelo, de la Pinacoteca del Palacio Barberini en Roma y el encantador grupo de La Virgen y el Niño, de la Galería de Oxford. En la Anatomía infantil, ni siquiera Miguel Angel igualó a Leonardo, aunque en verdad ni como pintor ni como escultor, el tema del niño fue de la predilección de aquél, que pobló su ciclo de figuras bíblicas, ciclópeas, de perfiles tenebrosos, de miembros recios y nervudos.

En contraposición con el arte clásico, el Renacimiento conservó la vigorosa individualización y la profundización psíquica del rostro, heredado del gótico.

En el arte clásico cada figura es un tipo, cada movimiento está suavizado hasta quedar en doble reposo; en el Renacimiento el mismo reposo es movido; cada rostro respira vida.

El Renacimiento abrió su templo con las puertas paradisíacas del bautisterio de Florencia, de Chiberti, cuyas figuras comienzan a escaparse de la férula del gótico. La primera estatua, que se atreve a ostentar públicamente su desnudez, es el David de Donatello. Vienen después las figuras comienzan a escaparse de la férula del gótico. La habían sido las ruinas que encontró en la magnífica colección de Médicis; pero al mismo tiempo, no hay que olvidar que observó el natural, con una profundidad que muy

pocos antes y después de él, demostraron. Sin sus trabajos anatómicos, seguidos durante largos años, sin sus minuciosos estudios del modelo, no habría alcanzado la sublimidad que alcanzó, ni habría sido como fué, el salvador del escollo contra el cual se había estrellado el mundo cristiano antiguo, es decir la representación justa de las figuras movidas.

La vida de Miguel Angel fue una vida abrumada por sus múltiples actividades de escultor, de arquitecto, de pintor y de poeta; fue una vida rasgada por tempestades de pasión, y sacudida por violentos huracanes, como su tiempo. Me prometo hablar de ella en otra ocasión, porque, como la de Leonardo Da Vinci, es tema para una conferencia. Creo poder presentar a ambos, bajo una faz nueva: el Miguel Angel poeta galante, y el Leonardo escultor, destruyendo además, con datos la leyenda que en la vida de este último se relaciona con su famoso cuadro La Gioconda.

Los más bellos ensueños de Miguel Angel como hombre, no llegaron nunca a realizarse. Como artista, tampoco logró realizarlos todos. Uno de sus más ardientes deseos fue ver cumplida la obra del mausoleo de Julio II, el Papa inteligente y liberal, protector de los artistas, por quien Miguel Angel sintió un gran afecto. A pesar de quedar inconcluso el monumento de Julio II, es la más perfecta obra escultórica que se conoce, aún cuando no fuera más que por la grandiosa figura del Moisés, que vela el sueño del pontífice en la Iglesia de San Pietro in Vínncoli, en Roma.

La lucha atormentada de Miguel Angel se reflejó en sus obras, tanto en la escultura como en la pintura. Me basta cerrar los ojos y recordar el inmenso Juicio Final que, como una realidad casi tangible de la creación de Dante cierra el fondo de la Capilla Sixtina; basta pensar en aquellas figuras de los profetas que parecen sostener las pilastras de la misma capilla y las cuatro Sibilas que anunciaron el advenimiento de la Virgen, y la Creación de Adán, el Nacimiento de Eva, la Mujer Fuerte de la Biblia,



que con sus formas rotundas, parece pedir como una gracia la manzana, en el gesto seductor con que de rodillas, adora al Creador y aquella inolvidable, única escena de la embriaguez de Noé, también como las otras de la misma capilla, figuras desnudas todas, excepto la de los profetas y de las Sibilas, en las cuales, si un velo flota con gracioso artificio, como el que extienden con mano premurosa las hijas de Noé sobre su padre, aumenta la rotundez del desnudo y hace resaltar mejor la perfección anatómica.

Como una prueba elocuente de la conciencia creadora de Miguel Angel citaré este rasgo de su juventud: encargáronle la copia de un grabado alemán, la tentación de San Antonio, y antes de efectuarla, estuvo por varios días recorriendo los mercados de Florencia, para estudiar en las escamas de los pescados, los cuerpos de los dragones marinos.

Entre las más acabadas creaciones de Miguel Angel, se cuenta el grupo de las cuatro horas del día en la capilla del mausoleo de los Médicis, en Florencia, la única en que ha representado a la mujer desnuda, en tamaño monumental. El problema artístico de esta obra que se resume en una alegoría del tiempo, en la cual la Noche y la Tarde están respecto del Día y de la Mañana, en contraposición de luz y sombra. Miguel Angel los empleó alternándolos, adjudicándole la luz al Día, masculino, y a la Aurora, femenina, y la Oscuridad al Crepúsculo, masculino, y a la Noche, femenina. El tema conductor, el leimotiv, fue la figura humana tendida sobre un plano inclinado; las cuatro figuras juntas, constituyen una alegoría del tiempo y a todas las une un rasgo común de tristeza, de dolor, que va desde la feroz resistencia contra el destino, pasando por el renunciamiento sin esperanza, a la suave resignación, hasta el olvido inconsciente, es decir el día, pasando por la tarde y la aurora, hasta llegar a la noche.

Justi, al hablar de la predilección de Miguel Angel por las figuras yacentes, dice que ésta es una de sus caracte-

crísticas. A mí me parece esta predilección de Miguel Angel una prueba de que creaba con el pensamiento puesto en la anatomía, para la cual la plástica del tronco constituye el más importante y atrayente problema.

A su figura inmortal de la Noche, dedicó Miguel Angel un soneto, del cual traduzco la siguiente estrofa, para cerrar con ella, mi disertación de esta tarde:

Grato es el sueño y más cuando es de piedra;
Mientras duran el daño y la tortura,
No ver ni sentir qué gran ventura!
Oh! no me despertéis, hablad muy paso.

FIN



BIBLIOTECA
NACIONAL
BN



1103515058



0115385601 3856011