

LA DÉCADA ÁUREA DE ROMÁN HÉRNANDEZ

Antonio Manuel González Rodríguez

(Crítico y profesor de teoría del arte
en la Universidad Complutense de Madrid)

“...Lo que yo quiero expresar por la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos o de las pinturas; yo me refiero (...) a líneas rectas y a líneas circulares, a las superficies o a los sólidos que proceden de ellas, hechos o bien con ayuda de tornos, de reglas o escuadras (...) Semejantes formas, en efecto, afirmo que son bellas no relativamente, como otras, sino que son bellas siempre, en sí mismas, por naturaleza”

PLATÓN, *Filebo*, 51c

“Esta nuestra proporción, Excelso Duque, es tan digna de prerrogativa y excelencia cuanto decirse pueda, con respecto a su infinito poder, ya que sin su conocimiento no podrían ver la luz muchas otras cosas muy dignas de admiración en filosofía o en cualquier otra ciencia. Y este don le viene concedido, indudablemente, por la invariable naturaleza de los principios superiores...”

L. PACIOLI, *De divina Proportione*, cap. VI

Sencillez y complejidad extremas, son las cualidades que el escultor Román Hernández viene exhibiendo en su obra desde que iniciara, hace ahora una década, su aventura estética por los vericuetos de las proporciones, los cánones clásicos y los grandes autores de la tradición platónica. Una aventura que ha llevado paralela a su formación académica e investigadora como profesor universitario. De ahí que sus esculturas hayan mantenido siempre un doble aspecto: si por una parte son el sentir o la expresión de una época, la nuestra, caracterizada por su absoluta fragmentación y la ausencia de principios rectores fuertes que inspiren su creación; por otra, constituyen una reflexión, entre nostálgica e irónica, de un pasado, donde el arte era la revelación grandiosa de unos ideales, tenidos por universales y compartidos por artistas, filósofos, teólogos, poetas y músicos, que encontraron en el arcano mágico de los números su más acabada configuración. Expresión y reflexión son, pues, las notas dominantes que el espectador o el estudioso de hoy encontrará en estas esculturas de Román Hernández a través de los epígrafes eruditos con los que encabeza sus series: “*Symmetria*” (1994), “*Commesuratio*” (1996), “*Innata ratio*” (1997), “*De Humani corporis fabrica*” (1999), “*Legado oculto de la razón*” (1998) o “*Confesiones para la ironía y la razón*” (2000).

Series en donde el artista da rienda suelta a su portentosa imaginación para ofrecernos toda una heterogénea galería de formas y objetos: cráneos, cabezas trepanadas, dedos cortados, caras suspendidas y coordinadas con textos y fórmulas matemáticas, cuerpos encerrados en armarios, bustos impenetrables, maniqués, extraños y “siniestros” instrumentos de medir... Todo un repertorio de elementos dispuestos cuidadosamente, a modo de moderna *vanitas*, donde la ironía y la melancolía se mezclan con la reflexión y el control compositivo. Las visiones metafísicas de Giorgio de Chirico son recogidas por nuestro artista en estas obras y llevadas a su perfección geométrica.

El arte contemporáneo de estas últimas décadas se ha caracterizado, en gran medida, por su condición azarosa, por la improvisación y el hallazgo fortuito. Muy lejos de lo que fue, en las épocas doradas del humanismo clásico, aquel otro arte cuyo principio regulador era la proporción, esto es, la razón como medio para desplazar el capricho y el azar y descubrir, así, la armonía profunda que subyace oculta en la trama matemática y geométrica del universo. Frente al “caos” imperante actual, la obra escultórica de Román Hernández se presenta como paradigma de reflexión. Y lo hace a sabiendas del sentido provocador e irónico de su gesto. Tras la estructura de complejas deducciones matemáticas y teóricas, su obra ha ido revelando, desde su primera exposición individual (1994) hasta el presente, todo ese mundo oculto que constituyó la *Secretissima Scienza*, que los tratados del Renacimiento mostraron de una forma críptica e iniciática. Un saber que los artistas debían extraer y aprender en el seno mismo de los cenáculos, que, por otra parte, no estaban abiertos sino a unos pocos. La penosa búsqueda de dicho secreto por parte del más grande de los artistas matemáticos alemanes del Renacimiento, Albrecht Dürer, es una prueba fehaciente de la dificultad de acceder al mismo.

Y no deja de ser curioso que sea, precisamente, la Escultura el arte que mejor ha conservado los más antiguos cánones de proporción. En este sentido son loables los tratados de L. B. Alberti (*Della Statua*, 1434-35) y Pomponio Gaurico (*De sculptura*, 1504), estudiados y utilizados en sus obras por nuestro artista canario. Las estatuas clásicas constituyen el mejor método de conocimiento de las proporciones de los antiguos. El tratado de Watelet (*L'art de peindre*, París, 1760) nos recuerda, a este respecto, que “no tenemos ningún escrito sobre las medidas que los griegos emplearon para ajustar la proporción [...] pero conocemos sus estatuas [...] las bellas obras valen más que los

preceptos”. Los sistemas de proporción, como canon mecánico y estético, interesaron particularmente al escultor que deseaba emular, en su trabajo, el acto supremo del Divino Creador. Siguiendo la máxima del filósofo Protágoras (siglo V a. C.) de que “el hombre es la medida de todas las cosas”, los escultores del Renacimiento, al igual que los arquitectos, utilizaron las dimensiones del hombre bien proporcionado como fundamento de una medida ideal de belleza. El canon de proporción humana es un sistema que convierte las medidas del cuerpo en un conjunto armónico. Para conseguirlo, los artistas han recurrido a diferentes medios o artificios, como los cánones modulares (relación de la totalidad del cuerpo con una parte del mismo), geométricos (el uso de formas geométricas perfectas), aritméticos (el uso de medidas abstractas) y simbólicos (conexión con la revelación de los textos sagrados).

Sin embargo, son las teorías de las proporciones áureas las más prestigiadas y las que alcanzaron, al menos en la escultura, una gran difusión y empleo. Aunque fueron conocidas por los griegos, e incluso por los egipcios, su formulación moderna se debe al gran matemático y humanista Luca Pacioli, que las rescató de fuentes medievales próximas. La proporción áurea que el frate de Borgo Sansepolcro estudia y analiza es la que aparece descrita en libro VI de los *Elementos* de Euclides, y que Platón ya había recogido en su *Timeo*: “la división de un segmento en media y extrema razón”. Dicha proporción es denominada “divina” debido a las numerosas correspondencias y semejanza que mantiene con las propiedades de la divinidad. Así, la divina proporción es “una sola y no más y no es posible asignarle otras especies ni diferencias”, del mismo modo que la unidad constituye el supremo epíteto de Dios; la divina proporción ha de encontrarse en tres términos al igual que la sustancia divina se encuentra en tres personas; no admite definición por lo mismo que no la admite la esencia divina, ni puede cambiar, permaneciendo siempre idéntica; por último, confiere, cual “virtud celeste”, el ser formal a todo lo creado.

El carácter inconmensurable de la proporción áurea o “divina” fue la causa de su restringida aplicación real al ámbito de la arquitectura, pues sus propiedades irracionales eran difíciles de conciliar con una anotación fidedigna y conmensurable de las dimensiones propias de una arquitectura racional. Dichas proporciones alcanzaron un inusitado interés a partir del siglo XIX, cuando, de nuevo, las proporciones inconmensurables fascinaron a los arquitectos y artistas, en una época dominada por los

revivals góticos. De 1854 es el tratado de Adolf Zeising (*Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*), que basa su nuevo canon en la sección áurea, tomando como soporte de la misma la figura humana masculina y extendiendo su aplicación incluso a la propia Naturaleza. Desde entonces, las proporciones áureas encontrarán cabida en las especulaciones artísticas y estéticas de finales del siglo XIX y principios del XX. En 1893, Adalbert Goeringer (*Der goldene Schnitt 'göttliche Proportion' und seine Beziehungen zum menschlichen Körper*) dará un paso más al extender la sección áurea a la música y a la astrología como secreto de una armonía universal. En una carta dirigida al gran estudioso de las proporciones áureas, Matila Ghyka, el poeta Paul Valéry se hacía eco de este inusitado interés al escribir: “El equilibrio entre el saber, el sentir y el poder está hoy roto en las artes. El instinto sólo da fragmentos; pero el arte magno debe corresponder al hombre completo. La divina proporción es la medida generalizada”.

Las proporciones áureas constituyen, a partir de 2000, una de las principales referencias en el trabajo escultórico de Román Hernández, que, de una forma explícita, se adentra, como ningún otro artista lo ha hecho hasta ahora, en el “misterioso” y complejo mundo del famoso tratado de Luca Pacioli, *De divina Proportione* (ms. 1497, ed. imp. 1509). A este importante tratado dedica cuatro grandes series: “Sólidos geométricos” (2000-2001), “Homenaje a Luca Pacioli I”, (2002), “Intuición metafísica *versus* lógica matemática: Homenaje a Luca Pacioli II” (2002-2003) y “Serie Blanca” (2002-2004). La primera de estas series se inspira en las 60 imágenes coloreadas realizadas por Leonardo da Vinci, como ilustración del manuscrito de su *De divina Proportione* destinado a Ludovico il Moro. Los poliedros aparecen acompañados de sus correspondientes fórmulas matemáticas y desarrollos geométricos. Son “objetos” mixtos (híbridos) en los que se aúnan, formando una unidad plástica, la escritura, el relieve escultórico y las superficies coloreadas. El uso que hace, en sus obras, de la escritura no sólo proporciona claves de interpretación al espectador, sino que se incorpora, asimismo, a los elementos pictóricos que animan las mismas. La belleza que el *frate* renacentista intuía en las formulaciones matemáticas de la sección áurea o divina proporción adquiere realidad en estos objetos “híbridos” de nuestro escultor.

En las restantes series, en especial la “Serie Blanca”, las formas humanas definidas (cuerpos, cabezas, cerebros, ojos, dedos, etc.) desaparecen para dar paso a unos curiosos

“artefactos”, la mayoría de ellos presentados a modo de teatrinos o expositores, que exhiben diferentes objetos mecanomórficos, figuras caprichosas, poliedros, tuercas, palas, tenedores, balaustres, etc. Todo se muestra en absoluto reposo, descansando sobre construcciones diseñadas con las proporciones áureas (cuadrados y rectángulos áureos se perfilan nítidos en “Propuesta euclídea” (2002), “Euclidis elementa” (2003) y “Forma onírica para un espacio regular” (2003), entre otras). La armonía del conjunto otorga a estas obras una íntima serenidad, cercana a la paz que se respira en el recogido universo de los lugares sagrados. La cuidada disposición de los objetos en estos pequeños escenarios recuerda, por otra parte, la exhibición que Sánchez Cotán hacía de sus frutas y hortalizas en sus escuetos y sencillos bodegones. Las curvas parabólicas y las secretas proporciones utilizadas en los mismos conferirían a las humildes viandas una grandeza y sublimidad pocas veces alcanzadas en la pintura. La vanguardia artística de las primeras décadas del siglo XX sacó partido de las posibilidades estéticas que entrañaban las extrañas y oníricas estructuras mecanomórficas. Las máquinas llegaron a constituir auténticos mitos, sobre los que el artista moderno proyectaba la angustia y el deseo. Fueron tenidas, incluso, como las nuevas divinidades, como dobles del hombre. Para Francis Picabia, “la máquina se ha transformado en algo más que un simple instrumento de la vida humana. Es realmente una parte de la vida humana, quizá su verdadera alma”. Marinetti, en 1914, atribuía a los productos fabricados en serie por la industria el calificativo de “esplendor geométrico y mecánico”, fruto de una “sensibilidad numérica”. Fernand Léger, de quien son deudores, sin duda, estos objetos de Román Hernández, ya advertía del “nuevo estado visual impuesto por los medios de producción nuevos”, que veía como la condición del advenimiento de una nueva “belleza mecánica”.

Sin embargo, en estas últimas series se apunta una sutil recuperación de la naturaleza a través de la incorporación del cactus a sus estructuras escenográficas, en principio, simplificado en sus formas geométricas: “Pirámide y cactus en flor” (2002), “Escultura y cactus” (2002), “Jardín de cactus” (2002-2003), etc. Se produce, así, una búsqueda de lo esencial, tanto en la naturaleza misma como en la geometría y en el color (la polaridad blanco-negro). El cactus, como imagen de la planta primigenia, se acerca vertiginosamente a la simplicidad reguladora de la geometría básica. Y como planta peculiar de las islas Canarias, confiere a estas obras de Román Hernández una particular significación geográfica: “En la Serie Blanca introduje además la idea de un elemento natural (el cactus) por lo que se produce una simbiosis entre la forma geométrica y esta

planta tan representativa de nuestras islas. Surgió a partir de la observación de una penca en el barranco de Chimiche, en el sur de Tenerife, rodeado por un espectacular paisaje árido de singular belleza” (Carta de 6 de noviembre de 2002). Con el cactus, penetra en su obra, de una forma subrepticia, el paisaje, que abre, así, una perspectiva para futuros proyectos.

En “Pirámide y cactus en flor”, aparecen los tres elementos básicos de la geometría: el círculo, el triángulo y el cuadrado representados, aquí, por medio de la esfera, la pirámide y el receptáculo cuadrado que las cobija. Precisamente, las tres figuras que el poeta-pintor japonés Sengaï (1750-1837) había plasmado en una de sus pinturas que simbolizaba el Universo. El círculo alude al infinito, la base fundamental de todos los seres, pero en sí mismo carece de forma. Los hombres dotados de inteligencia y sentidos necesitan formas tangibles; de ahí el triángulo que constituye el comienzo de todas las formas, que al doblarse genera el cuadrado y así sucesivamente, hasta dar con la multitud de los seres, “las diez mil cosas”, que el poeta Sengaï cifraba como la imagen o compendio del Universo.

*

* *

“Del texto de La divina Proporción, apretado entre los niveos márgenes, brotaba de nuevo el áspero entusiasmo del monje ebrio de belleza. Encontré allí también, al resplandor del gran incendio de las ideas del Renacimiento, la austera claridad de la antorcha traída de Egipto por Pitágoras, y, dorada por la sonrisa de Platón, era propiamente la brillante mística del Número Puro, rigiendo y traduciendo todo orden, toda belleza, desde el suspiro de la flauta hasta la armonía de las esferas.

Como el audaz geómetra que antaño concibió la Gran Pirámide, como los arquitectos y filósofos del siglo de Pericles, el minorista Pacioli y sus amigos, Piero della Francesca, Alberti, Leonardo da Vinci, Jacopo dai Barbari, creían que en la naturaleza viva y en el arte, que es su emanación, resuena indefinidamente esta ley del Número. Bramante, Rafael, Miguel Ángel, Vignola, pensaban del mismo modo y estimaban también que el conocimiento completo de la Geometría, la meditación profunda de la Ciencia del Espacio eran indispensables a aquellos que con el pincel, el cincel o la cuerda debían crear o fijar las formas”.

M. C. GHYKA, *Estética de las proporciones*, Prefacio.

