



Norman  
Rockwell

Matteo Marangoni

# Para saber ver cómo se mira una obra de arte



COLECCIÓN LUXOR  
EDITORIAL OPTIMA

## CONTENIDO Y FORMA

«La forma es el sumo contenido.»

(HEBBEL)

Al no sentir la inmutable arquitectura de estas formas miguelangelescas se pierde también su más genuino contenido, porque es precisa y únicamente en ellas donde, como siempre, se manifiesta de lleno el espíritu del artista.

Se acostumbra hoy a decir que contenido y forma son antinomias ya *superadas* (lo mismo que otras, como *clásico* y *romántico*), aduciendo que aquéllas no tienen lugar en la verdadera obra de arte, en la que se funden por el acto de creación. Pero si esto resulta bien en teoría, a mí me parece, desde el punto de vista de la crítica —y aun más *in sede* crítica, como hoy se repite tan abundantemente—, que esta feliz síntesis de contenido y de forma es una cosa extremadamente rara, aun en las obras maestras más celebradas; en las que, muy a menudo y en una obra misma, se ve al artista pecar de incoherencia hacia una o hacia otra de las dos tendencias, según que, paralelamente, fantasee o razone más.

Oponer a esto la imposibilidad de separar el contenido de la forma, es algo demasiado riguroso y abstracto y, al fin y al cabo, me parece que representa contrariar la posibilidad de hacer crítica, si crítica quiere decir exactamente la valoración dialéctica de la relación recíproca entre aquellos dos términos. Si, en cambio, se admite la existencia de artistas y de obras que tienden hacia el contenido (afectivos) y otras de tendencia hacia la forma (sensitivos), creo que con esto, todo se puede mejor justificar y explicar. Como fuere, de los dos *excesos* —hacia el contenido y hacia la forma— me parece siempre más digno de atención el segundo, porque es el que se encuentra siempre en relación más directa con el lenguaje artístico, o sea con el arte mismo.

Todo esto, si no me equivoco, nos demostraría que contenido y forma no son, por tanto, esas desechadas abstracciones que se desearía hoy considerar superadas, sino que corresponden de algún modo a dos diversos estados del espíritu —fantástico y racional— que alternan continua e incontrolablemente en el alma del artista, el cual no siempre consigue equilibrarlos y fundirlos por completo.

Opino que la crítica no podrá nunca desinteresarse del dualismo de contenido y forma, porque es la representación de dos eternos y muy distintos tipos humanos: el de los *afectivos* y el de los *sensitivos*. Los primeros tienden hacia el contenido;

los segundos, hacia la forma, y éstos son siempre estilísticamente más coherentes que aquéllos. Simone Martini, por ejemplo, es un perfecto estilista, a diferencia de Giotto, que es muchas veces incoherente; adhiriéndose unas veces plenamente a la *clásica* concisión románica y otras ignorándola por un turbio psicologismo ilustrativo. Por ello me parece que el «verdadero Giotto» se encuentra todavía dentro de la tradición *italica*, o sea románica, y que no había podido nunca asimilar plenamente el gusto gótico —como lo hizo, en cambio, su gran modelo Giovanni Pisano— por ser refractario el temperamento de *clásico* de aquél (y por tanto su lenguaje) a expresar el dramatismo y el movimiento en acto, cosa que el *romántico* Giovanni hizo en cambio insuperablemente. (Marangoni: *La Capella degli Scrovegni*.)

Considerar ya superadas estas antinomias me parece que significa también disminuir el interés del proceso de gestación, de la dinámica que ha presidido la creación de una obra de arte.

Observemos esta *historia* de Giotto, que me parece una excelente comprobación de lo que antes he dicho (Figura 5). Representa a Joaquín que, echado del Templo porque no tenía hijos, anda errante y dolorido por los campos, en los que se encuentra con dos pastores. Cualquiera es capaz de ver y apreciar la claridad y la eficacia con que Giotto ha representado este asunto, de modo que ninguna palabra sobre ello pudiera mejor esclarecer, sino en caso confundir. Lo que en cambio nadie, que yo sepa, ha notado es la diversidad de estilo entre las figuras representadas, diversidad que, desde este punto de vista —que es, después de todo, el único legítimo— perjudica a la unidad estilística de la pintura. La obra parece sentida y concebida en dos estados de ánimo diferentes: uno, que se diría inspirado en recuerdos todavía románicos, y el otro, en cambio, en simpatías góticas. Al primer tipo pertenecen los dos pastores, la cabaña, las rocas; al segundo, Joaquín, los animales, los árboles. Yo digo, desde luego, que el primer grupo figurativo lo estimo muy superior al segundo, y que debe considerarse como propio del Giotto más auténtico y original. Y me parece que nadie me rectificará al sostener la absoluta superioridad de clase de un tipo de arte sobre lo otro.

Los dos pastores son de una feliz plenitud estilística, verdaderamente perfecta, y además familiar a Giotto, que en casi todas sus historias encuentra siempre algún acento igualmente feliz. Es difícil desear y encontrar mayores unidad, concisión, fuerza y naturalidad que las que se ven en estas dos admirables figuras, que parecen más bien dos esculturas en todas sus dimensiones, como excavadas en la peña que está detrás de ellas y de la cual conservan las formas ásperas y escuadradas. Pero si miramos, en cambio, a Joaquín, veremos que Giotto no estaba al hacerlo en el feliz estado de gracia en que concibió de una vez las dos estupendas figuras de los pastores.

Se echa de ver que esta figura ha sido estudiada, demasiado hecha y caligráficamente refinada. No destaca ni se impone con los poderosos medios persuasivos de las rupestres figuras de los pastores, sino que busca algo así como hacerse notar, *interesarse* con la calculada psicología de la actitud y del rostro, con el fastuoso vuelo y el bastante caligráfico pliegue de los paños. ¿Y qué decir, además, del *gracioso* pe-

rrito —tan alabado por tantos comentadores como signo de novedad y de eficacia narrativa— y que, en cambio, nos parece demasiado episódico y mezquino, sobre todo en relación con sus dos imponentes dueños? Un artista románico no hubiera cometido jamás tal incoherencia<sup>13</sup>.

Me parece, además, que las categorías de contenido y forma —aparte de su función clarificadora—, pueden ser útiles para individualizar los innumerables casos en que la tan suspirada síntesis no ha ocurrido. Esta síntesis, condición necesaria en la obra de arte plenamente realizada, en verdad me parece, lo repito, que es bastante más rara e imperfecta que lo que generalmente se cree. En todo artista, aun en los más elevados, hay siempre, pudiéramos decir, una innata predilección por una u otra tendencia, y de aquí el que en la misma obra de arte suele prevalecer una de las dos<sup>14</sup>.

Esto aparece claro, vuelvo a decirlo, en la obra de Giotto, en ciertas insistencias psicológicas que por lo menos parecen inútiles en la viril concisión de su arte; y de todos modos no me parece que sea en las figuras *delirantes* donde Giotto resulta más acertado, sino en otras que se nos aparecen como *petrificadas* por el dolor, mientras que en Miguel Ángel la contradicción resulta al encontrar en él ciertas indudables complicaciones caligráficas.

Ya sé lo que se suele responder en estos casos: Miguel Ángel, como todos los artistas, no puede tener otro lenguaje que el que emplea, pues de otro modo no sería Miguel Ángel. Sea así; pero también hay —como en cualquier otro artista— un Miguel Ángel más o menos *libre*, más o menos puro; y la prueba de ello es que él mismo tiene dos medios de expresión muy distintos: uno, en que realiza la perfección técnica de un modo que parece complacerse en su propia virtuosidad, y otro, solamente esbozado y rudo, en el que parece desdeñarla. Y éste pudiera ser también uno de los aspectos del *dolor* miguelangelesco: el esfuerzo por liberarse de la usada y agobiante tradición, hacia un nuevo lenguaje libre y rudamente inmediato, apto para expresar mejor su espíritu altivo.

Este nuevo lenguaje —que ya antes que él habían empleado de diversa manera Giovanni Pisano y Donatello— es justamente el de lo «no acabado», que tiene el poder de transformar en efecto de luz —o sea de *color*— hasta una obra de escultura. Quizá Miguel Ángel se dio cuenta de que para expresar el nuevo ideal de su vida y de su tiempo, más orientado ahora hacia aspiraciones místicas, este medio *plástico* era más adecuado que el otro *plástico*; procedimiento intuido ya y realizado de diferente modo por aquel gran poeta de luz que fue Leonardo.

Para penetrar, pues, la significación estilística de la *Madonna* de Miguel Ángel (Figura 4) (como de cualquier otra obra de arte) es necesario llegar a percibir la síntesis unitaria; empaparnos y *sentir* que la expresión de soberana majestad, de energía, que emana de esta figura heroica —más de Sibila que de Madre— se deriva, sobre todo, de la ideal composición de sus miembros dentro de formas claramente ritmadas, tetragonales, las cuales no son otra cosa que el lenguaje con que Miguel Ángel —por un proceso que a nosotros nos aparece más misterioso quizá que lo



Fig. 5 — GIOTTO:  
*Joaquín entre los pastores*

que en realidad sea— ha podido expresar por completo su espíritu, vibrante de firmeza y de fuerza.

¿Queréis otra prueba? Observemos otra obra que en cuanto a espíritu es por completo opuesta a la que hemos visto, pero muy semejante en el asunto: la demasiado célebre *Madonna de la Silla* (Figura 6).

Es evidente que Rafael ha tenido mucho más en cuenta *el asunto*, y que si aun aquí no se puede verdaderamente hablar de *Madonna* —tan faltas de carácter místico se hallan estas figuras—, al menos podemos ver en tal obra a una madre con su hijo.

Pero ¿qué valor de arte tendría esta pintura si nos limitásemos a verla —cual lo ha hecho durante tanto tiempo la multitud— en el solo aspecto sentimental, en vez de alcanzar a descubrir cómo el sentimiento del artista se ha convertido en forma, expresión y estilo?

¿Creéis que Rafael se ha contentado solamente con pintar tres cabezas graciosas y regordetas? Si esta obra de arte no disfruta de las simpatías de los exquisitos o de los *snoobs*, que pasan de largo ante ella por no confundirse con los... burgueses, creo que ello sea exactamente porque no llegan a superar el aparente psicologismo de la obra y de descubrir, en cambio, su valor estilístico.

Oíó lo que pensaba Renoir, el cual no puede ser ciertamente sospechoso: «Yo había ido a ver este cuadro para divertirme con él, y he aquí que me encuentro delante de la pintura más libre, más sólida, más maravillosamente simple y viva que sea posible imaginar». Y como lo dice Renoir, hemos de aceptarlo. Pero notad que su admiración se refiere, precisamente, a la «pintura».

El ideal de Rafael consiste en un equilibrio moral, lleno de calma y serenidad, que ignora por completo la pasión.

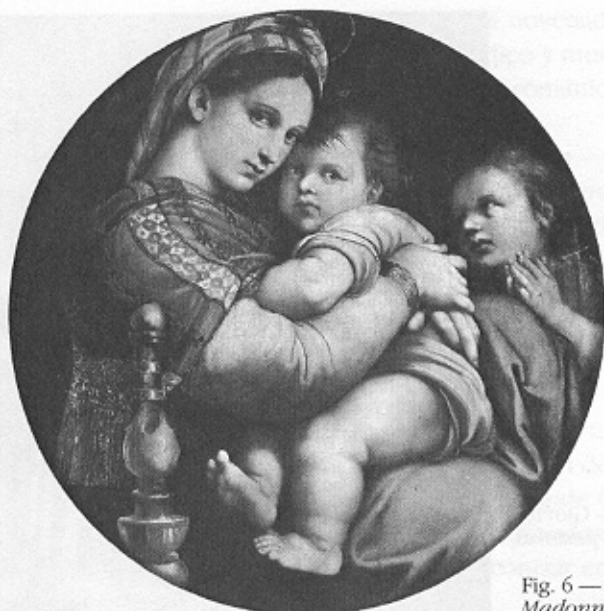


Fig. 6 — RAFAEL:  
*Madonna de la Silla*

Ahora bien; si repetimos el mismo proceso de interpretación estilística que antes hemos realizado, deberemos notar que mientras al ideal miguelangelesco de firmeza y de energía correspondían formas tetragonales y un íntimo y contenido afán de movimiento, aquí, en cambio, todo se convierte en un fácil y claro fluir de curvas, entre las que ni una sola forma cuadrada viene a turbar el ritmo de la calma y la serenidad. Lástima solamente que el gracioso, aunque un poco pleonástico, San Juan Niño —discordante, aun como estilo—, atenúe el genial hallazgo de la rodilla levantada de la Virgen, poderoso generador de un movimiento rotatorio en esta ideal unión indisoluble: probad de cubrir aquella figurita y veréis amplificarse y moverse toda la admirable arquitectura del grupo<sup>15</sup>.

Estas y otras semejantes sutilezas críticas —que escribo sobre todo con una finalidad instructiva— pondrán nerviosa a quién sabe cuánta buena gente que no quiere verse perturbada en su quieta acomodación a los lugares comunes; la misma gente para la que, pongo por caso, la «Commedia» es toda ella divina, Rafael lo mismo, etc., etc.; criterios que son también prueba de la suma indiferencia y apreciación meramente retórica de las masas respecto al arte.

Aun con peligro de descomponer vuestro encanto, he querido haceros notar la leve discordancia estilística del San Juan respecto a la perfecta coherencia de las otras dos figuras. Tal era mi deber. ¿Pero estaréis ya en situación de *verlo*? ¿Quién se da cuenta hoy de estas *sutilezas*; hoy, que los herederos todavía de la estética romántica buscan mucho más la... *expresión* que el *estilo*? ¿Quién ha notado, por ejemplo, en el célebre *Retrato de Familia* de Degas (Figura 133), que la inoportuna figura fotográfica del padre (eliminada por mí con tan poco respeto) (página 200) choca en alto grado con las otras, estupendas; o bien que en la admiradísima tela *El*

*palco* de Renoir, la cabeza femenil constituye un desentono insoportable, encontrándose allá como postiza, fuera de *foco* y de estilo (Figura 131); lo mismo que ocurre en la célebre *Velata* de Rafael en la Pitti? Manet o Ingres no hubieran cometido tales incoherencias. (Marangoni: *Come si guarda un quadro*, Figura 101.)

Otro ejemplo de incoherencia estilística es la popular *Madonna con dos ángeles* de Filippo Lippi en los Uffizi, de la que Berenson llega a decir que es «la más noble creación» de aquel pintor, lo cual ha repetido todo el mundo a coro. Pero ¿cómo no percibir la falta de armonía entre la bella Virgen y el grupo, vulgarmente ilustrativo, de aquel angelote haciendo equilibrios y aquel medio rostro de otro ángel infelizmente encajado para tapar un agujero? Ni siquiera la exquisitez del color puede hacerme olvidar tanto desorden estilístico<sup>16</sup>.

No creo que estas críticas mías hayan de ser compartidas hoy en que se usa tanta manga ancha para transigir con las faltas de coherencia de forma, como resultado de la actual tendencia hacia el contenido. Me consuelo, sin embargo, con tener de mi parte nada menos que a Botticelli, el cual ciertamente debía de pensar como yo, ya que en su *Madonna juvenil del Ospedale degli Innocenti* —casi copiada de esta de Lippi— ha creído mejor y ha sabido tan felizmente evitar todos los defectos del modelo.

Pero, repito, ¿quién pierde el tiempo ni se da cuenta hoy de semejantes inarmonías? O bien, aunque se dé cuenta de ellas, ¿quién no saca a relucir ciertas teorías hoy en moda para justificar y aun para ensalzar al artista, tanto más cuanto más célebre sea?

Y es también la bella facilidad de la composición en la *Madonna de la Silla* —tan de acuerdo con el carácter moral del asunto— lo que inconscientemente seduce desde hace siglos a la multitud. Porque ¿cuántas Madonnas existen tan seductoras, pero no tan armoniosas de formas, y que por ello no gozan de la admiración universal de ésta?

Hasta Rafael, por tanto, el artista que entre los mejores es más fiel al asunto —tanto que se le puede por esto considerar como el padre inocente de todas las academias posteriores, que no vieron en él otra cosa que un perfecto *ilustrador*—; hasta Rafael, iba diciendo, es antes que nada pintor, y como tal no puede contentarse con resultados únicamente narrativos y sentimentales, sino que allí donde hace arte lo consigue siempre solamente con puros valores estilísticos y formales. Ciertamente, en la *Madonna de la Silla*, que es una obra suya tardía, Rafael ha sentido, evidentemente, los efectos del evangelio estilístico de Miguel Ángel; como tantos años antes, en Florencia, en la *Madonna del Jilguero*, la fascinación sutil de Leonardo; pero, tanto en un caso como en otro, las formas estilísticas de los dos maestros se han transformado completamente para adherirse al alma de Rafael.

Las mismas consideraciones referidas a esta otra *Madonna del Jilguero* (Figura 7), casi tan célebre y preferida entre la multitud, nos probarían que por mucha fidelidad que Rafael muestre por el asunto y por mucho que se complazca en episodios ilustrativos y sentimentales, son siempre los valores estilísticos los que nos re-

Fig. 7 — RAFAEL: *Madonna del Jilguero*Fig. 8 — RAFAEL: *La Bella Jardinera*

velan el significado de esta pintura, cuya gracia y dulzura resultan y se manifiestan por el admirable y armonioso sentido rítmico que liga entre sí estas tres figuras dentro de formas tan llenas de calma y serenidad, como llenas de calma y serenidad están la escena y el alma de sus personajes y —lo que más importa— la del autor.

Hasta el mismo Burckhardt —a despecho de su crítica, muy inteligente, pero también muy psicológica— se da cuenta de la importancia de los valores formales de la *Madonna del Jilguero*, y escribe que «es quizá en la exquisita gracia de las formas donde se deberá buscar la pura expresión, el valor íntimo de esta obra» (*Der Cicerone*). ¡Preciosa confesión en un crítico que, por su época y su educación, no puede ser ciertamente sospechoso de manías formales!

Pero, después de esto, estimar, según se ha escrito, que la Virgen de la Silla es más «vulgar» que la del Jilguero, quiere decir —lo mismo que en el caso de Dal Boro (pág. 98)— que no se sabe *ver*, dejándose llevar por la influencia del asunto.

Y con peligro de romper, otra vez todavía, vuestro encanto, debo haceros notar en la del Jilguero la desarmonía estilística del san Juan Niño, demasiado ilustrativo y que no participa de la composición rítmica de las otras dos figuras, con aquella cabeza recortada en su perfil y aquellas piernas separadas, defectos que se han evitado en la *Bella Jardinera* del Louvre, que es, desde este punto de vista, mucho más coherente (Figura 8). Aquí, justamente, las tres figuras están muy bien compuestas en el mismo sentido rítmico que los paños movidos y redondeados, y hasta



el fondo, con mayor espacio, está más en armonía con la amplitud e intención sintética del grupo.

\*

Y ya que estamos en este tema no puedo menos de mostraros una de las obras más deliciosas y al mismo tiempo más ricas de *coherencia* estilística, o sea la *Madonna* de Correggio, llamada comúnmente *La Zingarella* («La Gitanilla»); gracioso sobrenombre que le ha sido dado por el mismo pueblo, que se ha dado cuenta del carácter profano de esta imagen sacra (Figura 9).

Al decir *coherencia* entiendo por tal el recurrir constantemente a los mismos elementos de lenguaje para obtener la unidad estilística, de modo que la coherencia no es sino el medio de conseguir el anhelado fin de toda obra de arte: la unidad de estilo.

Si bien es cierto que Correggio, en comparación con Miguel Ángel o Rafael, no representa para nuestra conciencia moral un ideal tan alto, es verdad también que para nuestra conciencia estética —que es la que cuenta— su ideal de gracia y de elegancia es igualmente digno de nuestro interés crítico; también porque su arte es uno de los casos más sorprendentes de anticipación, ya que parece preceder en dos siglos a las delicias pictóricas de un Watteau y de un Boucher.

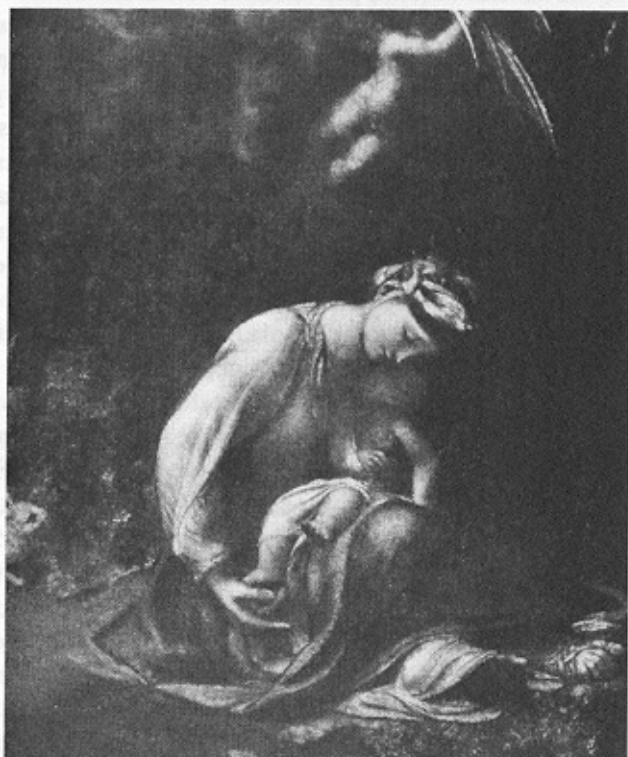


Fig. 9 — CORREGGIO:  
«La Gitanilla»

Fijaos, por ejemplo, en qué milagro, aun desde el punto de vista de la novedad, ha conseguido realizar el artista al unir el recuerdo austero de su primera educación en la escuela de Mantegna con la dulce poesía del claroscuro de Leonardo.

La elegante figurita se curva muellemente hasta lo inverosímil para secundar las ondulaciones lineales, de recuerdo todavía *gótico*, sobre las cuales llueve la luz fosforescente que se filtra entre el bosquejo.

Es esta obra un milagro de coherencia y de sensibilidad; el artista no oculta su escaso interés moral y se abandona por completo a la seductora fantasía pictórica, de puro poeta de las gracias del claroscuro.

\*

Veamos, en fin —además de un ejemplo exacto de superación del asunto—, un magnífico pretexto para exaltar todas las posibilidades estilísticas: ambas cosas en la *Sagrada Familia* de Miguel Ángel (Figura 10).

¿Qué es lo que ha excitado la fantasía del artista? No ciertamente la idea de sacros afectos, ni siquiera, diría, la de afectos profanos; porque, si así se interpretara, esta *Familia* nos dejaría más bien indiferentes. En cambio, Miguel Ángel ha visto qué ocasión de posibilidades estilísticas y también morales podía ofrecerle este grupo de tres figuras unidas por la síntesis infalible del estilo.

No es ciertamente por mostrar su maestría en el vencimiento de dificultades por lo que retuerce y fuerza los miembros de las tres figuras, sino más bien para traducir en la íntima tensión estilística la imagen concreta de su alma enérgica y potente.

Por tanto, al no percibir el valor de esta obra en sus purísimos elementos figurativos, se pierden todo su significado y su potente sugestión.

También aquí Miguel Ángel se nos presenta como aquel fuerte suscitador de valores plásticos, a los que Berenson propuso ya llamar «valores táctiles». Este concepto —enfrentado con el de la estética germánica de hace unos treinta años, conocido con el nombre de *Einfühlung*— se resiente de las limitaciones de la escuela positivista de su tiempo, y de día en día va envejeciendo y perdiendo la fortuna que tuvo bajo los golpes de la intransigencia idealista.

Dice, entre otras cosas, la teoría de la *Einfühlung*: «Una línea vertical expresa y simboliza la fuerza y el empuje, porque nosotros mismos nos erguimos cuando nos encontramos en plena posesión de nuestras energías físicas y morales»<sup>17</sup>.

Dice Berenson hablando de los *valores táctiles*: «Lo esencial en el arte de la pintura se resume en una llamada a nuestra imaginación táctil (en lo que se engaña, porque todas las clases de lenguaje —ya plásticas, ya colorísticas— equivalen para los fines del arte), llamada formulada con imágenes que actúan sobre nuestros sentidos con una fuerza por lo menos igual a la de la realidad».

Esa palabra, «sentidos», ha sido y será siempre el escándalo de los idealistas extremados. Hubiera bastado, naturalmente, que se entendiera: «sobre nuestros sentidos y, por tanto, sobre nuestro espíritu», y todos estarían conformes. Pero ya se



Fig. 10 — MIGUEL ÁNGEL:  
*Sagrada Familia*

sabe que no hay peor sordo que el que no quiere oír. Por lo demás, el propio Croce exactamente escribe: «Es una curiosa ilusión la de creer que una pintura nos dé impresiones simplemente visuales... ¿Qué representaría una pintura para un hombre que, privado de todos los sentidos, consiguiese en un momento únicamente el órgano de la vista? El cuadro que nosotros creemos ver únicamente con los ojos, no se le presentaría apenas más que como una paleta de pintor embadurnada por los olores».

La intransigencia idealista de hoy respecto a la *Einfühlung* o los «valores táctiles», me parece, por tanto, exagerada.

Pues ¿qué daño pueden producir al espíritu estas experiencias, aunque parezcan simplemente prácticas, pero que concurren tan estrechamente para introducirnos en el arduo camino que desde la sensación práctica nos conduce precisamente a la contemplación espiritual?

Esta antipatía y estas negaciones *a priori*, de toda tentativa que busque, aunque sólo sea científicamente, explicar el ascendiente del arte sobre nuestro espíritu; este prejuicio antirracional; este miedo loco de la estética idealista hacia las ciencias positivas, resultan, al fin y al cabo, además de injustos, exagerados y hasta un poco ridículos.

Porque si es verdad que Miguel Ángel —más aún que Masaccio y que Giotto— sabe despertar en nosotros, con el puro lenguaje pictórico, la conciencia que nos ha sido transmitida por atavismo de la experiencia táctil del mundo físico, esta conciencia —aun la más elevada— corre peligro de ser solamente una sensación confusa y práctica. Para conseguir que sea en realidad una conciencia artística, es necesario que de sensible se convierta en espiritual contemplación estética.

Pero para lograrlo es absolutamente necesario —yo lo sé bien por experiencia— recibir con toda el alma, asimilar y *poseer* plenamente este claro, decidido y *sonoro* lenguaje plástico de Miguel Ángel, que él primeramente ha logrado tan felizmente concretar; porque, como ya dije, no es sólo un símbolo de su espíritu, sino que es su espíritu entero y su arte mismo.

Con esto tenemos una nueva prueba de cómo es necesario, indispensable, conquistar la plena conciencia y la plena posesión de los elementos del lenguaje y de la forma, por medio de una firme y experta educación de la visibilidad que nos permita apreciar la coherencia y la unidad, que me parecen las dotes más originales y típicas del arte del Renacimiento.

«Yo digo que la pintura me parece tanto mejor cuanto más va hacia el relieve», declaraba Miguel Ángel, quien fue el último y más perfecto fruto de toda la larga tradición formal florentina, caracterizada por este ideal de plasticidad<sup>18</sup>.

El *relieve* ha atraído siempre a los florentinos: Giotto, el primero, lo realizó plenamente por medio del fuerte *claroscuro*; los sieneses, en cambio —desde Duccio hasta Giovanni di Paolo—, lo sacrificaban a la elegancia del linealismo gótico, y los bizantinos lo habían desdeñado, si no por otra cosa, como corruptor de sus limpios campos cromáticos.

Al sentido plástico estático de Giotto —completamente resucitado y reavivado por Masaccio— ha sabido unir Andrea del Castagno, iluminado por Donatello, una energía vibrante de contorno lineal que, con arreglo a la denominación berensoniana, se ha solido llamar «funcional».

Tal línea, a diferencia de la gótica, que es fluida y serena, está llena de dinamismo: es una línea nerviosa y serpenteante, y en ella, sobre todo, se resolverán las figuras, arrebatadas de movimiento, de Antonio Pollaiuolo.

Miguel Ángel es, estilísticamente, quien resume para siempre los ideales plásticos florentinos del *Quattrocento*.

Y es precisamente por la perfecta fusión de las dos tendencias estilísticas —la plástica estática y la lineal dinámica— por lo que las figuras de Miguel Ángel adquieren aquel su inconfundible aspecto de voluntad y de energía potencial.

Vasari, tan benemérito como recopilador de material histórico y tan nefasto como crítico —divulgador hasta nuestros tiempos de los prejuicios más brutos de la crítica empírica—; Vasari, digo, en esta *Sagrada Familia*, en esta formidable prueba del más alto y puro estilo figurativo, no sabe percibir sino acentos sentimentales: «... Miguel Ángel nos hace ver en el girar la cabeza de la Madre de Cristo y en el modo de fijar los ojos en su hijo su maravilloso contento y el afecto con que lo comunica a aquel viejo tan santo, el cual con parecido amor, ternura y reverencia lo recoge, según se echa de ver muy bien en su rostro apenas lo miramos».

En aquel gesto formidable de torsión de la Madre, completamente nuevo en el arte, vibrante de energía desde la cabeza a los pies como un muelle en tensión; en aquella cabeza que parece simbolizar el cosmos, ideada toda ella entre planos esféricos; en aquellos brazos, que continúan la torsión del cuerpo para resolverla en la elasticidad de la figura del niño; en toda esta prodigiosa condensación de energías



Fig. 11 — LEONARDO:  
*La Virgen y Santa Ana*

ponderadas, símbolo del ideal del más maduro Renacimiento y espejo del alma heroica y ardiente del artista, Vasari, con una insensibilidad que nos asombra en un hombre que vivía tan cerca de Miguel Ángel, no sabe ver sino afectos «banales».

Uno de mis viejos censores —por cierto un «contenutista» rabioso— no me perdonó haber hablado mal del venerado Vasari. Lo comprendo: el historiador aretino, con su crítica tan fácil, y también con su bella habla toscana, gozará eternamente del favor público, al que seduce siempre más el arte que la crítica.

Pero lo que me explico menos es el favor de que continúa gozando Vasari entre los iniciados, no sólo como *fuelle* —que es como lo merece—, sino también como crítico, que es como, a mi parecer, no lo merece tanto. ¿Será esto una prueba más de las mayores simpatías, a veces insospechadas, de que dispone hoy el *contenido* en contra de la *forma*, aun entre los mismos iniciados?

Aquel censor, pues, me acusaba —único entre tantos— de cerebralismo y presentaba en contra mía la «clara y cristiana crítica empírica» de su «buen Giorgio». Lo cual son retóricas. Porque la ignorancia no ha sido nunca una virtud en el campo del arte, y mucho menos en el de la crítica; ni aun tratándose de Vasari, al cual el mundo ha seguido en materia de crítica de arte; ni aunque esta disciplina sea hoy todavía la que —como se ve— cuenta con un mayor número de incompetentes.

Otro adorador de Vasari, al recordar su frase vulgar de que es el *dibujo* «padre de la pintura, escultura, arquitectura», añade que «son palabras que cualquiera que se ocupe en el arte tiene siempre presentes, como cualquier creyente sabe los preceptos de la Doctrina cristiana» (Ojetti).

Es curiosa —si no otra cosa— esta tendencia retórica de hoy a justificar a la fuerza toda la vulgaridad de gran parte de la antigua, *inexistente*, crítica de arte. ¿Cuándo nos querremos persuadir de que una crítica de arte que pueda en suma llamarse tal —lo que supone por lo menos en ella los caracteres de sensible, coherente y orgánica— es honor casi exclusivo de nuestros tiempos hipercríticos, en los cuales los mismos artistas son ante todo críticos consumados?<sup>19</sup>

Decía yo antes que la crítica empírica del tipo de la de Vasari ha durado todavía hasta nuestros días. He aquí, en efecto, lo que escribe acerca de esta *Sagrada Familia* el mismo Burckhardt: «La dificultad buscada no se ha vencido aquí por completo, y, por lo demás, no es con preocupaciones de esta clase como se debe pintar una Sagrada Familia», apreciación de las que derivan siempre de considerar la obra de arte solamente desde el punto de vista del asunto y no de sus valores estilísticos intrínsecos. A mi parecer, si algo hubiera de incoherente en esta *Sagrada Familia*, sería en todo caso aquella banda horizontal que separa el grupo de las figuras que están detrás y que —siendo el único motivo rectilíneo— perturba la ritmada torsión de aquel formidable conjunto de energías<sup>20</sup>.

Y ¿cómo era posible seguir en adelante por un camino tan agotado por obras definitivas, como esta prodigiosa *Sagrada Familia*? [Bien experimentaron tal dificultad los manieristas del tipo de Bronzino y sus compañeros (páginas 173 a 176) o el mismo pobre Vasari, que, como pintor, nos deja ver su completa desorientación.]

Era necesario otro genio, aunque nacido antes que Miguel Ángel, para entender esto y descubrir un nuevo camino: Leonardo de Vinci.

Si miráis este cuadro suyo (Figura 11), se os presentará un mundo nuevo. Así como las formas de Miguel Ángel eran plásticas, cerradas y definidas, éstas de Leonardo son, por el contrario, pictóricas, sueltas y vagas. Miguel Ángel concentra en su obra todos los designios de la cultura florentina y agota todo su desarrollo; Leonardo abre un nuevo camino, el que conducirá a la pintura veneciana y, por tanto, al triunfo de la luz sobre la *forma*, o sea a la pintura moderna (pág. 179).

\*

Ya anteriormente Herbart y De Sanctis habían definido claramente la esencia y las relaciones de contenido y forma. Berenson —siguiendo sus pasos— propuso distinguir en las artes figurativas los valores *ilustrativos* (contenido) y los valores *decorativos* (forma). Serían ilustrativos todos los elementos extrínsecos que tienen relación con el asunto, como elementos narrativos, psicológicos y otros similares, y decorativos todos los demás que constituyen el estilo figurativo verdadero y propio, tales como la línea, la forma, el color y sus derivados (*The Central Italian Painters*). Pero si el primer término es claro, el segundo engendra confusiones y será mejor sustituirlo por el de *formales*<sup>21</sup>.

Concluye Berenson que los elementos ilustrativos están sujetos a las variaciones del gusto, mientras que los decorativos son eternos, como lo son los mismos procesos psíquicos; o mejor, como había ya dicho De Sanctis, «el contenido está subordinado a todas las vicisitudes de la historia: nace y muere; la forma es inmortal». Y Herbart había notado genialmente que «en este prescindir del contenido para contemplar solamente la forma está la verdadera *catarsis* que el arte produce».

La crítica figurativa más ilustrada se basa en estos preceptos, y considera solamente los puros elementos del lenguaje figurativo, o sea los elementos de la visión, con los cuales intenta reconstruir, a la inversa, el mismo proceso creador del artista.

Pero también la *visibilidad* empieza desde hace algún tiempo a resentirse de la nueva orientación de las simpatías *contenutistas*, y los mismos *visibilistas* convencidos de ayer, van repudiando con desenvoltura, como algo fuera de moda, sus pasadas convicciones, excusándose al decir que la visibilidad es cosa «ya superada».

¿Pero cómo puede estar superada, pregunto yo, si hoy todo el mundo está de acuerdo en que lenguaje y expresión se identifican? Decretar ya superadas las experiencias formales creo yo que significa dar una prueba de que se considera todavía a los elementos del lenguaje como *medio* de expresión y no como la expresión misma; o sea dar una prueba de que todavía no se sabe *ver*. Y estoy convencido siempre de que la *visibilidad*, con sus procedimientos claros, concretos e inmediatos, es, además de todo, providencial para denunciar y extinguir esas plagas que se llaman *contenutismo*, *teoricismo*, *esteticismo*, etc., etc.

Naturalmente que yo no hablo de una pura visibilidad abstracta, sino de la visibilidad que comenta y valoriza, espiritualizándolos, los elementos del lenguaje figurativo, con arreglo a procedimientos que me he esforzado en presentar en estas páginas. Negar su utilidad me parece que es negar la luz del Sol. Quien no se decide por la visibilidad entendida de este modo, demuestra no haber experimentado nunca este alto e intraducible goce espiritual que proporciona la plena y consciente posesión *visiva* de una obra de arte, o, lo que aún es peor, demuestra ceder ante la moda y considerar la visibilidad como cosa «ya superada» por miedo de no estar bastante *al día*.

La incredulidad y el escepticismo con que se acostumbra desde hace algún tiempo a considerar la visibilidad es, de todos modos, nueva prueba de la general indiferencia respecto al puro fenómeno artístico; bien sea esto, lo repito, por falta de familiaridad con la forma o bien sea por innata insensibilidad.

Puesto que este desinterés por los elementos del lenguaje es debido también al hecho de que los teóricos idealistas —pregoneros afortunados de la estética militante— están en su mayor parte faltos de experiencia o de sensibilidad artística. Por otro lado, los artistas y los críticos que las poseen no tienen, generalmente, una educación teórica y hacen, por tanto, crítica empírica, fácilmente vencida por la de los teóricos. Si, en efecto, la crítica *contenutista* ha prevalecido siempre, ello se debe también al hecho de que los artistas —además de negativos por temperamento e indiferentes respecto a la crítica, ineptos también para escribir sobre arte—

no han sabido hacerse valer sino raramente; y de que los críticos con sensibilidad siempre han sido, aunque ello parezca extraño, muy pocos.

Un grave defecto, por último, de la cultura de hoy es el de que las diversas críticas —literaria, figurativa, musical— se desinteresan la una respecto a la otra, sin beneficiarse en cambio de los avances de cada una de ellas; o, lo que es aún peor, denotan una latente incomprensión y una desestimación recíproca, que se deriva precisamente de la mutua ignorancia de las riquezas expresivas del lenguaje de cada una, con cuyo conocimiento, en cambio, pudieran conseguir tanto provecho y ayuda mutua.

Y esto lo decimos también para los teóricos, que son los más soberbios y desdeñosos respecto a la idea de descender de sus abstractas y olímpicas posiciones al terreno concreto de los críticos<sup>22</sup>.



## EL MOVIMIENTO

«La calma es el atributo del arte en su especie más elevada.»

(RUSKIN)

También el movimiento, como el dramatismo —que rara vez se separa de él—, aparece, en general, tanto más eficaz y sutil cuanto más es expresado en potencia; sin relación con la acción inmediata, y casi solamente sugerido.

Y esta idea se encuentra también en la categoría de los principios que se oponen a la verosimilitud.

Si consideráis, en efecto, los ejemplos hasta ahora observados, veréis que las culturas artísticas primitivas se distinguen también por su tendencia estática, y las civilizaciones maduras y *decadentes*, por un exceso de movimiento.

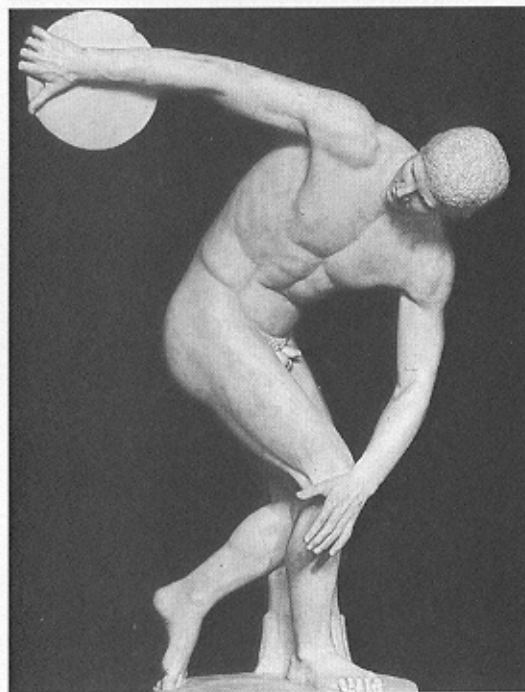


Fig. 94 — MIRÓN: *Discóbolo*.

Basta pensar en el *Auriga de Delfos* y en el *Laocoonte* por lo que respecta al arte clásico antiguo, y en el bizantinismo y el barroquismo respecto al arte de Occidente, los cuales son los extremos de esas opuestas tendencias.

Ello no impide —como he dicho ya— que una obra de arte pueda también ser independiente de éstas como de las demás categorías abstractas.

Veamos, pues, dos modos distintos de entender y de expresar el movimiento (Figuras 94 y 95).

En el *Discóbolo*, Mirón había querido, quizá por primera vez en una estatua, expresar el movimiento *en acción* del lanzador del disco, pero con formas tan definidas plásticamente que nos desilusionan respecto a toda íntima expresión de movimiento.

Esta figura se ha expuesto y se ha reproducido siempre de perfil, como si fuese un altorrelieve; probad en cambio a mirarla de frente y veréis cuánto gana, tanto en síntesis de composición —sin aquel brazo derecho que se pierde en el aire—, como en vivacidad, soltura y elegancia de movimiento. Dejad para los arqueólogos la cuestión de si el propio artista no la habría ideado para ser expuesta con ese mismo punto de vista; y de todos modos les propongo que, de aquí en adelante, el *Discóbolo* se reproduzca también de frente, aunque sólo sea para librarnos de la obsesión del viejo, molesto y —idigámoslo!— antipático esquema, que sería mucho menos ingrato de verbo en un bajorrelieve<sup>48</sup>.

Lisipo, a diferencia de Mirón, prefiere expresar el movimiento *en potencia*, y en un sentido, por tanto, bastante más indirecto (Figura 95). En el *Apoxiomenos* —esto es, el luchador que después del combate se rae la grasa de la piel—, el escultor ha querido traducir un mesurado movimiento rítmico, difundiéndolo por todo el cuerpo, que se balancea ligeramente sobre las piernas elásticas, y —en cuanto puede juzgarse por las copias— lo ha conseguido con un lenguaje más sutil y capaz de lograr una expresión más íntima del movimiento que Mirón con su gesto tan llamativo.

En los tiempos modernos, Donatello logró realizar el ideal de Lisipo, de manera todavía más sutil y eficaz, con su popular *San Jorge* —este moderno Apoxiome-

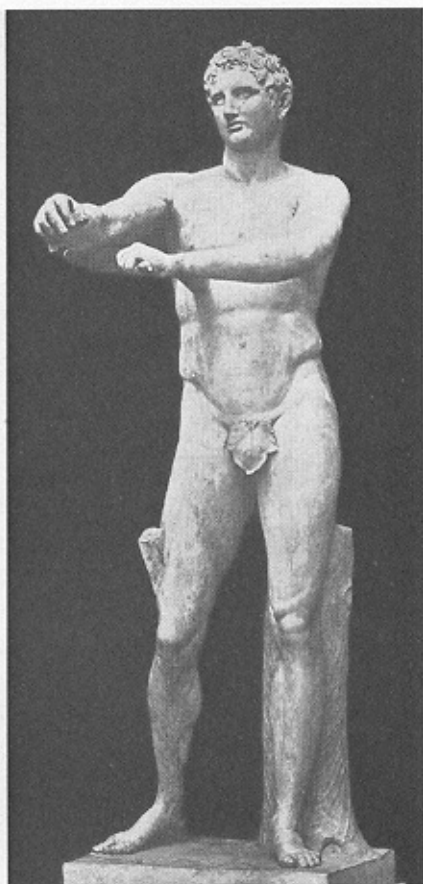


Fig. 95 — LISIPO: *Apoxiomenos*

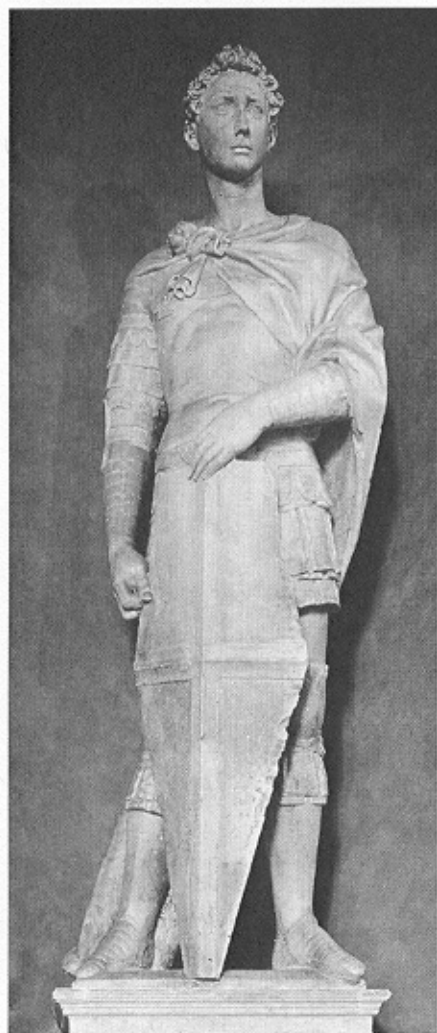


Fig. 96 — DONATELLO: *San Jorge*

nos—, estupenda síntesis de firmeza clásica y de vivacidad, gótica todavía (Figura 96), creando la primera estatua de la edad moderna.

Hasta Vasari se dio cuenta de ello y escribió a este propósito el más hermoso trozo de sus *Vite*: «Hizo una figura de san Jorge armado, vivísima; en la cabeza de la cual se reconoce la belleza de la juventud, el ánimo y el valor de las armas; con una vivacidad terriblemente fiera y un gesto maravilloso de moverse dentro de la piedra». ¡Palabras que yo mismo no puedo menos de admirar en Vasari, en el que por fin encuentro algo que se asemeja a la verdadera crítica!

A la tensión interna parece oponerse la firme inmovilidad del rostro, que aparece, como el escudo atravesado por la cruz, impenetrable. Este escudo, en su ligero contrapeso, parece el esbelto exponente estilístico de toda la figura: situado en el mismo plano oblicuo de aquélla y contrabalanceando la línea de sus piernas abiertas, resume claramente en su cruz las dos direcciones de la estilística: la vertical y la horizontal.

Una observación, que creo no se ha hecho hasta hoy, me ha sugerido el ver en una reproducción a san Jorge de espalda, la cual se modela en un solo plano, paralelo al del escudo. Esto da a la figura una expresión vivísima de movimiento y la forma que convenía para su colocación, habiendo sido después modelada con tal

viveza y entusiasmo, que nos muestra cómo Donatello había sentido y gozado en esta figura. Y eso que se trataba de una obra secundaria, que por el lugar en que iba a ser colocada apenas habría de ser vista por nadie, y que, por tanto, el autor esculpió solamente para su propia satisfacción. ¿Tendré que repetir todavía que en un artista cualquier motivo es bueno para dar rienda suelta a sus facultades creadoras?

El dinamismo en potencia sugerido en esta estatua hizo escuela, y se manifestó también en aquel maestro de viril energía que fue Andrea del Castagno, el cual, en su famoso *Pippo Spano*, transforma la noble fiereza del *San Jorge* en petulancia soldadesca, especialmente por el ostentoso vigor de su contorno nervioso e incisivo (Figura 97).



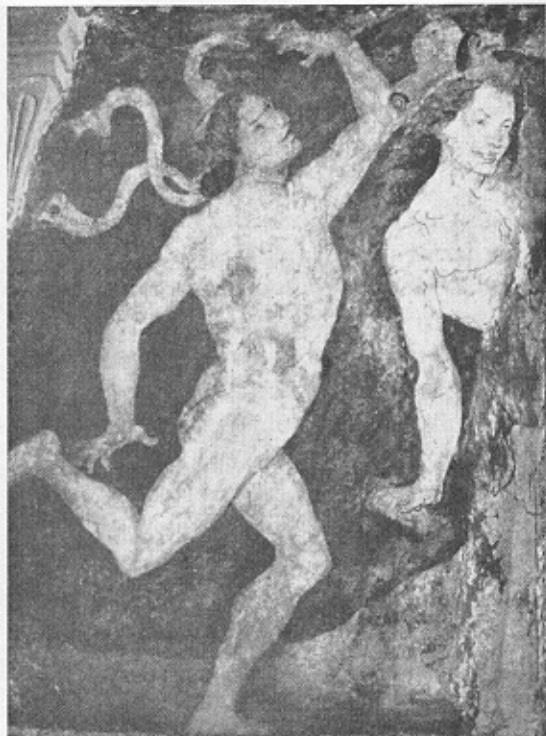
Fig. 97 — ANDREA DEL CASTAGNO:  
*Pippo Spano*

Mirad cómo la tensión del cuerpo se difunde hasta las piernas, a pesar de la armadura de hierro, por gracia de la energía vibrante del contorno.

El que lleva a su extremo la línea dinámica de Andrea es Pollaiuolo, quien en este su romántico *David* trata el motivo expresivo del maestro con una sutileza tal que evoca ante nosotros, no digo ya a Botticelli, sino al propio Degas, este Pollaiuolo resucitado de nuestros tiempos (Figura 98).

Pollaiuolo no tiene ni la profundidad de Donatello ni la fuerza de Andrea, pero hay en él más movimiento y nerviosidad que en ambos por obra de su línea serpentina y áspera, con la cual modela las formas nudosas y tentaculares de los cuerpos sin necesidad de buscar la plasticidad de los de Andrea. Mirad qué dinamismo tan fuerte sugieren esas piernas flacas y nerviosas, y esos dedos agitados y retorcidos.

Considerad ahora cómo en esas otras dos figuras danzantes del propio Pollaiuolo, reducidas ahora a puros contornos, el movimiento se desata de manera incontenible (Figura 99). Y, sin embargo, el cuerpo de la de mayor movimiento no está siquiera en posición de correr, y todo ese movimiento lo produce solamente la línea tan marcada del perfil, que vibra sobre el fondo negro como una saeta.

Fig. 98 — POLLAIUOLO: *David*Fig. 99 — POLLAIUOLO: *Danzadores*

He aquí, en cambio, una figura que, aunque parece parangonarse con la precedente, y a pesar de la ambiciosa pretensión de representarla en carrera, queda rígida y clavada a su soporte (Figura 100).

Es ésta la obra más célebre —y yo creo que la más infeliz— de Juan de Boloña, y es todavía una de las obras más populares de la escultura, a causa de su movimiento vistoso y sobre todo nuevo. Pero el arte —como dice también nuestro Foscolo— «no consiste en representar cosas nuevas, sino en representarlas con novedad»; y «lo nuevo no se inventa, sino que se descubre» —como dice, mejor aún, Pascoli—; y es precisamente por su búsqueda *novedad*, y por haber prescindido de las más elementales necesidades estilísticas, por lo que esta figurita (*presse-papier*, que habría dicho Rodin) sobrepasa, en carrera desenfundada, las fronteras del arte.

Pero, aparte de la falta absoluta de todo ritmo estilístico en sus formas tan dispersas, el movimiento mismo no se ha logrado, porque, como sucedía en el *Discóbolo*, ha sido representado demasiado exteriormente.

Lo cual no sucedía con el desenfundado *Danzador* de Pollaiuolo, en el que el movimiento no estaba encomendado al gesto de la figura, sino a su nervioso e impresionante contorno lineal, que, en cambio, en el *Mercurio* resulta obtuso y pesado, como las formas que encierra.

Y esto no ocurre igualmente en el *Mercurio* de Rude (Figura 100 bis), donde todos los defectos del de Juan de Bolonia están inteligentemente evitados en la recogida y armoniosa composición de la elegante y aérea figura.

Tampoco es así el gracioso perseguidor de Dafne por Bernini, aunque no consiga alcanzar a tiempo su presa deseada (Figura 101). Sin embargo, en ese Apolo no hay nada de la nerviosidad lineal de los *Danzadores* de Pollaiuolo (Figura 99). Pero ello responde a que Bernini, como sus lejanos precursores helenísticos, no hace escultura plástica, sino más bien escultura *pictórica*. Su verdadero lenguaje no es el de la forma plástica, sino el del color, en el sentido que hemos explicado ya al hablar del altar de Pérgamo.

También aquí la luz, al caer sobre formas tan quebradizas, las sutiliza y consume, volviéndolas casi incorpóreas; también aquí la *forma*, inadecuada para expresar cosas tan movibles y ligeras, ha debido ceder sus derechos al *color*:

Por fin, un ejemplo último, bastante instructivo, os probará —una vez más— la necesidad absoluta de que todo el mundo posea plenamente los elementos visibles

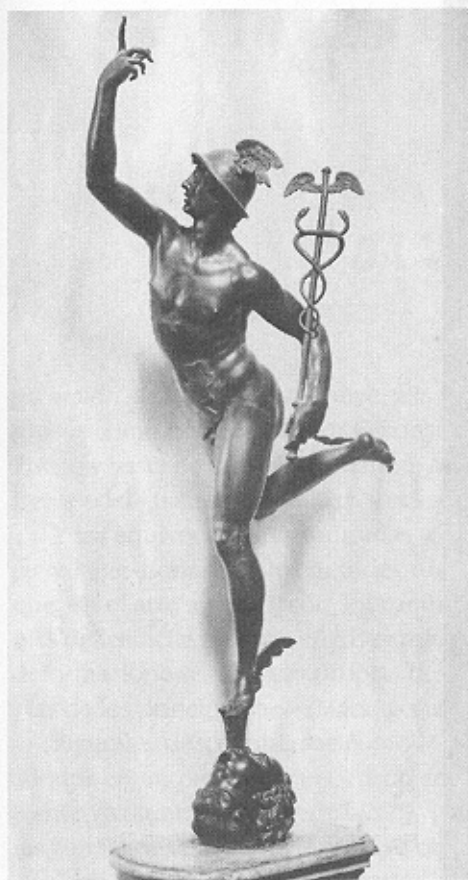


Fig. 100 — JUAN DE BOLONIA: *Mercurio*



Fig. 100 bis — RUDE: *Mercurio*

del lenguaje figurativo. He aquí la alegoría de la *Inconstancia* (Figura 102), la cual, como desde luego se tenía por obra de Giotto, Berenson la ha juzgado capaz «de producir vértigo solamente con mirarla», y siguiendo sus pasos, uno de sus fieles seguidores aumenta la dosis y la exalta como «indiscutible (?) obra maestra de movimiento exasperado»; mientras que, a mi modo de ver, esa figura (que no me atrevería ciertamente a atribuir a Giotto) se encuentra allí rígida y tiesa como si hubiera sido clavada al muro.

Y, en efecto, ¿cómo podría *moverse* una figura cual ésta, hecha toda de líneas rectas y de ángulos, de formas plásticas que recuerdan la madera? Tales figuras se hallan muy lejos del *gusto* de Giotto, que, coherente con su lenguaje refractario al movimiento, lo expresa casi únicamente en potencia, como en la vecina imagen de la *Ira* o como en la figura varonil —una de las suyas más admirables— que en la cercana *De-*



Fig. 101 — BERNINI: *Apolo y Dafne*



Fig. 102 — AYUDANTE DE GIOTTO:  
*La Inconstancia*

*gollación de los Inocentes* huye, a la izquierda, horrorizada. Atrevimientos tan peligrosos como esta *Inconstancia* constituyen, sin embargo, la alegría de un Giovanni Pisano y hasta de un Simone Martini, realizándolos el primero con su novísimo desenfadado lenguaje expresionista, y el segundo con su línea revoladora y serpentina.

Y las equivocaciones indicadas, como otras análogas, tienen su origen en «dejarse sugestionar por los grandes nombres y tomar por cualidades *expresivas* las que, en el arte antiguo, son, en cambio —en casos como éste—, verdaderas y propias deficiencias. Porque en los *primitivos* es todavía más difícil saber diferenciar las deformaciones estilísticas propias de los maestros, de las deficiencias técnicas propias de los principiantes» (Marangoni: *La Cappella degli Scrovegni*)<sup>49</sup>.

Figuras... descoyuntadas como la de la *Inconstancia*, se pueden, ciertamente, admitir en un pintor novecentista, en el cual representan por lo menos algo consciente y voluntario (*De gustibus...*), pero no en Giotto, el cual, en efecto, no tiene ninguna otra semejante en toda su obra.

Otro caso típico de la sugestión que ejercen los grandes nombres, es el de la otra alegoría de la misma serie, que representa la *Esperanza*: figura basta, anquilo-



sada, negada al vuelo con aquellas dos abortadas alitas, pero que, naturalmente, suele juzgarse como la imagen misma del volar. Ahora ya, un reciente comentador de Giotto, al hablar de estas figuras alegóricas, reconoce que «no tienen verdadera vida pictórica, ni, por tanto, importancia como realizaciones artísticas», y que «no bastarían para denotar a un gran artista». *Laus Deo!*<sup>50</sup>.

\*

Terminaremos de tratar este tema observando una serie de figuras ecuestres que son excelentes motivos de expresión del movimiento.

He aquí cómo Simone Martini cumple, como un buen primitivo, su cometido (Figura 103). Sin preocuparse para nada de la verosimilitud, de un modo tan absurdo como delicioso, planta a caballo y caballero de perfil como dos maniqués, sobre los cuales después se goza en hacer flamear el manto y la gualdrapa, para que solamente con el revoloteo de sus dibujos y adornos susciten la expresión del movimiento.

Considerad, por tanto, cómo la desquiciada figura de la *Inconstancia*, a pesar de sus veleidades de movimiento, resulta inmóvil; y en cambio, ésta de Martini, aunque oportunamente firme, tiene mucho movimiento gracias a la perfecta fluidez de sus contornos.

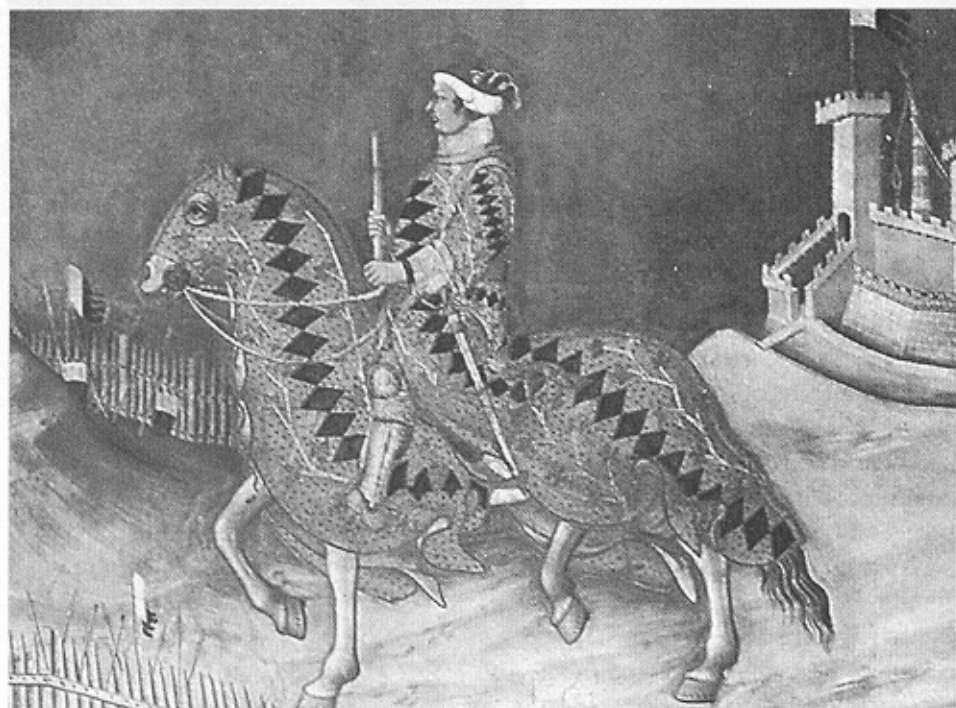


Fig. 103 — SIMONE MARTINI: *Guidoriccio da Fogliano*



Fig. 104 — *Can Grande*

(Fotografía obtenida antes de la bárbara restauración de 1876).

No se puede imaginar un procedimiento más lírico ni más *pictórico* que éste. Únicamente en nuestros días, después de tantos siglos, los pintores han vuelto a apreciar tan geniales modelos de lirismo y a inspirarse en ellos para sus obras. ¡Obras que el público toma, en cambio, por insensatas innovaciones novecentistas!

Del mismo modo se conduce el anónimo escultor campionense, el genial autor del *Can Grande* (Figura 104).

Aquí únicamente la gualdrapa basta para el movimiento del grupo, que constituye una abstracta fusión de éxtasis y de acción, un extraño y fascinante producto de dos opuestas culturas. En efecto, puede tal obra contarse como una de las más admirables muestras de la generación del gótico en Italia, pues ningún artista italiano hubiera osado provocar de ese modo la risa, colocando en lo alto de su pedestal al señor de Verona y colgándole sobre las espaldas esa cimera enorme, con desprecio tan genial de la compostura clásica, ni tampoco se hubiera atrevido a embutir al caballo dentro de una funda de tela y de acero sin privarle de vida; pero, por otra parte, ningún artista del Norte habría sabido quizá fundir estos rasgos llenos de vivacidad con tanta claridad y concisión en el conjunto.

Esta soberbia obra de arte fue en 1876 sustituida por una bárbara y grotesca copia que todavía se admira, mientras que el original está confinado, sin que apenas se vea, en un triste corral del castillo. ¿Pero quién se da cuenta, ni menos protesta, de semejantes frioleras? En los libros y en las postales continúa reproduciéndose la mala copia —y con el caballo en... pantalones!— con toda naturalidad. Y luego se

hablará del conocimiento y del celo del público por las tradiciones artísticas, como recientemente lo ha afirmado —con la acostumbrada retórica— un comité florentino para el fomento del *gusto popular*; cuando, según he repetido hasta la saciedad, habría más bien que denunciar su deplorable indiferencia respecto a las artes figurativas. ¿O es que se desea seguir, por comodidad, el sistema del avestruz?

El milagro de combinar con el más bello naturalismo la tradición clásica y el espíritu del arte moderno, fue realizado por Donatello en su *Gattamelata* (Figura 105). Fuerza y gracia, éxtasis y movimiento, se funden con perfecta unidad de estilo. A la figura fina y esbelta del *condottiero*, tan ligero en su silla, se opone la masa imponente del caballo, lleno de arrojo y de vigor contenidos, de movimiento sugerido solamente por el impulso poderoso que surge de las patas traseras, y que se ajusta al suelo a través de la esfera en que apoya la mano más avanzada.

¡Qué diferencia entre esta figura y la de *Marco Aurelio* (Figura 106), en la que Donatello se ha inspirado ciertamente! Mientras que en el *Gattamelata* el movimiento está absolutamente en potencia, aquí está por completo en acción. Y así percibimos rápidamente cuán diversa es la concepción del arte clásico antiguo de la del Renacimiento: aquél, más adherente a la Naturaleza; éste, al hombre. Fijaos en cuánta mayor conciencia y voluntad de estilo hay en el *Gattamelata*, en aquel asentar al caballo tan monumentalmente sobre el suelo, al que no deja de adherirse la misma pata levantada, que en el *Marco Aurelio*, en cambio, se pierde ociosamente en el vacío<sup>51</sup>.



Fig. 105 — DONATELLO: *Gattamelata*



Fig. 106 — Marco Aurelio



Fig. 107 — VERROCCHIO: Colleoni

Observad con cuánto mayor comedimiento ha procedido Donatello al empequeñecer la figura del caballero —que en la otra estatua sobresale de modo exorbitante sobre el caballo—, fundiéndola también por medio del bastón con la cabeza del animal; mientras que hasta la cola se encorva en una composición en que predomina el ritmo general; y las espuelas, larguísimas, parecen equilibrar el gesto del caballero.

La «divina proporción» se nos presenta como un hecho ya realizado.

En cambio, en el *Colleoni* el movimiento se expresa completamente en acción (Figura 107); y lo que proporciona energía a las dos figuras no es tanto el audaz impulso del caballo que avanza fuera de su base, ni el gesto del caballero que se levanta y se yergue sobre sus piernas rígidamente forzadas, sino el vibrante modelado de ambas: desde la cabeza del capitán, surcada por profundas arrugas, hasta la nerviosa y enfurecida del caballo; desde la crin y la cola serpenteante a las patas inquietas con su vibrante musculatura. Diríase que Verrocchio, al idear este monumento ecuestre, tuviese en su imaginación aquella obra maestra de estilo —no bastante celebrada— que es el monumento a Niccolò da Tolentino por Andrea del Castagno, que es también todo él un estremecimiento de movilidad, que se aprecia en la musculatura que aflora bajo la piel; muestra perfecta del ideal plástico de Andrea, y que refinado a través de Pollaiuolo, reaparecerá más elaborado en Verrocchio (Figura 108)<sup>52</sup>.

El *Gattamelata* y el *Colleoni* son, pues, los exponentes de dos sensibilidades opuestas: dominada la primera por una voluntad serena de calma; la segunda queriendo manifestarse en todo su ímpetu. Así todas las cualidades de concisión y de equilibrio rítmico del *Gattamelata* se han abandonado en el *Colleoni* para traducir el carácter individual y momentáneo; la obra primera pone delante de nosotros, por así decirlo, el mundo *clásico*; la segunda, el *romántico*.



Fig. 108 — ANDREA DEL CASTAGNO:  
*Niccolò da Tolentino*



Fig. 109 — F. MOCHI: *Alejandro Farnesio*

La eterna cuestión acerca de la prioridad de uno o de otro de estos monumentos es, por tanto, tan ociosa como todas las demás de tal clase. Acaso se pueda solamente decir que, de las dos intenciones, la de Donatello es la más lograda, dada su perfecta coherencia estilística; mientras que en el movimiento vivaz del *Colleoni* dicen mal algunos residuos clasicistas que todavía ostenta.

Iba a ser un mérito del siglo XVII el resolver por completo estos compromisos, aun cuando no sean graves.

Porque existe, en efecto, una obra *secentesca*, de la que corresponde a la crítica más reciente el mérito de haberla puesto en valor: es el monumento a Alejandro Farnesio por Francesco Mochi —nombre hasta ahora ignorado como toda su obra, para la mayor parte de las gentes—, siendo esa obra como el anillo que une la vieja sensibilidad *cinquecentesca* y clasicista con la nueva barroca, anticlásica y colorista (Figura 109).

También aquí, como en el *Can Grande* y en el *Guidoriccio*, el movimiento se expresa sobre todo por los paños volantes y la cola, extraña en su amplitud, que han sido vistos con un punto de vista pictórico. La coincidencia no es una mera casualidad: el *Seicento*, como por fin ha llegado hoy a entenderse, representa una preponderancia de la fantasía sobre el racionalismo del Renacimiento, el cual, a su vez, había prevalecido sobre el misticismo medieval. El arte del Renacimiento se expresa por el medio técnico más afín a la razón: la *forma*, entendida en sentido plástico; el arte de la Edad Media es, en cambio, barroco, al usar el medio más propio de la fantasía: el *color*.



Fig. 110 — BERNINI:  
*Constantino*

Esta alternativa de las culturas artísticas del color y de la forma es —puede decirse— constante, y corresponde de hecho paralelamente a las preponderancias fantástica o racional. Así al período barroco sucede la reacción intelectualista neoclásica, que desdeña el color por la forma; y al neoclasicismo sigue la reacción fantástica del romanticismo, que a la forma antepone el color. (Todo esto ha de ser entendido, naturalmente, en un sentido lato y con permiso de los ideales puros.)

Por este motivo, también Mochi, allí donde ha llegado a disolver la forma plástica es donde ha conseguido los trozos más felices de su grupo ecuestre, que no en todo es estilísticamente coherente, a causa de ciertas partes todavía plásticas (como el caballo todavía clasicizante), en discordancia con otras próximas, que son ya colorísticas.

En cambio, quien ha conseguido valientemente llevar hasta sus últimas consecuencias y con coherencia plena este nuevo lenguaje de la escultura, ha sido, como hemos visto ya, Bernini (Figura 110).

En éste su *Constantino* la forma plástica ha quedado completamente transformada en colorística, para vivir la vida de la luz.

Mirad, en efecto, cómo ésta reina cual soberana, reflejándose en esas superficies atormentadas y casi transformándolas en una formidable y maravillosa obra de *claroscuro*.

Y Bernini lo ha comprendido tan bien que no ha concebido su monumento aislado —como todos los demás que hemos visto—, sino con el fondo de un cortinaje decorado de arabescos.

Esta escultura, pues, que juzgada con el criterio de la forma plástica propio del *Renacimiento* constituiría un error imperdonable, vista, en cambio, como especie colorística, resulta una obra rica de unidad y de estilo.

He aquí por qué Bernini y todos los mejores artistas barrocos eran despreciados en la época pasada —en que esto no se entendía— y considerados como decadentes; y por qué, en cambio, hoy han sido comprendidos y rehabilitados.

¡Y dígase luego que las teorías no sirven para abrir los ojos a la gente! No servirán de nada por sí mismas, pero sí para aclarar la mente de los prejuicios que impiden la libertad de visión, para mostrar el camino que hay que seguir hasta llegar a una justa interpretación que nos dé a conocer las intenciones y, por tanto, la obra del artista.

Por lo que valga una experiencia personal, debo declarar que he comenzado a comprender a Bernini desde el día en que me he dado cuenta de que mi antipatía e incomprensión se derivaban también del prejuicio de valorarlo en relación con la escultura del *Renacimiento*. El día en que he podido considerarlo como un artista del nuevo lenguaje colorístico, Bernini se me ha aparecido completamente transformado y claramente individualizado.

Me parece ver en este punto sonreír a ciertas gentes que no admiten las retracciones francas ni simpatizan con esa clase de argumentos; pero este libro no es adecuado, en verdad, para tales personas —tan seguras de sí mismas, idichosas ellas!—, y se dirige, en cambio, a esas otras, pocas —¿las habrá siempre?—, que muestran la ingenuidad de tener todavía fe en el razonamiento y en el método, cuando hoy todo se pretende intuir improvisadamente.

\*

Pero volvamos a nuestro asunto.

¿Por qué todos los monumentos ecuestres del período del *verismo* —los cuales, hace pocos años, estropeaban las más bellas plazas de Italia y hoy se han confiado, prudentemente, a los jardines públicos—, a pesar de sus acrobatismos, se nos muestran rígidos como instantáneas fotográficas? Precisamente porque aquellos escultores han confundido la *verdad* del arte con la del natural, y se han puesto a copiarla en competencia con la fotografía.

Contemplemos, por ejemplo, este monumento de Calandra (Figura 111). Un movimiento tan instantáneo sólo puede mostrarse eficazmente si se traduce en valores pictóricos, como lo hizo, en efecto, Bernini; o bien si se le disciplina en un rígido ritmo estilístico, como hizo Tacca en su soberbio monumento a Felipe IV, com-





Fig. 111 — CALANDRA: *Amadeo de Saboya*

puesto y encerrado todo él en un romboide ideal (Figura 112); o bien aún —y quizá es la solución más eficaz— si se le sintetiza en un relieve: así, en el friso del Partenón el movimiento de algunos caballos encabritados se expresa de un modo maravilloso, constituyendo una de las obras maestras más insignes, por medio de la técnica sobria y sintética del relieve (Figura 113).

Para terminar, confrontemos dos obras de pintura que han sido realizadas con muy diversos lenguajes: la *Aurora* de Guido Reni y la de Guercino (Figuras 114 y 115).

Reni ha concebido su obra como un cuadro mural, inspirándose casi en el bajorrelieve y expresándose con medios puramente ilustrativos, con lo que ha hecho una obra falta de conciencia estilística. Fuera de un fácil ritmo de composición simétrica, la pintura no presenta ninguna unidad de estilo ni como forma ni como color, siendo las formas únicamente caligráficas y la luz indiferentemente distribuida. De ello ha resultado una obra falta de vida, y sobre todo de aquel movimiento que era la finalidad principal del autor; una obra insípida y débil, como un último eco de la fatigada tradición rafaelesca<sup>53</sup>. ¡Y decir que Burckhart ha podido juzgarla cual «la obra italiana más perfecta de estos últimos siglos!». Tanto pueden cegar los prejuicios.

Mirad ahora, en cambio, cuán rápidamente adopta su partido Guercino. Se declara decididamente por la luz y por la composición en perspectiva. Y he aquí que esta solución confiere ya a las figuras —a causa del escorzo, medio poderoso de sín-

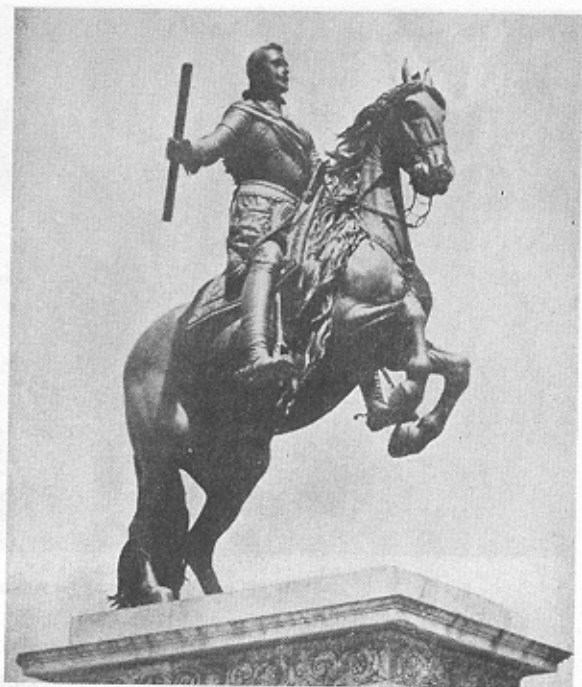


Fig. 112 — PIETRO TACCA: *Felipe IV*

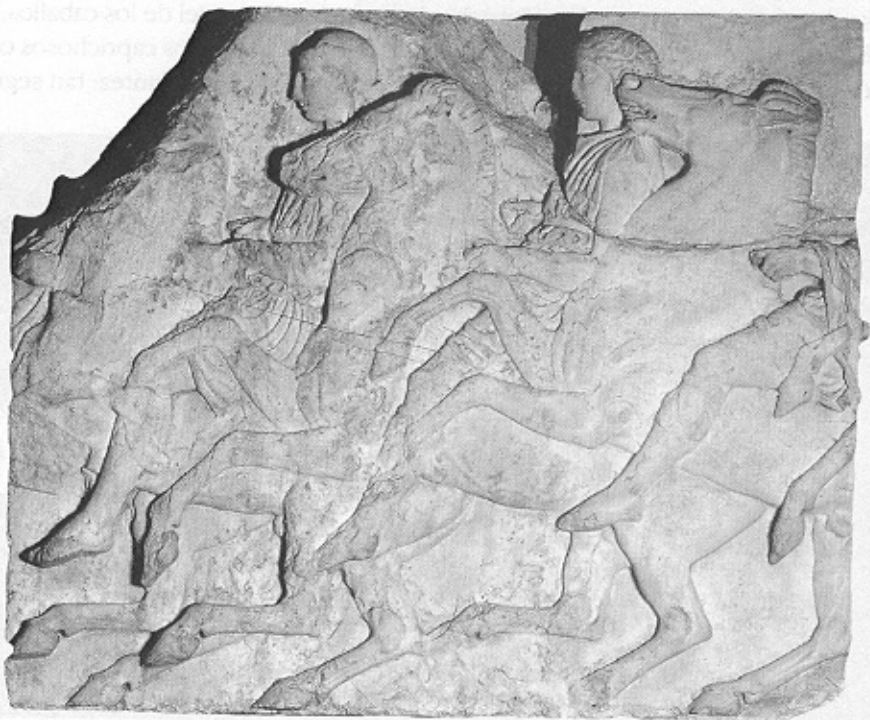


Fig. 113 — FIDIAS: *Jinetes*



Fig. 114 — GUIDO RENI: *La Aurora* (detalle)

tesis dinámica— un carácter de unidad y de movimiento que refuerza la luz con su mágico poder fantástico. Además, ha sido felicísima la idea — como ya tuve ocasión de escribir anteriormente— de aprovechar las manchas de la piel de los caballos, divirtiéndose audazmente con los contrastes y las confusiones de los caprichosos contornos de aquellas zonas oscuras o claras, con gran novedad y brillantez: tan seguro



Fig. 115 — GUERCINO: *La Aurora* (detalle)

es el sentido que de la tonalidad tiene Guercino (Marangoni: *Arte Barocca*). Mirad ahora los caballos de la otra Aurora y veréis si tengo razón para devaluar esta obra tan celebrada.

Guercino, sin embargo, nos ofrece también una de las más claras pruebas de la nefasta influencia académica. Bastaría confrontar estas geniales obras juveniles del «verdadero Guercino» —como yo entonces lo llamé— con las obras de su madurez, afectadas ya de la influencia maléfica de los Carracci; y así el tan famoso como insulso *Repudio de Agar*, de la Galería Brera, ante el cual —ejemplo clásico de ceguera ilustre— Byron llegó a verter lágrimas. (Es éste uno de los cuadros *peligrosos* que deberían ser relegados al almacén.)

Mucho mejor orientado se mostró, en la siguiente generación otro ilustre poeta, Hebbel, que escribió agudamente: «¡Oh, pintor, tu cuadro llena de lágrimas mis ojos! ¿Pero te satisfarás con ello? ¡El que llora no puede ver!».

Pues bien; de esas dos *Auroras*, la primera es celeberrima y la segunda casi desconocida del público; nueva prueba, si aun hiciera falta, de que aquél no comprende y no busca en la obra de arte sino únicamente los elementos descriptivos del asunto.