

C A R A Y **Por IGNACIO AGUSTI** C R U Z

boldini, el mundano

SE ha producido en Francia hace cierto tiempo, por medio de una exposición antológica de doscientas cincuenta de sus obras, la rehabilitación y reactualización del arte del pintor italiano de nacimiento pero parisino de adopción, Giovanni Boldini. Con tal motivo hemos visto reproducidas en color diversas de sus obras, que han venido a refrescar la memoria que nosotros teníamos del arte mundano y brillante del maestro, prototipo de su tiempo y característico de la elegancia de los lustros que van del fin de siglo a los años veinte: sensacionales escotes de las damas, talles de avispa y «mangas-jamón». El tipo del artista, injustamente relegado durante un tiempo, fue ya en sí mismo definitivo; hombre de mesa en el *Maxim's*, temperamento oculto y amigo de las damas, a las que luego entronizaba en sus telas, vivió soltero cerca de noventa años y algunos de sus desplantes formaron parte de su aureola, por ejemplo el que dirigió al Kaiser Guillermo II que pretendía ser retratado por él posando sólo unas pocas sesiones iniciales para ceder luego su plaza a un maniquí: «Decidle que yo no pinto a marionetas». La mayoría de los temas y modelos de Boldini fueron mujeres, soberbias mujeres de la alta sociedad europea, rozagantes de sedas y perlas, deslumbrantes damas aristocráticas las que, además, adoraban a Boldini, feo, bajo, pero chispeante y mordaz. Un catálogo de las obras de Boldini nos daría el índice más completo de una sociedad europea que alcanzó su cenit en los años anteriores a la primera guerra y que exultaba de superficial pero auténtica belleza, increíblemente separada de la actual por el breve lapso histórico de medio siglo.

Fue Boldini en pintura lo que Marcel Proust en la literatura: la caja de resonancia de un mundo fugaz, altanero, culto, superficial y soberbio. Todos los matices que saboreamos en el estilo perifrástico de Marcel Proust están también insertos en el arte plástico de Boldini. Las bellas damas tienen, en Proust como en Boldini, la gracia del movimiento y del silencio. Hay un fulgor de ojos «fin de siglo» y, en las pomadas y afeites, una suavidad que no pueden dejar de causar asombro a nosotros, los hombres de hoy, cuando acostumbramos a despachar con lugares comunes a las épocas que nos han precedido, como si todo lo que no hubiera empezado con nosotros se desvaneciera bajo un signo cerril de pacatería y puritanismo. La compleja matización de Proust está en los pinceles de Boldini implicada en los tonos medios y en el equilibrio de la plástica, del gris-plata al granate y al fresa, en contraste subyugador. La eufórica cascada de las sedas que, del talle a los borceguies, había que recoger en algún punto para no llevarse con ella la cera de los *parquets* o de los mosaicos en los grandes palacios, era descrita, de palabra o plásticamente, de manera sutilísima y afortunada.

nada. No era nada «anticuado» el mundo de Boldini, como no lo era el de Proust, ni el de nuestros ilustradores de «La Esfera», ni los retratos de mujer de nuestro Ramón Casas, que tiene en los salones de Círculo del Liceo de Barcelona unos maravillosos plafones en los que aparece de lleno toda la «modernidad» de su época, en principio tan adelantada como la nuestra. Lo que ocurrió es lo siguiente: que aquel arte no era un arte burgués, sino liberal y aristocrático. Las damas del automóvil de Ramón Casas, como la duquesa de Villeparisis de Marcel Proust, no le ceden en modernidad a ninguna de las más avanzadas damas de hoy; pero en el intermedio se cruzaban entonces las interminables zonas neutras de la burguesía y hasta de la menestralía operante, de tono muy distinto y mucho más llano. Zona neutra que tenía su propio criterio y su propio estilo de vida, mucho más romo que el de los refinados círculos de la alta sociedad. Esa zona neutra trabucaba la proyección generosa y el impulso de los Proust, de los Boldini, de los Casas y de algunos ilustradores de «La Esfera», en provecho de la pintura de comedor doméstico y burgués, en provecho —y que conste que no pretendemos desmerecer los valores que contenga— del «... y luego dicen que el pescado es caro...». Se trataba, en suma, de dos formas de ubicación de la pintura: una, la pintura de los salones, junto a las lunas melladas de las cornucopias, el «media cola» Bechstein y el cristal de Murano; otra, la pintura de comedor burgués, aquello que en el léxico doméstico de nuestra mocedad llamábamos, en lenguaje breve y definitorio, «el cuadro».

cementerios y marinas La gran pintura social era, en síntesis, minoritaria y excluyente. Pero la pintura de comedor fue trascendentalista y utópica. El «cuadro» por antonomasia venía con el encargo del mueblista en los hogares frescos de los recién casados fin de siglo. En la zona de mi conocimiento hubo un pintor que pobló de lúgubres paisajes el comedor de la burguesía. Ese pintor —que no era malo— se llamaba Modesto Urgell y estaba especializado en cementerios. Así, el co-

el don de profecía Cierta artista a quien yo debo llamar Maestro, justamente en esta ocasión en que silencio su nombre, aceptó con generosidad la propuesta que yo le hice de que pintara mi retrato. Tres sesiones bastaron para que el pintor considerara terminada su obra. Quien esto escribe extrañó tanta rapidez y se permitió objetar al artista; le dijo que creía que en la obra no estaba re-

cido familiar y la merluza frita o el fricandó tenían, por contrapeso, el melancólico pero concreto «memento mortis» de la pintura al óleo. En las veladas familiares los puntiagudos cipreses de Urgell heridos por la luz de un crepusculo errabundo ponían el toque trascendentalista y solemne al pleno familiar.

Sólo un tema disputaba en los comedores la primacía de los cementerios; y eran las Marinas. Era el tiempo en que el gran poeta Juan Maragall paseaba por la playa su soliloquio en versos que «saben» a mar, y en que ciertos varones, por revolucionaria prescripción facultativa, se sentaban con sombrilla y «canotier» horas enteras sobre la arena solitaria. La Marina era el espectáculo movido e inacabable del mar en soledad. Un hombre de ingenio diría, por aquellas fechas, de manera cáustica, lo que le parecía el mar: simplemente algo que le robaba la mitad del paisaje. Pero el tono moralizante que tenían los cementerios de Urgell equivaldría a la aspiración medicinal y al propósito casi científico de las «Marinas». Tener una Marina con claro de luna en casa era henchirse teóricamente de afortunadas y salobres brisas. Tener una «Marina» y un «Cementerio» era ya cubrir todos los flancos, conjugar la física y la metafísica.

Los paisajes están en todos lados, sin sometimiento a temas prejuizados, a condición de que el artista se transfunda en ellos. Del modo mismo con que Boldini se implicaba en la sociedad femenina que luego, como un borbotón, manaba de su pincel con viveza, así ya en aquellos años el más zarrapastoso ángulo, la esquina más sórdida de Montmartre se transfiguraba en las delicadas telas de Maurice Utrillo; o cualquier prado verde, o un canal azul con una vela blanca, de Douffy, nos daban la mágica impresión de la verdad. No se trataba de imponerse unas normas sino más bien de zafarse de ellas e imponerse el acercamiento elemental del espíritu al panorama. Así podía afirmar Paul Cézanne, también por aquellos años: «No pinto a esa manzana sino que la amo». La expresión hubiera sido demasiado comprometedor para Giovanni Boldini. Aunque, ¿por qué no sería su arte, tan comprensivo y tan audaz, una desmesurada, poligámica y numerosísima manifestación de ese Eros ardiente que está latiendo en el momento impulsivo de la creación?

suelta la semblanza, el parecido. Al fin le expuso su reparo a las claras. El pintor observó su obra, con mirada certera. No se inmutó. «Quizá no te parezcas mucho, pero... ya te parecerás.» Han pasado unos años desde entonces y hoy, aquel cuadro es mi fiel retrato. Puede que una de las virtudes del arte verdadero sea la virtud de la profecía. En resumen, quizá el arte es una suprema anticipación.