

ARTES PLÁSTICAS

Por Miguel Fisac, Arquitecto

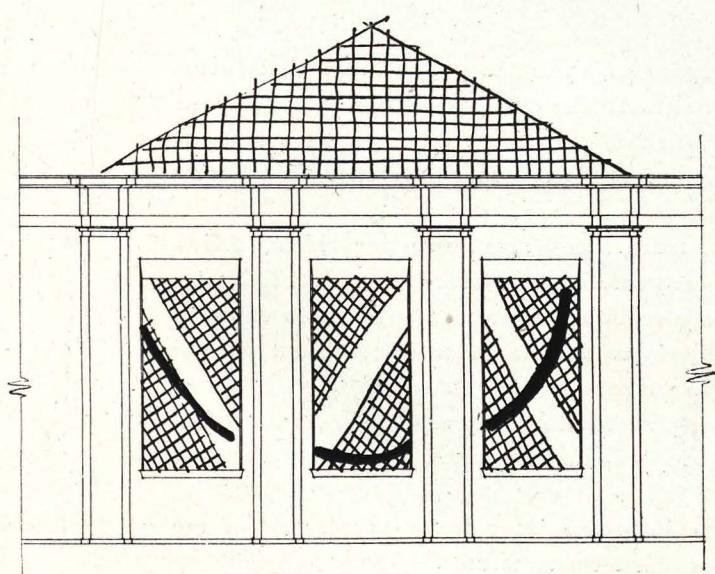
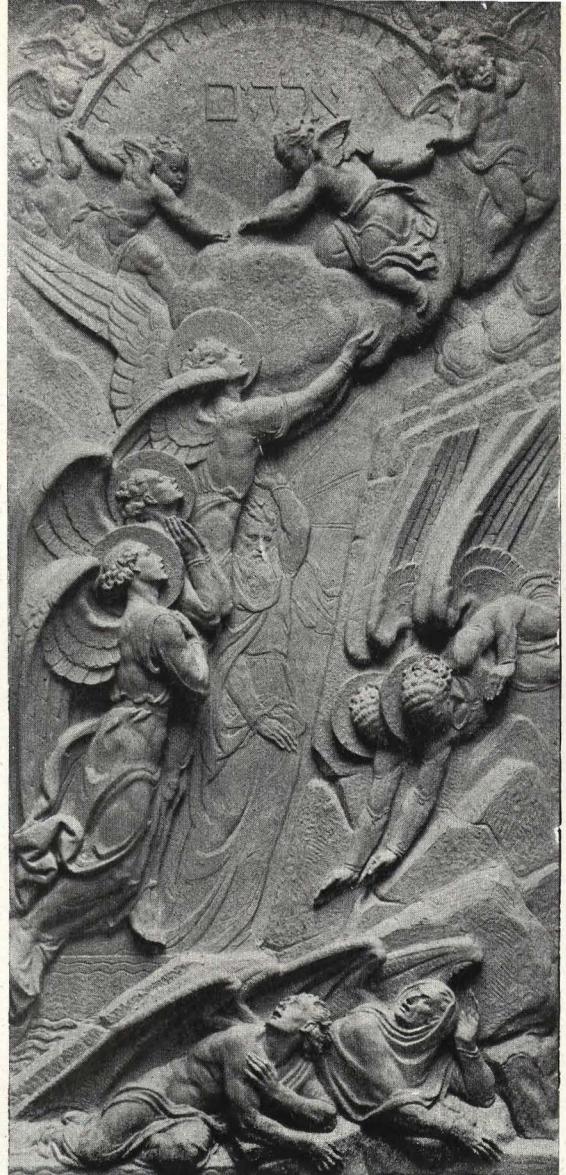
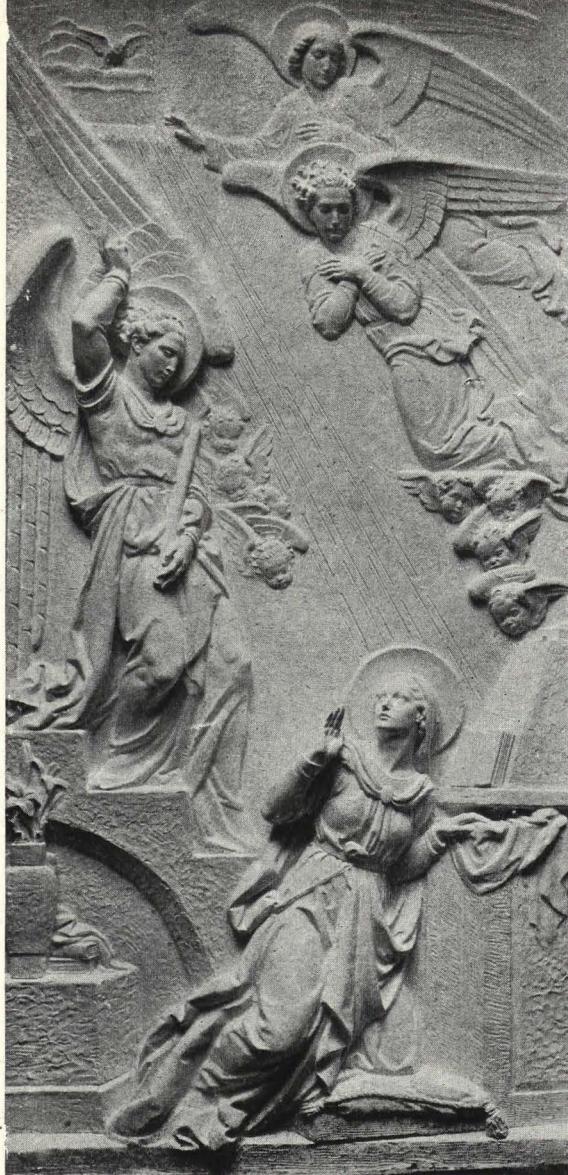
Hace ya mucho tiempo que las artes plásticas están separadas, cada una por su lado. Y es curioso observar que esa separación se inicia precisamente en el momento que parece más propicio para que llegasen a una mayor compenetración: en el Renacimiento, cuando las artes plásticas se estudian como una sola disciplina, sin solución de continuidad, cuando, con mucha frecuencia, un mismo artista es a la vez pintor, escultor y arquitecto.

¿Por qué Rafael, por ejemplo, cuando es arquitecto, maravilloso arquitecto por cierto, olvida que es pintor? ¿Por qué cuando es pintor olvida que es arquitecto de verdad? Digo de verdad, porque es un arquitecto en su pintura; en sus fondos y en sus recintos pictóricos; pero no lo es en la arquitectura en que está encuadrada su pintura cuando ésta es mural. Quizá la clave del porqué sea que su pintura mural no es mural, es de caballete que circunstancialmente se coloca en el muro. Como, también en el Renacimiento, la escultura no es arquitectónica, en el sentido de formar unidad con la arquitectura, sino que tiene con ella una relación «como en visita», ocupando nichos y hornacinas.

Descontando algunos momentos, pocos, en que se ha intentado un relativo acercamiento, ese criterio de disociación de las artes plásticas ha continuado hasta nuestros días.

Hoy son muchos los pintores, escultores y hasta arquitectos, que piensan y sienten así. En una revista profesional se ha escrito hace poco tiempo (1): «Nuestra misión como arquitectos ante el tema que motiva este comentario, es esencialmente la de comprender, concebir y ejecutar el marco que ha de recibir la pintura mural.» El genial pintor José María Sert ha dicho que la pintura mural

(1) «La pintura en el marco arquitectónico». *Reconstrucción*, junio-julio 1944.



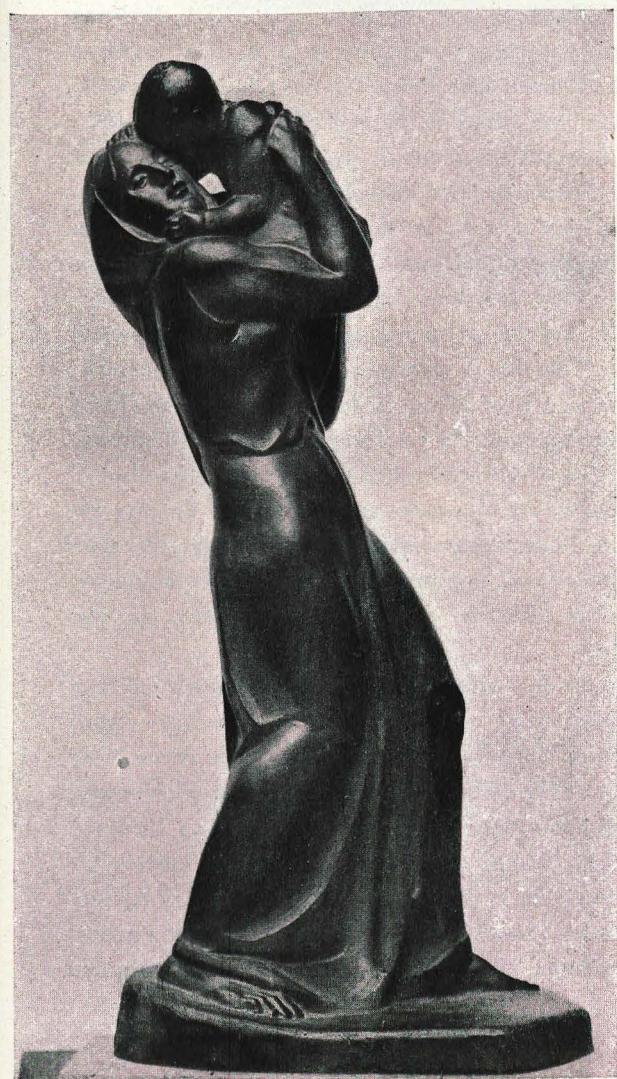
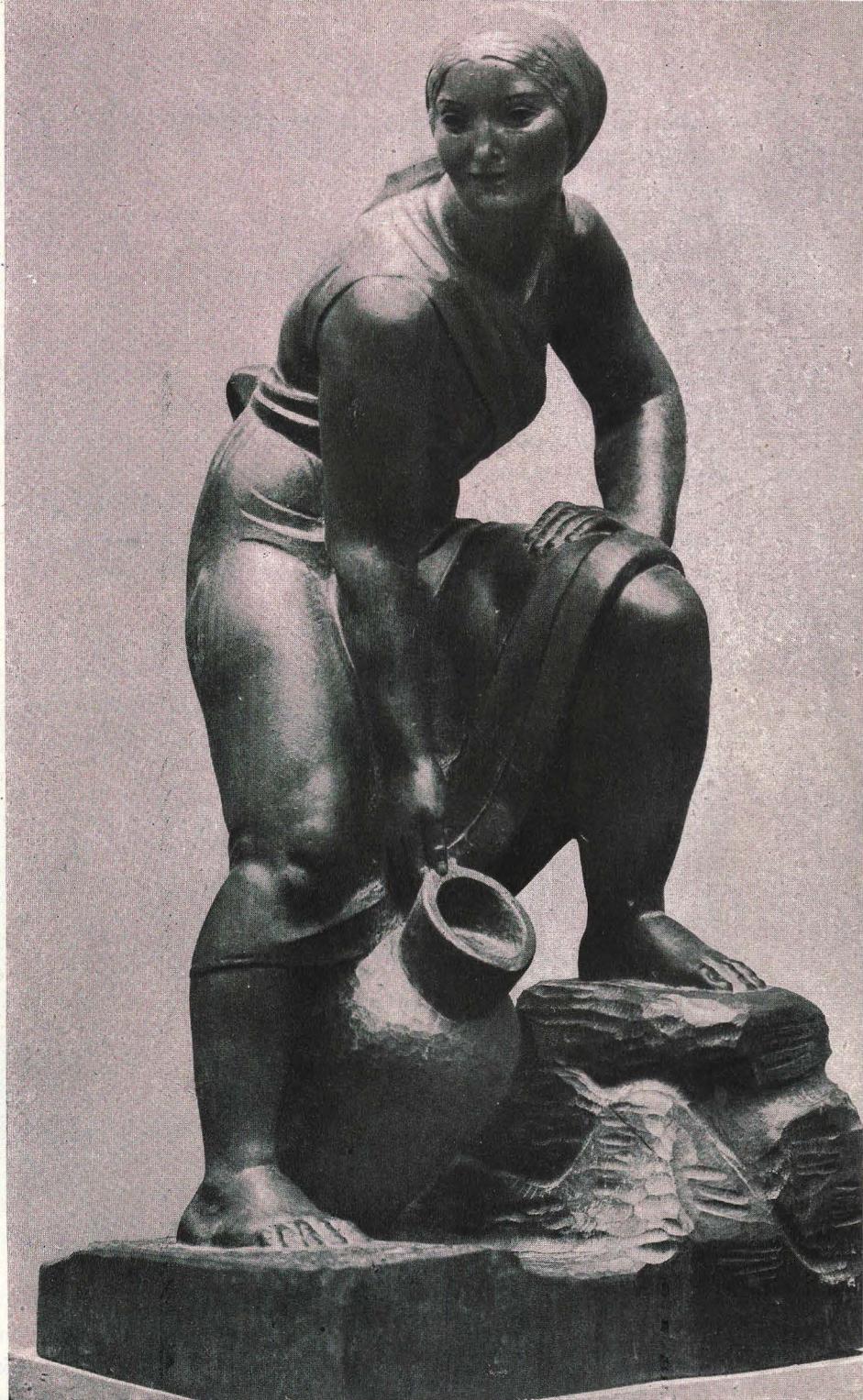
es a la pintura de caballete lo que el verso a la prosa. La pintura mural tiene que someterse a la rigidez de la arquitectura, como el verso a la de la rima; esto es lo que dijo. Precisamente lo contrario de lo que hizo, puesto que, descontando ese mínimo sometimiento de sus lienzos al tamaño y la forma arquitectónicos, su pintura su línea y los volúmenes de ella, no tienen para nada en cuenta la arquitectura de que forma parte, o, mejor, de la que no forma parte; de la arquitectura que le rodea formándole *marco*.

Mucho ha perdido la arquitectura con este criterio de disociación; pero más han perdido, al final, la pintura y la escultura. Y hoy, al término del camino de los «ísmos» fuera de España y de los «anti ísmos» dentro, nos encontramos con una pintura y una escultura tan sin contenido espiritual, plástico y también ornamental y decorativo, que si la pintura y la escultura viven, es por la vida artificial que le prestan los que comercian con ella como si fuera una mercancía más; los que la estudian como una disciplina científica más, y los que la ponderan y se interesan por ellas como una prenda social más.

Por si todos estos males fueran pocos, hace años se está barrenando sobre la deshumanización del arte. ¿Qué le queda al arte si se deshumaniza?

Hay que distinguir entre la purificación del arte y su deshumanización. Hay que hacer una purificación estética del arte y también una purificación ética de los artistas, no del arte, que, como tal, no tiene ni debe tener ética. Pero no deshumanizarlo. La belleza, si no es el fin supremo del arte, es, por lo menos, su mejor acompañamiento. Por no caer en lo «bonito», en la sensiblería barata, en el cromo, se cae en lo deforme, en el feísmo; algunas veces, casi, casi en la delincuencia.

La arquitectura, como la música, es expresión artística en abstracto. La arquitectura tiene que cumplir, además, otros fines distintos de los puramente estéticos, y, estoy tan lejos de creer que los fines estéticos y utilitarios de la arquitectura son antagónicos, como de pensar que son una misma cosa, como se empeñan en hacernos creer los funcionaristas, los que se llaman funcionalistas. Hay unos factores económicos, de organización del trabajo y manera de ejecutarlo, de programa de necesidades utilitarias, etcétera, etc., que imponen a la arquitectura, sólo a la arquitectura, unas condiciones que la obligan a ser más abstracta aún que lo fué en otras épocas, y es por esto precisamente por lo que la arquitectura actual necesita de la pintura y de la escultura para que le den una nota espiritual y humana. En las épocas en que la ar-

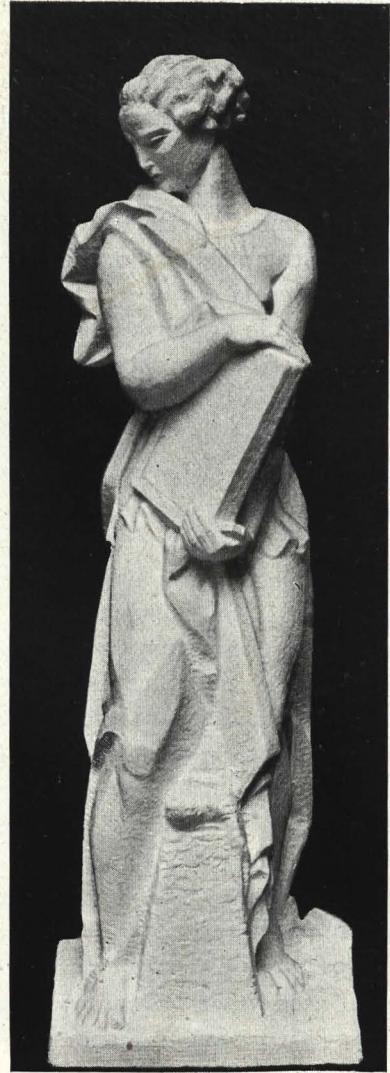


quitectura era casi casi un problema escultórico ejecutado a mano, donde cada piedra, cada sillar, cada cornisa tenían la vibración artística, era, quizás, menos necesario el acompañamiento de la pintura y la escultura. Hoy, en que las condiciones de trabajo y la calidad de los materiales exige una arquitectura a máquina, con sólo las bellezas que puede sugerir la desnudez de la proporción, es cuando la pintura y la escultura hacen falta para completar, para formar conjunto. Pero para esto es necesario, indispensable, que la pintura y la escultura, que no tienen ninguna razón de fuerza mayor ni en materiales ni en ejecución, se hagan, no deshumanizadas, sino superhumanizadas, supersensibilizadas.

La pintura y la escultura actual tienen latente, en algunos casos, en contadísimos y honrosos casos, unos gérmenes que podrían ser el embrión de nueva alianza con la arquitectura.

Tiene la escultura varios caminos para armonizar con la arquitectura: el de contraste con los planos de las líneas y los volúmenes arquitectónicos, viniendo a ser como un contrapunto blando, orgánico, como sucede, por ejemplo, en la escultura de Martini. Otro camino es el que sigue Juan Adsuar y otros escultores españoles: seguir la arquitectura, hacer vivir a las líneas arquitectónicas, conseguir, sin variar esos ritmos geométricos que marca la arquitectura, flexibilizándolos, una vibración plástica; pero sin perder del todo su sentido inorgánico, geológico, como podemos comprobar en los ejemplos que ilustran este comentario.

En este relieve, o, mejor, tríptico de relieves: el del ábside de la iglesia del Espíritu Santo, los volúmenes, aun tratándose de un alto relieve, son un problema de



perspectiva pictórica; por eso tiene que existir la línea inclinada, innecesaria en un volumen real. Hay también en este caso concreto una intención anecdótica del artista de producir una línea de zig zag que parte del relieve central. En este relieve central, que representa la Creación, se ha destacado una oquedad en forma de rayo, oquedad que continúa en los dos relieves contiguos, formando así unas composiciones en cuña que enlazan los tres relieves. Hay, además, una línea secundaria, inferior, marcada por los primeros términos, que cierran la composición. Esto en lo que se refiere a la composición de los relieves entre sí. Pero si son necesarias las líneas inclinadas para marcar la profundidad, son indispensables las verticales y horizontales para darle situación. Y éste es precisamente el punto arquitectónico de este relieve: que no tiene líneas verticales ni horizontales, porque no las necesitan, porque las tiene la ordenación arquitectónica de pilas con su entablamiento, de que forman parte.

Otra manera de conjugación de líneas escultóricas y arquitectónicas, es no completando las líneas, que en algunos casos concretos faltan a la arquitectura, como la de la oblíqua de profundidad que hemos visto en el ejemplo anterior, sino reforzando, por reiteración, sus líneas o sus volúmenes. Este es el caso de esas figuras fuertes, de masas definidas, de ritmos claros, modeladas por Adsuar, que, si no se han compuesto para un problema arquitectónico concreto, son, sin embargo, arquitectónicas en su esencia.