

## FRANCISCO CALVO SERRALLER

### Los árboles y el bosque

Hay momentos, en efecto, en que los árboles nos impiden ver el bosque. El proverbio se aplica a la contemplación de la naturaleza, pero también a la traslación artística de esta, que no en balde ha formado un género pictórico autónomo, el del paisaje.

Como fondo, el paisaje ha tenido una historia muy antigua, pero no logró librarse de su subordinación –y solo relativamente– hasta bien avanzado el siglo XVII. El problema era que la naturaleza en sí y, por tanto, su visión artística producían aprensión y recelo si no se lograba estampar un cierto sello humanizador. Solo cuando el horizonte humano se fue ensanchando hasta una dimensión no solo planetaria, sino cósmica, se pudo comprender que era imprescindible despejar nuestra mirada de lo que empequeñecía nuestra visión: de nuestros miedos y el correspondiente lastre de prejuicios. En este sentido, el franqueamiento completo del paisaje como género se produjo en nuestra época, en la que ha sido posible contemplar la naturaleza sin, por así decirlo, ser visto. Esta revelación sigue siendo hoy un creciente desafío sin límite a la vista.

Hay que empezar por estas consideraciones, muy apretadamente sintéticas, si se quiere abordar el proyecto que nos plantea José Manuel Ballester, que, en primera instancia, ha querido “limpiar” la pintura de paisaje histórica de toda la anecdótica humana, pero, en segunda, para trastocar el orden visual establecido de las cosas; esto es: invertir su jerarquía, dando prioridad a lo tradicionalmente considerado como en “segundo plano”.

¿Se termina ahí –en un trocar la figura por el fondo o el delante por el detrás a través del paisaje– la cuestión que nos plantea ahora Ballester? ¿O es acaso eso junto con el que emplee para la demostración ejemplos del arte histórico, elegidos además dentro los muchos y excelentes que nos ofrece el Museo del Prado? Esto último, en todo caso, complica las cosas más que el simple detalle anecdótico de que sea este u otro museo en concreto. Las complica porque introduce un nuevo elemento de consideración: el de la cultura institucional como paisaje, como nuestro fondo, como nuestro detrás. De una u otra manera, los artistas de nuestra época no han olvidado jamás esta perspectiva, bien como apoyo o como lastre. Así, en el siglo XIX, cundió en arte la orientación llamada historicista o “revivalista”, pero, ya a partir del XX, la irónica, signada esta por el gesto maculador de Duchamp que no en balde le puso bigotes a la *Gioconda*, iniciando con ello la senda del *pastiche*. Con la misma ironía, aunque con mayor frialdad o distanciamiento críticos, en el momento artístico actual, denominado como posmoderno, han abundado los autores que se han aproximado al arte histórico y a sus templos secularizados, los museos, bien para reconstruir de una forma paródica obras maestras del pasado con diversas intenciones, bien para fijarse en quienes lo visitan, el público.

En ambos casos, se trata de puntos de vista “subvertidores” de lo que se entiende como el uso normal o normalizado de relacionarse con una obra de arte o con un museo, pero no solo para con ello cuestionar su inercia obcecada, sino para, en efecto, “rehacerlos”. De manera que, eso es, en principio, lo que nos propone Ballester con sus análisis “clarificadores” de reconocidos cuadros del Museo del Prado, en todos los cuales la estrategia

dominante o el guión ha consistido en despojarlos de figuras humanas y de sus menesterosas o atribuladas acciones, quedándose solo con los telones de fondo de sus respectivos paisajes.

¿Ha emprendido acaso esta labor Ballester con la única intención de así llamar mejor nuestra atención sobre la importancia del paisaje, que tardó siglos en emanciparse y mostrarnos su genuina faz sin interferencias? ¿Es, pues, la suya una suerte de retrospectiva reivindicativa de lo “tapado” o casi oculto? Aunque es posible que haya algo de eso, no es desde luego lo único que hay, y, me atrevería a decir, que tampoco lo más relevante. Quizá la clave nos la dé el único cuadro, de entre los que ha trabajado Ballester, que no está en el Museo del Prado, ni además tiene como fondo un paisaje. Me refiero a *El arte de la pintura*, de Johannes Vermeer de Delft (Delft, 1632-1675), que se estima pintado hacia 1665-1666 y que, en la actualidad, se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Significativamente, el único paisaje pintado por el genial artista holandés, especialista en interiores, fue una hoy archiconocida panorámica de su ciudad natal completamente despojada de figuras, con lo que, de haberla aplicado ahora Ballester su método inversor, tendría que haberla poblado en vez de despoblado. No es que el cuadro *El arte de la pintura* esté poblado en exceso, pues solo cuenta con dos figuras animadas, una de las cuales es un autorretrato del propio pintor de espaldas y la otra, una joven, cuya corona laureada, la trompeta que porta en su mano derecha y el grueso libro en su izquierda nos anuncian, a pesar de su verista aspecto adolescente como de andar por casa, que se trata de una figura alegórica y, más en concreto, la de Clío, Musa de la Historia. La presencia de estas dos figuras, que componen una escena por la que vemos cómo un pintor se afana por representar la efigie de quien entonces todavía era considerada como la encarnación del tema principal de la pintura, esa Historia que ya L. B. Alberti había señalado como el tema más importante para un artista, no agotan, en cualquier caso, el prolijo ajuar figurativo del cuadro, a través de cuyos diversos objetos en él apilados casi todos sobre una mesa reconocemos a las restantes artes: una máscara de yeso a la escultura; un libro abierto, al arte de la imprenta; un tapiz colgante, a la artesanía; la trompeta de la fama, también a la música; el propio interior, a la arquitectura... Con lo que no es extraño que se haya interpretado el conjunto no solo como la representación de efectivamente todas las artes, sino su competencia entre sí, saliendo victoriosa de la misma, como resulta palmario, la pintura. Por lo demás, para aclarar todavía más el asunto, sabemos que esta composición la realizó Vermeer, cuando era circunstancialmente el director de la cofradía artística de San Lucas de su ciudad, y como donación en homenaje de esta institución. Por otra parte, los estudiosos de Vermeer no han dejado de reparar en el trasfondo irónico de celebrar la superioridad de la pintura, pero tratando el considerado tradicionalmente su género superior, el de la Historia, dentro de un interior burgués, mediante una verista escena doméstica y en un lugar atestado de enseres cotidianos, fuera cual fuera su trascendencia simbólica. En cierta manera, toda esta parafernalia queda subsumida por Vermeer a lo que era la modesta esencia de todos sus cuadros: silenciosos ámbitos domésticos de la vida cotidiana holandesa de su época, pero, sobre todo, animados por lo que siempre para él fue la sustancia misma del arte de la pintura, la luz y sus efectos.

A través de lo que vamos apuntando como el contenido figurativo del célebre

cuadro de Vermeer, no solo lo hemos descrito e interpretado, sino que finalmente hemos llegado a lo que para el maestro holandés era el alma luminosa de la pintura. Hay que subrayarlo por sí, sin duda, pero también porque nos revela cómo la operación “limpiadora”, emprendida por Ballester en este caso, nos deja frente a una escena de interior en que la única protagonista es, por tanto, la luz, cuya importancia “exterior”, cuando se trata de un paisaje, tampoco hace falta ponderar. De manera que Ballester, para iluminar el sentido de lo exterior, utiliza un interior; para el de un lejos, un cerca; para el de la naturaleza, la historia; para el de la historia pública, la historia privada.

El planteamiento de Ballester es, por tanto, digámoslo así, complejo, como lo ha sido su propia trayectoria, sobre la que es bueno hacer un inciso muy al hilo de lo que estamos tratando. Los primeros pasos artísticos de Ballester estuvieron encaminados por la senda de lo que se entiende como arte realista, en cuya práctica obtuvo un singular reconocimiento crítico, que auguraba un futuro confortable. No obstante, pronto dio visos de desafiarse a sí mismo de la única manera que cabe hacerlo, que es la de buscarse “complicaciones”, lo cual se pudo apreciar a través de ese vasto y peligroso mundo del arte gráfico, en el que se puede encallar si alguien se queda en el virtuosismo artesanal.

Ballester no solo no lo hizo, sino que enseguida se puso a explorar otros horizontes, como el de la fotografía. Tampoco se arredró a la hora de encarar otros paisajes físicos y antropológicos, como la ahora vertiginosamente cambiante China. En suma: que, sin necesidad de hacer ahora un recuento completo de todas sus investigaciones y tentativas, cabe apreciar cómo Ballester no ha cesado en cuestionarse sus propias posibilidades personales y las del mismo arte. En este sentido, yo no creo que la historia de Ballester hasta el momento presente se pueda resumir en, por ejemplo, el paso de un pintor a un fotógrafo, sino en su obstinación por dar un libre curso a sus inquietudes artísticas a través de las experiencias, soportes y técnicas que ha estimado necesarios. En realidad, Ballester no ha quemado o quemado etapas, sino que ha voluntariamente enredado las perspectivas y los papeles, de forma que, por explicarnos, piensa la pintura mediante la fotografía y esta mediante aquella. ¿Y no hay algo en todo ello que nos recuerda la alambicada forma con la que Vermeer se planteaba su elogio del arte de la pintura a través de la sutil negación de lo que, tradicionalmente, se entendía como su regulación ideal?

Sea como sea, tras estas aclaraciones de principios, volvamos sobre el “tema” de su presente exposición: el despojamiento de los cuadros del Museo del Prado, entre los que nos encontramos con media docena de célebres paisajes “interferidos”; esto es: que no lo eran de forma plena hasta que él los ha transformado en tales. La selección que ha hecho al respecto es ya de por sí muy significativa, empezando hasta por la rasante de su acotación cronológica, porque se centran en los siglos XVI y XVII, que son cruciales precisamente en la historia del paisaje como género. Tampoco puede obviarse que sus autores pertenezcan a los Países Bajos e Italia, los responsables no solo de la modernización de la pintura y del paisaje como género. La única excepción ha sido la del lorenés Claudio de Lorena, que, no obstante, se hizo pintor y desarrolló toda su carrera artística en Roma.

Si se analizan estos cuadros en conjunto, comparándolos entre sí, no cuesta trabajo descubrir no solo que cada uno de ellos nos plantea todos los sucesivos planos de diferente alejamiento, sino de encuadre y altura distintos. Nos proporcionan asimismo un elenco muy variado de prototipos de narración

formal y simbólica. Y, por último, sobre todo, nos muestran las muy diversas formas de incidencia luminosa. Véase si no al respecto el caso del *Retablo de la Anunciación* de Fra Angelico, un temple sobre tabla, datado hacia 1425-1428, donde el drama central, el del misterio de la Anunciación, se desenvuelve, bajo un palio arquitectónico, en las estancias de la Virgen, ocupando las tres cuartas partes de un primer plano frontal, que deja la parte restante para cobijar el frondoso jardín del Paraíso, de donde Adán y Eva acaban de ser expulsados. Pero, por debajo, en lo que se denomina el banco, hay una sucesión de cinco pequeñas viñetas, que representan, a su vez, el nacimiento y desposorios de la Virgen, la Visitación, la Purificación, la Epifanía y el Tránsito. Pues bien, desalojadas todas las figuras, lo que descubrimos es la sucesión de un rico y variado conjunto de espacios manchados por la luz. ¿Y qué decir de *El jardín de las delicias*, de El Bosco, un óleo sobre tabla en forma de tríptico, fechado hacia 1500 cuyo cerramiento nos muestra en grisalla el tercer día de la Creación, cuya cenicienta apariencia contrasta con el abigarrado cromatismo de sus tres paneles internos? Si el contraste de la tapadera gris con los tres paneles del tríptico es, en cuanto a los colores, muy vivo, reduplica su efecto no solo por la innumerable multitud que puebla el lujurioso jardín central, sino por los mil enredos que ocupa a esta tropa de desnudos en ansiosa busca de los placeres más rebuscados. Se trata, en efecto, de una composición, abigarrada, populosa y, sobre todo, estruendosa, como lo refrenda el propio Bosco que, en la escena del desagüe infernal de este gentío que no ha vivido nada más que para dar placer a los sentidos, concibe el ruido musical como el peor de los tormentos. Pues bien, al aclarar Ballester este abarrotado campo, nos revela, por supuesto, la soberbia calidad y originalidad paisajísticas de El Bosco, pero, más que eso, limpia y unifica la atmósfera del conjunto mostrándonos unos delicados tonos verdosos, azulencos y azafranados, de crepitación exclusivamente orgánica, mientras que el Infierno es apenas ya una noche por fuerza tenebrosa. Fra Angelico y El Bosco son bastante antitéticos, como lo pueden ser la Baja Edad Media del primer Renacimiento, pero ambos se aproximan al Sandro Botticelli de la *historia de Nastagio degli Onesti*, conjunto pintado en 1483 en cuatro tablas, tres de las cuales se conservan en el Museo del Prado, en que todavía los tres conciben la luz como un mediodía ideal como una luz intemporal y, por tanto, sin drama. Las tablas de Botticelli son de formato horizontal y desarrollan, con un orden narrativo secuencial, los momentos álgidos de la aleccionadora historia incluida en la octava novela de la quinta jornada del *Decameron* de Boccaccio, la cual, desvestida del trágico anecdótico, se nos muestra como un grato paisaje de un pinar mediterráneo, en el que Ballester solo ha conservado los restos del que parece un agitado banquete. En esta operación transformadora, los erguidos árboles toman el protagonismo de la escena, pero de una forma que geometriza el espacio con una claridad cristalina. ¿Pero puede existir un paisaje que sea real sin una luz entreverada de sombras, o, lo que es lo mismo, sin que dicte sobre él la ley del tiempo, de un sol convertido en reloj de la naturaleza? Apenas unos años después, aunque ya en pleno siglo XVI, el pintor flamenco Joachim Patinir nos responde con ciertos visajes de dramatismo luminoso en *El descanso en la huida a Egipto*, obra fechada hacia 1515 y 1519 y que representa una soberbia síntesis de la apacible vida rural, en la que se atisban ciertas frondosidades sombrías y algún que otro peligro lejano, que no interrumpe el apacible acto con que, en un

primer plano remontado, la Virgen amamanta a su divina criatura. De nuevo aquí Ballester nos deja con todos los elementos de este paisaje labriego, en el que no estorban la alforja, la calabaza y el cuévano dejado al desgaire al pie de un árbol, pero no se ha molestado en suprimir el único elemento inquietante, el de una esfera de piedra sobre la que se posa un pie dorado, único resto de lo que debió de ser una estatua pagana mutilada. Aun más enjundia del pasar dramático de la luz, que no es solo el de una jornada, sino también estacional, nos lo proporciona el cuadro del también flamenco Pieter Brueghel el Joven, que pintó *País nevado*, seguramente inspirado en uno similar de su padre, pero de cuando ya seguía también la estela de otros paisajistas holandeses del XVII. En todo caso, la repentina ausencia de patinadores sobre el helado lecho del río aumenta la sensación física de frío y de desolación invernal.

El paisaje que remata este conjunto es el que Claudio de Lorena realizó hacia 1639-1640 con el título *Paisaje con el embarco en Ostia de santa Paula Romana*, un óleo sobre lienzo, de formato vertical, de 211 x145 cm, en el que la luz rasante del amanecer, multiplicada por su refracción acuática, nos deslumbra al fondo, convirtiendo la bocana del puerto romano en un impresionante contraluz, de intenso dramatismo romántico, que refulge con aun mayor poderío al expandirse sobre la muy cuidada escenografía arquitectónica, sostenida por cristalinos bloques de piedra.

¿Cómo, en fin, asumir esta crónica de la temporalización del paisaje y de la pintura mediante la luz, tal y como os la ha planteado Ballester a través de la manipulación desfigurativa de varias obras maestras históricas? Pienso que como una reflexión sobre el arte, cuyos reflejos siguen hoy operativos, como así nos lo revela la visión de Ballester, estampador de los misterios de la luz.