

AMANECER EN VENECIA

20 EJERCICIOS DE ESTILO



Aurelio Pérez Giralda

Primera edición: noviembre, 2020

©2020 Aurelio Pérez Giralda

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*.

Compuesto en Amsterdam por Pablo Pérez Schröder

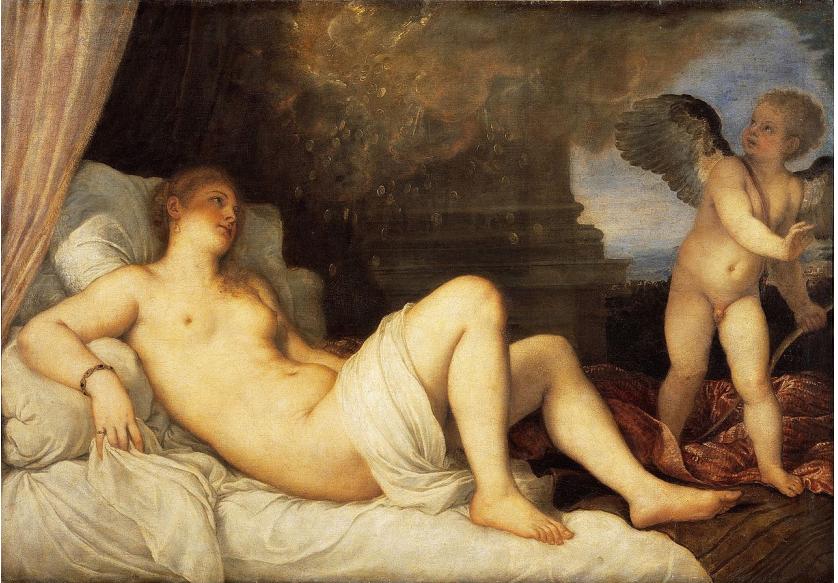
PRESENTACIÓN

LA MEMORIA sorprendió mi confinamiento con esta selección de cabos sueltos. Volviendo a los cuadros más queridos me invitó a dar voz a diferentes personajes de ficción relativa: el artista o las personas que aparecen retratadas en el cuadro, yo mismo en ocasiones. Vuelven a la vida desde los ensayos que publiqué bajo el amparo de mi heterónimo toscano: Los papeles de Volterra (2016) y La mirada de Berthe Morisot (2018). En ellos está el contexto y casi toda la información, por si el lector curioso la necesita.

Boadilla del Monte, noviembre de 2020.

ÍNDICE

TIZIANO	3
ÉDOUARD MANET	7
VAN GOGH	11
VELÁZQUEZ	15
FERNANDO BOTERO	19
FRANCISCO DE GOYA	23
CLAUDE MONET	26
GUSTAV KLIMT	30
INGRES	34
DIEGO RIVERA	38
DURERO	42
MANUEL CABRÉ	46
ARCIMBOLDO	50
EDWARD HOPPER	54
JAN VERMEER	58
MARC CHAGALL	62
MICHELANGELO	66
WILLIAM TURNER	70
EGON SCHIELE	74
DOMENICOS THEOTOKOPOULOS	78



Museo de Capodimonte, Nápoles

TIZIANO: DÁNAE RECIBE LA LLUVIA DE ORO

(1545)

UNO DE LOS PREFERIDOS por mi padre, sin duda. Pintó varias versiones, una de ellas en Roma, cuando el papa Paulo III intentó atraerlo con toda clase de prebendas, convertir en pintor de su corte al artista más prestigioso y deseado por los poderosos. Ésta es en realidad una copia que el anciano ha mantenido siempre en el taller para recrear su vista con la rotunda suavidad de las formas de la diosa, quizá también con el simbolismo del oro que cae del cielo. Ese oro que inunda a Venecia por la potencia de su imperio comercial y simboliza su brillante esplendor. Y que nosotros hemos ganado en abundancia con los miles de cuadros vendidos: los retratos de cada Dux que tomaba el mando en Venecia, las escenas de la religión, las alegorías de los mitos, las guerras victoriosas de la República...

Y no es sólo el oro. La fecundidad, tan presente en el mito y en el cuadro, ha tenido que traer a la memoria de Tiziano la plenitud de las glorias pasadas. A Dánae le ha prohibido su padre, Acrisio, rey de Argos, que tenga un hijo porque, según el oráculo le ha revelado, éste atentaría contra su vida. Zeus, seductor siempre, encuentra el subterfugio para burlar la prisión de Dánae y consigue impregnarla a través de esa lluvia de oro que cae desde las alturas del Olimpo. Un mensaje de esperanza, de la victoria de la naturaleza sobre la ley humana, la fecundidad conseguida por el metal máspreciado en todos los tiempos.

La obra es sin duda perfecta, madura y resplandeciente, con unos colores luminosos, con la actitud serena y aquiescente de la diosa, su sonrisa leve y complacida al recibir la lluvia de oro. Ya puede decir lo

que quiera el envidioso Vasari, que cuenta que el gran Michelangelo, ya anciano, la criticó en Roma con el consabido argumento de que la escuela de Venecia no cultiva la perfección del dibujo como hacen los florentinos.

Mi padre es el rey, el más grande. El papa, el emperador Carlos y ahora su hijo el rey Felipe II le han querido seducir con dinero y honores. Pero ninguno consiguió que abandonara Venecia para instalarse en sus cortes, opulentas y lejanas. Hace sólo un año, en el 1575, tuvimos en Venecia al rey Enrique III de Francia en fastuosa visita de Estado. Nos visitó aquí en el taller de Bori Grande y quiso comprar. Mi padre, orgulloso de su arte y su fama, le regaló algún cuadro y rechazó su dinero con desprecio mal disimulado.

Se comprende que el gran Tiziano necesite consuelo y se deleite en la indolencia de su Dánae, de un cuadro tan tranquilizante. Se comprende porque en pocos meses todo nuestro mundo parece estar saltando por los aires. Se barrunta el juicio final, se vuelve a temer un castigo divino por los abundantes y refinados pecados de nuestra ciudad. De Constantinopla nos llega, como hace dos siglos, una nueva peste negra, quién sabe si enviada por los turcos para minar nuestro poderío. Las autoridades la han estado ocultando para evitar, dicen, el pánico y el desprestigio de la *Serenissima*, su crédito comercial. Sólo han conseguido que les explote entre las manos; está diezmando velozmente la población de la ciudad.

La turbación de mi padre, que adivina que se acerca el fin de una vida de gloria, es extrema, patética. La refleja sin saberlo en el cuadro que está terminando, una Pietá de tonos lúgubres y composición algo torpe, hecho ya como sin ánimo ni inspiración. Hemos tenido que licenciar a los ayudantes y a la servidumbre del taller, han huido en busca de aires más puros en las montañas de Cadore. Yo mismo he

DÁNAE RECIBE LA LLUVIA DE ORO (1545)

empezado a sentir los síntomas de la plaga y temo que los celadores pasen con sus siniestras barcazas para llevarme al lazareto. Mi padre trata de esconderme en lo profundo del taller pero no creo que consiga salvarme. No quiero ni pensar que el gran maestro vaya a morir aquí, solo y angustiado, enloquecido por el hedor de las cremaciones y el silencio sepulcral de la ciudad que tanto amó.*

*Tiziano Vecellio murió el 27 de agosto de 1576.



Musée d'Orsay, Paris

ÉDOUARD MANET: BERTHE MORISOT (1872)

¿ ES POSIBLE, MANET? Cuanto más miro este retrato que me hiciste hace tres años menos me lo creo. No sé si seguir indignada o tener piedad de tí. Primero insististe en que parara con la puerta ya entreabierta cuando iba a salir a mis cosas, a trabajar en mi estudio, recuerdo. Un momento fue suficiente para tí: yo salí y tu corriste a tus pinceles y te recreaste otra vez pintando mi cara y mis adornos: el alto sombrero, las modestas violetas colgando sobre el pecho, el negro chal que abrigaba mi cuello y un cierto desorden calculado en lo poco que se veía de mi pelo. El cuadro es bello, tengo que reconocerlo, lo he visto después muchas veces colgado en tu estudio. Pero te lo quiero recordar otra vez, amigo: hay en él algo que es muy falso. Mis ojos, para empezar, no son negros y tu lo sabes bien. Me habías retratado muchas veces, empezando por la apreciable composición que hiciste en 1869 imitando el balcón de las majas de Goya, que tanto te atrajo cuando viajaste a España. Allí aparezco como soy, con unos ojos claramente verdes, somnolientos. Los transformaste en ojos negros penetrantes y profundos, fijos en el espectador, en tí más bien. Ya lo advertirá con los años Paul Valery, que se casó con una sobrina mía y me conocerá bien. Él, un gran poeta, me definió como una mujer “peligrosamente silenciosa”, distante y más bien dura.

¿A qué viene entonces esa sonrisa que me has impuesto, curiosa, burlona, casi cariñosa? Es, y no me lo niegues, la sonrisa que hubieras querido ver en mis labios, lastimoso artista enamorado. Pero sabes que yo no era así. Y si lo quieres comprobar no tienes más que volver la vista al cuadro del balcón, donde me pusiste en primer plano, junto a otra

amiga y a un petimetre, aburridos los tres y sin hablarnos ni reír como las majas del admirado maestro español. Yo aparezco no sólo aburrida sino incluso irritada, confusa, con una urgencia impulsiva de salir de allí, de tus larguísimas sesiones de posado en el estudio, a las que iba obligada y sin ganas. Y no digamos si miras las fotografías que me hicieron hace un año, las primeras de este nuevo arte, que también reflejan mi impaciencia por los largos momentos de inmovilidad a que me sometieron, posando apoyada en absurdas columnas de cartón piedra.

En ellas y en otros retratos tuyos aparezco como soy, no como la tierna damisela en que tú me querías convertir. Parece mentira: a pesar de tu bien ganada fama, de tus viajes por el trópico, de tu vida de *enfant terrible* de la alta burguesía, no te acabas de enterar de que el no de una mujer como yo es un no terminante, un no que no puedes cambiar con la insistencia y los halagos. Ya sé que te debo mucho como pintora. Cuando te conocí en el Louvre copiando cuadros de los antiguos eras ya un pintor afamado. Yo iba acompañada por mi madre, como era obligado a una señorita de mi clase, que no podía dar un paso sin su *chaperonne*. Allí tuviste la idea de utilizarme como modelo. Querías ser mi mentor, enseñarme los secretos de tu depurado arte, de tus transgresiones. Ese siniestro gato negro que pintaste acechando a la pobre chica que fue tu modelo para la *Olympia*, a la que despreciabas. La desnudaste del todo, crudamente y no como hacían los clásicos con sus venus vaporosas. No quise seguirte en la técnica de tus contrastes violentos, de tu uso omnipresente del negro. Yo aprendí mucho de tí, pero mis cuadros deben más a mi primer maestro, Corot, a sus blancos y amarillos claros, luminosos. Me expusieron *La lecture* en el Salon ya en el 64, lo que tú no habías logrado por empeñarte en provocar a los bienpensantes. Y me alejé de tu estilo para pintar impresiones de la realidad en trazos breves y nerviosos, más acordes con mi carácter y

BERTHE MORISOT (1872)

con las prisas de los tiempos acelerados de este siglo. Ironías de la vida:
al final acabaste imitándome tu a mi.*

*En 1874, Berthe Morisot contrajo matrimonio con Eugène Manet, hermano del pintor.



Museo Pubskin, Moscu

VAN GOGH: LA COSECHA ROJA (1888)

HE QUERIDO A VINCENT como no he querido a nadie. Le perdí hace sólo unos meses, dicen que se suicidó pero nadie lo sabe con certeza. En realidad vivió toda su vida suicidándose. Su última crisis después de instalarse cerca de París fue el certificado final de su falta de aptitud para vivir. No hay más que ver cómo pintó la iglesia de Auvers: sus ojos habían dejado de ver la realidad, sus telas acabaron siendo una simple proyección de sus alucinaciones.

Le traté siempre como a un hermano menor, a pesar de que tenía cuatro años más que yo. Los dos empezamos a ganarnos la vida vendiendo cuadros ajenos. Pero pronto se bifurcaron nuestros caminos. Yo me adapté bien a ese trabajo difícil y honrado: primero como empleado en la oficina de la galería Goupil en París y luego por mi cuenta. Él no fue capaz, tenía demasiado talento aunque sólo muy tarde supo para qué. Quién sabe cuál fue la misteriosa mezcla de sus genes. Debió ser muy complicada, porque ya se sabe que los que recibimos de nuestros padres no son más que una pequeña parte de la combinación que dicta nuestro destino.

Vincent pareció muy dependiente al principio del ejemplo de nuestro padre Theodorus, un temible predicador luterano. Quiso seguir sus pasos pero no tenía facilidad de palabra para sermonear. Además se fue a predicar a unos pobres mineros en el Borinage, una región deprimida y deprimente, como lo muestra el cuadro de *Los comedores de patatas* que les dedicó en 1885. Tenía ya 32 años y fué el primero de cierta entidad que pintó, totalmente ajeno a su posterior obsesiva dedicación al mundo del color. Vivió también en Londres como empleado

de Goupil y allí estuvo tan perdido como en cualquier otro sitio. Tuve que traerlo a París, pero el mundo deslumbrante de la capital del impresionismo no consiguió retenerlo. Se instaló en Arlés en busca de la luz mediterránea que le había faltado en las brumas belgas y que no encontraba en su propia mente.

Allí pintó sin cesar. No menos de 500 cuadros me fue mandando a París para ver si podía colocarlos en el mercado. Yo no podía venderlos, me lo impedía la ética de mi profesión de marchante. Y cuando intentaba colocarlos a mis colegas tampoco fue posible atraer compradores para un genio tan rompedor. Vincent no comprendía a los impresionistas, prefería el mundo de la generación anterior. Del prestigioso Millet admiraba el cuadro que representa a los campesinos rezando el *Angelus*: parecen pintados, decía, con la tierra en la que siembran. Cuando acabó aprendiendo el arte de los impresionistas, los dejó atrás en una cabalgada de trazos fuertes, de colores que estallan en la vista. Despreciaba tanta sutileza y añoraba la edad de oro de la pintura holandesa. En una carta que me escribió hace un par de años me dijo algo que me sorprendió. Que su pintura era como la música de Wagner porque él ponía la emoción por encima de la técnica y la traducía en colores, como hacía el maestro alemán con su música revolucionaria.*

La cosecha roja es una expresiva realización de esta extraña idea. La pintó en unos viñedos que hay en Montmajour, cerca de Arles, y fue el único cuadro que vendió en su vida. Se lo compró en Bruselas Anna Boch, una pintora del *Grupo de los Veinte* que lo invitó a exponer seis cuadros en una exposición que hicieron en enero de este año. A pesar de las críticas de algún colega envidioso, le admitieron su obra gracias a una carta que les escribió Claude Monet, el gran sacerdote del arte parisino. Lo hizo a petición mía, que era su exitoso marchante, de modo

*Vincent van Gogh: Cartas a Theo, ed. por Victor Goldstein.

LA COSECHA ROJA (1888)

que, indirectamente, pude al final vender un cuadro de Vincent. A los pocos meses nos dejó, sumido en la desesperación. Escribo ésto a finales de 1890, hospitalizado por una grave enfermedad. Por lo que me dicen, temo que pronto podría yo seguir sus pasos.



Kunsthistorisches Museum, Viena

VELÁZQUEZ: LA INFANTA MARGARITA
TERESA (1654)

ÉL ENCUENTRA SU CONSUELO pintando a mi Margarita y queriéndola, con el debido respeto al protocolo; yo encuentro el mio refugiándome en su estudio cada mañana para charlar de cosas de la vida y del arte, lejos de las intrigas de la corte y de los engorros del poder. A Velázquez alguien le aplicó una idea que le retrata fielmente: un pájaro solitario en la corte ostentosa*. Al volar, dicen, el pájaro solitario se va a lo más alto; no tiene un determinado color; canta suavemente. Así es él, es bueno y no trepa, se ha ganado mi confianza por ser tan buen artista y por decirme siempre la verdad.

No se puede imaginar un cuadro más perfumado de amor paternal. La niña también lo quiere a él con la inocencia de los tres años que tenía cuando la hizo posar con su vestido rosa y el abanico en la mano que cae indolente. La retrató tantas veces que tenía que estar cansada de tanto posar para él. Y sin embargo se la ve serena, pensando Dios sabe en qué mínimas cosas de su pequeño mundo. Eligió los colores para envolverla en una atmósfera de paz intemporal, en la materia de la eternidad. Ese verde del fondo, que cae como una lluvia otoñal y reposa en el tapete de la mesa. El rojo oscuro del tapiz para resaltar la luz rosa de Margarita, las flores para dejar claro que nada puede igualar su belleza inocente.

*El Rey Felipe IV se refiere a un aforismo de San Juan de la Cruz en sus *Dichos de luz y de amor*.

Yo la quiero todavía más que este don Diego. Me llegó tarde, cuando me casé con Mariana después de ver cómo se iban Isabel y varios de nuestro hijos. Tenía yo ya cuarenta y seis años y llevaba treinta reinando, siempre en busca de un heredero, como mandan los cánones dinásticos, asediado por guerras incesantes casi todas perdidas, dominado por Olivares que no descansaba nunca ni quería dejarme descansar en mis aficiones y mis pequeños vicios. Tuve que licenciarlo cuando el desastre doble de Portugal y Cataluña y ni así me dejaron tranquilo. Y ahora, cuando en mis últimos años casi me he arrepentido de mis pecados gracias a las prédicas de sor Agreda, me quieren quitar a Margarita. Con sólo nueve años hemos tenido que prometerla a su tío Leopoldo, el emperador de Austria, por no sé qué equilibrios continentales, para parar al francés, que quiere quitarnos el dominio de Europa. Yo intento retrasar la operación pero la veo inevitable, tendrá que irse a Viena.

Lo mejor que hizo Olivares fué recomendarme a Velázquez, por sevillano y por artista insuperable, como pintor de cámara. Llegó a Madrid cuando yo llevaba sólo dos años de reinado. Muy jovencito, callado y respetuoso, nos retrató a todos como nadie lo había hecho, ni el gran Tiziano en tiempos del abuelo. Yo le fui tomando afecto, me calmaba los nervios cuando Olivares me sermoneaba para que me ocupara más de los temas de la burocracia. Cuando faltó el Conde-duque pero siguieron las guerras, me refugié en su consejo y le fui dando tareas reservadas, porque sólo me fiaba de él. Me compró en Italia muchos cuadros para adornar los palacios, organizaba las fiestas y los viajes; en una palabra, acabó siéndome imprescindible. No le faltaba cierta ambición suave, quería ser caballero de Santiago sin ser noble ni militar y tuve que pelearlo mucho con mis rancios cortesanos, que lo acusaban de judío y de portugués.

Muy al final creo que me falló cuando le encargué un retrato con la reina Mariana con todo el boato y en formato grande, para el que nos hizo posar sin fin, aburridos como de costumbre y sin prestar mucha atención. Cuando nos vinimos a dar cuenta nos había dejado reducidos a un vago reflejo en un espejo lejano. Volvió a darle el protagonismo a su Margarita, a mi Margarita. Bellísima a sus nueve años cumplidos, con la luz del sol encendiendo el rubio de sus cabellos, la reina es ella, rodeada de su corte de meninas y con el mastín durmiendo a sus pies. Encima, se tomó la libertad de incluir su propio autorretrato pintando el cuadro, altivo con la paleta, satisfecho de su arte indiscutido. Y con la cruz de Santiago sobre el pecho cuando yo estaba todavía discutiendo si cumplía los requisitos reglamentarios.



Museo Botero, Bogotá

FERNANDO BOTERO: PAREJA BAILANDO

(1987)

TUVIMOS HIJOS y los hijos crecieron y hubo que llevarlos por primera vez a Bogotá. Protestaron cuando hicimos la obligada visita al recién inaugurado museo de Fernando Botero. Pero era ineludible honrar a una de nuestras glorias nacionales, orgullo de Medellín, nuestra patria chica. La amplia casona alberga una rica colección que el artista ha ido comprando por el mundo con su enorme fortuna. Y también muchas de las obras de pintura y escultura que ha creado en sus estudios de Nueva York, París y Pietrasanta. Los niños sonreían asombrados, creían que aquellos cuadros de personajes obesos y algo cómicos eran una broma de humor tropical. Mi señora y yo tuvimos que ir explicándoles pacientemente el gran valor de lo que estaban viendo, que las imágenes de Botero deforman mágicamente la realidad como nuestra otra gloria nacional Gabo García Márquez hace en su literatura, etc, etc...

Después de admirar mi cuadro favorito, el que representa al orondo cardenal paseando a la orilla de un río, quedé petrificado cuando nos topamos con este óleo de 1987, donde aparezco yo bailando con una señora vestida de azul. Los niños no tardaron en reconocer mi cara, el mostacho y el sombrero. Imposible disimular el parecido y tuve que explicarles. En aquella boda, pues de eso se trataba, yo no era más que un invitado reticente, porque la novia era la hermana de mi cuñado. La que me tocó como pareja ocasional era mi prima Ludivina, y tuve que bailar con ella por cortesía y sin ganas, como se puede ver en la expresión de aburrimiento con que el artista captó mi faz. Pues resultó

que aquel joven que tomaba notas sentado discretamente en un rincón se convirtió con los años en el gran Botero.

Ahora bien, tuve que precisar, en esa época yo no estaba tan grueso y Ludivina, aunque entrada en carnes, tampoco era la mole que parece que va a caer sobre mí en una de sus torpes evoluciones. Se supone que bailamos un tango y es verdad que lo que sonaba era uno de Carlos Gardel, que era el ídolo indiscutido de Medellín y que, como todo el mundo sabe, murió en 1935 en un accidente de avión en nuestro aeropuerto. No sólo: según porfiadamente sostenemos los medellinenses, había nacido allí, pese a lo que digan los envidiosos argentinos. Ante estas explicaciones, los chamos seguían riendo regocijados e incrédulos.

La que años después se convirtió en mi digna esposa reía también, recordaba la escena porque también ella estaba en la boda. Pero le noté un gesto algo torvo y tuve también que explicarle. El tango que sonaba era *Por una cabeza*, uno de los más populares de Gardel. Y en el momento que el pintor inmortalizó sonaba la voz arrastrada del cantante y me hacía pensar con nostalgia pasional en ella, en mi futura, que estaba sentada platicando animadamente entre risas con unas amigas, quizá comentando el indisimulado asedio a que me sometía Ludivina. Gardel se quejaba, como es obligado en todo tango, suspirando por la cabeza

*de aquella coqueta y risueña mujer
que al jurar sonriendo el amor que está mintiendo
quema en mi hoguera todo mi querer.*

(Que conste que yo nunca supe bailar el tango. Y Ludivina tampoco. Nosotros los medellinenses idolatramos a Gardel, pero tenemos el Caribe a la vuelta de la esquina y bailamos con la sabrosa ondulación de los ritmos africanos que llevamos en la sangre. No necesitamos toda

esa coreografía que se han inventado los tangueros, mezcla de músicas de rusos emigrados, italianos melancólicos y violentos gauchos de la pampa. Rígida, llena de aristas y de contorsiones que escenifican burdamente lo que los danzantes tienen prisa por acometer).

Fernando Botero, expliqué a los niños volviendo al tema, abordó el tango en muchos de sus cuadros; algunos, con lujuriosos colores rojos, dejan ver por el suelo los restos de la jarana, botellas vacías, colillas abundantes. Y se comprende que pintara una y otra vez parejas de bailarines y además bien fornidos. Idolatraba, como buen medellinense, al gran Gardel y además se prestaban muy bien a su estilo tan propio. Él despreciaba las vanguardias y sus abstracciones, prefirió absorber la magia sensual del volumen en el Renacimiento italiano y en los murales revolucionarios de Rivera, en México.

Tuve que interrumpir la docta explicación con la disculpa de que llegaba la hora de visitar a los tíos de Bogotá. Además, no quería que se notara demasiado que, si bien mi pensamiento estaba entonces en aquella joven indiferente que reía con sus amigas, el embate de Ludivina no me había dejado del todo indiferente, con su melena al viento al compás del tango lastimero.



Museo del Prado, Madrid

FRANCISCO DE GOYA: LA CONDESA DE CHINCHÓN (1800)

TIENE YA VEINTE AÑOS, es toda una mujer. Pero no abandona la niñez, con sus miedos y sus ilusiones. La he pintado ya dos veces y no consigo que descanse en el presente. Su mirada me huye, quién sabe a qué jardines, intenta sonreír pero sólo llega a torcer algo la boca, los ojos negros se tensan, se van. Pobre. Y pobre yo también, porque me han dado un encargo delicado, como es delicada la joven condesa. Me encuentro más a gusto con los poderosos, con las majas en fiesta, con los toros: ellos no tienen secretos. Con esta criatura, no. Está tan triste que no se si tendré finura suficiente para mostrarla como se espera de mí, porque no tengo talento para mentir en mis telas.

Esta vez, además, me han encerrado con ella en un estudio oscuro, no han querido idílicos paisajes de verdor ni han querido ostentar el rancio mobiliario del palacio. Y tengo que viajar, cada vez que me llaman para que trabaje el retrato, hasta el palacio de Don Luis en la remota Boadilla del Monte, que es donde a ella le gusta estar huyendo de ceremonias e intrigas cortesanas. Un viaje largo y engorroso desde el bullicio de mis calles madrileñas.

La saludo con respeto sincero, con el poco cariño mudo que me permite el protocolo, no como a los demás aristócratas y parásitos que la rodean. A éstos con el respeto les basta. Ella me hace esperar, como corresponde. La están peinando, poniéndole una cofia florida un poco ridícula, quién sabe si su embarazo la retiene con esas angustias que tienen las mujeres, las nobles y las plebeyas. Llega al final con prisas,

pide perdón tímidamente, sabiendo que no tiene porqué disculparse ante mí, un artesano al fin y al cabo, por muy pintor de cámara que sea.

Ella es la esposa de Godoy, el hombre más poderoso de las Españas, pero no acaba de creérselo, la han sacado de un convento para casarla con ese señor tan zafio y dominante, que no la quiere y no comprende sus pudores ni su mirada perdida en los cielos románticos. Que prefiere amores lozanos y rápidos. Lástima, con razón me cuesta tanto que se siente a posar con aplomo, como corresponde a la gran señora que ha acabado siendo. Al menos la han vestido bien, con esos tules blancos vaporosos, que la destacan con luz clara del fondo de sombras. Pero no consigo que adopte la actitud mayestática que se espera de ella: el cuerpo huye con su mirada, parece que quiera levantar el vuelo para salir por la ventana abierta hacia los campos de olivos cercanos, hacia las encinas del monte. La cofia le aprieta un poco el cuello, el talle alto del vestido le impide ocultar que lleva en su vientre a una hija de ese padre odioso y depredador.

Con las manos no hubo nada que hacer, no tuve más remedio que pintarlas con descarnada verdad: nerviosas a pesar de los muchos anillos. Al menos conseguí que no la adornaran con joyas y me dejaran pintar su cuello joven, alto y espiritual. Yo la he mirado con ternura pero no he conseguido sacarla de su mundo de miedos y enojos. Al menos pude recrearme en los pliegues aéreos de su vestido, hacerlos volar con trazos vagos, transparentes. Insinuar lo pequeña que es, casi una niña, sentada en un sitial demasiado elevado del que penden las piernas, quizá temblorosas.



Musée d'Orsay, Paris

CLAUDE MONET: AMAPOLAS (1873)

AQUÍ ENTRE NOSOTROS: no estoy contento con esta exposición de mi serie de imágenes de la catedral de Ruan.* Está teniendo tanto éxito como las demás, y desde luego los cuadros son llamativos y no están mal. Yo con esta obsesiva repetición estoy tratando de reafirmar el valor, ahora cuestionado, del impresionismo. He querido demostrar que lo nuestro es un modo de ver, más que una técnica, que no se aplica solamente a los atardeceres en el mar, a la luz deslumbrante del sol sobre los lagos. Que el objeto no importa porque la visión es el fin y no el medio. Y no será porque estas columnas góticas no sean bellas y esbeltas en su místico intento de elevarse hacia el cielo, como los árboles del bosque que buscan la luz. He tenido que teñirlas de todos los colores, malvas, amarillos, rosas, pretextando que reflejan las luces cambiantes del sol desde el amanecer hasta el ocaso. Pero yo se muy bien que no, que las torres de un edificio no brillan con el sol igual que brilla el mar y el campo lleno de flores en su reflejo sobre el agua de un estanque.

Pocas cosas más afortunadas que el nombre que nos dieron. Se inspiraron en un cuadro mío, *Impresión del sol naciente*, que colgué en la exposición independiente que hicimos en el 74. Ya habían llamado “impresionista” despectivamente a Daubigny cuando empezó a alejarse del naturalismo, que caía en la vulgaridad a petición de su majestad el gran público. Los estilos se agotan. También el clasicismo se había petrificado en el aburrimiento de la mitología. Por eso no es de extrañar

*La exposición tuvo lugar del 10 al 31 de mayo de 1895.

que ahora los colegas, Sisley, Pissarro, el mismo Renoir hayan derivado hacia otros mundos, hacia otras búsquedas, porque la verdad es que el esplendor de nuestra técnica dió hace ya años lo mejor que podía dar.

Me trae muchos recuerdos este cuadro algo ingenuo de las amapolas. Lo pinté hace ya casi veinte años, cuando nuestro grupo estaba en su plenitud, convencidos de que habíamos derrotado al rigorismo conservador del *Salon* oficial, que lo más que estaba dispuesto a admitir era un estricto naturalismo. Nos atrevimos a independizarnos y creamos nuestro grupo, convencidos de que había empezado una nueva época. En pocos años todo había cambiado. Pissarro, Sisley y yo habíamos huido a Londres para escapar al alistamiento en la guerra franco-prusiana y allí quedamos fascinados por la fantasía de Turner, su atrevido tratamiento del color, sus delirios venecianos.

No quisimos llegar a tanto pero nos reafirmamos decididos en esta técnica nueva, que rechaza la objetividad imposible de los clásicos y sólo quiere captar la sensación visual, sin más mensajes trascendentes, sin tratar de conseguir una naturaleza que sea más bella de lo que es. Este campo de amapolas está muy cerca de la casa que alquilé en Argenteuil cuando volví de Londres en 1871 y empezaba a vender cuadros cada vez más apreciados por los ricos burgueses. Este no es mi mejor cuadro, supongo, pero me resulta muy querido. Primero porque, modestia aparte, está bien pintado, con una composición original en que una imaginaria línea cruza la escena oblicuamente y separa insensiblemente el primer plano del paisaje boscoso cercano a la casa.

Las amapolas son las protagonistas absolutas sólo en apariencia. Las subrayé exageradamente con una masiva cantidad de color rojo para que salten del cuadro a los ojos, como chispas de luz. Y sin embargo, lo que para mí predomina, ahora que han pasado los años, es la quietud de la tarde, el perfil del campo que cae hacia la derecha con suavidad. El

sol se está poniendo ya, el calor ha cedido a la brisa fresca; Camille ya no necesita del parasol para cubrirse y cubrir a Jean. Pinté a otra pareja allá arriba para dar profundidad al conjunto y completar la composición. Pero las figuras humanas son en realidad superfluas. Ese mismo año de 1873 había pintado *El banco*, donde ella aparece en primer plano sentada con aire preocupado. Ya después dejé de pintar figuras humanas para dedicarme exclusivamente a la naturaleza, al aire libre.

Camille, sí. Hace casi quince años que la perdí, cuando ella sólo tenía treinta y dos y me había dado dos queridos hijos. Modelo ideal por muchos años, esposa honesta y sensata que ya no pudo disfrutar de mi gran éxito ni de mi riqueza. Viendo estas catedrales tan bellas pero algo artificiales, me vienen deseos de volver al campo, al reflejo de la luz sobre el agua, a las flores exóticas que he visto en los jardines del Japón.



Museo Nacional, Praga

GUSTAV KLIMT: LA VIRGEN (1912)

ESTAS MAÑANAS VIENESAS no se presentan muy a menudo. Ha salido el sol y la luz brilla desde las hojas húmedas por el rocío. Yo normalmente no tengo tiempo para paseos, mi trabajo en el estudio y la universidad me absorben. Pero Schnitzler es un buen amigo y lleva mucho tiempo insistiendo. Este domingo luminoso lo ha conseguido y hemos emprendido el paseo hacia la colina del Belvedere. En los diez años desde que inauguraron la galería de arte moderno no he ido más que dos veces, me avergüenza confesarlo. Es una más de tantas joyas de la corona. El emperador, a falta de otros argumentos, sigue fomentando las artes como elemento aglutinador de su caótico imperio multinacional. Inauguró las exposiciones de la Secesión en 1898 y condecora continuamente a los artistas. No sé si sabe bien lo que hace.

Arthur ha insistido en que le acompañe a ver este último cuadro de Klimt, que han colocado cerca del famoso *Beso*, algunos retratos de burguesas elegantes y los paisajes que pinta cuando se escapa a su lago, el Attersee. Tiene suerte, yo apenas puedo evadirme del trabajo incesante de la consulta, de mis clientes del hospital, de mi afán de dejar por escrito mis descubrimientos. Es curioso: cuando publiqué mi estudio sobre los sueños en 1900 tanto Klimt como yo estábamos agitados por un común enfrentamiento contra las autoridades constituidas. A los dos nos costó ser admitidos como profesores universitarios, años de rechazos, de conspiraciones y de influencias. A mí me resultó más fácil, al menos no tan penoso. Él era más conocido por el público en general. Cuando le encargaron los cuadros para la universidad era el “rey” de la Secesión, un grupo de artistas que se había rebelado edípicamente

contra los valores de sus padres, contra la tradición racionalista. Ellos defendían la cultura con el apoyo de las autoridades. Al régimen le vino muy bien la fama merecida que consiguieron en las capitales del arte en el extranjero, el prestigio que daban en París, en Munich y en Berlín a un imperio arruinado y asediado por todas partes. Eso, siempre que no se salieran de los límites de cierta corrección burguesa.

Cuando Klimt reveló sus alegorías de la filosofía, la medicina y la jurisprudencia se desató el gran escándalo. Ni el sensato ministro de cultura pudo defender su interpretación de las tres ramas del saber en que se apoya la civilización austríaca. Todo en ellos es algo caótico, transgresor y agresivo. Los portadores de esos saberes se dieron por aludidos. Y su rechazo precipitó a Klimt hacia el abismo radical de sus mujeres fatales, de sus desnudos provocativos, de esas ninfas que nadan como sinuosas serpientes por ríos de color.

¿Por qué lo hizo? En parte, supongo, por resentimiento. De otro modo no se explica que como símbolo del Derecho haya presentado a un pobre anciano condenado injustamente. Puede que fuera simplemente por la omnipresente influencia de los filósofos de moda, de Nietzsche sobre todo, que domina esta Viena del fin de siglo. Incluso se coló en una sinfonía de Gustav Mahler. Lo comenté con él hace dos años cuando nos vimos en Leiden.

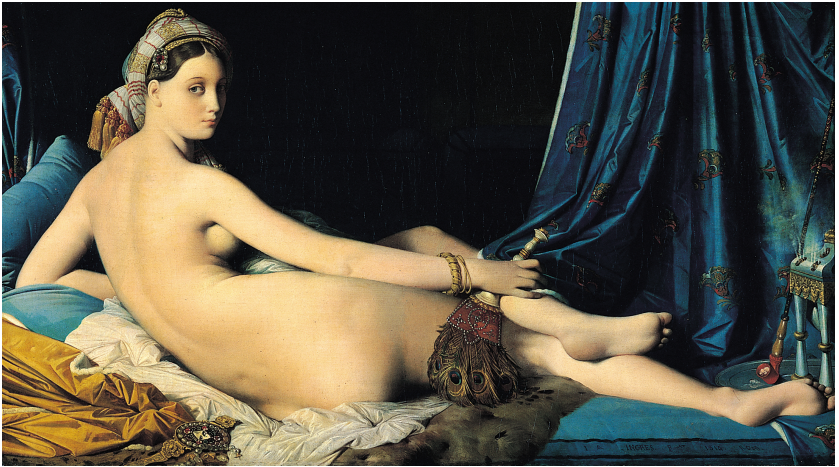
Schnitzler, que se inspira para sus relatos en mis trabajos sobre la *psique** y es buen amigo de Klimt, me insiste en que ambos tenemos mucho en común, incluso que el pintor en sus imágenes usa mis ideas sobre la arqueología de las emociones. No lo creo. Es verdad que ambos ponemos la mirada en los oscuros vericuetos de la mente y los representamos evocando los mitos de la Grecia arcaica. Pero creo que hemos llegado al mismo punto desde direcciones distintas, urgidos quizá por

* Arthur Schnitzler: Leutnant Gustl, 1900; Traumnovelle, 1925.

la podredumbre de estos tiempos, de este fin de reinado. Es más, no he tenido el gusto de conocer al pintor, a pesar de que vivimos muy cerca y a veces le he visto paseando en los jardines del ayuntamiento con su túnica oscura y sus melenas de artista.

Me cuentan que Klimt viajó a Rávena en 1903 y volvió impresionado por el esplendor de los mosaicos bizantinos. Abandonó sus provocaciones y volvió a una visión más esteticista y menos siniestra, toda cubierta de oro, en sus retratos de las señoras de la alta sociedad vienesa. Ahora por lo que veo vuelve a pintar mujeres, bellas siempre, nada amenazadoras. Este cuadro reciente es muy original, parece un mandala volador. La virgen está rodeada de otras mujeres, que probablemente han dejado de serlo. Tiene una expresión de felicidad, anticipándose quizá a los placeres que ellas le han anunciado. Todo en este cuadro es color y movimiento. Qué lejos estamos de aquella actitud de desafío extremo de hace unos años. La edad parece haber suavizado al artista.

Pero, genio y figura, siempre queda algo del oscuro resentimiento. ¿No véis escondida en el lado izquierdo del cuadro una pequeña mano crispada como la de mis pacientes aquejados de histeria? Parece decir Klimt desde lo profundo: aquí estoy yo, no olvidéis las manos como garfios que les pinté a mi Judith y a mi Salomé en los buenos viejos tiempos.



Musée du Louvre, Paris

INGRES: LA GRAN ODALISCA (1814)

ESTA JOVEN era la estrella de una exposición* dedicada a Jean-Baptiste-Dominique Ingres (1780-1867), pintor famoso en otros tiempos, que disfrutó como se ve por las fechas, de una larga vida, llena probablemente de placeres. Tuvo buenas relaciones con Napoleón I, a quien retrató con toda pompa en su trono imperial, y luego no tuvo problemas en adaptarse a la restauración borbónica, a la monarquía burguesa y de nuevo al imperio de Napoleón III. Había estudiado su arte en París con Jacques-Louis David, pintor de grandes panorámicas históricas y disfrutó de dos largas estancias en Roma, donde se dejó influenciar por los grandes del Renacimiento. Fue además violinista en la orquesta de su nativa Toulouse (por eso se solía llamar “violín de Ingres” a lo que ahora llamamos *hobby*). Conoció al gran Paganini, al que retrató en un conocido dibujo que vimos también en Madrid.

Esta joven del cuadro nos mira tendida en su diván con una expresión que mezcla la sorpresa con el aburrimiento. Ella no es realmente una odalisca, pues ningún pintor pudo jamás entrar en el harén, lugar por definición vedado a los hombres. Es conocido que el sultán Mohammed II se dejó retratar por Gentile Bellini pese a la prohibición islámica de plasmar la figura humana en la pintura. Su retrato desapareció durante siglos pero quién sabe si un sucesor suyo dejó al pintor penetrar en los intrincados corredores del palacio de Topkapi para que le proporcionara la imagen de alguna favorita.

*Exposición en el Museo del Prado, Madrid, 24.11.2015-27.03.2016.

Ingres, desde luego, no tuvo acceso al harén cuando pintó a su odalisca. Esta institución gozaba en 1814 de su pleno esplendor, y seguía estando prohibida a todo curioso. Sólo cabía imaginarlo gracias al testimonio de algún embajador veneciano que pudo, con permiso de un sultán amigo, contemplar por una rendija los juegos de las odaliscas. Con los siglos, el número de mujeres recluidas en el harén fue en rápido aumento, desde las 167 que había en 1552 hasta llegar a las 809 en 1870.**

El cuadro que admiramos le fue encargado a Ingres por la reina Carolina, la hermana de Napoleón a la que éste colocó en el trono de Nápoles, y apenas tuvo tiempo de completarlo antes de la caída del emperador. En esos tiempos no era difícil atraer las miradas sobre un “cuerpo oriental”. El imperio otomano llevaba décadas en decadencia y lo habían definido como el hombre enfermo de Europa. Ya desde el siglo XVIII su descomposición atraía la codicia de rusos e ingleses y sobre todo de los franceses. Los ilustrados intentaban minar a sus propias monarquías absolutas exponiendo los horrores de aquellos tiranos orientales, a los que les exigían reformas para adaptar su imperio a las normas europeas.

Ingres se sumó con entusiasmo a esta moda, ofreciendo con esta odalisca una imagen de lascivia indolente que al mismo tiempo que exalta la belleza exótica del oriente denuncia la perversión de las costumbres otomanas. Esta joven se diría que se aburre esperando a ser llamada por el sultán, con escasas ganas de ser elegida como favorita. No parece ambiciosa, no pugna como otras compañeras del harén por convertirse en la madre de un posible heredero del sultán. El cuadro, como tantos de este pintor de poderosos, hizo fortuna y con razón. Es vistoso

** Philip Mansel ofrece estos curiosos datos sin mencionar fuente en su excelente libro de 1995 sobre la historia y la cultura de Constantinopla.

y pulcro, con alusiones como el turbante y el abanico para subrayar la orientalidad de la protagonista, que por lo demás está retratada con fisonomía de una esclava blanca, como solían ser las odaliscas de la época, originaria quizá de algún país ribereño del mar Negro. El dibujo del cuerpo tiene las líneas perfectas de los clásicos, con una espalda quizá excesivamente larga. Los cortinajes están pintados con mucho esmero y realismo y también evocan el perfume oriental de los mosaicos decorativos de Iznik que admiramos en las mezquitas de Estambul.

Digo que el cuadro ha hecho fortuna porque fue imitado reiteradamente por artistas posteriores: la misma figura femenina de espaldas que vuelve la cabeza para mirar al pintor. Hemos podido verla codo con codo con las versiones de Renoir (1890), Picasso (1907) y Modigliani (1917). Ingres hubiera estado feliz de verse tan citado por estos ilustres colegas no muchos años después de su muerte. Poco antes, cuando ya había cumplido los ochenta y dos, había dado rienda suelta a su senil voluptuosidad con *El baño turco*, una representación exuberante de cuerpos femeninos. Nuestra *Gran odalisca* es más sutil, incluso tierna en su erotismo indiferente.

¿Porqué no pensar que Ingres, a su vez, se había inspirado en la *Venus ante el espejo* de Velázquez? Como él, viajó a Roma y se inspiró en los grandes italianos para pintarla alrededor de 1648. La Venus que se mira al espejo no era tampoco una novedad. Tiziano había pintado también una Venus sentada que se mira al espejo y Rubens había hecho una versión muy fiel de la de Tiziano aunque más cubierta y otra Venus mirándose al espejo. Velázquez prefirió presentarla tendida y de espaldas, con la imagen borrosa de la cara en el espejo. La cortina roja y el cubrecama gris azulado no tienen nada que envidiar a los tejidos de Zurbarán. Y el cuerpo es perfectamente proporcionado, no como el de la *Bella odalisca* de Ingres, al que le sobran dos o tres vértebras.



Museo Amparo, en Puebla de Zaragoza, México

DIEGO RIVERA: VISTA DE TOLEDO (1912)

ME PIDIERON QUE PRESENTARA UNA OBRA, una sola entre las miles, y fue esta la que por sorpresa se presentó en mi mente, cuando todos esperaban que eligiera uno de mis famosos murales, algo con contenido político, alguna de las mujeres ricas que pinté no hace tanto tiempo adornadas con alcatraces, o a las pobres que cargan estas flores en grandes cestos para venderlas en el mercado. Puede parecer una travesura de veinteañero. Hace poco me recordaron lo que con desafiante vanidad escribí recordando mi desembarco en Europa en 1907: me presentaba patéticamente como un “mentecato de veinte años, tan vanidoso, tan lleno de delirios juveniles y de anhelos de ser el señor del universo, como otros pardillos de su edad”. Grandilocuencia juvenil, desde luego.

Dicen que fui un niño prodigio, ellos sabrán. Algún talento tenía, eso se ve incluso en esta obra. La pinté en 1912, cuando cumplí los veintiséis y viajé a Toledo. Me enamoré del Greco y le quise imitar con las técnicas que había aprendido en Madrid y en París. Aquí hice un modesto homenaje no sólo al Greco y su famosa panorámica de la ciudad sino también a Ignacio Zuloaga y los madrileños. Venía ya bien enseñado de la Academia de San Carlos de la ciudad de México, con los cimientos sólidos que son imprescindibles si uno quiere absorber el arte ajeno, pues la prehistoria de la formación determina el alcance de una carrera artística. En aquellos primeros años del siglo, los estilos se sucedían con mareante rapidez. Habían pasado pocos años y a los impresionistas los veíamos ya como algo muy antiguo, *demodé*, como dicen los franceses. Fueron los pintores madrileños precisamente quie-

nes me aconsejaron ir a París, donde conocí lo último y a los grandes del momento. Ellos también me recomendaron ampliar mis horizontes en Londres, en Bélgica y finalmente en Italia.

Volví a México cuando se me acabó la plata de la beca que había obtenido del gobierno y allí pude vender algunos cuadros en una exposición que se organizó por el centenario de la independencia. Estaba en marcha desde 1910 la revolución de Francisco Madero y de Estanislao Zapata, con el que dicen que yo luché, por algo será. Otra vez en Europa, los diez años que pasé allá a partir de 1911 fueron decisivos para mí. Los viví sobre todo en París pero viajé mucho. Esta tela sobre Toledo es testimonio de una estancia muy grata que pasé allí con los amigos españoles, incluido el gran Ramón y sus greguerías surrealistas. El surrealismo me influyó poco y tardíamente, de momento lo que hacía furor en París era el cubismo y a él dediqué alguno de mis ensayos juveniles.

Uno de ellos, que titulé *Paisaje zapatista. El guerrillero*, muestra ya mi temprano compromiso revolucionario, que me sirvió para conseguir encargos cuando volví a México después de una larga visita a Italia. Volví, desde luego, deslumbrado por los frescos de los maestros italianos, de Giotto, de Rafael y de Miguel Ángel. Me propuse hacer algo parecido aquí en apoyo a la revolución, relatar en grandes panorámicas la historia del pueblo, exaltar la cultura precolombina, crear junto con otros colegas un “arte nacional”. Mi estilo se había independizado de influencias vanguardistas y también del realismo socialista. Había ingresado en el Partido comunista en 1922 y cuando viajé a la URSS intentaron anclarme en la doctrina oficial. Mi resistencia a los moldes soviéticos y mi amistad con Trotski, al que Frida y yo acogimos cuando se exilió aquí, me expulsaron de la ortodoxia. Tenía demasiada imaginación y demasiada pasión nacional para no inquietar al estalinismo.

En los años treinta, en pleno derrumbe económico, quise exportar mi pintura y mi ideología a los Estados Unidos y pasé allí cuatro años entre Los Ángeles y Nueva York. Mis alegorías de la revolución industrial y tecnológica fueron un plato demasiado indigesto para aquella cultura del extremismo capitalista. Acabaron destruyendo el boceto que hice para el Rockefeller Center, que iba a titularse nada menos que *El hombre en la encrucijada, mirando esperanzado a un mundo mejor*. Pero vendí algunos retratos de bellas señoras y me volví a México.

Hace sólo un año intenté que me readmitieran en el partido, pero ni la influencia de Frida lo consiguió. Estaba en pleno trabajo en mi mural para el hotel El Prado*, un recorrido plástico por toda la historia de México, desde la conquista hasta el presente, un exponente bastante ambicioso de pintura narrativa y patriótica. En el centro, como no podía ser menos, está la muerte, tan querida de nosotros, disfrazada de carnaval: un esqueleto vestido como mujer con tocado y boa de plumas que me da la mano. Y al lado, Frida, que apoya la suya sobre un adolescente que soy yo, evidentemente. Frida, siempre fuerte y protectora a pesar de los años y de su enfermedad. La quiero aún con pasión, a pesar de que me casé dos veces con ella. Como quise a Guadalupe Marín y a alguna otra, con diferentes clases de amor.

* *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, 1947.



Museo del Prado, Madrid

DURERO: AUTORRETRATO CON GUANTES

(1498)

LA CUESTIÓN ES: ¿me puedo fiar de este hombre? Y no me refiero a sus cualidades artísticas, que son indudables. No hay más que contemplar este pequeño autorretrato que se hizo cuando apenas tenía 26 años y que he visto en el ayuntamiento de su ciudad de Nüremberg. Es perfecto, demasiado perfecto. Acababa de llegar de Venecia, y volvió deslumbrado por lo que vio allí, los retablos de Tiziano, Bellini y compañía. No sólo la pintura le convenció; también la condición social de los grandes artistas, que se codean con los señores. Por eso se presenta con tejidos suntuosos, con guantes, con un adorno rico en hilo de oro y sobre todo con una mirada altiva, casi desafiante que te dice: yo no soy un artesano, soy un gentilhombre del Renacimiento.

Más de una vez me ha hecho llegar recados de adhesión a mi movimiento. Entiendo también que pretende participar en la Reforma con sus cuadros y grabados. ¿Quiere competir con Lucas Cranach, que es amigo mío y vecino de Wittenberg y ha puesto todo su próspero taller a mi disposición para la lucha que hemos empezado contra el papa y sus indulgencias? Es evidente. Su taller en Nuremberg es también notable pero no hay comparación, yo necesito un instrumento masivo de propaganda y Durero no está en condiciones de ofrecérmelo.

Es verdad que ahora que está haciéndose viejo me ha dedicado una obra grande, por sus dimensiones y por su mensaje: *Los cuatro apóstoles*. Está en Munich, el archiduque lo requisó no hace mucho al ayuntamiento de Nuremberg y todavía no he podido verlo. Son dos grandes cuadros, me dicen, cada uno con dos apóstoles. En uno, Juan lee una

biblia abierta en el inicio de su evangelio. A su lado, Pedro es presentado como personaje secundario, a pesar de que empuña la famosa llave. En el cuadro de la derecha, la biblia está cerrada y Pablo esgrime una espada, símbolo de nuestra lucha, supongo. Al pié del conjunto, una larga inscripción recoge pasajes de las epístolas de Pablo, Pedro y Juan y del evangelio de Marcos, tomadas de la traducción al alemán del Nuevo Testamento que publiqué en 1522. Son párrafos que subrayan el carácter humano de Jesús y los ha escogido para dejar clara su intención de unirse a nosotros: tanto, que el archiduque dejó atrás la inscripción cuando se llevó los cuadros a Munich, para no irritar demasiado a los jesuitas.

Parece sincero en su conversión. No pude conocerlo en Augsburgo cuando tuve que huir de los esbirros del papa. Pero oyó mis alegatos y durante su viaje a Holanda estuvo en contacto con mis hermanos agustinos de Amberes. Escribió en mi favor reconociendo la claridad de mis interpretaciones de la Palabra, libres de las imposiciones de Roma. E hizo un bello grabado de Erasmo de Rotterdam, con una inscripción que alude a la importancia de sus doctrinas, más allá de su imagen como persona.

Pero Durero sigue aferrado al favor imperial y eso me inquieta. Desde 1509 se puso al servicio de Maximiliano de Austria a cambio de una renta anual de cien florines. No tuvo inconveniente en colaborar en sus delirios de grandeza: los grabados de un pomposo arco del triunfo y sus carrozas imperiales de fantasía. Y cuando el emperador murió en 1519 se apresuró a viajar a Aquisgrán para ver a su sucesor Carlos I y reclamarle la continuidad de su renta y los atrasos que el ayuntamiento de Nuremberg le tenía retenidos. Lo consiguió, aunque no pudo ver al emperador sino sólo a su canciller.

Además, a pesar de su pretendida conversión, sigue pintando altares con vírgenes y yendo a misa ostentosamente. Pero es sobre todo su actitud altanera la que me resulta sospechosa. La mirada que exhibe en su autorretrato con el ceño ligeramente fruncido, su pretensión de elevarse socialmente, me revelan un carácter difícil y lo que yo necesito son adhesiones incondicionales. Hasta tuvo la osadía de hacerse otro autorretrato solo dos años después de éste, en el que se presenta inequívocamente con la imagen del *Ecce Homo*. Apenas cambió la posición de los dedos para que no parezca que nos está bendiciendo. Y su insistencia en la melancolía me parece un tanto morbosa: aparece en otros autorretratos suyos, en el rostro de san Juan, en el retrato del emperador de ojos lánguidos...

En fin, le veo demasiado problemático para incorporarlo al movimiento, en un momento además en que algunos de mis seguidores empiezan una ofensiva iconoclasta contra la representación de imágenes religiosas. Nuestro renacimiento no se basa en el arte como el italiano, sino en la palabra y la acción nacional contra la corrupción de Roma. Decididamente, Cranach, que me ha retratado tantas veces, se adapta mejor a mis intereses. Ya he encargado a su taller que vayan preparando las ilustraciones de la biblia que he traducido al completo a nuestra lengua y que pronto irán a la imprenta, Dios mediante.*

*Martín Lutero publicó su Biblia alemana en Augsburg, 1534.



Colección Privada

MANUEL CABRÉ: EL ÁVILA DESDE EL COUNTRY CLUB (1945)

GUARAIRA REPANO: con este título hemos podido los venezolanos contemplar una magna exposición que organizó la Galería de Arte Nacional de Caracas en honor de la gran montaña que cubre la capital por el Norte, amparándola de los vientos del Caribe. La inauguró el 12 de junio el ciudadano presidente de la República y estábamos allí todos: la sociedad culta de la capital federal, los políticos, la prensa y los artistas, incluido el pintor más famoso del Ávila, Manuel Cabré. La Galería pudo reunir una admirable colección de imágenes, testimonio de dos siglos de historia. La primera, un anónimo de 1766, es una visión *naïve* de la virgen María y toda la corte celestial que sobrevuela a la pequeña ciudad cuadrículada de los techos rojos. Al final, varias obras más o menos vanguardistas de este año de 1977, siempre con el mismo tema.

El Ávila es el extremo de la gran cadena de los Andes, que sube desde el sur por todo el flanco occidental del continente y exhibe su mole inmensa aquí por última vez, antes de descender suavemente hacia el oriente para abrazar la costa a no muchos kilómetros de la capital. La montaña presenta diferentes caras en su abrupta altitud y el sol la recorre de este a oeste, dándole cada hora un colorido de extraordinaria variedad.

Cabré está representado en la exposición por obras de épocas variadas. Este cuadro es uno más de los numerosos que dedicó al panorama que lo tuvo embrujado, como a todos los que hemos vivido a la sombra del Ávila. *Guaraira Repano*, la gran montaña, es el nombre que le

dieron los primeros habitantes, y el propio nombre habla no sólo de su magnitud física sino que también expresa un gran respeto. Los aborígenes, las tribus de los caracas y los teques, le tenían miedo y con razón. Se sentían protegidos y a la vez vigilados por aquel monstruo que parece, como ellos decían, “ver y ser visto”. El “cerro tutelar”, como lo llamé en mi *Visión de Caracas*, parece descender desde las alturas y detenerse severo a observar el valle fértil que lo acompaña en su descenso hacia el oriente.

Comparado con la montaña, el valle de Caracas resulta un personaje secundario, alegre, lleno de colorido, de rojas flores tropicales y de esbeltas palmeras. Ni siquiera tiene un río que esté a la altura de la gran montaña; sólo el modesto Guaire, que serpentea casi inapercibido, como escondiéndose del gran dios de las alturas. En este valle se libraron duras batallas entre los bravos nativos y los conquistadores españoles. Y el monte recibió su nombre del más afortunado de ellos, que sin eso hubiera quedado olvidado en los pliegues de la historia: don Gabriel de Ávila se llamaba el afortunado adjudicatario de los primeros repartimientos de Caracas.

Manuel Cabré, como hemos podido ver en la exposición, fue uno más de los muchos pintores que se han recreado en la representación del Ávila: escenas intimistas, grandes batallas, paisajes pintorescos, visiones de exotismo como las que dejó Camille Pissarro en 1852 antes de dejar su Caribe natal para conquistar el París del impresionismo. Él se separó de esta tradición y colocó al Ávila en el centro, mostrando el paisaje bajo todas las luces imaginables y desde múltiples ángulos a lo largo del valle. Es el gran protagonista, cuya monumentalidad resaltó en vivo contraste con la vegetación alegre y despreocupada del valle, con los techos rojos de una ciudad a la que presenta con irreal modestia, ignorando el crecimiento desordenado de la urbe petrolera.

Cabré nació en Barcelona en 1890 y llegó a Caracas de la mano de su padre, un modesto escultor que emigró cuando él tenía seis años, para hacer trabajos por encargo del presidente del momento, Joaquín Crespo, un caudillo de muchas batallas e intrigas ya desde la guerra federal que sumió en el caos al país a mediados del siglo XIX. El joven catalán destacó pronto como pintor y junto con otros colegas fundó en 1912 el Círculo de Bellas Artes. Pasó la década de los años veinte en Francia, donde aprendió todo lo necesario, pintó paisajes y retratos y volvió a su Caracas con la ceguera de un enamorado, sin compromisos con los estilos de moda. Enamorado del Ávila, naturalmente, que pintó con obsesivo afán de mostrar su personalidad misteriosa, más aún que su realidad física.

No quiso hacer caso a modas ni vanguardias y tampoco se dejó llevar por el torbellino político que ha sido Venezuela durante su vida. La encontró todavía debatiéndose desordenadamente por las pugnas entre los caudillos, entre ellos el Joaquín Crespo que contrató a su padre. Después, la vivió bajo los regímenes de Castro y Guzmán (a éste le dediqué una biografía novelada que se publicó el año pasado)*, los dictadores andinos que hicieron frente a la ruina del país por las deudas de tantas guerras. Se encontraron con el maná del petróleo, que generó otro tipo de desorden porque nadie se preocupó de “sembrarlo”, como yo no me cansé de predicar. Cuando el presidente Medina Angarita abrió a Venezuela a la democracia, yo le sugerí que encargara a Cabré, entonces director respetado del Círculo de Bellas Artes, retratar el paisaje impresionante de los Andes, su región natal. Pasó allí tres meses del año 1941, pero pronto volvió a sus amores por la montaña avileña, y la sigue pintando a todo color sin inmutarse.

* Arturo Uslar Pietri: Oficio de difuntos, Caracas, 1976.



Castillo Skokloster, Suecia

ARCIMBOLDO: RETRATO DEL EMPERADOR RODOLFO II (1590)

¿ QUIÉN IBA A PENSAR que un hombre de mi edad podría pintar este retrato, que es un tributo de exaltación de Rodolfo II de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, archiduque de Austria, rey de Hungría y de Bohemia? Y sin embargo, así es. En 1587 me retiré a mi nativa Milán después de servir 26 años a la casa imperial, de los cuales once seguidos en Praga con Rodolfo. Me gané la vida, fui bien tratado y bien pagado, con dinero y también con ciertas distinciones nobiliarias. Hubiera hecho cualquier homenaje al gran patrón. En cambio, le envió este ejemplar de uno de mis típicos retratos, ensamblando una gran variedad de flores, frutas y hortalizas. Es el emperador disfrazado de Vertumnus, el dios romano de las estaciones y sé que le gustará más que cualquier representación pomposa como las que se estilan en los salones de la realeza.

Y no será porque no sepa hacerlas, mi técnica es depurada y detallista y mi habilidad para reproducir la naturaleza está a la vista. Aprendí mi arte en la catedral de Milán componiendo vitrales y pude sorprender con mis habilidades al austríaco Fernando I, que visitó la ciudad cuando todavía no era emperador. Me llevó a Viena, me nombró “retratista de corte” y allí me quedé. Tuve una buena posición, aunque no tan alta como la del “pintor de corte” o el “bibliotecario de corte”. A la altura, más o menos, del “judío de corte”, el curioso título que dió Rodolfo al alcalde de la ciudad judía de Praga, Mordechai Maisel.

Al poco de llegar a Viena con mis treinta y pocos años tuve la ocurrencia de pintar este tipo de cabezas compuestas de productos de la

naturaleza armónicamente entrelazados. Ahí acabó mi carrera como pintor serio. Mis representaciones de las estaciones del año y los elementos naturales gustaron tanto como broma exótica, que ya no quisieron que pintara otra cosa. Al fin y al cabo eran aficionados a las rarezas y no me necesitaban como pintor, pues disponían de ricas colecciones de obras de los grandes maestros. Me obligaron a repetir estas series una y otra vez para mandarlas de regalo a los parientes de la casa Habsburgo y las cortes europeas se regocijaban mucho con estas fantasías nunca vistas.

En 1583, Rodolfo II trasladó la corte imperial, y a mí con ella, a Praga. Le gustaba más que Viena, le parecía una ciudad seria y mística, donde podía florecer, lejos de los efluvios del Concilio de Trento, el espíritu del Renacimiento, que no despreciaba unir la ciencia con la magia, la alquimia, la astrología y el esoterismo de la cábala... Él mismo tenía interés por la ciencia y coleccionaba toda clase de plantas, animales, cachivaches, reliquias y redomas: todo lo que pudiera colmar su curiosidad por los secretos de la vida. Quería penetrar en ellos con un celo algo enfermizo, heredado de su padre, el emperador Maximiliano II, y no digamos de su bisabuela Juana de Castilla, a la que por algo llamaban “la loca”. Se comprende que le gustaran mis caprichos, la ironía visual en la representación de la naturaleza.

Rodolfo, que se había educado a la sombra de Felipe II en España, volvió a Viena después de cinco años, deslumbrado por las colecciones de arte y reliquias de su hermético tío pero fiel a la curiosidad de su padre y a su tolerancia en materia de religión. No supo ver que Bohemia era un reino muy difícil de gobernar, dividido como estaba por fronteras religiosas violentas entre los protestantes herederos de Jan Huss y los jesuitas y carmelitas que empujaban hacia el norte los vientos fríos de la Contrarreforma. El emperador defendía la libertad de religión y

no pudo sobreponerse a las luchas entre las facciones. Ya se sabe que, por extremas que éstas sean, los miembros de una secta se entienden mejor con los de la otra que con los tolerantes, cuyo apego a la realidad les resulta incomprendible.

Yo agradecí a Rodolfo que me llevara a Praga, la ciudad más bella de Europa (si se exceptúa a Venecia). Pero quise retirarme discretamente, huir de la quema antes de que la cosa acabara mal. Rodolfo estaba enfermo y cercano a perder el juicio y el embate de los católicos era tan grande que no me extrañaría que le obligaran a abdicar. Si es así, me temo que llegará a mi querida Praga la marea del barroco y sustituirá las entrañables iglesias góticas con sus templos ostentosos. Sé que Matías, el hermano pretendiente, tiene el proyecto de instalar como portal de uno de los patios del Castillo una réplica exacta de la entrada a el Escorial. Dios no lo quiera. Y sobre todo, temo por el puente de piedra, tan bello en su simplicidad, que construyó el emperador Carlos IV en tiempos remotos. Espero que no me lo llenen de estatuas barrocas para proclamar la victoria de la ortodoxia romana.*

*Fueron instaladas a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.



Colección Privada

EDWARD HOPPER: CHOP SUEY (1929)

—**N**O SABE CUÁNTO LE AGRADEZCO esta oportunidad, Señora Hopper. Desde que quebró la empresa de John y a mi me despidieron de mi trabajo no levantamos cabeza y un pequeño ingreso se nota. Ya han caído cuarenta bancos en pocos meses y tiene muy mala pinta esta crisis. Además, su marido me da un trabajo bien fácil, posar de espaldas como si fuera usted misma reflejada en un espejo.

—Bueno, ya sabes que Eduardo sólo me utiliza a mi como modelo, aunque luego, cuando trabaja los cuadros, me modifica la cara o el cuerpo para que responda a sus extrañas ideas. He estado viendo en el estudio lo que lleva pintado. Insiste en que su personaje tenga una expresión absorta. El cuadro me gusta, los colores son cálidos, menos mal que parece estar superando sus acuarelas de Cape Cod, con ese sol nórdico que hiela la sangre.

—A mí me parecen preciosas, aunque es verdad que son un poco frías. Esos faros que parecen mirarte sin decir nada...

—Sí, yo estoy feliz de que empiece a añadir algo de vida y algún toque personal en interiores de Manhattan. Ya sabes que tenemos el estudio aquí al lado y venimos a comer a este chino con cierta frecuencia. A él le encanta esta comida y yo me adapto, como en todo. Es el centro de mi universo, no me importó promover sus acuarelas hace unos años y verlo triunfar como pintor reacio a las modas. Su realismo “americano” cayó muy bien en estos años de aislamiento y él supo aprovecharlo. Desde que nos casamos hace cinco años no ha parado de vender y parece ajeno a la crisis.

–A mi me ha advertido que no mire el cuadro hasta que esté terminado, en realidad no se si necesitaba una modelo, quizá para darle algo más de vida con una persona real. No está claro si soy yo la que está hablando o usted.

–A mi me presenta con la boca cerrada, o sea que eres tu la que habla, si acaso. Y la pareja que se ha inventado en la mesa de atrás para dar profundidad. En la vida real soy yo la que habla. Él está callado casi siempre, en realidad sus silencios parecen los de algún pensador profundo, pero la verdad es que no tiene mucho que decir. Y no le preguntes por sus cuadros, no quiere comentarlos ni explicarlos.

–He visto un autorretrato suyo y la verdad es que da un poco de miedo. Parece que mira al pintor con cierto asombro, como indignado, y el pintor es él mismo.

–Es un gran artista y es mejor que yo, sin duda, como pintor. Gracias a mi abandonó la ilustración de revistas. Viajó a Europa y estuvo callado también en París, vió a los impresionistas pero no se enteró de las vanguardias. No le gustó Cézanne y ni supo de la existencia de Picasso. Se convirtió en un gran pintor a base de genio y de independencia, es muy suyo.

–No debe ser fácil estar casada con un genio y ser colega. Incluso, compartir el estudio debe ser problemático.

–Desde luego. Yo había pintado y expuesto mucho antes de casarnos. Pero él no apreciaba especialmente mi talento como pintora y prefería que me estuviera quieta ayudándole en su carrera, en los contactos, ya sabes, las relaciones públicas. Los hombres no son agradecidos. Y encima no le importaba competir conmigo, me robaba los temas que yo empezaba. El cine negro era mi gran pasión antes de estar con él y lo ha utilizado para algunos de sus cuadros más logrados.

–Son muy populares, sin duda, aunque un poco tristes. Los personajes no dicen nada y no se sabe bien lo que les está pasando, pero la gente los compra y va camino de convertirse en un monumento nacional.

–No se lo menciones, esa idea le irrita especialmente, todas las ideas en general. Es un hombre taciturno y aburrido, todo lo contrario a mí, que no paro de hablar. A veces tenemos discusiones subidas de tono, él tiene prontos de cólera y yo tengo mucho que aguantar. En fin, no quiero entrar en detalles.

–Quién lo diría, siempre tan callado y cortés. Me recuerda al presidente Coolidge, que tuvo una carrera política tan larga sin decir prácticamente nada. Qué personaje tan curioso. Cuentan que en una despedida le pidieron un discurso y se limitó a decir: “Adiós”.

–Ya, en algo se parecen, pero por lo menos Eduardo se expresa con los cuadros. Coolidge nos ha llevado a la ruina con tanto silencio. No decía nada pero tampoco hacía nada, y así nos ha ido. A base de reducir al mínimo los impuestos y de impulsar la compra de acciones de empresas prácticamente vacías le ha dejado a su sucesor un panorama desolador. Quizá lo veía venir y por eso no quiso presentarse a las elecciones del año pasado.

–Bueno, me hace señas de que la sesión ha terminado. Nos vemos mañana. Cuídese.*

*Basado en los Diarios de Josephine Nivison, publicados por Gail Levin en 1998



Museo Mauritzbuis, La Haya

JAN VERMEER: VISTA DE DELFT (1660)

¿ QUÉ ME DEPARARÁ ESTE AÑO 1922 que empieza envuelto en
nubes grises ominosas y cambiantes, que cabalgan como corceles
desbocados encima de mi, pues no las veo más que entre los cortinajes
que me ocultan el cielo para aliviar las cada vez más frecuentes crisis
de mi eterno mal? En abril del año pasado viví un momento de exalta-
ción en medio de mi acelerado deterioro cuando visité la exposición de
pintores holandeses que organizó el *Jeu de Paume* en compañía de mi
amigo el crítico y poeta Vaudoyer, especialista en Vermeer, que sabía de
mi predilección por Holanda en general y por este pintor en particular.
Allí volví a ver *La vista de Delft*, un cuadro grande y excepcional en
la obra del holandés, que normalmente se recreó en interiores de ricos
burgueses, ambientes elegantes aparentemente modestos sin la suntuo-
sidad de la movida y extremada pintura barroca de la época, en la que
el viento suele soplar aventando túnicas y cortinajes. Él destacó el carác-
ter casi de miniatura china, las proporciones perfectas y apacibles del
conjunto, cubierto en parte por un cielo perfectamente holandés, con
nubes que en el momento de la instantánea pasan lentamente y cubren
con su sombra el primer plano del cuadro mientras que al fondo el sol
proyecta una luz irreal sobre la *Nieuwe Kerk*, la iglesia donde en 1632
fue bautizado el pintor.

Ese cuadro, al que mi amigo había calificado como “el más bello del mundo”, no sin cierta exageración retórica al hacer una afirmación tan imposible de establecer con certeza sin definir los criterios, los parámetros del juicio, sin los que tal afirmación queda cubierta por la sombra de la duda sobre la objetividad exigible en un crítico de su categoría,

ese cuadro, digo, había sido uno de mis amores artísticos desde que en el lejano 1902 visité la ciudad de Delft durante un viaje a Holanda que hice en compañía de mi amigo el diplomático Fénelon, muy aficionado y competente en materia de pintura. A los pocos días de ver la ciudad en la realidad pudimos contemplar el cuadro de la vista de Delft en el museo *Mauritshuis* de La Haya, donde un Vermeer recién redescubierto causaba sensación por su maestría indiscutible tras haber sido olvidado en los desvanes durante casi dos siglos. Vimos éste y otros muchos cuadros y me impresionó eternamente la capacidad del artista para transmitir una paz no exenta de cierta tensión en la perfecta composición del paisaje, en la disposición de los interiores, ordenados y luminosos como formando todos parte de un mismo universo: el mismo sillón, los mismos cortinajes, la misma alfombra, los mismos cuadros o mapas colgados de las paredes, la misma expresión seria en la mirada de las mujeres, la ausencia de extremos de dramatismo

Me llamó la atención en *La vista de Delft* un pequeño panel de pared intensamente amarillo, conseguido sin duda aplicando numerosas capas de pintura, una acumulación de materia que yo estaba buscando conseguir, aun sin éxito, en mis escritos. A la exposición del año pasado en París acudí ya bastante enfermo, por insistencia de mi amigo Vaudo- yer, y sufrí mucho por causa de mis incesantes ataques contemplando, con la distancia de los años, aquél cuadro prodigioso y sus colores sólidos y profundos. Allí tuve una idea para relatar la muerte de Bergotte, a la que quería imprimir un gran patetismo, lo que al final creo que conseguí.* Bergotte, incitado por los escritos de algún ensayista, visita la exposición ya muy enfermo, febrilmente obsesionado por el fragmento amarillo de una pared, y en plena exposición cae fulminado por la enfermedad, “muerto para siempre” según una expresión que

* Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu*, *La prisonnière*.

me gusta repetir. No creo que lo hiciera como premonición de una muerte mía cercana que no sería extraordinaria dada la gravedad de mi propia enfermedad. Bergotte, el escritor preferido del narrador de *La recherche*, llevaba ya enfermo de gravedad varios volúmenes de la obra y los personajes lo critican con frecuencia por defectos de su prosa que yo advierto en la mía y que la distinguen de la intensa materialidad de las pinceladas de Vermeer, que más parecen objetos de porcelana que simples trazos de color.

Vermeer ha estado presente con frecuencia en mi novela. En la muerte de Bergotte me dió ocasión para componer una escena, como digo, convincentemente descrita con la máxima carga de tragedia. Pero al principio ya hice del pintor un visitante habitual de las aventuras del narrador y de las de Swann. Mi descripción de Combray, sus canales y las luces cambiantes de sus campanarios está ampliamente basada en el recuerdo del cuadro de Vermeer. A Swann le presenté enfrascado en un estudio sobre el pintor holandés que yo había estado preparando en la vida real, después de escribir sobre Rembrandt y sobre Ruskin, y le saqué partido con cierta malvada perversidad en los comentarios de Odette, la pobre *snob* que no sabe si Vermeer está aún vivo y se le conocen amores y se queja de que su amante la deje de lado y parta de viaje para proseguir su trabajo intelectual, que ella está lejos de entender. Siendo ya la señora Swann, la pobre mujer no puede ocultar sus celos cuando muchos años más tarde le revela a Albertine que Swann “ya se ocupaba de ese pintor cuando me hacía la corte”. Pobre Odette, da pena comprobar lo mucho que tenía en común con tantos y tantos de mis personajes de la alta sociedad igualmente ignorantes, que hablan de arte y de música con una característica voz balbuciente, atenta a no decir nada demasiado disparatado y sobre todo a que los demás, igualmente ignorantes, no perciban su embarazo.



The Museum of Modern Art, Nueva York

MARC CHAGALL: EL CUMPLEAÑOS (1914)

CUANDO PINTÓ ESTE CUADRO tenía Chagall 27 años y los había aprovechado bien. Sus padres, modestos trabajadores de la ciudad bielorrusa de Vitebsk, permitieron que Marc se educara en la escuela del pueblo y no en el estricto *cheddar* de la secta hasídica a la que pertenecían. El joven, amante de la pintura y bien dotado, consiguió una beca para estudiar en San Petersburgo y después, en 1911, pudo instalarse en París, entre pintores y poetas, en aquella bohemia brillante y postromántica. Una primera transgresión, pues ignoraba la prohibición judía de pintar imágenes humanas. En Montmartre y en el Louvre lo aprendió todo de los clásicos y los modernos y se quedó con lo que necesitaba para hacer una carrera individual, independiente, variada y muy exitosa. Ya en 1914 hizo una exposición individual en Berlín, donde mostró sus fantásticas alegorías de la vida del pueblo judío en su nativa ciudad, sus fiestas y su miseria. Volvió para casarse con Bella Rosenberg y como regalo de bodas ofreció a su amada este bello homenaje. Él, Marc, se eleva por los aires, volando a besar a la novia. Era un poema de amor puro y profundo, como fue poesía toda su obra.

Sus personajes suelen volar en los innumerables cuadros que dedicó a los temas más variopintos. Vino la Revolución y el pintor recibió con ilusión la liberación que supuso para los judíos, discriminados por las leyes zaristas. No tenía una gran convicción ideológica pues la naturaleza no le había dotado con la pasión política, pero aceptó organizar una academia de bellas artes en Vitebsk y trabajó para el teatro judío de Moscú. Tras ocho años, el pintor tomó otra vez el camino hacia occidente

tan característico de los judíos de todas las épocas. Se le abrieron los ojos cuando los jercas comunistas le increparon: ¿y por qué es verde esa vaca? ¿y por qué vuelan esos caballos? Por razones obvias, supongo que pensó el artista. Y huyó con su violín y su familia.

Berlín de nuevo y luego París y Nueva York. En Marsella estuvo a punto de ser entregado a los nazis por los fascistas franceses. Había visto venir la tragedia cuando visitó el ghetto de Varsovia y en 1938, al poco de producirse el gran *pogrom* de la “noche de Cristal”, pintó uno de sus grandes cuadros. *El crucifijo blanco* es una alegoría del sufrimiento judío expresada en torno a la figura central del cristianismo. Ninguna ironía, ningún humor como en toda su pintura anterior. Un Cristo iluminado desde lo alto rodeado de los horrores de la persecución. Una transgresión aún más grave, por utilizar precisamente a un Cristo judío como símbolo de una ansiada hermandad universal. Este reto a la ortodoxia, que tenía antecedentes en artistas rusos víctimas del pogrom de 1870, se convirtió en una constante en la fulgurante carrera americana y de nuevo francesa de Chagall, que inundó el mundo con sus alegorías de la música, la religión y la paz en vitrales y frescos que iluminan catedrales, sinagogas y edificios públicos sin distinción de credos o ideologías.*

Chagall fue muy explícito en su desafío, como en todo. Otros artistas judíos introdujeron en sus obras la metáfora de la hermandad de todos los humanos con cierta timidez, sabedores de la reprobación que causaba entre los más estrictos seguidores de la ortodoxia. Chaim Potok pudo inspirarse en *El crucifijo blanco* para su novela más conocida: *Mi nombre es Asher Lev*. El protagonista, un joven estudioso de la comunidad hasídica de Brooklyn en torno a 1950, se enfrenta a su familia, ortodoxa y militante, y emprende una carrera artística de éxito

* Así, entre otros, los vitrales de la Fraumünster en Zurich.

transgrediendo todas las fronteras, tras haber admirado en Europa los crucificados y los desnudos de los clásicos. Es previsiblemente repudiado por la comunidad de sus mayores y tiene que exiliarse en busca de libertad. Chaim Potok había sido él mismo ordenado rabino, como lo había sido su padre, en una secta conservadora. Su obra está iluminada por el amor a la Tora y revela los intrincados métodos de interpretación jurídica de los textos sagrados. Al mismo tiempo está impregnada de una gran humanidad y tolerancia. Se entiende: Potok vivió la guerra de Corea y pudo conocer allí una civilización donde no ha habido judíos ni persecuciones.

Supongo que se podrían encontrar muchos más casos de transgresores bien intencionados en el judaísmo y otras religiones. Así, la sonata nº 2 del compositor Ernest Bloch, un judío suizo-alemán que como Chagall emigró a los Estados Unidos. En 1906 primero, cuando tenía 36 años y nuevamente en 1930 previendo las persecuciones que habían de venir. Se había formado en París cerca de Debussy y recibido la influencia de Richard Strauss. En 1924, tras dedicar varias obras a la tradición litúrgica del judaísmo, dio a conocer esta extraña sonata, que tituló *Poème Mystique*, en la que volvemos a encontrar una tímida aventura de fusión de las religiones en un mensaje universal de paz y tolerancia, similar al que proclamaba Chagall en sus cuadros. La sonata se basa ampliamente en temas judíos, en acrobáticas sucesiones de temas ascendentes que parecen llevarnos hacia lo alto, como las columnas de una catedral gótica. De pronto nos llaman la atención dos temas gregorianos, que se cuelan discretamente al final de la obra y cuyos textos aparecen expresamente citados en la partitura, bajo la línea del violín. Son el Credo y el Gloria de la misa *Kyrie, fons bonitatis*, que se entrelazan y parecen abrazarse entre los efluvios de la ceremonia judaica.



Capilla Sixtina en el Vaticano, Roma

MICHELANGELO: LA SIBILA DE DELFOS (1512)

ESTA MUJER MIRA hacia las sombras que hay a su izquierda con expresión de miedo. ¿Es que se ha cumplido alguno de sus malos augurios? Se supone que los adivinos de los tiempos antiguos son admitidos en nuestro arte sacro porque desde tiempos remotos entrevieron la historia de la salvación, pero ella está asustada por algo diferente y descuida la lectura de su documento. La última vez que subí para inspeccionar la obra se lo pregunté a Buonarroti y no me dió respuesta, es uno de sus misterios, el techo está lleno de ellos. Yo le encargué que pintara los doce apóstoles para complementar los frescos de diferentes pintores que han ido adornando la capilla desde que mi tío el papa Sixto IV la completó hace más de veinte años. Se resistió con su tozudez habitual, lo mismo que se había resistido a cumplir mi encargo de completar la decoración de la Sixtina. No quise discutir y cuando me vine a dar cuenta había llenado el enorme espacio con una abigarrada alegoría de los primeros tiempos, desde la creación hasta el diluvio universal.

Le tomó cuatro años de trabajo penoso y solitario, encaramado al gran andamio que él mismo diseñó, débil de salud a sus treinta años, de pie mirando hacia arriba largas horas con la pintura cayéndole sobre la cara. Ahora, en este último día de octubre de 1512 estamos descubriendo al mundo este esplendor extraordinario, complejo y profundo, producto de un genio verdaderamente grande. Él mismo ideó el argumento para narrar los primeros capítulos de la Sagrada Escritura. Lo realizó con una riqueza asombrosa de colores y lo adornó con muchas figuras de la historia sagrada y con estos personajes misteriosos de la antigüedad. Y muchos desnudos masculinos, su gran especialidad, quizá

demasiados. Incluso esta bella sibila tiene unos miembros inusuales en un cuerpo femenino.

No quería hacerlo, alegaba siempre que él no es pintor sino escultor, a pesar de que es sabido de todos que su iniciación en el arte la hizo en el taller de los Ghirlandaio en Florencia. Nos mostraba como argumento su *Pietá*, ese milagro del arte que nos ofreció cuando apenas tenía veinte años y que nos dejó sin aliento cuando la desveló por primera vez. No paraba de jactarse de que él mismo había subido a las canteras de Carrara para escoger el bloque de mármol adecuado a su idea y lo había transportado personalmente hasta Roma. Con madurez increíble pudo describir el dolor de la madre, que representó con un rostro joven para subrayar a la vez la ternura y la tragedia y mostrar su devoción sincera por la virgen María.

Se resistió, digo, alegando su notable producción de estatuas. Aquí en Roma, en Bolonia, y en su nativa Florencia: el monumental David de la plaza de la señoría. Pero una vez más tuve que exigírselo como máxima autoridad de la Iglesia y no tuvo más remedio que someterse a mi voluntad. Y es que él es soberbio y terco pero yo no lo soy menos. Él en su arte y en la defensa de sus intereses, yo en la política y en la guerra. Me propuse corregir la obra del nefasto Alejandro VI, el Borgia que quiso aprovechar su poder como pontífice de la Iglesia para crear reinos para su hijo César y dejar en herencia una dinastía monárquica en los territorios que pertenecen al patrimonio de San Pedro. Yo acabé con ellos y con sus ambiciones corruptas. He querido fundar un verdadero Estado pontificio en esos territorios que los señores habían convertido en principados casi independientes. Y para ello he tenido que actuar como jefe militar y arrancárselos por la fuerza, si era necesario.

Precisamente cuando gané Bolonia para la causa de la Iglesia tuve una primera ocasión de imponer mi autoridad a Miguel Ángel, el gran

genio, que había escapado de Roma para proseguir su carrera de éxitos en Florencia. Le obligué a moldear mi estatua en bronce de tamaño tres veces mayor que el natural para adornar la fachada de San Petronio y celebrar mi triunfo sobre la familia Bentivoglio. Se resistió porque, según porfiaba siempre, lo suyo era el mármol. Pero tuvo que plegarse a mi voluntad y pudimos inaugurarla con gran pompa. Lástima de este esfuerzo de dos años: cuando los franceses me arrebataron por poco tiempo Bolonia, les dio tiempo a fundir la bella estatua y convertirla en un cañón que llamaron con burla “la Julia”.

Miguel Ángel y yo compartimos la gloria del genio y también sus miserias. Espero que nos juzguen por nuestro legado y no por las debilidades de nuestra humana naturaleza. Yo he pecado de violento, totalitario y déspota, aunque nadie me pudo calificar de “virtuoso del crimen”, como hicieron con el Borgia. Buonarotti es egoísta, avaro e insolente, se cree dotado de un soplo divino de inspiración, con derecho a imponer condiciones cuando al final tiene que someterse a la autoridad papal. Pero el producto artístico de un carácter tan defectuoso en lo humano roza la perfección, como roza el dedo de Dios el de su creación humana para comunicarle su espíritu. Espero vivir todavía para imponerle que continúe su obra y nos pinte la amplia pared del altar de la capilla. Se resistirá sin duda, como siempre y querrá concentrarse en las cuarenta estatuas que pretende esculpir para mi tumba. Pero seguramente nos deslumbrará como ahora con alguna idea genial.*

* El papa Julio II no pudo ver el Juicio Final: murió meses después, en febrero de 1513.



Tate Collection, Londres

WILLIAM TURNER: AMANECER EN VENECIA
(1819)

DE TODOS LOS ILUSTRES VISITANTES de esta *Serenissima Repubblica*, tú, Joseph Mallord William Turner, has llevado a la más alta perfección el arte de representar mi alma, mi identidad, o, como dicen otros, mi ser. Digo que a la más alta porque no creo que sea posible definir en arte la identidad de un lugar que ha contemplado las mutaciones de siglos, que ha visto pasar la gloria imperial y el hundimiento definitivo de su pasado como brillante potencia. Yo, como ciudad, tengo principio y fin, lo que no se puede predicar de muchas otras. No existía antes de que los pescadores de la costa véneta tuvieran que refugiarse en las marismas donde pescaban su sustento hasta que construyeron esta esplendorosa urbe con cimientos hechos de troncos venidos de los bosques del Adriático. Un enorme árbol que hunde sus raíces en el mar sólo podía convertirse en el mayor imperio marítimo, emulando a Tiro y presagiando al Imperio británico; tu cuna, pintor sorprendente.

Me visitaste por vez primera en 1819, cuando tenías ya 44 años, pues sólo tras la derrota definitiva de Napoleón pudieron los europeos viajar libres por el continente. Habías pasado toda tu juventud en las islas británicas, que pintaste con asombrosa abundancia y perfección siguiendo la estela de los clásicos, representando con precisión de dibujante superdotado catedrales, montes y cascadas entre brumas eternas. Lo mismo hiciste cuando, llegado al continente, empezaste a pintar las cumbres de Suiza, otra dimensión de una naturaleza que se prestaba

aún más a ser representada en su aspecto sublime, capaz de sugerir las cambiantes dimensiones del alma humana.

Llegaste a Venecia y todo empezó a cambiar en tu manera de ver. Soy modesta en apariencia: mi perfil no tiene altura, que nadie espere encontrar la grandeza de los grandes palacios de las monarquías ni las grandes catedrales que buscan el cielo con sus torres. Aquí viste sólo algún esbelto campanario, un laberinto de callejuelas y canales, claramente diseñado para confundir a un posible invasor. No tengo centro, o más bien lo tengo al extremo, al final del camino iniciático que lleva al oriente. Allí, San Marcos y el Palacio Ducal invitan al desorientado peregrino a adorar al sol naciente que emerge desde el horizonte marino.

Nada más llegar con tus cuadernos de notas y sus acuarelas, William Turner, me contemplaste desde la orilla mirando hacia San Giorgio Maggiore. Y pintaste esto, lo que viste: un paisaje al amanecer, envuelto en una suave neblina, tembloroso bajo la tibia luz del sol. Pintaste el aire captando las luces claras, amarillas y rosadas, que cambiaban insensiblemente de color cada minuto. Tembloroso, sí, porque mis cielos tiemblan en las arenas movedizas que los sustentan y me hacen parecer un ave que está posada sobre la marisma, presta a levantar el vuelo. Tú, naturalmente, no podías saber que esta representación evanescente, delicada y humeante iba a ser para mí la versión más cercana a mi alma, más allá de las representaciones de carnavales y fiestas religiosas, del bullicio del mercado y de la selva de los mástiles en los muelles, que más tarde supiste también captar.

Durante los siglos he contemplado con curiosidad los intentos que han hecho los artistas para captar esa identidad mía que se refleja en este modesto apunte tuyo sin pretensiones. John Ruskin, que no en vano fue amigo tuyo y te defendió cuando tu imaginación derivó hacia

un puro culto del color y el movimiento, nos explicó la historia de *Las piedras de Venecia*, escudriñando sin fin las mutaciones de una ciudad que parece fija en un pasado ideal pero está llena de estratos y de interpolaciones. Pero fueron los literatos los que más se esforzaron por definir mi esencia, que querían resumir en unas pocas frases casi siempre bellas, más o menos precisas. Goethe, en su famoso *Viaje de Italia* veía luces que confirmaban sus teorías sobre el color. Balzac me veía ya moribunda, él que solo estaba a gusto en el ruido vivo de la sociedad. Rilke me vio quebradiza como el vidrio y Proust se deslizaba con su góndola por los oscuros canales como llevado por un genio en “el laberinto de esta ciudad oriental”. Sin olvidar a D’Annunzio cuando sentenció que aquí “se mastica la niebla”.

No dieron con mi alma, a pesar de su noble afán, quizá porque tal cosa no existe. Quien quiera conocerme debe abordarme solo con su propia identidad, libre de interferencias poéticas. Y sólo se puede penetrar mi secreto en silencio. Vivaldi compuso música pimpante, la que exigía una sociedad decadente ávida de diversiones. Pero entre tanta agitación rítmica se desliza a veces un adagio que capta, mejor que cualquier palabra, el silencio caluroso de la noche veneciana, envuelto en aromas de Oriente, cuando han acabado las fiestas y las góndolas se deslizan sin ruido por los canales.* Tú supiste reflejar este silencio, Turner, en esta acuarela sutil.

* Antonio Vivaldi: *L'estro armonico*, concierto N° 6 en la menor para dos violines y cuerdas.



Museo de Israel, Jerusalem

EGON SCHIELE: LA CIUDAD MUERTA (1914)

NUESTRA EXCURSIÓN termina con una visita a Cesky Krumlov, tras unos días en el Wolfgangsee y una parada en San Florián, donde está la tumba de Bruckner, cerca de Linz. Aparcamiento casi imposible, tuvimos que cargar maletas hasta el hotel desde el otro lado del río. Esta ciudad es una joya coqueta y viva, no tiene nada que ver con el apodo de “ciudad muerta” que le dió Schiele siguiendo una moda de aquellos tiempos en que todo un imperio secular estaba agonizando. Habíamos visto poco antes en Viena la ópera de Korngold: mismo título y misma idea. Es verdad que cuando el pintor vivió aquí, donde había nacido su madre, la ciudad había estado abandonada durante siglos. Los reyes de Bohemia la habían dado en feudo a sucesivas grandes familias que instalaron allí su capital y la engrandecieron con hermosos templos y palacios. Hasta que un duque de los Schwarzenberg se cansó de ella y prefirió residir en el hermoso castillo de Hlubokà, unos pocos kilómetros al norte. La dejó abandonada y moribunda, tal como había sido en el Renacimiento o poco más tarde. Hay que agradecersele porque ahora la han remozado y repintado y está preciosa, intacta.

Se comprende que los Rosenberg la eligieran como residencia ya en el siglo XIV. El Moldava recién nacido la envuelve en unos retorcidos meandros antes de seguir su camino hacia el norte para atravesar Praga y desembocar en el Elba. Al otro lado de la orilla el castillo vigila la ciudad con su gran torre y su gran teatro barroco. Desde su altura dibujó Schiele los bocetos que luego convirtió en su estudio de Viena en este y otros óleos. Tenía un estudio aquí pero su mala fama de pintor pornográfico le impidió establecerse en la ciudad de su familia materna.

Vistas desde arriba, hundidas y silenciosas, las casas sólo ofrecen como signo de vida la ropa tendida a la orilla del río. No hay ni rastro de habitantes y los colores, según nos dijo el guía, podrían reflejar la angustia del artista por el fuego de la gran guerra que arrasaba a Europa cuando terminó el cuadro en 1915.

Le conocimos bien, nada más llegar a Viena, por una exposición de sus paisajes en el Leopold Museum, donde se presentaban junto con los de Klimt. Fue su mentor y su ídolo en sus años jóvenes, y eso se ve claramente en sus primeros cuadros. Pero el superdotado Egon tenía un trazo firme y nervioso, como era él, no corregía nunca y derivó hacia un expresionismo amargo. Solo vivió 28 años muy agitados y murió víctima de la pandemia de gripe de 1918. Este cuadro y tantos otros de los muchos que pintó son autobiográficos, paisajes de su propia alma. Se caen las hojas de flores y árboles, de los girasoles con los que homenajeó a Van Gogh lo mismo que de los castaños solitarios. Son siempre otoñales, nunca representan la renovación de la vida en la primavera. Sus casas también parecen caerse, como en este cuadro, aprisionadas dentro del marco. Él tenía una visión muy pesimista de la vida, que acentuó la guerra y sus desastrosas relaciones con las mujeres, que lo llevaron a la cárcel, la muerte de su padre y de su joven modelo y amante, Wally en 1905.

Todo esto nos han explicado en la visita guiada al Centro Cultural que le ha dedicado la ciudad renovada y llena de turistas como nosotros. Schiele es evidentemente su hijo más conocido aunque en su momento tuvo que volverse a Viena porque sus costumbres no eran compatibles con el ambiente cerrado de una pequeña ciudad perdida en el sur de Bohemia. Tan perdida y abandonada que pocos la conocían hasta que la declararon Patrimonio de la Humanidad en 1992, tras el cambio de régimen. Me cuenta A. que en los viajes que hacía desde Praga hacia

Salzburgo y hacia Italia pasaba de largo y no se detenía a visitarla ni sabía de su belleza. Ahora la hemos conocido gracias a Daniel, activo en el festival de música barroca que se celebra todos los años en el teatro del castillo.

Hemos pasado días muy gratos deambulando por las calles, casi todas cuesta arriba. Recordaremos sin duda la vista de los tejados desde la habitación del pequeño hotel, parecida a la del cuadro de Schiele pero sin sus tonos ominosos, los restaurantes imitando antiguo y las librerías que nos salían al paso a la vuelta de cada esquina, una de ellas con abundantes libros ingleses. Hemos visto la ciudad al empezar el otoño, con las hojas doradas y rojas prontas a caer. Son los mismos castaños que pintó Schiele repetidamente, altivos y solitarios en los campos mientras el sol se pone rojo, nunca al amanecer.*

*Escrito el 25 de septiembre de 2005 en un diario apócrifo.



Catedral de Toledo, sacristía

DOMENICOS THEOTOKOPOULOS: EL
EXPOLIO (1577)

NO ES FÁCIL vivir cuando eres un forastero en medio de una sociedad conservadora y temerosa. Llevo diez años en Toledo y de nuevo estoy teniendo que pleitear para que me paguen lo que valen mis cuadros. Ahora me regatean los 1200 ducados que reclamo por *El Entierro del Conde de Orgaz*, el lienzo más grande que he creado, a pesar de que un tasador independiente elevó la cotización, admitiendo que una maravilla así no tiene precio. Con *El Expolio*, que aquí ven, tuve exactamente el mismo problema en 1577, al poco tiempo de llegar. En Roma hice amistad con un importante magnate de Toledo, Don Luis de Castilla. Tan influyente que me consiguió este primer encargo para la Catedral. Lo pinté en pocos meses y también me quisieron pagar como a un simple artesano.

No parecen comprender de dónde vengo y porqué no me rindo a su miope tacañería. Desde mi Creta natal me trasladé a Venecia con un bagaje ya considerable como artista. A la sombra de Tiziano y Tintoretto abandoné las tradicionales técnicas del icono bizantino y me convertí en un auténtico pintor del Renacimiento italiano. La intensidad del rojo que protagoniza este Expolio lo muestra muy a las claras. Sin embargo, aquí para rebajar el precio de mi trabajo me han objetado precisamente la reminiscencia bizantina de la composición del cuadro. Dicen que hay demasiadas figuras por encima del Cristo, que le restan importancia, como si sólo se pudiera realzar al Salvador poniéndolo en lo más alto de la composición. No les basta con el estallido de color que le da todo el protagonismo.

Son envidiosos y buscan pretextos teológicos. Dicen que en los evangelios no se menciona que las tres Marías estuvieran presentes en el episodio del expolio. Como si eso fuera más importante que dar realce a la virgen María en todas las ocasiones en que sea posible. Ellos, que quieren ser más papistas que el papa, no se han enterado de lo que decidió el concilio de Trento en sus últimas sesiones de 1563. Que el arte tiene que contribuir a la propaganda romana, presentar en cuadros grandes y emotivos las tesis del catolicismo que la Reforma protestante ha puesto en cuestión. La preeminencia de la madre de Dios y la importancia de los santos como intermediarios entre los mortales y el cielo deben primar sobre detalles eruditos irrelevantes.

¿Qué otra cosa hago yo? Me convertí al catolicismo al llegar a Venecia y lo hice con todas las consecuencias. Absorbí en Roma la nueva orientación de la Iglesia en cuanto al arte y las normas del cardenal Borromeo que se publicaron cuando yo estaba ocupado con *El expolio* me confirman en mi propósito de llenar mis cuadros de santos y vírgenes como estas. No tienen razones verdaderas para objetar mi arte. En el fondo lo que les molesta es mi estilo artístico personal, el colorido que me enseñó Tiziano y la imaginación creadora que aprendí en Roma de Michelangelo y de Rafael. Aquí no se habían visto escenas de exaltación religiosa que usaran unos colores tan vivos y unas formas algo inusuales, alargadas siempre en su aspiración de elevarse hacia el cielo. Tampoco ciertas libertades a la hora de plasmar episodios bíblicos, o la expresividad profunda de los ojos de todos los personajes.

Me consideran un extranjero y lo soy. Firmo mis cuadros en griego y siento nostalgia por mis orígenes en la gran civilización del cristianismo ortodoxo del que me tuve que separar. Aquí hago mi vida entre doctores y humanistas con los que pueda entenderme, por lengua y por mentalidad. No me quejo del éxito de mi taller, que fabrica sin

parar retablos enteros, con sus pinturas y tallas. Me ha dado una posición económica bastante holgada y me permite contemplar Toledo y pintarla desde la belleza de mi cigarral.

Cuando llegué quise pintar para la corte del Rey, claro está. Estaban terminando el Escorial y Felipe quería llenarlo de cuadros y relicarios. Convocó para ello a muchos artistas italianos. Mi maestro Tiziano le mandó muy buenas obras pero rehusó abandonar su próspero estudio de Venecia para instalarse en una corte real obsesionada con la ortodoxia en su versión tridentina, es decir, estrecha de miras y sin imaginación, llena de miedos. A mi me encargaron un cuadro y lo entregué en pocos meses.* No le gustó a su Majestad ni a sus aduladores, alegaron que la representación de los santos no es suficientemente piadosa, que no induce a la veneración porque aparecen como personas normales, sin aureolas ni gestos patéticos como quiere la Contrarreforma.

A veces pienso que el problema de mis cuadros es una cierta ansiedad que produce el anacronismo de los vestidos y armaduras, como la del caballero que aparece en el Expolio y también la de los personajes que acompañan el entierro del Conde de Orgaz. Tal vez podría ser molesto al Rey la aglomeración de figuras que llenan los lienzos como si yo padeciera de agorafobia, o fuera incapaz de pintar paisajes de fondo, tan queridos aquí por la influencia flamenca. No sé. En todo caso, me ha ido bien y no le guardo rencor a este monarca tan desabrido. La prueba es que lo he incluido con la mano en el pecho en oración entre los santos que allá en lo alto interceden a Cristo para que admita al conde de Orgaz en el paraíso.

*El martirio de San Mauricio, en el Monasterio de El Escorial.