

# LA AFINIDAD ESENCIAL ENTRE LAS ARTES

p o r

*Vicente Salas Viú*

## CORRESPONDENCIAS TECNICAS ENTRE LA MUSICA Y LA PINTURA

La afinidad esencial entre las artes constituye un tema tan vasto como subyugador. Desde los clásicos griegos ha servido para toda clase de especulaciones estéticas, incrementadas durante los siglos XVIII, XIX y lo que va del nuestro, con las de eruditos y aficionados que han hecho asumir proporciones desmesuradas a la bibliografía sobre estas materias.

No es, por tanto, hacedero abordar en un ensayo, si no se incurre en lo excesivamente superficial, tema de tales vastedades. Por ello, es bueno que precisemos de antemano nuestro objetivo, nuestras limitaciones.

No hemos de tomar en su anchura, sino desde un ángulo estrecho, la especulación que implicaría el enunciado general de este escrito. Para no extraviarnos, como suele ocurrir en una visión "de pasada", en las mil sollicitaciones hacia lo fantástico que un asunto como el de las afinidades entre las artes ofrece; para no fiar a la sola sensibilidad, y menos a la imaginación, los resultados que buscamos, hemos preferido situarnos en el terreno donde son menos posibles los extravíos o las alucinaciones: el de la técnica, riguroso incluso en las artes.

No vamos a agregar ni una línea sobre el arte común, madre de las artes de que todas nacieron. Ni aludir a los pro y los contra de su disociación a lo largo de los siglos. Tampoco a la búsqueda de confluencias que, con diferente fortuna, nunca han dejado de intentarse para volver al arte global de los clásicos antiguos.

Limitados al dominio de la técnica, para que el cauce por donde hemos de discurrir sea más angosto, nos ocuparemos de las correspondencias que en ese aspecto existen entre la Música y la Pintura. Elegimos estas dos por ser artes entre las que, a primera vista, se descubre como más pronunciada la oposición de medios y recursos. Opera la Pintura en el espacio y la Música en el tiempo. Son así, por el medio físico donde actúan, artes contrapuestas. Mucho más que Literatura y Música que, al fin y al cabo, discurren en lo temporal, o que Música y Arquitectura

que, además de su común sustento matemático, son artes constructivas: de volúmenes arquitectónicos o sonoros.

La Música no tiene de afín con la Pintura ni el hacer en el tiempo ni el construir, en un exacto sentido, en el espacio. Pues bien, si por encima de las relaciones un tanto metafóricas entre Pintura y Música (y más que metafóricas se nos muestran al considerar lo íntimo de su naturaleza), logramos descubrir las correspondencias que buscamos entre sus técnicas, abriremos una brecha considerable, aunque sea en un sentido restringido, por donde asomarse al problema de la afinidad sustantiva de las artes. Ya que el dominio parcial que hemos elegido y entre las artes que hemos señalado puede ser en alto grado significativo.

Si con toda la oposición que resalta entre Música y Pintura, de acuerdo con lo íntimo de su ser, logramos encontrar interrelaciones entre ellas, avanzaremos hacia una comprensión más lúcida de la raíz común de todas las artes, eso que los griegos llamaron Poesía. Arte único que cambia, se adapta, ofrece fisonomías distintas según los medios de expresión y los elementos materiales de que las diversas artes se sirven. Diversas en sus manifestaciones, pero nacidas y, por la entraña, siempre sujetas al mismo tronco. Del que fueron sólo partes de un todo para los antiguos, como para nosotros son sus ramas. Pero, hasta para nosotros, después de siglos de su disociación, atributos diversos de una función única del espíritu.

\* \* \*

Al abordar las correspondencias que pueden existir en el empleo con fines artísticos de materiales tan disímiles como el color y el sonido, debemos comenzar por plantearnos si las posibilidades que ofrecen ambos elementos son en verdad diversas cuando el hombre funda sobre ellos técnicas para la expresión de su espíritu. Desde luego, para nada nos sirve, y ni siquiera la aludiremos, toda esa barata literatura sobre las afinidades entre el color y el sonido que ha culminado en experimentos de fusión de las sensaciones ópticas con las auditivas. Como, por ejemplo, en ese famoso órgano de colores y sonidos donde cada uno de los últimos era acompañado de la proyección del color estimado equivalente por los ingeniosos inventores. Son de muy distinta índole las experiencias a que hemos de referirnos.

Los colores se producen por distintas vibraciones de la luz; los sonidos, por distintas vibraciones de los cuerpos sonoros. El número de las vibraciones lumínicas determina la impresión de un color o de otro. El número de las vibraciones acústicas nos hace distinguir un sonido de otro. Los colores cálidos (rojo, amarillo, naranja), se producen por vibraciones más lentas y densas, de onda más corta que los colores fríos (azul, esmeralda, violeta). Los sonidos graves se producen por vibraciones más lentas y densas, de onda más corta que los agudos. Son siete los colores fundamentales; siete también los sonidos fundamentales en la gama diatónica.

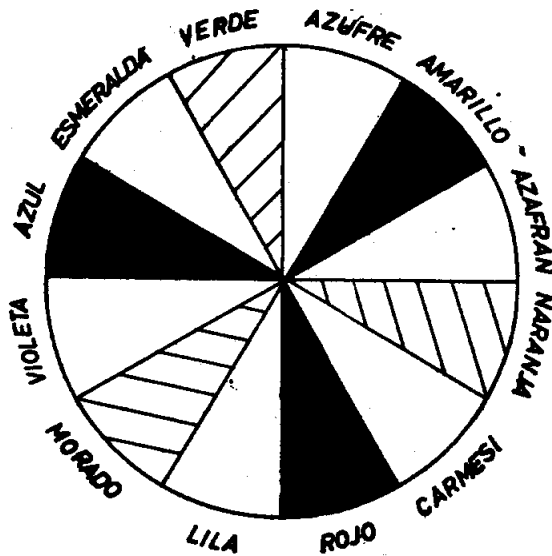
Hemos señalado algunas correspondencias entre la producción del color y la del sonido. Unas absolutas, otras relativas. Porque puede argumentarse que la relación de los siete colores del espectro con los siete sonidos de la gama diatónica se verifica con ésta, que es una entre las gamas sonoras; por importancia que tenga, no la única. Además de que la descomposición de la luz es un fenómeno natural y la gama diatónica un sistema de distribución de los sonidos, basado en un fenómeno físico, sí, pero desnaturalizado de acuerdo con ciertas convenciones teóricas. Es decir, física y música no coinciden con extrema justeza en la distribución de los sonidos de esta gama.

Sabemos, en cambio, que la gama cromática, la escala de doce sonidos, se ajusta más estrechamente a las leyes físicas de producción del sonido. En buena cuenta, para el oído occidental, que apenas percibe intervalos menores que el semitono, la gama cromática encierra todos los sonidos valederos para nuestra sensibilidad musical. Si comparamos sonidos y colores sobre la base de esta gama, no haremos sino corroborar las relaciones que, grosso modo, descubrimos entre ellos al usar la gama diatónica.

Ostwald y Beaudeneau han corregido la descomposición de la luz en el prisma de Newton para establecer una gama, mejor matizada, de doce colores puros, seis fundamentales y seis complementarios. Los seis pares de colores puros y armónicamente complementarios son: el rojo, del verde; el rojo anaranjado, del verde azulado; el naranja, del azul; el amarillo anaranjado, del azul violáceo; el amarillo, del violeta; el verde amarillento, del rojo violáceo. Una escala por semitonos del color.

Observemos el siguiente gráfico del prisma luminoso en sus doce tonalidades.

FIGURA N° 1



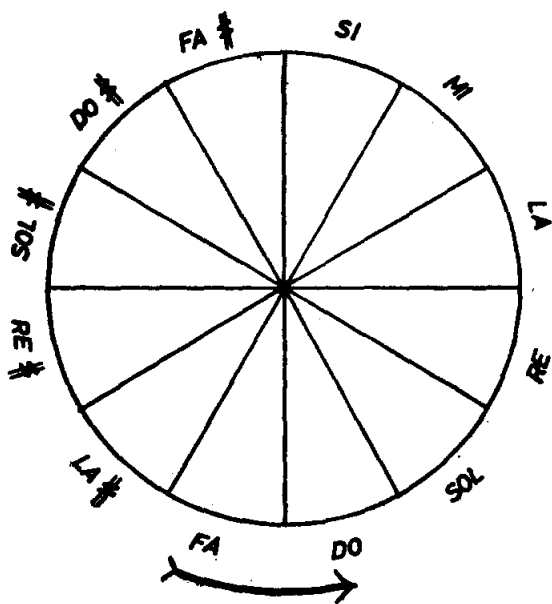
Rojo, amarillo y azul son los colores fundamentales o primarios, los que existen de por sí, que no precisan de combinación con otros. Colores binarios son los resultantes al combinar dos primarios. Rojo y amarillo dan naranja; amarillo y azul, verde; azul y rojo, morado. Son superposiciones perfectas en las que dos colores puros dan otro por completo distinto. Pero aún existen otras posibilidades de mezcla o de intergradación de vibraciones lumínicas. Dos colores binarios, producen un terciarios; dos terciarios, un cuaternario. Hasta un límite, al que volveremos después, en el que la mezcla o suma de colores produce el color neutro, lo gris. Un límite en el que los colores se anulan, como se anula la superposición de sonidos, pasado cierto límite, en el ruido.

Volvamos a nuestro gráfico. Descubrimos en él que, entre el verde y el azul, se afirma un color menos denso que el verde, más luminoso que el azul: el esmeralda. Entre el amarillo y el verde, está el azufre, un amarillo verdoso. En suma, así llegamos a la gama de doce colores bien diferenciados, incluso los intermedios.

En el gráfico que incluimos a continuación, está fijada la gama

cromática musical como se obtiene por el sistema de resonancias naturales. Es el llamado círculo de quintas. Sobre un sonido cualquiera —el Do, por ejemplo—, obtenemos las siguientes resonancias: la octava, la quinta, la tercera, la cuarta, etc., en el orden que se indica. Considerada la quinta como consonancia perfecta, la sucesión de doce quintas justas da los doce semitonos cromáticos (Do, Do # Re, Re #, Mi, Fa, Fa #, Sol, Sol #, La, La #, Si).

FIGURA N° 2



A partir de cualquier otro sonido obtendríamos las mismas notas. El círculo de quintas justas es el círculo infinito en donde están contenidos todos los sonidos posibles, a no ser que se alteren en divisiones menores que el semitono, casi imperceptibles, como dijimos, para nuestro oído occidental.

Hemos así encontrado una identidad entre los elementos básicos de la Pintura y de la Música, el color y el sonido. Son estrechas las similitudes entre las gamas diatónica (siete sonidos, siete colores) y cromática (doce sonidos, doce colores), de la Música y de la Pintura. Hemos

constatado que el análisis de siete o de doce matices fundamentales en el color o en el sonido son formas de establecer, con mayor o menor finura, la sucesión de esos elementos primarios en el espectro luminoso o, llámésmole así, en el sonoro. La descomposición del sonido en sonidos claramente identificables y de la luz en colores bien distintos se corresponden. Pero si extremamos esta experiencia y queremos deducir una relación entre cada uno de los colores y cada uno de los sonidos; si asociamos el Do al rojo, el Re al naranja, el Mi al amarillo, etc., caeríamos en lo fantástico o en lo simplemente caprichoso. Ningún sonido evoca ningún color determinado, al menos que se vinculen con otras sensaciones que no derivan del color o del sonido como tales. Estimar otra cosa es entrar en la vía que conduce hasta absurdos como el órgano de colores y sonidos a que aludí.

Podemos extraer consecuencias mucho más positivas de lo que acabamos de exponer. Los tres colores primarios, pivotes de la gama colorística, acusan cierta semejanza técnica con los tres sonidos fundamentales, tónica, dominante y subdominante, que fijan, son pivotes de una tonalidad sobre la escala diatónica. Si la unión de dos colores primarios da otro bien distinto de sus componentes, la unión de dos sonidos en consonancia perfecta, en terceras o quintas, da otro igualmente nítido que sus formadores, en tan feliz amalgama que ya no es ninguno de los dos, sino otro valor sonoro.

A medida que vayamos fundiendo colores que son combinaciones de otros, las coloraciones que resulten serán menos reposadas, más inquietas. Lo mismo ocurre en la música al superponer sobre un sonido base los que se aparten de la consonancia perfecta. Surge así la disonancia, válida en la pintura como en la música. Disonar, como se sabe, no es el que sonido resultante por combinación de otros suene mal. Es simplemente que no consueñan, no se unifican los resultados de la mezcla. Que en ésta se perciben sus ingredientes.

Una imaginación musical, como una imaginación pictórica, obtendrán insospechados matices por la disonancia. Y la sensación de inquietud propia de lo que no consueña.

Pero aludimos a un límite en las superposiciones de sonidos —el ruido, lo ruidoso—, y en las mezclas de colores —el acolor, lo gris. La mezcla de los siete o de los doce colores de las gamas señaladas da una mancha sucia, un gris sucio. La de los siete o los doce sonidos en cada una de esas gamas tampoco produce acorde alguno, por disonante que sea. Es sólo estridencia.

Digamos, al margen, que el gris también se obtiene por la mezcla de dos colores fundamentales cuando son los que figuran en diámetros opuestos dentro del espectro; por ejemplo, rojo y verde. Los sonidos en diámetros opuestos dentro del círculo de quintas forman el "tritono", el acorde de cuarta que los teóricos medievales calificaron de "diablo en música". Asociación de sonidos que participa de lo indeterminado, de lo neutro, en un sentido tonal.

\* \* \*

Califiqué al gris de acolor. Sé que para muchos pintores y teóricos de la pintura es esta la condición del negro. El negro es la oscuridad, la sombra más apretada. Negación de la luz, por extensión puede ser la del color. Sin embargo, aunque no discuta la preeminencia del negro sobre el gris en cuanto a valor negativo en la pintura, permitid que siga viendo en el gris, anulación del color en suprema discordancia, el equivalente del sonido discorde. El negro es en música lo que no suena, la sombra del sonido; el silencio.

Negro y silencio son elementos primordiales en la composición, en la ordenación de valores ópticos o auditivos. Esa función del silencio como elemento contrastante hemos de reconocer que el negro la comparte con el gris en la pintura.

Para crear o hacer resaltar una gradación entre colores de refrangibilidad vecina, para que este efecto no se destruya o atenúe, el gris, fusión de colores en lo neutro, es excelente. Delacroix proclamó al gris "como enemigo de toda pintura", aunque usó de él muchas veces a la manera clásica. Los impresionistas, ensalzadores de la "bella proclama" de Delacroix contra el gris, tampoco pudieron prescindir de él. Al sustituirle por dos colores complementarios para, más finamente, matizar sus transiciones cromáticas, producen en la retina la misma sensación, no presente al análisis parcial de su pintura, de un efecto encubierto de gris; cuando no del gris mismo. Los grises perla de Velázquez y Goya tuvieron admiradores entre los más fervientes impresionistas, que entonces se olvidan del "grito de Delacroix", como este mismo se olvidó alguna vez y por parecidas admiraciones.

El gris, como ordenador de las sensaciones colorísticas, compartió con el negro, hasta el impresionismo, una función de resalte y recorte en la pintura. Disonancia de paso, nota agregada, que resalta la sucesión de intervalos armónicos, es el gris de la música. El negro, ya lo dijimos, es el silencio, la sombra musical, el supremo contraste.

No hay consonancia sin disonancia, implícita o presente, real o aludida. Ni es posible que el discurso sonoro se articule sin la colaboración de los silencios. André Lhote, estudioso de la pintura, afirma: "No hay color sin gris; el gris es, en cierto modo, el soporte, la justificación de toda armonía colorística; sea que entre en la composición de los colores, como en el Greco, Velázquez o Goya, sea que actúe en torno de ellos, bajo formas de blanco, negro, gris puro, para aislar los otros colores, oponérseles o evitar temibles interferencias".

• • •

Una sucesión de intervalos melódicos cercanos (segundas, terceras, quintas), o una sucesión de acordes sobre esos intervalos como bases produce una sensación de calma, de serenidad. Igual ocurre en la pintura. Un cuadro cuya coloración emplee tonalidades próximas (malva, azul, turquesa), produce esa misma sensación serena.

Si, por el contrario, en una melodía se suceden sonidos distantes, bruscos saltos de sonidos o en un cuadro, sobre los grises y azules, fulge el rojo o el amarillo, se obtiene esa desazón, ese contraste violento que distingue a los maestros del Barroco (luces y sombras en movimiento), o a los maestros de la música que, como Beethoven y Wagner, igualmente persiguieron, en el alba y en el ocaso románticos, sensaciones ante todo dinámicas. Los colores y los sonidos opuestos o distantes en las gamas respectivas producen la misma sensación exaltada.

En cuanto a las modulaciones, las transiciones de un complejo colorístico a otro, de una tonalidad musical a otra, se rigen por la ley anterior, más amplia, pero con semejantes correspondencias en Pintura y en Música. El paso de una coloración donde predomina el azul a otra donde sea el violeta quien predomine provoca una sensación tranquila, una dulce gradación en la pintura. El paso de la tonalidad de Do mayor a su relativo La menor o a la tonalidad de su dominante, Sol mayor, o de su subdominante es suave. Son las modulaciones que se permitían en el Clasicismo, amante de la ponderación, de equilibrio. La sensación contraria se obtiene en las modulaciones, pictóricas o musicales, a tonalidades separadas en el espectro sonoro o en el luminoso. Una transición del rojo al amarillo o al azul es igualmente brusca que la modulación de Sol mayor a La bemol o Do sostenido. La música y la pintura, desde el impresionismo y en toda la época moderna, han usado con reiteración de estos contrastes.



Los pintores y los músicos del Renacimiento o del Clasicismo del siglo XVIII se prohibían las transiciones bruscas y establecieron una serie de complicadas reglas para pasar gradualmente, a través de otras tonalidades, de un complejo pictórico o sonoro hacia otro lejano.

Si observamos en la música qué hace a una tonalidad cercana o lejana de otra, vemos que todo se reduce a que dispongan o no de sonidos comunes. Por ejemplo, Do mayor y La menor son tonalidades parientes. En las escalas de ambas figuran seis sonidos comunes (Do, Re, Mi, Fa, La y Si). En la escala de Do mayor no hay más que una nota común, el Si, con la tonalidad de Fa sostenido mayor, tonalidad alejada, por tanto, y cuya modulación directa, sin transiciones graduales, es brusca.

En la pintura es aún más claro este proceso, porque ya sabemos que las transiciones de color suaves se obtienen entre los colores fundamentales y los demás del espectro que nacen de su combinación con otros.

En resumen, los colores y los sonidos actúan unos sobre otros: por mezclas que forman otro color que no es ninguno de sus componentes (consonancias perfectas); por mezclas en las que algo queda flotante, actuante, de sus componentes (disonancias más o menos agresivas). Pero también actúan melódicamente, digámoslo así, en sucesión de uno tras otro. La cercanía de un color modifica a otro suavizándolo o exaltándolo en toda una gradación de infinitos matices; la misma que existe en la sucesión de sonidos. Así, en pintura y música, colores y sonidos no valen de por sí, sino en la relación armónica o melódica de unos con otros que es el vehículo de la expresión pictórica tanto como de la expresión musical.

Aunque hemos hablado de los valores melódicos de la pintura en cuanto a la influencia que un color ejerce sobre los que le están próximos, como en la sucesión de sonidos, no podríamos apartarnos de este tema sin aludir a lo que por tradición se considera lo melódico en la pintura. También en este aspecto lo asociaremos a la función de la melodía en la música.

Me refiero a la línea o dibujo como delimitación de figuras y formas. Trazo que resalta del color y fija sus márgenes, lo sitúa. En la música se califica con razón de "línea melódica" (melodía) a los sonidos que ejercen una función semejante sobre el complejo audible.

En las épocas clásicas, de mayor objetivismo, la línea, el dibujo, predomina sobre el color o lo gobierna. Así en el Renacimiento y en el Clasicismo del siglo XVIII. En éste, la preeminencia de la línea es tanta

que los cuadros, muchas veces, son como dibujos coloreados. En las épocas subjetivas, expresionistas —el Barroco, el Romanticismo—, el color se sobrepone a la línea, la desborda. Parece como si el dibujo no existiera más que como una resultante de las combinaciones colorísticas. Patetismo y sensualidad pictórica suelen darse unidos en este efecto. Recuérdese a los grandes pintores del Barroco. Pero la sola sensualidad del color puede contribuir a lo mismo sin el pathos, incluso sin expresividad subjetiva, como en los impresionistas.

En exacta correlación con la Pintura, la Música de los períodos clásicos, notablemente la del Clasicismo del siglo XVIII, nos muestra un imperio de la línea melódica que condiciona el fluir de los demás elementos musicales. En la música barroca, como en la pintura de su tiempo, la importancia de línea melódica y de fondo armónico se contrapesan en una clara búsqueda de patetismo y una tendencia marcada hacia el color como recurso expresivo. En la música del impresionismo, el color, la atmósfera colorista sonora envuelve a la melodía, que llega a ser como una emanación del ambiente armónico.

\* \* \*

La organización formal es en ambas artes el resultado de combinar los valores melódicos y los armónicos, línea y color, con un ritmo que los estructura. En su desarrollo y en su conjunto, para la música; en la ordenación de las partes con el todo, en la pintura, pero con un sentido espacial.

El ritmo es el elemento organizador por excelencia, el que coordina los demás y, por tanto, establece la forma.

Como los elementos de la música se proyectan en el tiempo, existen en la medida que se suceden en el tiempo, el ritmo musical, ordenador de los otros valores, es el más temporal de todos. Para fundirse con ellos y dominarlos, ha de ser de su misma naturaleza e incluso sobrepasarlos en los atributos de esta naturaleza. Así, el ritmo es entre los valores de la música el más primariamente musical. El ritmo musical es una pura y simple distribución del tiempo ilimitado en períodos concretos de tiempo. Estos pueden ser regulares (isócronos), irregulares (ácronos), o combinaciones de unos y otros. De la misma manera que nuestro corazón mide y ritma, en ritmo isócrono, nuestra vida, el ritmo es el latido o el corazón mismo de la música. Somete a cuenta su existir y, a la vez,

es básico a su existencia. Doble función en la que vuelve a asemejarse a nuestra viscera cordial.

El ritmo pictórico es de naturaleza opuesta al de la música. Espacial, este ritmo distribuye, jerarquiza, combina y anima formas y valores plásticos. En ordenaciones regulares, simétricas como suma de la regularidad (equivalente al ritmo isócrono musical), o asimétricas, irregulares (ácronas).

De tal suerte las funciones rítmicas entran en lo sustancial de los fenómenos estéticos, hasta tal punto son determinantes en la composición artística que son los cambios en el concepto rítmico quienes más influyen en fijar las distintas fisonomías de los estilos a lo largo de las épocas. Y no sólo en la Pintura y en la Música. El mejor paralelo que podría establecerse en la trayectoria de los estilos artísticos se obtendría desde este punto de vista del ritmo.

La música, sucesión de sonidos, ante todo sucesión de sonidos que se desvanecen en el aire, tuvo que enfrentarse desde sus orígenes con el problema de construir sus formas en el aire, castillos en el aire realmente, formas ideales, cuyo vuelo no puede seguirse sino con la imaginación. Para construir en el aire y al latir del tiempo las formas musicales, darles un perfil, una rotundidad perceptible en tan frágil materia, el ritmo musical fue ordenando frases, períodos, reiteraciones de ambos que diesen la sensación de lo que empieza, sigue, culmina y acaba. El proceso, a lo largo de los siglos, de cómo fueron organizándose desde la más sencilla célula rítmica a la más breve frase melódica; de ésta, a la menos compleja organización de ritmo, una melodía y otra superpuesta como combinación musical; de este tipo de obras a las más nutridas de elementos, en escritura polifónica primero, armónica más tarde, es algo que tomaría mucho espacio explicar. Cubre la historia entera de la música en nuestra cultura. Contentémonos con este axioma: para la música, en el principio fue el ritmo, como en las demás artes, tal vez como en toda la naturaleza. Y el ritmo sigue siendo el espinazo, la columna vertebral de las organizaciones musicales. Manifestándose en dos formas que conviene precisar. Como ritmo lineal, al que se ajustan frases, melodías, el bien llamado discurrir melódico, y como ritmo formal, el que ordena unas partes con otras de la composición, en distribuciones simétricas y cerradas (formas de sonata, de fuga, etc.) o asimétricas y abiertas.

Las dos especies de ritmo se ofrecen en la pintura para cumplir, en el espacio, fines semejantes.

Los ritmos pictóricos, ya dijimos que proceden a la ordenación y fijación de jerarquías entre los elementos de este arte, líneas, figuras, volúmenes, color. La necesidad de organizarse rítmicamente los valores plásticos fue tan imperiosa para la pintura, desde su nacimiento en las edades prehistóricas, como en la música o en cualquier otro arte. Fue el ritmo, copiado de la naturaleza en asombroso poder de observación, quien dispuso la ordenación de contornos lineales y de los planos de color. Del bisonte o el toro considerados aisladamente, un enorme paso en el sentido rítmico-formal del hombre primitivo lo representa la disposición en conjuntos de sus figuraciones pictóricas. La pintura esquemática de escenas de danza y de caza, en las que ya aparece el hombre, nos habla tanto del poder de abstracción intelectual conseguido por aquellos remotos antepasados nuestros como de su capacidad de plasmar complejas distribuciones rítmicas.

En los tiempos históricos, en la pintura ornamental y en la arquitectura de las primeras grandes civilizaciones (Asiria, Babilonia, Egipto, Creta), la imposición de cerradas fórmulas rítmicas, que se reiteran hasta la monotonía, evoluciona hacia las aiosas organizaciones de volúmenes que, en la arquitectura como en las demás artes espaciales, harán la gloria del pueblo griego. Desde las más sencillas organizaciones rítmico-decorativas a las prodigiosas armonías de frontones y columnas del Clasicismo, todo nos habla de que los ojos estaban tan ávidos como los oídos de ordenaciones rítmicas con un contenido estético.

Cuando la pintura empieza a existir por sí misma, con independencia de las otras artes espaciales, ya en el ámbito de la cultura cristiana; más tarde todavía, cuando pintura y cuadro vienen a ser sinónimos, no es difícil advertir cómo actúan sobre ella las dos especies de ritmo a que me referí: el que sigue líneas y figuras, resalta sus proporciones, armoniza este gesto con aquél, tal actitud con la de más allá, y el que actúa sobre el conjunto del cuadro, en golpe de visión, para darle una estructura formal. Esas formas que pueden reducirse a valores geométricos en el análisis de los cuadros; con mayor evidencia en los de maestros del Renacimiento y del Barroco, que tantas veces partieron del esquema geométrico-formal hacia su realización pictórica. Recuérdese, por ejemplo, los estudios de composición de Leonardo da Vinci.

Si a la Séptima Sinfonía de Beethoven se la ha calificado de apoteosis de la danza, del ritmo en los dos sentidos dichos, ¿no es mayor y más concluyente apoteosis rítmica "La rendición de Breda" de Velázquez? En el total de la composición, las lanzas, los mosquetes, el núcleo de las

dos figuras centrales contra las masas de soldados que se distribuyen a uno y otro lado; cada gesto, cada mano, chambergo o gorguera están insertos en una maravillosa coordinación de ritmos. Lo mismo de admirable en este aspecto rítmico-plástico, ahora en una contraposición de cielo y tierra, vida y muerte, es "El entierro del Conde Orgaz" del Greco. O "Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío" de Goya. Podríamos aducir cientos de casos no menos elocuentes, que no harían sino corroborar lo expuesto.

En las épocas y estilos clásicos, la pintura cuaja en ritmos simétricos y, en cuanto a la composición en su conjunto, en formas cerradas, como dijimos de la música. Si en el centro del cuadro una figura se destaca, las que se sitúen a derecha e izquierda lo serán en el mismo o parecido número y de igual importancia. Muchas veces en la misma actitud. Ritmos simples y formas cerradas. Suelen ser, además, cuadros que la misma pintura enmarca con energía; en los que el otro marco, el material, es una redundancia. El uso de tal enmarcamiento para subrayar lo cerrado de la forma obedece a los mismos principios de organización formal que comentamos al hablar de la música clásica. También porque en este tipo de composición se establece de manera más resuelta qué es lo principal y qué lo secundario en la obra artística. Se destacan los temas dominantes o sujetos (así se llaman también en música), y sus relaciones tectónicas y expresivas con cuanto les está supeditado. El empleo de este esquema formal en su manera más sencilla por los pintores del Gótico lleva incluso a dar un mayor tamaño a los sujetos dominantes sobre los secundarios, para que nadie se equivoque. La Virgen o Jesús, por razones, insisto, tectónicas a la par que religiosas, triplican el tamaño de los orantes a su pie, sólo humanos. Con la misma ingenuidad, la música del Gótico realza el "cantus firmus", ungido de valor sacro, pero también armadura de la composición, sobre los contrapuntos del músico que se le supeditan.

Los ejemplos sobre lo que decimos se multiplican en la gran pintura que se extiende desde Fra Angélico a Botticelli y de ellos a Leonardo y Rafael. La simetría en la disposición de los valores pictóricos, las formas cerradas, dominan la pintura como la música del Renacimiento. Pero avanza el siglo XVII, se impone el estilo Barroco y una misma revolución, de henchido patetismo, y de supremacía de lo dinámico, sacude a la música y a la pintura. Es también una de las grandes épocas en la expresión de lo subjetivo. Se persigue el drama y lo dramático, las pasiones en conflicto. Se hace espectáculo de lo más entrañable. En las

estatuas de Bernini, hasta del rapto místico. Los exasperados sentimientos propios se despliegan ante los demás en toda su fuerza. Que mis lágrimas hagan correr a torrentes las lágrimas de cuantos las contemplan. Frente al equilibrio y la serenidad clásicos, un desgarrador sentimiento. Frente a lo estático y objetivo, lo dinámico en desenfreno. En consecuencia, ritmos múltiples, quebrados, violentos; formas abiertas, contorsionadas como la expresión que las penetra.

La pintura barroca romperá con los elementos de quietud, de simetría. Un viento de pasión agita las figuras, estremece el paisaje, luces y sombras. Como ante todo se persigue el movimiento, tendrán supremacía la distorsionada secuencia de valores rítmicos, lo disonante en el color, el desequilibrio formal. El Greco, que de su período renacentista-manierista se extrema en lo barroco, ofrece abundantes ejemplos en lo disonante del color, en el desenfreno rítmico, en la ruptura con toda suerte de convenciones formales. Pintura en llamas (de azufres, rojos y azules, o grises no menos violentos en su contraste) que se sale del marco como de la norma. Pintura cuyo esplendor expresivo reside precisamente en salirse de quicio.

Se nos ofrece en él, como en los demás maestros de su tiempo, un sentido nuevo, inédito de la organización formal, que rebasa los márgenes estéticos y técnicos hasta entonces conocidos. Formas atormentadas fieles a la expresión que las llena.

La música de Monteverdi, hecha de sangre y lágrimas, como dijeron sus contemporáneos, los lacerantes madrigales del Príncipe de Venosa; en fin, cuanto desemboca en el "drama con música" y la música dramatizada (oratorios, cantatas, pasiones), del Barroco, de una música que hace del libérrimo "estilo recitativo" la médula de su expresión, se corresponde con cuanto hemos señalado sobre ritmos y formas en la pintura de la misma época.

• • •

El siglo del Barroco nos ofrece también un ejemplo notable de las correspondencias que venimos señalando entre Pintura y Música en lo que se refiere a la invención de la perspectiva. Establecimiento de los planos sonoros (primer término que resalta sobre "un fondo"), y establecimiento de los planos pictóricos que —en lo técnico y, ahora todavía más, en lo intuitivo—, parecen originarse y alcanzar la plenitud de su desarrollo en obediencia a unas mismas leyes.

Con excepción de la arquitectura, para quien la ordenación de volúmenes en perspectiva es un hecho casi natural (natural, desde luego, la perspectiva; arte, su disposición armoniosa en valores arquitectónicos), la música es la primera de las artes que se plantea, en un terreno puramente artístico, y artificial por lo tanto, la necesidad de la perspectiva. Es la gran conquista, desde los albores de la Edad Media, en los siglos ix al xi, de la música de Occidente. Lo que para ella abre horizontes que estarán para siempre, hasta hoy día, vedados a la de otras culturas.

Al escribir sus primeros "contrapuncta" sobre un canto litúrgico, los polifonistas de Nôtre Dame de París inician esta prometedora senda. Un contrapunto, dos o tres que se sobreponen al "cantus firmus" básico ("de fondo"); que sobre él resaltan y dan la primera sensación de profundidad en la música, responden a la incierta, afanosa búsqueda de perspectiva en el campo sonoro.

La conquista es sobremanera ambiciosa, incalculable en futuras consecuencias como para que en recorrer su completo itinerario se tomen largos siglos: las dos Edades Medias (Alta y Baja), todo el Renacimiento. Las maravillas de construcción sonora de los polifonistas del Renacimiento serán, en cierta manera, arquitecturas en un solo plano, valga la imagen. Lassus, Victoria, Palestrina, incluso los madrigalistas venecianos y romanos de comienzos del siglo xvii usan de varias voces sobrepuestas, pero en un equilibrio de valor de tal forma resuelto (de acuerdo con la estética renacentista), que los diversos planos sonoros se equilibran, no resaltan uno de otro, son simultáneos en una hasta cierto punto misma perspectiva. Como en la pintura del siglo xv y buena parte del xvi, las entidades que actúan en el tejido sonoro (distintas partes o voces polifónicas), se mueven tan sólo en primer plano que el fondo no se encuentra a distancia, sino pegado a ellas.

Culmina el Renacimiento. Giotto, Fra Angelico, Paolo Ucello, Botticelli, pasan de la intuitiva perspectiva "visual" a la perspectiva "científica" en la pintura. El proceso es bien conocido. No precisa de mayores explicaciones. De inmediato, alrededor del 1600, la música alcanza lo que puede calificarse para ella de perspectiva científica en los madrigales que se hacen cantatas con acompañamiento instrumental en "bajo continuo" ("fondo ininterrumpido", podríamos decir), en el "drama con música", en las "sinfonías" de Giovanni Gabrieli y en las sonatas de boloñeses y romanos.

Los pintores, en la transición del Renacimiento al Barroco, han descubierto cómo dar la sensación de perspectiva por las gradaciones

de color (los cálidos que resaltan, reclaman el primer plano; los fríos que producen el efecto contrario), y por la combinación geométrica de líneas y volúmenes. De la misma forma, los músicos crean con la técnica del bajo continuo y, años después, mediado el Barroco, con la escritura concertante, la real perspectiva en música. El concepto de sonidos altos (los agudos), y bajos (los graves), adquiere una nueva dimensión por razones de perspectiva. La línea superior, el canto melódico, ya se destaca por completo sobre las otras partes y se hace, en consecuencia, único vehículo de la expresión.

Marchan tan del brazo la evolución y el enriquecimiento del concepto de perspectiva en ambas artes, desde entonces hasta ahora, que un análisis detallado de esos pasos es en verdad sorprendente. No hemos de intentarlo nosotros en este demasiado largo y fatigoso escrito. Recurramos, como en otras ocasiones, a un ejemplo. En el Concerto Grosso de fines del Barroco, cuando venecianos, como Marcello y Vivaldi, o alemanes, como Juan Sebastián Bach, vuelven a la combinación de diferentes timbres instrumentales (maderas y bronces con cuerdas), en el grupo "concertino", sobre el "concerto" u "orquesta de rippieno" (la masa de las cuerdas), se nos muestra la perspectiva "científica", lineal y geométrica, de planos destacados de los solistas sobre el fondo neutro del conjunto, además de la perspectiva "auditiva", sensorial, que equivale a la "visual" de la pintura, en los planos nítidos que recorta la combinación de voces instrumentales de timbre diverso.

Debemos agregar que, en la música concertante del Barroco, a la vez que se logra la definición plena de la perspectiva en música, se descubre, entre otros efectos expresivos, el del clarooscuro sonoro. Una vez más, esta técnica se corresponde con la que, en la pintura, crea una nueva expresividad por esos años. Los sencillos efectos "de eco" de un comienzo en la "Sinfonía forte e piano" de Gabrieli, se amplían en el Concerto Grosso y son básicos en todas las fórmulas de diálogo, de contraposición de planos sonoros, en las formas que van naciendo desde la Sonata barroca a la del Clasicismo.

\* \* \*

Al prolongar en los estilos que suceden al Barroco (Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo), los paralelos establecidos entre los modos y técnicas de la Pintura y de la Música, no haríamos sino perfilar con nuevos matices lo sustancial ya expuesto. Tan tentador como seguir la evolución



paralela del sentido rítmico en las artes que nos ocupan o el de la perspectiva, sería extendernos sobre las correspondencias que en los dominios de la expresión y de lo estético existen en Música y Pintura. Podríamos analizar también las complejas causas psicológicas que establecieron y mantienen una tan acertada correlación entre el timbre acuoso, transparente, frío de la flauta y el azul claro; del blando, aterciopelado sonar del violoncello y lo azul profundo; de la asociación con el rojo del fulgurante, agresivo timbre de la trompeta, etc.

¿Por qué lo pastoril, lo eglógico se identifica con el canto de las maderas agudas, flauta, oboe, corno inglés? ¿Por qué lo reconcentrado y misterioso constituyen el reino de los fagotes y el sentimiento nostálgico de la naturaleza se confía a las trompas? ¿Por qué la suma de la expresividad dramática o del arrebató pasional se desata en el torrente de las cuerdas? Nada de caprichoso rige estas preferencias ni otras semejantes.

Dentro de los límites restringidos de un ensayo, debemos contentarnos con lo ya apuntado sobre algunas de las relaciones técnicas que existen entre Música y Pintura. Que otros con mayores conocimientos que los míos aborden el tratado extenso que exige la totalidad del fenómeno y sus prolongaciones en todos los dominios que las artes abarcan.