

potencias vecinas: Prusia, Rusia y el Imperio Austrohúngaro. Esta situación se prolongaría hasta el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918, y los ideales de liberación de la nación cautiva impregnarían todas sus luchas populares y su producción cultural. La pintura no fue una excepción: como antes la literatura, sería a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la encargada de mantener encendidos el espíritu patriótico y las señas de identidad de la nación polaca, características que quedan plenamente de manifiesto en la obra del más eminente pintor de temas históricos —evocadores de momentos clave del pasado nacional—, Jan Matejko, que vivió entre 1838 y 1893.

Así, muchos de los mejores pintores polacos dotaron al simbolismo, centralmente ahistórico, de una carnadura histórica y lo convirtieron, en cierto modo, en una transcripción icónica cifrada y más o menos hermética de las vicisitudes de su nación. Naturalmente, esta corriente es significativa pero no agota el vasto y complejo campo de la expresión artística polaca de la época.

En rigor, no fueron los únicos en entroncar este movimiento con las señas de identidad de una tradición cultural nacional. El finlandés Axel Gallén Kallela lo hizo con sus ilustraciones de escenas del Kalevala, la epopeya nacional de Finlandia, y el noruego Halfdan Egedius, por ejemplo, se inspiró en leyendas nórdicas y costumbres campesinas para transfigurarlas en sus cuadros. Pero los polacos fueron más allá al aludir en sus símbolos a ciertas claves de las luchas coetáneas de su pueblo contra la opresión a que estaba sometido por parte de quienes se habían adueñado del país.

Quizás la primera gran interrogante que se suscitó entre quienes asistieron a la exposición *Polonia fin de siglo* fue cómo era posible que artistas de la excelencia de Józef Pankiewicz, Jan Stanislawsky, Stanislaw Wyspianski o Jacek Malczewski, por ejemplo, hayan permanecido casi ignorados en España hasta el momento. La explicación más plausible de esta situación reside en el carácter marginal, periférico, del ámbito en que desarrollaron su labor con respecto a lo que podríamos llamar el centro geopolítico del arte de su época, que era, indiscutiblemente, París. Curiosamente, algunos de estos artistas pasaron temporadas en España: Leon Wyczółkowski lo hizo en compañía de Feliks Jasienski y, fascinado, pintó una serie de espléndidos paisajes de Granada, dos de los cuales formaron parte de esta muestra; Pankiewicz se hallaba en el sur de Francia cuando estalló la Primera Guerra Mundial, por lo que se refugió en España y vivió cerca de cinco años en Madrid (precisamente en la exposición *César González Ruano. A vueltas con la pintura*, que tuvo lugar a mediados de este año también en la Fundación Cultural Mapfre Vida, se exhibió su *Calle de*

*Madrid*, cuadro pintado en 1916). Pero estas permanencias episódicas no contribuyeron en absoluto a un mayor conocimiento de la pintura polaca en la península.

En general, no se registra en estos pintores una ruptura estridente con respecto a las estrategias de representación realista, sino una actitud un tanto ecléctica en la que debió pesar la influencia de maestros prestigiosos de diversas tendencias del realismo, como Matejko, Wojciech Gerson o Maksymilian Gierymski. Es preciso tener en cuenta, también, que el simbolismo constituyó para no pocos de estos artistas sólo una etapa estética que fue precedida o sucedida por otras opciones. Es el caso de Józef Pankiewicz, que transitó por el realismo, el impresionismo, el simbolismo, el fauvismo, experimentaciones cubistas y cierta recuperación del clasicismo. En cambio, en un artista de talento original como Witold Wojtkiewicz las referencias realistas estallan con violencia expresionista y dibujan un mundo dominado por la soledad, la locura y el absurdo, en el que los seres humanos están convertidos en figuras circenses, en juguetes o en niños que anticipan la vida con juegos melancólicos (*Locura. El circo de los locos* [del ciclo *Locura*], 1906; *Arando*, 1905; *Muñecas*, 1906; *Cristo y los niños* [del ciclo *Ceremonias*], 1908). El mundo de Wojtkiewicz, sin apenas puntos de contacto con el de sus compatriotas contemporáneos, contiene elementos grotescos y fantásticos que lo conectan, de algún modo, con el de Federico Fellini. También Wojciech Weiss se inscribe en una deriva expresionista con claras influencias formales de Edvard Munch (*Calor tórrido*, 1898; *Beso en la hierba*, 1899) pero caracterizada por un tono de sosegado lirismo. En otra vertiente, íntima, refinada, Olga Boznanska elige colores apagados para sus retratos, pero en naturalezas muertas como *Capuchinas* (c. 1906) impacta con su pincelada vibrante. Próximo a los nabis y a la estética de la *Sezession*, Józef Mehoffer impregna su obra de un decidido sentido decorativo, con retratos como *Europa Jubilans* (1905) o *Retrato de la mujer del artista con Pegaso al fondo* (1913), en los que las figuras femeninas centrales se mezclan con la suntuosa ornamentación de los fondos. Ferdynand Ruszczyc se acerca audazmente a la abstracción en su cuadro *Celaje* (1902), en el que con manchas intensamente expresivas compone un ejemplo de pintura pura.

El entusiasmo que despertó en Francia el arte japonés, particularmente la estampa, a partir de la década de 1870, que tan profundas huellas dejaría en el postimpresionismo, llegó a los círculos artísticos de Polonia más tarde, hacia 1900. Su gran introductor y coleccionista más relevante fue el mecenas, filósofo, historiador, músico y crítico Feliks Jasienski, apodado *Manggha*. Es clara la influencia japonesa en los mencionados cuadros de

Mehoffer, en la *Naturaleza muerta* (1905) de Leon Wyczółkowski, en la muy nabi *Mujer con gato* (1896) de Wladyslaw Slewinski. Esta influencia puede asumir un papel más o menos superficial —la mera presencia de objetos de arte japonés como motivos del cuadro— o uno profundo, que consiste en la recreación de ciertos patrones estéticos, como la estructuración del espacio, el juego de la línea y las fulgurantes combinaciones de colores planos. Dos creaciones magistrales de Józef Pankiewicz ilustraron a la perfección esta tendencia en la exposición: *La japonesa*, un prodigio de color y composición, y la extraordinaria *Naturaleza muerta con una cajita de laca*, con su concentrada visión de la vida misteriosa de los objetos, obras ambas de 1908.

Los símbolos de índole patriótica que habitan la pintura polaca de esta época no resultan hoy, sobre todo a los ojos de un espectador ajeno a la dramática historia del país eslavo, fáciles de descifrar. Abundan en obras de Jacek Malczewski, como la admirable *En la polvareda* (1893-1894), cuyo fantasmal remolino representaría «la síntesis simbólica del espíritu de la patria», según la experta Agnieszka Lawniczakowa; en *Nec mergitur* (1904-1905), de Ferdynand Ruszczyc, un gran lienzo de colores estridentes, saturados, muy empastados y atrevidamente combinados que muestra un barco azotado por el ímpetu de un mar convulso, en el que muchos vieron una alegoría de Polonia castigada por las olas de la historia; en *Stanczyk (El bufón del rey)*, 1898, de Leon Wyczółkowski o, muy veladamente, en los cuadros de Stanislaw Wyspianski en que aparece el montículo de Wawel, en Cracovia, coronado por el castillo que fuera sede de los reyes de Polonia y de la catedral, panteón nacional, destinado a cuartel militar durante la ocupación austríaca.

Notables son los pequeños paisajes de Jan Stanislawski, de formas simplificadas y de gran intensidad simbólica (*El crepúsculo. Una aldea al anochecer*, 1904-1905; *Los álamos*, c.1900), tanto en sus pinturas como en dibujos y grabados, y sutilmente inquietantes los espacios vacíos que crea Konrad Krzyzanowski en torno a sus figuras: *A la luz de una vela/ Emilia Wysocka y la mujer del artista en el salón de Peremyl* (1914); *Piano de cola* (1905). Edward Okun replantea en *El músico/ Filisteos* (1904) el viejo conflicto romántico del artista incomprendido por su público burgués y prosaico; la musa que se apoya sobre el hombro del violinista ofrece un sorprendente parentesco con las mujeres de Julio Romero de Torres. Un cuadro emblemático del simbolismo polaco es *Frenesí*, también llamado *Frenesí del éxtasis* (1894), de Wladyslaw Podkowinski, del que se mostró uno de los cuatro bocetos conservados, datado en 1893. Se trata de una pintura que causó enorme escándalo en su tiempo, por la crudeza de la repre-

sentación del deseo erótico elevado a indómita fuerza cósmica y encarnado en una muchacha desnuda que monta un brioso y brincador caballo negro.

Pero la nota más alta de la exposición *Polonia fin de siglo* la brindó Jacek Malczewski con *Primavera. Paisaje con Tobías* (1904), una obra de sobrecogedora esencialidad y turbadora atmósfera onírica, nítido presagio de la pintura metafísica que habría de florecer un decenio más tarde de la mano de Giorgio De Chirico.



Plaza de la Catedral. La Habana

