

# NOTAS A LA ACTUALIDAD CULTURAL

Las «Meninas» de Picasso

YA están en el noble estuche del palacio de la calle de Montcada las «Meninas» de Picasso. Bienvenidas sean, porque corresponden al gesto prócer de la ciudad, que se prestó a crear, con la restauración del edificio, un marco digno de la fama y de la raíz barcelonesa del pintor universal. Ahí están, pues, la infanta Margarita, sus dos azafatas gentiles, don Diego, la dueña, el primo aposentador en la puerta, el guardadamas, la deforme Maribárbola, el enano Nicolásito y el reposado y meditabundo perro. Y —en el fondo del espejo— las imágenes desvaídas de los reyes.

No divagaré sobre esta tela insigne, que he explicado muchas veces con la palabra y con la pluma, puesto que es uno de los más gozosos laberintos del arte universal. Ni pretenderé apurar, en unas breves líneas, una glosa a la numerosa aportación picassiana, que yo hubiera preferido —como valor museístico— repartida entre las distintas épocas, modos y estilos de este fabuloso Proteo de mil formas interminables, cuyo espléndido poder genésico no se agota jamás.

La frondosa elaboración picassiana de «Las Meninas» tiene, sin duda, muchos aspectos a considerar, siquiera sea brevemente, empezando por su propia multiplicidad que se corresponde, a lo que creo, a la enorme pluralidad de sus posibles interpretaciones. La tela original, en efecto, es un ejemplo bien notorio de la estética del punto de vista, puesto que el cuadro velazqueño «puede» verse desde la pupila de todos y cada uno de los personajes incluyendo, naturalmente, la del pintor.

En segundo lugar, la elaboración de esta amplísima serie implica un homenaje a Velázquez —cualquiera que sean las apariencias—, sujeto evidente de la admiración de Picasso, que conoció en los primeros años del siglo XX la devoción de algunos pintores barceloneses, entre ellos Ramón Casas, por el artista sevillano, que entonces oponía su sólido prestigio a la moda creciente de El Greco.

Finalmente, lo que hay en esta interpretación de —digámoslo de una vez— «sabotaje». No nos escandalicemos. El mayor signo de nuestro tiempo es el juego de fuerzas contrarias a una determinada tradición. Y esto va desde los primeros cubistas a los últimos «hippies». Durante cincuenta años las avanzadas artísticas de la Humanidad han jugado a desventrar los grandes maniqués de la Historia. Picasso —adelantado de todo en todo— no podía quedarse atrás.

## Sobre el dinamismo en la escultura (Subirachs, 1963-1968)

Nada nos atrae tanto como lo que aporta sobresalto de las nociones adquiridas. Y tanta es la fuerza de la atracción cuanto más sólidas parecían aquéllas.

Nuestras ideas sobre el arte se ordenan de acuerdo con una tradición inmemorial, según su relación con el reposo o con el movimiento. Así la arquitectura es la máxima inmovilidad, como la música es la extrema ligereza. La piedra es estable y el sonido, volandero. ¿No es así?

Partiendo de este dualismo, nos acostumbramos a unir la idea de arquitectura a la de eternidad. El

nombre de «bienes raíces» es bien significativo para designar los bienes «inmuebles», es decir, «inmóviles». La idea de construir casas desmontables —tan atractivas, algunas de ellas— choca con la de la permanencia que tiene, entre nosotros, la propiedad inmobiliaria. En los Estados Unidos, donde se montan casas de madera, que son, incluso, transportables, es donde se ha visto más atenuada esta idea; acaso porque para nosotros, gentes procedentes de Roma, lo territorial tiene algo de sagrado y de inmutable. Construimos «para siempre», porque el nomadismo es, entre nosotros, generalmente circunstancial.

Me acerco al punto adonde quería llegar. Tengo sobre la mesa el catálogo de la obra escultórica de Josep Maria Subirachs durante el quinquenio 1963-68, que acaba de imprimir la Sala Gaspar. Subirachs es un nombre resonante, y no voy a descubrir sus hallazgos, desde el tratamiento mezclado de materias insólitas a la original noción de «magnitud» que se registra en muchas de sus obras. Lo que quería añadir, prosiguiendo el hilo de ideas que he empezado a devanar, es que lo verdaderamente revolucionario en su obra es la inserción de la noción de movimiento en sus esculturas más representativas. Atención. No se trata de moldear un «momento» de una figura que se mueve. El arte barroco y, en algunos momentos, el románico, aportaron esta idea: un friso de ángeles del siglo XVII o una danzarina del XIX han sido mil veces «sorprendidos» en una «instantánea» que convierte en permanente una actitud etérea o volandera. Atención. Lo que Subirachs consigue es otra cosa.

Tomemos tres piezas suyas de 1967: la «Venus» de Peñíscola, en piedra, «La mirada» y «La creación de la mujer», en bronce. Se trata, en estos ejemplos, de convertir tres molduras geométricas de un friso arquitectónico horizontal en tres relieves humanos: dos torsos y un rostro. La impávida frialdad de la geometría del mármol se termina, en un extremo, con la calliente curvatura de un ser humano. El artista pasa, pues, de lo inerte a lo vivo, de lo estable a lo dinámico. De lo eterno a lo temporal.

Este modo de operar es tan interesante porque destruye, como dije al empezar, la noción previa que atribuye a la arquitectura la reposada impavidez de lo mineral.

Por el contrario, la escultura de Subirachs nos restituye la idea de la Creación, según la cual Dios mismo creó al primer hombre moldeando un poco de barro. De análoga manera, en su obra, la noción de existir en el tiempo —la noción de vida— va emergiendo del mundo mineral. Y lo que garantiza el sentido humano de una obra —literaria o artística— es la noción de lo temporal, la conciencia del devenir presionando nuestras almas. De ahí que el tema del tiempo, la idea de las formas sucesivas esté tan presente, y tan originalmente conseguido en la obra escultórica de Subirachs.

Su secreto último está en la inserción de líneas orgánicas en la materia inorgánica. Y bien, ¿no es este el secreto último de lo que tiene de vivo y de palpitante el arte de Gaudí?

**Guillermo DIAZ-PLAJA**

De la Real Academia Española