

REFLEXIONES SOBRE EL LIBRO “MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA”

ANTONIO OJEDA CARMONA

*Discurso de ingreso como Numerario, leído por su autor
en la sesión del día 9 de junio de 1994*

INTRODUCCIÓN

Es lícito que al iniciar este acto, en cumplimiento del protocolo estatutario haga un examen de las deudas de gratitud que tengo contraídas con esta Real Academia de Córdoba, no para distinguirlas –porque me consideraría un indigno descastado– sino para resumirlas y resaltar el valor que para mí han tenido en cada momento de mi vida. Rindo en primer lugar mis sentidos homenajes de reconocimiento y recuerdo, al Excmo. Sr. Don Rafael Castejón y Martínez de Arizala, que me propuso para académico correspondiente en Córdoba, y al Ilmo. Sr. Don Vicente Orti Belmonte, mi profesor que fue de Historia de Arte, que avaló dicha propuesta, y hago presente mi gratitud en la persona del Ilmo. Sr. Don Juan Gómez Crespo, que a Dios gracias está entre nosotros, y fue el tercer firmante de la proposición. En segundo lugar, mi débito se acrecienta ante la bondad de los señores académicos, que han hecho posible que pueda presentarme aquí ahora, y expresarles mi agradecimiento: al Excmo. Sr. Don Ángel Aroca Lara, que me ha propuesto para miembro de número de la Sección de Nobles Artes, con las firmas de los Ilmos. Sres. Don Antonio Arjona Castro y Don Rafael Gracia Boix. Y como no podía ser menos, mi gratitud alcanza al propio honor del Pleno de la Corporación, que con magnanimidad han tenido la nobleza de aceptarme.

El orgullo de poder contarme entre las eminentes personalidades de las Ciencias, las Letras y las Artes, que constituyen esta Real Academia de Córdoba, embarga mi propia estimación y me intimida ante su valía, por la responsabilidad que voy a contraer, compromiso al que me ofrezco corresponder con mi modesto bagaje, y entregándome con mi mejor voluntad de servicio, para no defraudar la confianza que han depositado en mí.

La nómina de los académicos numerarios está supeditada por razón de Estatuto, a un “*numerus clausus*”, que por lógica observancia –y aunque no generalmente– plantea la triste correlación de muerte y vida. Los hados han dispuesto que para poder ocupar yo hoy una vacante, ha tenido que producirse una pérdida vital, la de un Académico y artista excepcional, la del Ilmo. Sr. Don Amadeo Ruiz Olmos, al que me unía una buena amistad y admiraba por sus dotes artísticas. Con el profundo sentimiento de pesar que su falta me produce, confieso que me encuentro abrumado al ocupar su sitio, porque, difícilmente podré alcanzar los méritos que él acumuló, durante el medio siglo de su vida que dedicó a la escultura en esta ciudad. Estatuas, monumentos e imágenes religiosas han quedado de testigos permanentes de su buen hacer en Córdoba; no menos importante fue su labor de profesor en la Escuela de Artes y Oficios; y su paso por esta Real Academia dejó huella.

Antes de comenzar este discurso, creo de obligación justificar el impulso que me mueve, para hacer estas reflexiones sobre el libro *MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA*, de Antonio Palomino. Considero esta obra como un tratado completo para un curso superior del arte de la Pintura, que no tuvo parangón en su época y, dudo mucho, que se haya superado después. El autor realizó un estudio prodigioso de esta disciplina, y añadió un tercer tomo que tituló “El Parnaso Español”, con la vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles, y aquellos extranjeros ilustres que han concurrido aquí, que, con sus naturales omisiones y algunos errores, disculpables por su extensión, es hoy un importante libro de consulta para todo amante del arte.

Reflexiones que deseo hacer públicamente, porque rebasan mi capacidad particular, para resolver las dudas que se me plantean. Encuentro inexplicable admitir –posiblemente porque mi entendimiento no alcanza la cota precisa– como en materia de arte es necesario detestar e incluso proponer la destrucción del caudal formado en el pasado, para avanzar, cuando en otras ramas de la cultura –las Ciencias o las Letras–, todos los descubrimientos, innovaciones o noticias de valor, se consideran bienes positivos, y se van sumando al patrimonio correspondiente. En cuanto al Arte, esos hallazgos no se aprecian –aunque históricamente cuente– entre la grey artística; cada movimiento producto de la investigación, que propone un nuevo concepto o una mejora técnica, supone una descalificación automática de su precedente, así: los clásicos detestan a los barrocos, los académicos rechazan a los impresionistas, los futuristas reniegan de los naturalistas, los abstractos abominan de los figurativos, y así sucesivamente, como lo demuestran algunas de las citas más radicales que paso a relacionar:

En el siglo XVIII, el pintor neoclásico francés Louis David, despreció el conocimiento tradicional y apartó a sus alumnos del estudio de los métodos del Barroco y el Rococó. (1)

Jean Fautrier dijo en 1883: “La pintura es algo que debería destruirse para inventarse” (2)

(1) *Técnica de los artistas modernos*, Ed. Hermann Blume, Madrid, p. 18.

(2) LAMBERTE, JEAN-CLARENCE, *Historia General de la Pintura*, tomo 23, *Pintura abstracta*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 121.

Según el poeta Jules Laforgue: "La obra pictórica depende del cerebro y del espíritu, olvidando la enseñanza de los cuadros reunidos en los museos, así como la educación óptica académica: dibujo, perspectiva y colorido". (3)

El italiano Marinetti, provocador de profesión, gritaba: "¡Vengan, pues, los buenos incendiarios de dedos tiznados, ...! ¡Aquí están! ¡Arrojad al fuego los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los ríos para inundar las cuevas de los museos!... ¡Oh, que floten al garette los lienzos gloriosos! ¡Blandid picos y martillos! ¡Socavad los cimientos de las ciudades venerables!". (4)

Pero la expresión más terrible y cruel, fue la del chino Tchuang Tseu, que en 1950, en París, escandalizaba diciendo: "Anulad la escala de colores y las leyes de la pintura, hundid los ojos de los pintores, y los hombres encontrarán de nuevo la vida natural". (5)

He aquí las principales causas, que junto a la desinformación, son motivo de la desorientación que hoy acusa el panorama artístico, que, desgraciadamente se traduce en una generalizada incompreensión por parte de la sociedad mayoritaria, que peligrosamente puede provocar la indiferencia. Y a mí me sume en la duda. Duda que confieso busco aclarar, imitando el bonito oficio del arqueólogo, en la investigación del pretérito, con estas reflexiones:

EL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, Bujalance (1655–1726), concluía el prólogo de su libro el **Museo pictórico y Escala Óptica**, con esta manifestación:

"Todo lo contenido en el presente tomo, lo sujeto a la corrección del Supremo Magisterio de la fe, y de Nuestra Señora Madre Iglesia Católica y Romana, como fidelísimo hijo suyo, aunque indigno: y protesto, no es mi ánimo, en aquellas cosas, que no están definidas, ni declaradas por la Iglesia, que se les dé más crédito, del que merecieren en razón de fe humana; sin contravenir en un ápice a nuestros sagrados dogmas, ni decretos pontificios".

Permítanme que a mi vez y a modo de introducción, me tome la licencia de plagiar el ínclito autor bujalanceño y haga también una declaración de intenciones:

"Todo lo contenido en la presente comunicación, lo sujeto a la corrección de la superior autoridad de esta Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba, como fidelísimo miembro suyo, aunque indigno, y afirmo no es mi ánimo, que se les dé más crédito a mis palabras, del que merecieren en razón a la honestidad que las guía, sin intención de contravenir a cuanto está expuesto en el incomparable tomo del *Museo Pictórico y Escala Óptica*".

(3) LASSAIGNE, JACQUES, *Historia General de la Pintura*, tomo 16, *El Impresionismo*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 99.

(4) PIERRE, JOSÉ, *Historia General de la Pintura*, tomo 20, *El Futurismo y el Daismo*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 99.

(5) COURTOIS, MICHEL, *Historia General de la Pintura*, tomo 24, *La Pintura china*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 115.

En el año 1715, se imprime en Madrid la obra citada que Palomino ofrece a la Sacra, Católica, Real Majestad la reina Doña Isabel de Farnesio, con una delicadísima dedicatoria, en la que hace gala de sus conocimientos históricos, para deducir que el que llama misterioso nombre de Isabel, hace el QUINTO en las reinas de España desde los Reyes Católicos, tan gloriosas y propicias para estos reinos, como que este nombre en hebreo significa “abundancia”, y hace especial mención a la circunstancia de que su augusto esposo Felipe, sea también QUINTO en el orden sucesorio filipense, lo que entiende como un feliz destino con la univocación de tan gloriosos renombres.

Al comienzo de dicha dedicatoria, confiesa el autor: “Muchos años ha, que guiado de un oculto destino, me dediqué a escribir de esta facultad, así por el amor que le tributé desde mis primeros años; como por lo poco, que en el idioma español se halla impreso de sus más radicales fundamentos. Y algunos ha también, que teniendo concluido este humilde trabajo, traté de sacarlo a la luz; ...” Ignoraba entonces, cuando esto escribía, que habrían de pasar también bastantes años hasta que al fin viese impresa su obra.

El Padre Bartolomé Alcázar, de la Compañía de Jesús, fue el comisionado por el Inquisidor ordinario y Vicario de la villa de Madrid, para realizar la censura del *Museo Pictórico y Escala Óptica*, compuesto por Don Antonio Palomino, de la que efectivamente resultó libre de reparos y con un laudatorio informe en el que juzgaba la obra “muy digna de la luz pública”. Así lo firmaba el 16 de mayo de 1708; dos días después, el 18 del mismo mes y año, el Inquisidor Don Manuel Mechero, concedía la licencia para que se pudiera imprimir el libro.

A mayor abundamiento, se efectúa una segunda censura, referida a la calidad de la obra, el 4 de septiembre de 1714, por Fray Juan Interián de Ayala, del Claustro de la Universidad de Salamanca, en las facultades de Artes y Teología, quien estima que merece crédito, por ser doctrina de autor tan grande, expresándose en estos términos: “en esta obra, no ya del pincel sino de la pluma (si bien es mucho la que en el autor se uniforma la pluma y el pincel; pareciendo éste en los lienzos pluma, que elegante y eruditamente describe; y en aquellos en los escritores, pincel, que diestra y dulcemente pinta) no sólo iguala, sino se aventaja, al parecer, mucho a los que le precedieron en el arte, ...”.

Por último y con fecha 16 de septiembre de 1714, el Rey otorga la cédula que concede la licencia y facultad, para que por tiempo de diez años, primeros siguientes que han de correr y contarse del día de la fecha, se pueda imprimir y vender el libro. Cédula que despierta curiosidad por varias cláusulas: “que antes de que se venda sea vista la impresión por la Secretaría Oficial, juntamente con su original para su cotejo; que se acompañe fe pública en forma, por el corrector que se vio y corrigió la impresión, para que se tase el precio a que se ha de vender; que el impresor no imprima el principio y primer pliego, ni entregue más que un solo libro, con el original, a Don Antonio Palomino a cuya costa se imprime, para efectos de la corrección, hasta que primero el dicho libro esté corregido y tasado por los del Consejo Real, ...” y le siguen otras obligaciones, reservas del derecho de autor, y penalidades por cualquiera de los incumplimientos de esta Real Cédula.

El Licenciado Don Juan Antonio de Alabalá Íñigo, cumpliendo la orden real, suscribe la fe de erratas el 22 de agosto de 1715, casi un año posterior a la licencia

del Rey. Y termina el trámite burocrático con la certificación expedida por el Secretario y Oficial Mayor de la Secretaría de la Cámara, Don Santiago Agustín Riol, el 28 de agosto del mismo año, que tasa el libro en cuatrocientos y cincuenta y nueve maravedíes.

Desde el año 1708 que Palomino entrega el original de su obra para comenzar las gestiones de su edición, hasta 1715 en que sale impreso, transcurrieron siete años, probablemente más de los que se empleasen en escribirlo, aunque el autor hiciera confesión de que: "muchos años ha se dedicó a la tarea". Gaya Nuño apunta dos datos en su biografía del artista, por un lado, encuentra una laguna cronológica entre los años 1716 y 1723, que le hace suponer dedicó a la pintura en lienzo o bien a la redacción del libro glorioso, pues no le es dable sospechar inacción en trabajador tan consumado como nuestro Palomino (6). Debemos desechar esta opinión porque la primera censura del libro se hizo en 1708, y se publicó el año anterior al inicio del lapso citado. Su segunda referencia es más fiable, da noticia de que Palomino, en 1697 presentó cinco octavas a un certamen poético, que le fueron premiadas, y en 1700 publicó un folletito titulado **Explicación de la idea que ha discurrido y executado en la pintura del presbiterio de la Iglesia Parroquial de San Juan del Mercado de Valencia** y luego incorporada al **Museo Pictórico** (7). Por tanto, podemos aventurar que de ese año 1700, puede partir el comienzo de este libro, ya que sabemos que su gestión fue lenta.

Nuestro autor, aparte de su aprendizaje artístico, estaba en posesión de un gran caudal de conocimientos debido a sus estudios teológicos, clásicos y humanísticos realizados en Córdoba, lo que hizo de él un gran pintor y un profundo erudito. Cabe en lo posible que estimulado Palomino por el libro de *La Pintura en estancias poéticas* de Pablo de Céspedes y por la publicación que en 1649 había hecho el sevillano Francisco Pacheco, de su obra *Arte de la Pintura*, y aprovechando sus dotes teórico-prácticas y su afición a la literatura, como ya se ha indicado, se dedicase a emprender tan importante estudio como resultó ser su *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Gaya Nuño dice que su biblioteca era de una riqueza poco común en el siglo, totalmente desacostumbrada entre sus colegas los pintores (8). A su formación greco-latina debemos achacar la acertada iniciativa de dividir en nueve libros los dos tomos de su obra, en los que, junto a los prosaicos nombres que da como título a cada uno: El Aficionado, El Curioso, El Diligente, El Principiante, El Copiante, El Aprovechado, El Inventor, El Práctico y El Perfecto; una a modo de símbolo o identificación, los poéticos nombres de las nueve musas que forman el coro del Parnaso: Clío, Euterpe, Talía, Melpomene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope. Hijas de la diosa Mnemosine, descendiente de la unión de Urano y Gea (9). La intuición de Palomino al introducir en su libro los referentes mitológicos griegos, es perfectamente asimilable a su obra, porque Urano, primer dios de los griegos, representa la personificación de los cielos y

(6) GAYA NUÑO, JOSÉ ANTONIO, *Palomino*, Ed. Diputación Provincial de Córdoba, pág. 39.

(7) *Ibidem*, pág. 46.

(8) *Ibidem*, pág. 51.

(9) ELIOT, ALEXANDER, *Mitos*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, pág. 74.

lugar de residencia de los dioses, que se relaciona con el pensamiento elevado, la espiritualidad que es esencia de las ideas y la gracia; y en Gea, que es símbolo de la madre tierra, se halla el poder fecundo que mantenía la vida universal, la realidad, el pragmatismo y lo necesario para ejercer las facultades. Como colofón, emplea a Mnemosine, diosa de la memoria, para que le sirva de nexo entre la inspiración y la experiencia, y mantenga viva la llama de ambas en el recuerdo, sirviéndose de las Musas para distribuir sus potencias, entre las distintas funciones que reparten los nueve libros de su *Museo Pictórico* (10).

Después de este exordio, pasemos a comentar el argumento de los citados libros, de los que tres corresponden al tomo I y los restantes pertenecen al tomo II.

Libro primero, EL AFICIONADO

Está dedicado a la Teoría de la Pintura y lo inicia con una cita de Fulgencio, que dice: “la primera operación en el orden del saber es: “Desear la enseñanza”. Y Palomino continúa”, ésta es la primera de las Musas, a quien los poetas llaman CLIO, que se interpreta: “Deseo de investigar la ciencia”; con este enfoque se ocupa de fomentar en el aficionado la voluntad de acercarse al conocimiento del Arte de la Pintura, valiéndose de un discurso de Santo Tomás y recurre también a Aristóteles, para resaltar el valor de la imagen como imitación de la naturaleza, de donde deduce que la pintura es una imagen de lo visible “pues en ella se procura semejanza con todo lo creado: obra, cierto, tan maravillosa, como expresiva de la más alta naturaleza, que es la intelectual; y en ésta, del primer Inteligente, y Artífice de las imágenes, Dios”. El autor, como hombre versado en teología –no en balde había cursado estudios en el Seminario de Córdoba– se ocupa en los capítulos del II al X, de hacer un minucioso examen sobre la imagen de Dios en el hombre; en los tres estados de naturaleza, gracia y gloria, si bien, vuelve a Santo Tomás para aclarar que la sagrada escritura no dice absolutamente, que el hombre es imagen de Dios, sino hecho a imagen de Dios, lo que significa cierta aproximación o semejanza.

Pero continuemos con la Pintura, que es más afín a nuestro propósito. Palomino opina: “que tiene una indiscutible gloria sobre todas las artes, en ser con singularidad hija del divino aliento. Mucha de esta felicidad le alcanza a la Escultura, por ser corpórea la imagen de Dios en el hombre, al haber moldeado la primera estatua en barro, del primer ejemplar del género humano”. Estima claramente definida la función de la Pintura como: “Imagen de lo visible delineada en superficie”; ya Pacheco se había preguntado qué cosa sea Pintura, y pidió al Maestro Francisco de Medina, que le diera una definición, quien le replicó: “Pintura es arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos” (11). Anteriormente, Miguel Ángel, había adelantado su pensamiento, que coincidiría después con el sustentado por Palomino en este su

(10) *Ibidem*, pág. 69.

(11) PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la Pintura*, Ed. L.E.D.A., Barcelona, pág. 7.

primer libro, con estas manifestaciones: "Que mis ojos no vean más cosas mortales... Si mi alma no hubiera sido creada a semejanza de Dios, solamente vería la belleza exterior, que agrada a los ojos; pero esta belleza es falsa: por eso mi alma se eleva en busca de la forma universal". (12)

El sentimiento elevado se mantiene, aunque haya transcurrido el tiempo, y como consecuencia, la cultura artística sin alterar su fondo, sí había de cambiar sus formas. Del humanismo renacentista que estimuló la creación y la emancipación intelectual, favorable del idealismo en las artes, se pasaba a una etapa naturalista y ornamental, que dio origen al Barroco.

Como también se sostiene, en esencia, la definición de la que es Pintura, el avance de la historia no cambia el criterio que antes había citado de Francisco de Medina, sólo lo va matizando o simplificando; para el pintor francés clasicista, Nicolás Poussin es: "Una imitación hecha con líneas y colores en alguna superficie de todo lo que se ve bajo el sol" (13). Explicación que con más detalle daba a principios de este siglo Maurice Denis: "Pintura es esencialmente una superficie plana cubierta de colores, dispuestos en un orden determinado" (14).

Libro segundo. EL CURIOSO

Lo subtitula Palomino: Propios y Accidentes de la pintura; y dice que la segunda operación, en el orden de la ciencia, es deleitarse en lo que se inquiera, misión que encarna la Musa EUTERPE, que interpreta como la "que deleita bien", porque la mitología le adjudicaba la invención de la flauta y presidía la Poesía Lírica y la Música. Este libro trata de la libertad de elección, para iniciar el camino del arte, una vez que el aficionado ha sido puesto en el conocimiento de sus bondades, le ha llegado la hora de ocuparse del imperio de su voluntad para valorar el gozo que le puede proporcionar la pintura: "que el ser arte liberal es propia esencia de la pintura", dice al autor. Parte de analizar su naturaleza y origen, de donde saca la convicción que está ilustrada por todas las ciencias y sostenida en los dos polos de la Filosofía y la Matemática, en cuanto puede ser la garantía de su nobleza. Para él, arte liberal es: "aquél, donde los actos especulativos prevalecen a los actos prácticos, u operaciones corporales"; de suerte que el impulso de la voluntad es el medio hacia la obtención del recreo que debe proporcionar el arte, y en este particular estudio, la Pintura, que es "virtuoso deleite".

La liberalidad de la Pintura es inequívoca propiedad de su función y así se deduce de diversos testimonios:

Leonardo de Vinci escribe en su *Tratado de la Pintura*; "Si el pintor quiere ver una belleza que le encante, es dueño de crearla; si le parece evocar monstruos espantosos, escenas bufonescas y risibles o escenas conmovedoras, es dueño y

(12) FLAMAND, ELIE-CHARLES, *Historia General de la Pintura*, tomo 10, *El Renacimiento*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 111.

(13) DAUDY, PHILIPPE, *Historia General de la Pintura*, tomo 12, *El siglo XVII*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 106.

(14) TÉCNICAS DE LOS ARTISTAS MODERNOS, Ed. Hermann Blume, Madrid, pág. 26.

dios para hacerlo” (15). Y saltando en el tiempo, Guillermo Apollinaire, se suma a ese espíritu liberal y opina que: “La pintura no es un arte reproductor, sino creador” (16). Pocos años más tarde, le siguen los pintores Boccini, Carrá, Balla, Russolo y Severini que proclaman en un manifiesto: “Es menester desdeñar todas las formas imitativas y glorificar todas las formas originales” (17). Y el propio Palomino aporta otra definición de San Agustín, que dice: “Artes liberales son aquellas que son dignas de hombre cristiano, y nos enseñan el camino de la verdadera sabiduría”.

Con prudencia, el autor escribe que este libro no va dirigido a los eruditos, porque comprende sus conocimientos al respecto, sino a ese público en general que precisa ampliar los conceptos primarios sobre la Pintura. He aquí una premonición, porque al correr de los años, se demostraría cuan necesario había de ser llevar al convencimiento del público la capital importancia de la libertad en el arte; como a los artista le es necesario respetar esa misma libertad en cuanto se refiere al propio criterio de los demás. Porque la realidad ha hecho palpable que ni la sociedad ha asumido esos principios, ni los pintores se han acomodado al paso que requería esa comprensión; el divorcio entre creadores y contempladores ha conducido a la confusión. Ya en 1919, el manifiesto de los Artistas Radicales declaraba: “El arte impone claridad y debe servir de base al hombre nuevo. Debe pertenecer a todos sin distinción de clase... Nuestra aspiración más alta consiste en lograr una base espiritual de entendimiento para todos los hombres” (18). Pero los mismos pintores que lo firmaron, fueron desertando de su idea, como ocurrió con Arp, Giacometti, Janco y Richter.

Sin embargo, con Giorgio de Chirico ocurrió a la inversa, había declarado: “Para que una obra de arte sea inmortal, es menester que se salga completamente de los límites de lo humano: el buen sentido y la lógica deben estar ausentes de ella. De este modo se aproximará al sueño y a la mentalidad infantil” (19) y realizó una pintura misteriosa, melancólica, con tintes surrealistas, que desembocó en la metafísica, perfectamente asimilable, pero acabó haciendo una pintura de género, imitativa, recordando a los últimos románticos y simbolistas.

Libro tercero. EL DILIGENTE

Lo destina Palomino a la Musa TALIA, que presidía la Comedia, la Poesía Bucólica y cuidaba con la dulzura de su canto que la semilla del saber fructificase en el delicioso vergel de las artes. Superadas las etapas del conocimiento de la

(15) VINCI, LEONARDO DE, *Tratado de la Pintura*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, pág. 25.

(16) PIERRE, JOSÉ, *Historia General de la Pintura*, tomo 19, *El Cubismo*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 99.

(17) PIERRE, JOSÉ, *Historia General de la Pintura*, tomo 20, *El Futurismo y el Dadaísmo*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 102.

(18) *Ibíd.*, pág. 120.

(19) *Ibíd.*, tomo 21, *El Surrealismo*, pág. 106.

Pintura y el gozo de acercarse a ella, es el momento de estudiar científicamente los problemas geométricos, de perspectiva, construcción y orden de la luz y el color. Y el autor desarrolla un provechoso tratado de tales materias. El valor de la línea, el triángulo y círculo, lo estudia detenidamente por cuanto afecta a su perfecta armonía, relacionándolo con la Pintura, en veintiún capítulos. Otros tantos emplea para resolver los problemas que plantean la iluminación y el color en la composición de la obra de arte. Precursor de estas bases científicas, que con el transcurso del tiempo, vendrían a originar nuevos planteamientos independientes, con el impresionismo, el puntillismo, el *fauvismo* y el cubismo, que convalidaron sus apreciaciones tres siglos después. Según Guillermo Apollinaire, al comienzo del siglo que vivimos: "Puede decirse que la Geometría es a las artes plásticas lo que la Gramática al arte del escritor" (20).

Libro cuarto. EL PRINCIPIANTE

Corresponde al tomo segundo del *Museo Pictórico y Escala Óptica*, en el que se trata de pintar al óleo, al temple y al fresco. Está dedicado este tomo a la Católica, Sacra, Real Majestad del Rey Nuestro Señor Don Luis Primero, del que Palomino era ya Pintor de Cámara.

Este segundo tomo tuvo que someterlo también al mismo peregrinaje administrativo que padeció el primero. Se ignora cuándo empezó a escribirlo, pero sí se sabe que ya el 5 de marzo de 1721, había sido censurado por el Padre Fray Juan Interián de Ayala. El siguiente día 6 del mismo mes y año, le fue concedida la licencia correspondiente por el Inquisidor ordinario, Dr. Don Cristóbal Damasio, para que pudiera imprimirse. Al año siguiente, un 3 de marzo, dio también su aprobación el Predicador de su Majestad, Fray Manuel Garzo de Lassarte. Pasados otros dos años, el 22 de mayo de 1724, extendió la fe de erratas el Corrector y Escribano de Cámara, el Licenciado Don Benito de Río Cao de Cordido. El 29 de mayo de ese mismo año, el Escribano del Consejo de Gobierno, Don Baltasar de San Pedro, tasó en novecientos noventa y dos maravedíes la venta del dicho libro. Y por último, fue presentado a Su Majestad el día 8 de junio de 1724, nueve años después de que fuera publicado el primero de los tomos. Como se puede observar, publicar un libro en los sacrosantos reinos de España de la época, suponía una auténtica aventura; además de someterse a sus graciosas majestades con laudables dedicatorias, para conseguir su beneplácito y correr de cuenta del autor los gastos de la impresión. Con razón se lamentaba Palomino al concluir el prólogo de su segundo tomo: "¡Y compadécete de quién expone a el árbitro de la pública censura este inmenso trabajo, y desvelo, y su pobre caudal, sin esperanza de recobrar lo uno, ni compensar lo otro!"

La docta instrucción volcada en los tres libros anteriores del primer tomo, considera el autor que ha sido suficiente para ilustrar el conocimiento del deleite y la teórica en la investigación de la Pintura, por lo que es llegada la hora de entrar

(20) PIERRE, JOSÉ, *Historia General de la Pintura*, tomo 19, *El Cubismo*, Ed. Aguilar, Madrid, pág. 17.

en la práctica y para eso, nada mejor que acogerse a la Musa MELPOMENE, cuarta de las que formaban el coro del Parnaso, que presidía la Tragedia y tenía por oficio cuidar el fruto de la inteligencia.

Palomino pretende con este nuevo libro, introducir en el ejercicio de la pintura al principiante, con la intención de no aburrirle con excesivas disquisiciones y darle libertad para ensayar lo que ha aprendido, estimulándolo para que no le arredre emprender la labor y siga adelante con ánimo de vencer las indudables dificultades que ha de encontrarse en su camino. Afirma que “la habilidad sin enseñanza es lástima; y la enseñanza sin habilidad pérdida”.

Sigue destacando la importancia del Dibujo, de la Simetría, las Proporciones del cuerpo humano y su Anatomía, etc. Resumiendo, trata en general de un ejercicio de práctica, que tiene como protagonista el Dibujo; asignatura que Leonardo de Vinci consideraba: “como primera fase indispensable para después pasar, ya en el orden de la ejecución, a la pintura, ...” (21). Y nuestro paisano Pablo de Céspedes exclama:

“¿Cuál principio conviene a la noble arte?
¡El dibujo que sólo representa
con vivas líneas que redobla y parte
cuanto el aire, la tierra y mar sustenta! (22)

También Jorge Vasari dijo: “téngase por cierto que la práctica que nace del estudio de muchos años, es la verdadera del dibujo, ...” (23). Y en el siglo anterior al que vivimos, Delacroix dibujaba sin descanso; de él comentó Baudelaire: “que habría dado la jornada por mal empleada, si no hubiese aprovechado las últimas horas de la tarde, a la luz de la lámpara, junto al fuego, para dibujar, ...” (24). Pero dejemos el honor al Maestro Pacheco, de cerrar estas citas que con un buen criterio nos dice: “En el cual dibujo, afirmo que conviene ejercitarse con vehemencia, porque ninguna composición, ningún recibimiento de luces será alabado jamás sin el dibujo”. (25)

Libro quinto. EL COPIANTE

Segundo grado de los pintores para Palomino, lo dedica a resaltar la necesidad de memorizar, de retener y conservar los conocimientos que se van adquiriendo. A esta cualidad intelectual le adjudica el autor la Musa TERPSICORE, quinta de las deidades, que preside la Danza y el Canto, y con ellas relaja los efectos de las

(21) VINCI, LEONARDO DE, *Tratado de la Pintura*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, pág. 14.

(22) PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la Pintura*, Ed. L.E.D.A., Barcelona, pág. 56.

(23) *Ibidem*, pág. 56.

(24) PETROVA, EVA; *Delacroix y el dibujo romántico*, Ed. Pligrafa, S.A., Barcelona, pág. 10.

(25) PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la Pintura*, Ed. L.E.D.A., Barcelona, pág. 44.

apreciables fatigas del estudio, para aquietar el ánimo y cultivar mejor el pensamiento. Advierte el artista al pintor que, si bien han pasado del dominio del dibujo, debe emplearse ahora en el uso de los pinceles para aplicar el color, pero que no ha de olvidar aquella disciplina, y tiene que mantener alertado su oficio en la observancia de aquel precepto de Apeles, para que "no pase un día sin línea". Supuesto lo dicho, continúa describiendo minuciosamente los instrumentos que ha de emplear: pinceles, lienzos, colores, su preparación y modo de usarlos; consejos para copiar el paisaje, las flores, las frutas, etc.; manera de estudiar el natural y lo que se debe observar en los retratos. Todo un conjunto de normas para la práctica de la Pintura.

Vigentes en todas sus manifestaciones estas ricas lecciones de Palomino, no podemos dudar de que hay que complementarlas con las aportaciones que, hasta hoy, se han hecho en este campo de la técnica y los nuevos materiales, que los artistas han ido añadiendo. Admira la fecundidad con que se han enriquecido los medios de expresión en este siglo, la variedad es ahora mayor que nunca, y las facilidades de que se dispone, permiten rebasar todas las normas didácticas con absoluta libertad creadora. La lista de los materiales recomendada por el autor, no puede ser determinante, sino sólo orientativa. Pero no por ello podemos relegar esta pedagogía del oficio artesano, Braque escribía en 1954: "Hago el fondo de mis lienzos con el mayor cuidado, porque es la base que soporta el resto, su función es paralela a la de los cimientos de una casa". (26)

Libro sexto. EL APROVECHADO

Es el tercer grado de los pintores. Soslayando el sentido peyorativo con el que coloquialmente se suele emplear este apelativo, Palomino lo usa en los términos de aplicado, diligente, y hace referencia a la operación intelectual que hace el hombre, para conducir las enseñanzas que ha recibido, a la ejecución manual, ya por sí y libremente. A este acto, los antiguos mitológicos le asimilaban la Musa ERATO, la que comienza a influir en la invención, secundando la memoria con el caudal atesorado en el entendimiento.

El meticoloso estudio que ha llevado el autor desde la definición del concepto, hasta el paulatino desarrollo del arte de la Pintura, entra ahora en la enseñanza del modo de copiar estampas, estudiar el natural, observaciones para componer y recomendaciones para los retratos. Así también, expone la necesidad de tener nociones de Arquitectura para acceder al dominio de las proporciones, los volúmenes y los órdenes clásicos. Por último dedica un capítulo a la pintura al temple, sin olvidar repetir sus consejos sobre el modo de estudiar.

El argumento principal de este libro, gira en torno a la libertad de interpretación de las lecciones recibidas por el artista, y de ello puede servirnos de ejemplo cuanto dice Miguel Ángel Asturias en la introducción a una biografía de Velázquez: "el pintor desafía las rígidas y académicas prescripciones de la pintura oficial representada por Pacheco, en lo tocante a las características necesariamente idea-

(26) TÉCNICA DE LOS ARTISTAS MODERNOS, Ed. Hermann Blume, Madrid, pág. 22.

les de la iconografía” (27). Efectivamente, con Velázquez se iniciaba una evolución en la manera de hacer la pintura que rebasaba los conceptos pedagógicos recibidos de su maestro Pacheco, y se anticipaba a los impresionistas. Como bien decía Edouard Manet, cuando en 1865 escribía a su amigo Fantin-Latour: “cuánto me gustaría que Vd. estuviera aquí —se refería a Madrid— qué alegría hubiera experimentado al ver a Velázquez, que por sí solo vale todo el viaje”. (28)

Se vislumbraba ya un universo nuevo que anexionar a la metodología de Palomino, para representar la realidad no sería necesario delimitar las formas con el dibujo, sino emplear amplias masas y brillantes colores que las difuminaran, conjugando la atmósfera con la perspectiva. Era el cambio natural del progreso, que, sin desdeñar las normas contenidas en el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, habían de irse modificando conforme avanzaba la investigación de los artistas, que continuaban buscando otras identidades a la Pintura, tanto referidas a su procedimiento u oficio, como al propio concepto. La inconformidad es la sensación permanente que preside esta parcela de la cultura, y sería deseable que todas las novedades se fueran acumulando a las lecciones aprendidas, yuxtaponiéndose a los principios estéticos de la pedagogía de Palomino, pero la realidad es otra, el bagaje adquirido cada día se considera más pesado e inútil: cubismo, surrealismo, futurismo, abstracción, pop-art, etc., han ido arrinconado las propiedades de aquellas enseñanzas hasta convertirlas en un lastre. Cómo podría adivinar Leonardo de Vinci que cuando escribía entusiasmado: “que las figuras y colores, que toda clase de partes del Universo, queden reducidas a un punto: ¡Qué maravilla este punto!” (29), estaba adelantándose cinco siglos a los interrogantes que hoy nos planteamos.

Libro séptimo. EL INVENTOR

Cuarto grado de los pintores. Está referido a la aplicación del entendimiento para la invención de obras originales en el arte de la Pintura, la búsqueda de formas diferenciales, que aun siendo imitación de la naturaleza, se encuentren en ellas toques personales que las distinguan de lo que pueda ser una simple copia; aquí Palomino abre la puerta al progreso. Esta acción intelectual, la identifica con la Musa POLIMNIA, venerada por los gentiles como oráculo de las ciencias nobles y honestas disciplinas; se la representa con un velo en actitud pensativa, cuyo oficio es expresar lo que concibe el entendimiento.

Con la abundancia de detalles que es propia del autor, en toda su obra, describe las diversas formas con que puede representarse una figura, la composición y contraste que se debe observar, su indumentaria, calidad de los paños, y cuantos elementos se precisen para realizar un buen cuadro. Partiendo siempre de la base del caudal cultural que debe tener el pintor para inventar, y como ha de emplearlo adecuadamente.

(27) BARDI, P.M., *Velázquez*, Ed. Noguer, S.A., Barcelona, pág. 6.

(28) ORIENTIX, SANDRA, *Biografía de Manet*, Ed. Noguer, S.A., Barcelona, pág. 9.

(29) VINCI, LEONARDO DE, *Tratado de la Pintura*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, pág. 19.

Especial aplicación se hace en este libro al desnudo, que, a la debida graduación de la calidad y perfeccionamiento propio de la obra, no debe ser menos la razón de su decoro. Como advertencia, transcribe una providencia del Supremo Tribunal de la Inquisición, que concluye con la prohibición a pintores y escultores, que pinten o tallen láminas o estatuas lascivas, con pena de excomunión mayor, multas y destierros. En este punto, coincide con Francisco Pacheco, quien manifiesta su total intransigencia en materia de decoro, y como ejemplo de su desagrado, se refiere al Juicio Final pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que, sin perjuicio del elogio que le dedica al artista, que considera excepcional, no deja de censurar su liberalidad en el uso excesivo que hizo de los desnudos en tan importante obra (30). Pacheco había sido recibido por Familiar del Santo Oficio de la Inquisición y Censor de las pinturas sagradas, en Sevilla. Dicha prohibición de pintar desnudos fue una barrera para la libertad creadora de los pintores españoles, que pesó como una losa sobre sus cabezas, hasta muy entrado el siglo XIX. Aquí no hubieran podido prevalecer Tiziano ni Rubens, pongo por caso, si bien el primero fue protegido y becado por Carlos I y su hijo Felipe II, y el segundo gozó del favor de Felipe IV. Poquísimas obras con desnudos podemos citar de esa época y posterior, salvo dos excepciones importantes: La Venus del espejo de Velázquez, que pintó por encargo del Marqués de Eliche, y lo hizo en Roma durante su segundo viaje, desde donde se la remitió al Marqués (31), y las Majas de Goya, que éste pintó para Manuel Godoy. Si del primero de los cuadros no se conoce que tuviera problemas con la censura, de los segundos, sabemos que fueron calificadas pinturas obscenas, y dieron lugar a que Goya tuviera que comparecer ante la Inquisición en 1815, sin que jamás se conociera como terminó este asunto. (32)

Libro octavo. EL PRACTICO

Trata Palomino en este libro, quinto del grado de los pintores, de ayudar a que mediante las nociones teórico-prácticas obtenidas, pueda alcanzar el pintor el objeto de sus desvelos, y se pregunta "¿Dónde hay gusto que se iguale, al de poner delante una tabla o lienzo imprimado, y sin más resolver papeles, ni buscar estampas, delinear el asunto que se le ofrece?". Cuando se ha llegado a inventar, sin demasiado trabajo, como fruto del propio caudal acumulado afanosamente con el estudio.

A esta fase, en el orden del saber, reconoce en la mitología a URANIA, la octava Musa, porque contemplaba los astros y movimientos esféricos, y también desechaba lo inútil para elegir lo provechoso. Con esta idea, exhorta el autor a borrar, añadir y corregir cuanto sea preciso, para mejorar el trabajo hasta conseguir su perfección; sin olvidar la observación de la naturaleza, ni escatimar el uso

(30) PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la Pintura*, Ed. L.E.D.A., Barcelona, pág. 55.

(31) GALLEGO, JULIÁN, *Velázquez*, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, pág. 368.

(32) GASSIER Y WILSON, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Ed. Juventud, S.A., Barcelona, pág. 152.

de los materiales, pues el pintor ha de ser generoso y liberal.

Asimismo advierte de los peligros de dejarse llevar por la fantasía y buscando únicamente el interés, se pinte sin atención a las reglas del arte y sólo guiados por la costumbre; igual previene del amaneramiento al que lleva la copia de otras obras, y la repetición de las imágenes a las que se ha hecho la mano, con la natural propensión al hábito de la facilidad.

Todo un capítulo de este libro lo emplea Palomino para el conocimiento de la fisonomía, que estima es muy importante para el artista, el saber la constitución del cuerpo humano y la figuración de su semblante. Y otros cuatro capítulos al desarrollo práctico de la Perspectiva. El compendio del libro está dedicado a la enseñanza técnica, o lo que según Haggar se define: “conjunto de operaciones manuales y mecánicas que actúan sobre las materias primas para organizarlas, conformarlas y moldearlas de acuerdo con una intencionalidad artística específica” (33). Y lo termina nuestro autor manifestando que una obra de arte ha de ser portadora de dos discursos diferentes: uno espiritual y otro físico referido al procedimiento técnico.

Libro noveno. EL PERFECTO

Se refiere Palomino en este sexto y último grado de los pintores, a que una vez alcanzado el saber que sea posible, se puede gozar después con toda plenitud del conocimiento adquirido y emplearlo con aprovechamiento. Esta operación la asimila a las propiedades de la Musa CALÍOPE, con la que se cierra el número armonioso del coro del Parnaso, y que tiene por ocupación “cantar con dulce y melodiosa voz” las hazañas de aquellos ínclitos varones que se hicieron acreedores al laurel y la fama.

De la gracia y armonía de la Pintura y los medios para conseguir su perfección, trata el autor de influir al artista, de suerte que no se contente con lo bueno y aspire siempre a conseguir lo mejor, pues la obra perfecta ha de constar de hermosura, suavidad y relieve. Y en este punto, Palomino describe la belleza como una proporción atractiva: saber templar los colores con gusto, graduar la luz al compás de las distancias, componer y dibujar conforme requiere la naturaleza del asunto, poniendo como ejemplo del contraste de los colores y la armonía de su acorde, el arco iris. La suavidad es otra de las partes que considera importante y de la que depende la unión y dulzura de las tintas. Y por último, el relieve, que debe conseguirse con una sabia interpretación del claro y oscuro sobre buenos contornos.

Sigue este libro ocupándose de las ideas que suelen discurrir en las obras pictóricas, refiriéndose con exquisita prudencia a la problemática que con frecuencia el artista tiene que soportar, pues se ve supeditado a recibir en sus encargos ideas preconcebidas, que pueden torcer su personal creatividad, y le aconseja, con sutil criterio, que en cuanto le sea posible y no perjudique su buen hacer, procure

(33) *TÉCNICAS DE LOS ARTISTAS MODERNOS*, Ed. Hermann Blume, Madrid, pág. 14.

acomodarse a las ideas ajenas en bien a su crédito y a sus intereses, a la par que sugiere a quienes se arroguen a sí la descripción de las ideas o asuntos, le reserven al pintor el modo de desarrollarlas.

Y termina el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, dando el autor una serie de ideas para los pintores, referidas al ornato de plazas y patios, decoración de iglesias, bóvedas y cúpulas; en su afán de completar todas las enseñanzas que puede necesitar un artista para realizar su labor sin limitaciones.

CONCLUSIÓN

Como apasionado por el arte, y pintor, asisto imparcial a las controvertidas batallas entre ideales artísticos y busco la claridad, sin equívocas confusiones de términos, a través de los valores autónomos de la actividad estética; y he encontrado un sedante al releer los textos de uno de los más célebres pintores que ha dado Córdoba, Acisclo Antonio Palomino. Encontrar orientación en el bosque de mis dudas, es cuanto pretendía obtener con mis reflexiones sobre las sabias enseñanzas de este hombre, que poseyó unos conocimientos de la cultura nada comunes, y una experiencia artística sobresaliente. Quería lograr en mi interior un ideal de casi ataraxia, aunque presumo que solamente con este ejemplo, pese a su fecundidad, no he podido conseguirlo. He de ordenar mis propios pensamientos para alcanzarlo, pero es una baza muy importante como punto de partida.

Decía Gaya Nuño: "Que el hombre del siglo XX, artista o no, vive desde hace muchos años encerrado en una cárcel de miedos, inseguridades y pésimos presagios, en cantidades posiblemente nuevas en la historia del mundo" (34). Y si hemos de creer a los historiadores modernos de arte, no todo es posible en todas las épocas, y la actual se caracteriza por una de las más difíciles coyunturas que condicionan la actividad creadora de los artistas, entre ellos se interpone, no ya una diferencia generacional, sino un abismo que se profundiza de día en día. Joan Fuster afirma: "La voluntad de arte, en definitiva, puesta así de relieve, permite relacionar las manifestaciones artísticas, con las demás actividades digamos culturales de la sociedad que las crea". (35)

Esos mismo historiadores coinciden en que la ruptura con la pintura convencional y el comienzo del llamado arte moderno, se produce hacia principios de nuestro siglo, con unas exposiciones de Braque en 1909, de Picasso en 1910 y el Salón de los Independientes de París, de 1911, si bien el origen del Cubismo que la provoca, se encuentra en Cezanne. Con este movimiento se liberaba la pintura de las trabas de la perspectiva ilusionista y de las normas establecidas. Otros principios innovadores, otra estructura del cuadro y otros elementos materiales distintos, revolucionarios, que precisaron también nuevas técnicas, vinieron a incrementar las ya conocidas. Y no podemos omitir la influencia que tuvo la invención de la fotografía, que por sí sola, había de invalidar para la pintura gran

(34) GAYA NUÑO, JOSÉ ANTONIO, *Ataraxia y desasosiego en el arte*, Ed. Instituto IBYS, Madrid, pág. 46.

(35) FUSTER, JEAN, *El descrédito de la realidad*, Ed. Seix Barral, S.A., Barcelona, pág. 14.

parte de los efectos, con respecto a la reproducción de la naturaleza.

La situación provocativa de este cambio estaba cantada desde finales del siglo XVIII, en que terminaba el sistema de enseñanza magistral y era sustituido por las Academias de Bellas Artes. La ventaja de aquel período de comunicación directa y personal en el taller del Maestro, un artista cualificado, y su reducido número de aprendices, iba desde la limpieza de los pinceles, moler los pigmentos o imprimir los lienzos, hasta iniciarse en el trazado del dibujo y el empleo de los colores; suponía una enseñanza completa de la pintura, que había finiquitado. Allí la transmisión oral y práctica de las nociones esenciales era fundamental, luego, cada uno de los aprendices asimilaba con su entendimiento las lecciones recibidas, que maduraba con su propia personalidad y una vez liberado de la influencia directa de su maestro se incorporaba a la vida profesional. Así se formaron grandes artistas que han dejado un importante testimonio:

Velázquez fue discípulo de Herrera el Viejo, primero, y de Francisco Pacheco después; el cordobés Antonio del Castillo recibió las primeras lecciones de Aledo en Córdoba y de su tío Juan del Castillo, en Sevilla, junto a Murillo y Alonso Cano, pasando luego al taller de Zurbarán, quien a su vez había hecho aprendizaje con Pedro Díaz de Villanueva; el propio Palomino se consideraba discípulo de Valdés Leal y recibió la enseñanza del también cordobés Juan de Alfaro; y Goya asistió al taller de Luzón, con Francisco Bayeu.

En cambio, al enseñanza organizada de las Academias de Bellas Artes, impersonal y fría, acabó desembocando en un academicismo rigurosamente dirigido que coartaba la libertad de los aspirantes a pintores, coincidiendo con el auge del período "neoclásico". Hasta tal extremo que en los Salones Oficiales de París se rechazaba toda obra que no reuniera esas condiciones, lo que provocó la creación de los Salones Independientes. Vaya como anécdota que aquí, en España, no sólo se seleccionaba con ese carácter académico las obras presentadas, sino que aquellas otras dudosas de modernidad, que el Jurado no se atrevía a excluir, las arrojaban a unas salas marginales que los expositores denominaban jocosamente del "crimen". Así resultó que, lo que había empezado por un oficio para acabar en obra de arte, se pretendió comenzar con un elevado concepto del arte y acabó en pobre oficio. En esta situación, a principios del siglo XIX, el mundo artístico estaba en plena evolución y desde entonces podemos considerar que emprendió dos sendas divergentes, que se consolidaron en el siglo siguiente: una la de los seguidores de las teorías tradicionales y otra, la de los que podríamos llamar investigadores.

En la primera de ellas, con las naturales evoluciones del tiempo y la conclusión de los conceptos y técnicas experimentadas y la incorporación prudente de algunos nuevos materiales, puede decirse que en nuestro país estuvo comprendida por el pintoresquismo de Zuloaga, el impresionismo de Sorolla, el mismo Picasso de la época azul y rosa, los expresionistas Nonell y Solana, el simbolista Julio Romero de Torres, y sólo citando a los más destacados llega al realista manchego Antonio López, sin que nos dejemos atrás a Vázquez Díaz.

Por otro lado, en la segunda serie estarían, en primer lugar, el cubista Picasso, cabeza de la rebelión, con Juan Gris, los surrealistas Dalí, Oscar Domínguez y Miró, el abstracto Antoni Tàpies, y limitando también la lista a los principales

iniciadores de nuevas tendencias el Equipo 57.

El planteamiento más urgente en la problemática del arte de hoy es su comunicabilidad. A partir del rompimiento con el radicalismo realista los artistas entraron de nuevo en una fase renovadora, en franca rebeldía con unos principios que encontraban ahogados en recetas de taller, y faltos de fuerzas vivificantes. Pero esa reacción admirable en busca de otro arte con más contenido que les liberase el amaneramiento banal en que habían caído, encerraba un grave riesgo: el camino elegido iba a distanciarles del ritmo que llevaba la percepción por el público, de susceptibilidad más reacia a evolucionar, y cada vez se iría separando más de ellos hasta caer en un auténtico distanciamiento. No debe, por tanto, extrañarnos que las nuevas formas del arte no sean populares, y sólo tengan interés para unas escasas minorías.

Buscando la salida a este dilema, sin la menor idea de contemporizar, sólo cabe estimar ambas opciones como válidas. De mis reflexiones sí he sacado la conclusión de que el artista, hoy, tiene que crear su propio estilo, sin dejarse influir de modos y maneras, de acuerdo con sus sentimientos, únicamente su sinceridad, su noble corazón le podrá guiar por el medio que su personalidad le pida, no permitiendo que le domine la angustia de la insatisfacción, sino esforzándose por llegar a la meta que se proponga, y no renunciando a ninguno de los conocimientos que tenga adquiridos, porque en ellos encontrará el germen que desarrolle la semilla de la invención. Es su sensibilidad la que ha de poner en juego para conseguir que su obra se atraiga. Por unos, las teorías de Palomino podrán serles de mucha utilidad y de meditación en los momentos de desaliento, sin olvidar el seguimiento de los procesos que vaya persiguiendo la pintura, porque las reglas del arte no son inmutables, los valores trascendentales prevalecen sobre ellas. Para otros, el afán de encontrar una visión distinta, desligada de todo prejuicio y de todo convencionalismo de formación, intuitivamente las estimulará a una constante investigación, y su esfuerzo audaz habrá de abrirles nuevas metas que explorar.

Todos tienen que poner su mira en lo auténticamente valioso, en la obra bien hecha, cualquiera que sea su identificación estilista, lo importante es que sea capaz de causar impacto en nuestra retina y en nuestras fibras sensibles. No todo bodegón o naturaleza muerta tiene que ser un cuadro bueno, porque haya fotografiado las flores o los frutos, ni toda pintura informativa, pongo por caso, porque se vuelquen en ella toda clase de materias. La bondad de la obra de arte es otra cosa.

Y estas consideraciones valen para el contemplador de las obras de arte. Sin duda es mucho más fácil "entender" —entre comillas— el arte representativo de la naturaleza, que responde a nuestra educación óptica más elemental, que un cuadro abstracto. Las obras que hemos tenido como modelo hasta ahora, nos llegaban seleccionadas en los museos, que sólo exhiben aquellas que tienen calidad, los miles de metros cuadrados de lienzo empleados en otras que carecían de ella, se quedaron en el camino. Por el contrario, con el arte actual tenemos que hacer nuestra propia apreciación, pues no ha pasado todavía por el tamiz, que el tiempo proporciona inexorablemente, para su valoración. Contando además con el número de obstáculos que ha encontrado a su paso, es cierto que este arte contemporáneo

neo apenas cuenta cien años, pero su accidentada vida se ha visto interrumpida muchas veces, vicisitudes sin límite retrasaron su conocimiento. La Alemania de Hitler lo proscribió al estimarlo “arte degenerado”; lo mismo ocurrió en la Rusia de Stalin. Los artistas de uno y de otro sitio fueron desautorizados, perseguidos y exiliados y sus obras confinadas; se favoreció en su lugar un arte semi-académico oficial, y el despreciado por “degenerado” fue sustituido por otro “detestable”. Tengamos en cuenta que el dominio de ambas nacionalidades fue casi total en Europa; aquí mismo en España, no pasó menos menoscabado, recordemos aquella estúpida comparación que hizo Dalí durante una conferencia que dio en Madrid hace años, dijo: “Picasso es un genio, yo también, Picasso es comunista, yo tampoco”. Con ella se identificaba el arte-política del momento, que justifica la ausencia en nuestros museos oficiales, de obras de los Picasso, Juan Gris, Domínguez, María Blanchard y Miró, hasta hace poco tiempo; aunque España, más independiente en tantos aspectos, reaccionó pronto y a partir de la I Exposición de Arte Íbero-Americano, se abrió la puerta al nuevo arte. Aunque no se puede ocultar que durante ese tiempo se nos escatimó y desinformó de cuanto ocurría fuera de nuestra frontera. Por eso, es en la juventud donde se encuentra mayor afición a este arte.

Aquellas manifestaciones desproporcionadas que habíamos referido, escondían una malvada intención, nada justificable pero comprensible, si se destruían las obras del pasado se nos privaba de referencia, y a cambio se ofrecería a nuestra vida un espectáculo novísimo, que nos forzarían, por eliminación a admitirlo. Semejante disparate no es concebible, lo único que cabe en el tiempo que vivimos, es acercarse al arte contemporáneo con espíritu abierto y la mente despejada dispuesta a comprender, con la debida información que facilite el conocimiento.

Una y otra forma de hacer arte son distintas, pero no deben resultar opuestas; en conjunto responden a la noble función artística, en ambas está el futuro. Y con el deseo puesto en ese horizonte, sin renegar de la tradición estética, y apreciando las innovaciones más amplias y universales que se produzcan, podremos dar satisfacción a nuestra sensibilidad artística.