



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001: DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0014
FOJAS	185-197
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

XII

1°.- Sigamos esta noche con el tema, iniciado en la lección anterior, de los valores táctiles y visuales aplicados a la arquitectura y demás artes del diseño. Guiados una vez más por un tan excelente y eminente guía como es Woefflin, inquiramos como por medio de tales valores puede diferenciarse lo clásico de lo barroco. El gusto clásico se inclina de manera decidida hacia los valores táctiles y el barroco hacia los visuales. "El gusto clásico -nos delcara nuestro autor- trabaja con límites tangibles", o sea, con perfiles o contornos lineales. Hace, por consiguiente, referencia a lo táctil. "Trabaja, pues, con claridades lineales: cada plano está exactamente limitado linealmente; cada volumen se presenta como forma tangible; nada existe para él que no sea aprehensible en su corporeidad". Toda obra de gusto clásico es, en consecuencia, estable y firme en su apariencia y no pretende dejarnos la impresión ilusoria de deslizarse o de algo así como si sus form~~as~~ huyeran de nuestra vista. En cambio, y en oposición al gusto clásico, "el ba rroco invalida la línea en su función limitante, multiplica los bordes (matando las aristas) y, mientras más se complica la forma en si y se desencaja el orden, más le cuesta a cada parte componente aparecer como valor plástico (o sea de pura forma): se produce entonces un movimiento de índole puramente óptica a lo largo de la forma total, independiente de todo aspecto espacial. La pared vibra y el ámbito se conmueve en todos sentidos".

Así se da un fenómeno artístico, no de puras formas, claramente delimitadas, sino de movilidad producida en virtud de determinados efectos ópticos, es decir, por las variaciones de los efectos pictóricos, o sea, en un grado u otro, por el juego de luz y la sombra. Recuérdese lo que dijimos

de la columna salomónica, que es un buen ejemplo en este orden de cosas. En su estructura general nos impresiona el juego de las luces y de las sombras; no tiene contornos definidos; y, gracias a los valores lumínicos, nos deja la impresión de su movimiento ondulatorio.

Consecuencia: aunque ello implique repetición de lo ya expuesto en otra forma: en la arquitectura barroca, "no se ha de afirmar nada con líneas y planos tangibles; y, además, en ese arte atectónico ha de ser sustituido el efecto de permanencia, de firmeza, de quietud, por el de mutabilidad.....". En el barroco ha de respirar la forma, por decirlo así, ha de sentirse palpitar y estremecerse. Y esa es -concluye Woelfflin- "la idea fundamental del barroco, aparte las variaciones de expresión".

2°.- Antes de ir mas adelante, no perderemos nada con afirmarnos más y más en esos dos conceptos: lo lineal y lo pictórico. Suponen, no es menester decirlo, dos maneras distintas de ver, y, por consiguiente, corresponden a dos maneras diversas de sentir e interpretar el mundo en general y el mundo de las formas en particular. "Esa gran oposición -nos dice Woelfflin- entre el estilo lineal y el estilo pictórico corresponde a dos maneras fundamentalmente diversas de interesarse por el mundo. En el estilo lineal se prefiere la figura firme y precisa, lo metódico de la apariencia, la forma permanente, mensurable, limitada; en el estilo pictórico, la preferencia recae del lado del movimiento, o sea, de las formas en acción. De suerte que en el primero tenemos las cosas en sí y por sí (en su pura individualidad) y en el segundo las vemos en relación". Son más bien conjuntos que objetos particulares, sistema de relaciones inseparables. "Y si cabe decir que en el estilo lineal la mano fué palpando en el mundo de los cuerpos lo que tiene aquel de esencialmente plástico, (es decir, de forma y volumen) en el estilo pictórico los ojos han logrado una particular sensibilidad pa-

ra percibir la riqueza de la más varia materia; y no hay contradicción alguna en que también ahora aparezca alimentada la sensibilidad óptica por el sentido táctil, -ese otro sentido del tacto que sabe degustar las diferentes clases de superficies, la piel diversa de las cosas.- Más la sensación penetra ahora, a través de lo aprehensible en el objeto, hasta el reino de lo inaprehensible; sólo el estilo pictórico alcanza a descubrir y representar la belleza de lo incorpóreo. De cada una de las maneras de interés, diversamente orientadas, que despierte en nosotros el mundo, surge una belleza distinta". O lo que es lo mismo: según el ángulo desde el cual se contemple el mundo la belleza del mismo se nos parece distinta. No se trata aquí, claro está, de una belleza abstracta, metafísica, única, de la cual se derivan todas las demás, según el criterio platónico, sino de una belleza concreta, casuística, relativa, hija de la pura perfección.

Del concepto dello pictórico en arquitectura hemos pasado así al concepto de lo pictórico en general, es decir, al concepto del estilo pictórico aplicado a todas las artes del diseño. Vamos a permanecer algunos momentos más en él y de ese modo, como espero, se hará completamente luz en este tema. Para mayor claridad nos serviremos de la pintura. Seguiremos, a ese propósito, traduciendo a Woelfflin.

Agrega: "Cierto es que el estilo pictórico es el primero que nos entrega el mundo tal y como realmente se ve (recuerden la cita de Delacroix que hicimos al final de la última lección), y por eso se le ha llamado ilusionista o ilusionismo. Pero no debemos creer, sin embargo, que sólo en este punto avanzado del arte se atrevió a compararse con la naturaleza, ni que el estilo lineal haya sido únicamente a manera de provisional alusión a la realidad. El arte lineal ha sido también un arte absoluto (diríamos que cerrado en sí) y no necesitó ser potenciado en el sentido de la ilusión. Para Durero (ejemplo de estilo plástico-lineal), fué la pintura,

tal como él la entendía, un completo "engañio a los ojos", y Rafael no se hubiera declarado vencido ante el retrato del papa (Inocencio X) hecho por Velázquez (el cual pertenece a lo "plástico-pictórico"). No sucede en estos casos otra cosa sino que la pintura de Rafael y la de Velázquez están realizadas sobre fundamentos completamente distintos. Ahora bien; la diferencia de estos fundamentos no radica solamente en el género imitativo, sino también, y muy especialmente, en el decorativo, en la manera de concebir el arte y en la manera de ver, que vienen a ser una misma cosa. La evolución (o sea, el paso de una manera de sentir el arte a otra) no se ha consumado teniendo siempre adelante mismo propósito, ni modificando paulatinamente la manera de afanarse por lograr la "verdadera" expresión de lo real". El cambio se opera porque se ha modificado la manera de ver; se ha pasado de lo lineal al lo pictórico, del modo de ver y representar por líneas, al modo de ver y representar por manchas y valores lumínicos. Y esto sucede igualmente en todas las artes y ya vimos como aconteció lo mismo en la arquitectura al realizarse el paso del Renacimiento clásico al Barroco. "Lo pictórico no es un grado superior en la solución del único problema de imitar a la Naturaleza, sino una solución de otro género". En ese sentido, como solución, vale tanto la lineal como la pictórica. "Sólo cuando el sentimiento decorativo (o sea, el concepto específico del arte) llega a ser otro puede esperarse un cambio en el modo de representar. No va uno tras la belleza pictórica del mundo partiendo de una fría decisión (o sea, por mera voluntad propia), por interés de veracidad o deseo integral de tomar las cosas por otro lado, sino excitado por el hechizo de lo pictórico". La indudable magia de este aspecto del mundo es lo que decide en esta cuestión; pero, al mismo tiempo, el artista lleva consigo de una manera innata lo que pudiéramos llamar el órgano o la tendencia espiritual de dejarse impresionar por el y de poder

captar ese hechizo pictórico del mundo, o sea, su belleza pictórica. No todas las épocas ni todos los artistas poseen el órgano de captación de lo pictórico. "El hecho -advierde nuestro autor- de que se hubiera podido separar del modo de ver táctil, o sea por líneas y formas bien definidas, la imagen aparente o pictórica, no fué un progreso debido a una intención naturalista más definida, (a un querer ceñirse más a la naturaleza), sino que fué obra de despertar de un nuevo sentimiento estético: el sentimiento o capacidad especial para percibir y sentir la belleza aneja a ese movimiento que misteriosamente hace estremecerse al conjunto y que fué la vida misma para la nueva generación", o sea, para la generación barroca, cuyo arte, en lo formal, se basa en la percepción pictórica. "Todos los procedimientos del estilo pictórico son medios para un fin y nada más". Lo importante, lo capital y decisivo, es el nuevo sentimiento estético, la captación de la belleza pictórica, al que obedecen todas las artes de la edad barroca. "Del mismo modo, la visión unitaria (la que abarca una totalidad como tal y no un conjunto superpuesto de partes) no fué una conquista de valor independiente, sino un procedimiento que nació con aquel ideal y con él murió". Eso que se llama ideal, o sea el nuevo concepto o sentimiento estético, es, por decirlo así, la tierra matriz que contiene y del cual arrancan todos los elementos del nuevo estilo, es lo que llamó Riegl la "voluntad de arte".

3°.- Antes de volver de nuevo a los caracteres específicos de la arquitectura barroca, a pesar de que ya hemos dedicado al tema bastante tiempo, no quiero dejarlo de la mano en su generalidad sin antes reforzar de una manera bastante sólida lo dicho por medio de una cita relativamente extensa -una más- de Woefflin, referente precisamente a esas dos modos de estilo que venimos hablando desde hace varias lecciones.

Veámosla. Traduzco: "El estilo lineal -escribía- es el estilo de

la precisión sentida plásticamente. Sucede que la delimitación precisa y clara de los cuerpos concede al espectador seguridad perfecta, (como todo lo concreto), algo así como si pudiese tocarlos con las manos, y todas las sombras que se emplean para modelarlos se ajustan de manera tan plena a la forma que casi solicitan al sentido del tacto. La representación y el objeto son, por decirlo así, idénticos. El estilo pictórico, por el contrario, se ha libertado más o menos del objeto tal como él es verdaderamente. No reconoce ya los contornos continuados ni las superficies palpables. No existen para él sino manchas yuxtapuestas e independientes -(manchas de luz y color)-. El dibujo y el modelado no coinciden ya con el sentido geométrico, con el substrato plástico de la forma, sino que se contentan con reproducir el mero aspecto óptico de la cosa", (osea, del sistema de degradación) aparecerá sin más lo claro y obscuro ~~en~~ manchas discontinuas, (como islotes separados, pero en relación entre sí). No se recoge de ese modo más que la aparición de la realidad, algo enteramente distinto de lo que representaba el arte lineal con su modo de ver forzosamente plástico; y, precisamente por esto, los trazos que utiliza el estilo pictórico no pueden ya tener relación ninguna directa con la forma objetiva. El uno es un estilo del ser; el otro, del parecer. La figura queda en el cuadro sin límites fijos, no deben consolidarse en ella líneas ni superficies de las que acompañan a la tangibilidad de la cosa real".

Veán ahora, para complementar lo expuesto, como, según nuestro autor, la Figura lineal está en relación con el sentido del tacto. "El hecho de ceñir una figura -dice- con una línea regular, continua y determinada es una acción que conserva en sí todavía algo del acto corporal de acariciar o agarrar. La operación que en este caso ejecuta la vista se asemeja a la operación de la mano que se desliza por la superficie del cuerpo; y el mode-

lado, que, con la gradación de luz, evoca lo real, así se dirige también al sentido del tacto. Por el contrario, toda representación pictórica a meras manchas (de luz o color) excluye esas analogías. (Lo táctil en tal caso se desvanece). Porque nace del ojo y al ojo se dirige exclusivamente; y así como el niño pierde el hábito de tomar las cosas con las manos para "comprenderlas", (para percibir las, para hacerse con su imagen), de la misma manera se ha deshabitado la humanidad a examinar la obra pictórica con sentido táctil. Un arte más desarrollado aprendió a entregarse a la simple aparición. De esta suerte, "con esta transformación de la idea toda que rige la obra artística, el cuadro táctil se ha convertido en cuadro visual. "...Cambio de orientación -afirma Woefflin- que es el más capital que conoce la historia del arte". Como que, bien miradas las cosas, la historia toda del arte en lo que tiene de más específico, se reduce a la historia de estas dos maneras de ver: la lineal y la pictórica. A lo largo de ella existe una continua alternación de esas dos maneras. No siempre aparecen -conviene advertirlo- de una manera pura, sino que, en ocasiones, se interfieren o mejor, se mezcla la una en la otra.

Para hacer más claro esta transición de lo lineal y lo pictórico, Woefflin discurre de esta manera: "No se necesita -dice- recurrir, por descontento, a las últimas fórmulas de la moderna pintura impresionista para ver de una manera meridiana la conversión del tipo artístico lineal en pictórico. El cuadro de una calle animada, por ejemplo, tal como lo pintara Claudio Monet, donde nada, ni siquiera el dibujo, coincide con la forma de la naturaleza que nos parece que conocemos, un cuadro con semejante desviación de los signos objetivos, no se encuentra, desde luego, en la época de Rembrandt (pues todavía en esa época lo pictórico no domina en tal forma que vengan a diluir totalmente la plasticidad (forma y volumen) de los objeto

en vibraciones cromáticas); y, sin embargo, esa manera extremada de lo pictórico que es el impresionismo está ya allí presente en lo fundamental de su propia índole específica". Es cuestión de tiempo en el desarrollo de lo pictórico para que se alcance, como se alcanzó en el último tercio del siglo XIX, su extremo impresionista, con la desaparición en el cuadro de lo limitado y corporeo. "Nadie ignora -agrega nuestro autor- el ejemplo de la rueda en movimiento: cuando ésta gira con cierta celeridad, para el efecto óptico es como si perdiera los radios, los cuales son sustituidos (en la impresión) por círculos concéntricos indeterminados, llegando así a perderse su pura forma geométrica, incluso la de la llanta". Es éste un experimento que en todo momento puede realizarse. Una cosa es la forma verdadera de la rueda, su ser, con sus radios, su cubo y su llanta, y otra su apariencia cuando está girando con cierta velocidad. Aquí tenemos, pues un ejemplo clarísimo de lo que va del ser al parecer, de la forma lineal a la pictórica, de la realidad verdadera a la apariencia verdadera visual.

Sigue diciendo Woelfflin: "Pues bien; tanto Velázquez como el apacible Nicolas Maes (un pintor holandés, del setecientos como Velázquez, del barroco) han pintado esta impresión". En Las Hilanderas de Velázquez, puede verse como gira la rueda de la devanadora y como no aparece allí la forma de los radios de la misma, sino una pura vibración luminosa, agrisada, que se desarrolla a manera de vagos círculos concéntricos. Lo mismo puede decirse de cualquiera de las manos que figuran en Las Meninas; son simples manchas de color y luz, que es lo que percibe el ojo (situado a cierta distancia) cuando se atiende a simple percepción inmediata, sin intervención del concepto o de la imagen previamente conocidos de la mano. Y concluye nuestro autor: "Los signos de la representación se han alejado por completo de la forma real del objeto. He aquí, pues un triunfo de la apariencia

visual sobre la nuda realidad".

Ahora bien; conviene no confundir este caso de representación de una apariencia movible con el de toda apariencia. La primera no es sino un caso particular de la segunda. La visión y representación pictórica abarca lo mismo lo que se mueve como lo quieto o inerte. "Donde quiera que el contorno de una bola esférica, por ejemplo, es reproducido, no como forma circular geométrica pura, sino en forma de líneas rotas, y donde quiera que el modelado de su superficie quede descompuesto en manchas de luz y sombra independientes, nos encontraremos ya en terreno impresionista", es decir, puramente pictórico.

4°.- Todo lo que vamos exponiendo en esta parte de esta lección se refiere en especial a la pintura, pero se hace perfectamente extensivo a la arquitectura y a las otras artes del diseño. Siguiendo, por el momento, con la pintura, luego volveremos a la arquitectura y veremos en ella una vez más esta serie de caracteres específicos de lo barroco; siguiendo con la pintura, digo, nos sale al paso ahora otro carácter de bastante importancia, cual es el que corresponde a la "categoría" de unidad, de la que trataremos otro día con mayor extensión. A este efecto, sigamos leyendo y traduciendo a Noelfflin.

"..... Si es cierto -dice- que el estilo pictórico no reproduce las cosas en sí, tales como ellas son, sino que representa el mundo bajo el signo de lo puramente visual, en cuanto visto, o sea, según se aparece realmente ante los ojos humanos, queda con ello dicho que las diferentes partes de un cuadro son contempladas desde un punto de vista único y a una misma distancia. Esto parece evidente por sí mismo, pero no lo es en realidad.) Para conseguir una visión nítida, la distancia es algo relativo; diversos objetos requieren distintas proximidades oculares" Es claro, un objeto disminu-

to, un canafeo, por ejemplo, para verlo, necesitamos situarlo a corta distancia del ojo. Para ver la masa o la silueta completa de una catedral gótica, necesitamos alejarnos relativamente de ella. Etc.etc. "En uno y el mismo conjunto de formas puede darse problemas completamente distintos para la vista. Se ve, por ejemplo, muy clara la forma de una cabeza; pero el dibujo del cuello de encaje que se aparece más abajo y pide que se de un paso hacia él, que nos aproximemos más, o, por lo menos, una particular colocación de los ojos, si han de ver claramente lo que se quiere ver. El estilo lineal nos hizo directamente, como representación de la realidad, esta concesión en favor de la claridad objetiva. Es cosa absolutamente natural al que se quisiese reproducir los objetos cada cual con su traza justa, de modo que resultasen perfectamente claros. La exigencia de una representación óptunitaria era en este caso, por razón de principios, ignorada por ese arte, (el lineal), precisamente en sus manifestaciones más puras. Holbein, en sus retratos, trata de reproducir hasta en lo más nimio la forma de los encajes y de la orfebrería. Franz Hals (un pintor barroco), por el contrario, pintó en alguna ocasión un cuello de encajes como si fuese un mero resplandor blanco y nada más", (despareciendo así todo detalle formal y convirtiéndose aquel objeto en mera y pura vibración lumínico-cromática; la forma real del objeto desapareció totalmente en este caso.) "No pretendía el pintor llevar al lienzo y a los ojos del espectador otra cosa que lo que la mirada había recogido al pasar por el conjunto. Claro está que un fulgor de esa índole ha de tener tal significación que llegue a persuadirnos de que en definitiva contiene todos los detalles del objeto que representa y que solo la distancia y la apariencia le hace aparecer vago en el momento actual". Toda la última manera de Velázquez, contemporáneo de Franz Hals, obedece a este principio en una forma u en otra, toda la pintura barroca ya desarrollada.

4/.- Hoy estoy en vena de hacer citas, y les pido excusas por ello. Esta mañana, según preparaba esta lección, de pronto, como para descansar un instante, he tomado a la mano una serie de escritos de juventud de mi muy admirado compatriota y viejo amigo don José Ortega y Gasset. En uno de ellos, que trata sobre El Realismo en Pintura, discurre el filósofo y maravilloso escritor sobre algunos temas que estamos tratando en estas últimas lecciones. Siempre perfectamente informado, su conocimiento de las doctrinas artísticas "woelfflianas" y de los investigadores de la Escuela de Viena, ya en aquellos días lejanos era completo. Se refiere al realismo artístico en general y al pretendido realismo de Velázquez, en particular, y lo rebate, con argumentos "woelfflianos" como ninguno en España lo había hecho hasta entonces. Helos aquí: "..... No hay nada más opuesto al realismo ~~describía-~~ que el impresionismo. Para éste no hay cosas, no hay res, no hay cuerpos, no es el espacio, un inmenso ámbito cúbico. El mundo es una superficie de valores lúminosos. Las cosas, que empiezan aquí y acaban allá, son fundidas en un portentoso crisol y comienzan a fluir unas pro dentro de los poros de las otras. ¿quien es capaz de coger una cosa en un cuadro de Velázquez de la última época? ¿quien es capaz de señalar donde empieza y donde acaba una mano de las Moninas? A un se podría aspirar a tener un día entre los brazos el cuerpo marfileño y lánguido (no hay nada lánguido, tal digo yo), de la Mona Lisa; pero esa azafata que glarga el búcaro a la niña cesárea es fugitiva como una impresión". Veán como en este trozo literario no hay un solo concepto que no pertenezca a Woelfflin y a los grandes tratadistas del arte alemanes y austriacos de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX; pero también es cierto que ningunos de esos autores ha expuesto sus conceptos con semejante galanura, vigor de expresión y claridad. Don Miguel de Unamuno solía decir que la moneda no es del que la hace, sino del que la hace

circular, y aunque yo tenga no pocas dudas sobre este dicho del gran español de nuestra época, efectivamente, quien mejor expone un pensamiento o una teoría se adueña efectivamente de ella más que su primer inventor. Aquí cabe decir que, en estos campos, como decía otro español, don Juan Valera, el robo en esos casos es lícito con tal que vaya acompañado de asesinato, es decir, de absoluta superación.

Sigue diciendo Ortega y Gasset en la misma forma, o mejor dicho, con forma propia pensamientos ajenos: "No cabe pensar antítesis mayor que la existente entre los pintores que buscan la naturaleza, las cosas, y los que buscan las impresiones de las cosas. Wickhoff, de Viena, ha llamado a estos dos linajes de pintura naturalismo y ilusionismo. Los naturalistas --como los italianos del siglo XV, los flamencos y alemanes-- crean en el cuadro una serie innumerable de actos visuales; han estudiado previamente cada cosa y cada parte de cada cosa; han investigado con idéntica acribia las figuras que han de ocupar el primer plano y las que han de asentarse en el último; han averiguado las deformaciones que el aire intermedio impone a los cuerpos lejanos (recuérdese lo que Leonardo escribe sobre las gradaciones del azul, según las distancias); han aprendido anatomía, perspectiva, física. Se acercan a los cuerpos armados de todas las armas, como si fueran a conquistar un aéreo vellocino. Y esto son, en realidad, las cosas para ellos: sublimes riquezas que contemplan los ojos codiciosos. Porque son verdaderamente sensuales y amantes de la tierra y de las realidades sobre la tierra. Sus globos oculares se acomodan a cada distancia y a cada cosa; se afanan en su persecución. La realidad reina sobre el pintor como la mujer amada en la hora del paroxismo".

Velázquez es uno de los más egregios representantes de la nueva visión, o sea, de la visión pictórica, del arte pictórico en oposición al arte lineal, que en su época la lleva más lejos. Es lo opuesto a esos pinto-

res italianos, flamencos y alemanes a los que hace referencia Ortega y Gasset. Aunque exagerando un tanto, pero justo en lo básico del concepto, nos dice de él este estupendo escritor: "Pero este maestro Velázquez Contemplad en sus auto-retratos el desdén con que miran al mundo sus ojos cansados. Tras de sus hombros parece alzarse, como una musa doméstica, la indiferencia". (No tanto, amigo, no tanto....) "Le importan todas las imágenes fugaces que en un vibrar de los párpados apenas abiertos, quedan las cosas laminadas primero, luego pulverizadas en átomos de luz". (Exagera aquí excesivamente Ortega y Gasset, pues, llevado por la teoría, se olvida que Velázquez junto a esa visión puramente pictórica tuvo la plástica y que, a pesar de todo, no fué lo que hoy entendemos por un puro impresionista). "La luz importaba a Velázquez -agrega-, no los cuerpos de las cosas. La luz que es la materia con que Dios creó el mundo". Yo diría mejor que lo que importaba a Velázquez era la luz en los cuerpos, los cuerpos en la luz.

Hasta aquí Ortega y Gasset. No es de este lugar el hacer la crítica de lo que dice, y, además, se nos ha cumplido ya el tiempo de que disponíamos para nuestra lección. Quede, pues esta lección en este punto. En la próxima, remataremos lo que ha quedado aquí en el aire, sin expresarse del todo, y, al mismo tiempo retornaremos a la arquitectura barroca de la que esta noche nos hemos desviado un poco, pero conviene decirlo, sólo en apariencia, no en lo substancial.

Muchas gracias por su atención.