



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001:DOCENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0012
FOJAS	158-170
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

XI

Quedó expuesto en la lección anterior como para Woefflin movimiento y masa eran principios del barroco y recordamos también entonces como para Burckhardt el barroco era emoción y movimiento a todo pasto. Antes de entrar a exponer otro de los principios del barroco, o sea aquel que los alemanes llaman Das Malerische, término que, como veremos en breve, no tiene traducción exacta a nuestra lengua, pues los equivalentes que se le dan de "pintoresco" y "pictórico" no expresan bien la idea que en el vocablo alemán se alberga; antes de esto, digo, será conveniente que nos detengamos algo más en la consideración del concepto de movimiento aplicado a la arquitectura y a las artes del diseño en general.

1°.- Vimos ya la relación existente entre movimiento y barroco. A primera vista, parece un contrasentido relacionar arquitectura y movimiento. La arquitectura, por su naturaleza propia, es arte estática, así como la música es dinámica. Es arte del espacio que modela, y está hincada, por decirlo así, en tierra, mientras que la música es dinámica y arte del tiempo y vuela en sonidos por el espacio. Pero se da el caso paradójico de que más de una vez se han asimilado entre sí estas dos artes, y sigue así milándose las, de modo que así se establece una cierta equivalencia entre una arte de reposo y otra del movimiento. Para el arquitecto cuatrocentista León Battiste Alberti la correspondencia entre la arquitectura y la música era evidente y ambas se hallaban basadas precisamente en el número, en la proporción. Así como la arquitectura es una relación matemática de masas la música lo es igualmente de sonidos. Ambas artes, están sometidas en sus estructuras al número, a la matemática. Y hasta pudiera ser probable que así como la matemática de una época, así serán las formas arquitectónicas y musicales, a-

aunque tal vez parezca esto no poco exagerado. El otro día en una de sus lecciones señalaba el arquitecto Robina la relación entre la geometría dinámica y la arquitectura moderna, y no deja de ser cierto que, mientras la arquitectura renacentista obedece a los principios de la matemática euclidiana, la barroca lleva latente dentro de sí el sentido de la geometría analítica de un Descartes y los del cálculo infinitesimal de un Leibnitz. Pero dejémosnos de estas sutilísimas cuestiones y volvamos al campo de nuestro tema. Basta con apuntarlas simplemente. No se puede negar en ningún caso que la arquitectura sea arte sustancialmente estática, pues claro está que una obra arquitectónica no es un móvil, ni está hecha para que vaya de un lado a otro. En ese sentido, indudablemente, la arquitectura se halla en oposición al movimiento. Ello es obvio. Pero el concepto de acción, de movimiento, en las artes del diseño no quiere significar en modo alguno traslación, desplazamiento. Es cosa bien diversa de estas. Las figuras no se mueven realmente en un cuadro, ni las formas y elementos de una fábrica arquitectónica o en un bajorrelieve o en una estatua o serie de figuras esculturales enlazadas entre sí. Sin embargo, aunque carezcan del verdadero movimiento de traslación, sentimos si bien ilusoriamente, por la magia del arte, que todas esas formas se mueven cuando la voluntad del artista es esa.

Cuando se ve, por ejemplo, un cuadro de Tintoretto, o Rubens, bien falto de sensibilidad artística ha de estar quien no sienta allí la presencia de un movimiento generalmente tumultuoso. Todas las figuras se avientan violentamente en una determinada dirección o en direcciones contrarias, contrapuestas, y todas ellas parecen moverse, realizar determinadas acciones. Claro está que esas figuras no se mueven en un sentido estricto, no se trasladan de un lugar a otro, ni sus miembros desplázanse o cambian de posición o actitud, pero en la sensibilidad del espectador se producen varias impresiones de movimiento: siente como si movieran. Precisamente uno

de los poderes mágicos de las artes del diseño estriba en esa capacidad de darnos impresiones dinámicas. La pintura florentina del cuatrocientos, por ejemplo, desde sus comienzos, abordó ese difícil problema, y, al terminar el siglo, estaba ya completamente resuelto, de modo que los artistas no hallaron ya las antiguas dificultades para representar figuras en movimiento. Sería instructivo a este respecto seguir la representación del movimiento en las figuras pintadas desde las obras de Paolo Uccello a las de Miguel Angel.

4°.- Pero eso sería apartarse demasiado del eje de nuestro curso. Sin embargo, me parece oportuno proyectar en la pantalla, como ilustración de lo que voy diciendo, un David de Pollaiuolo, la Judith de Botticelli, uno de los genios de la decoración de la Capilla Sixtina por Miguel Angel, una Sibila y un Profeta del mismo, el Milagro de San Marcos de Tintoretto y otras obras. Noten que Tintoretto es ya un pintor barroco y que Miguel Angel, a quien siguió, inicia de esa manera, pero que Pollaiuolo y Botticelli son dos cuatrocentistas florentinos puros. Con todo verán Uds. que en estos dos grandes artistas está ya dominado el arte del movimiento, y muy en particular en Botticelli, pues aún en esa obra de juventud, que es la que ha aparecido en la pantalla, se ve como el movimiento de Judith es raudo y nervioso y como el de la sirvienta que lleva en una bandeja la cabeza de Holofernes, es más precipitado y esforzado, más temeroso, que el juvenil y resuelto de la heroica doncella. Ambas parecen como agitadas por un fuerte viento. Casi me atrevería a decir que en esa obra está y a presente en cierto modo el barroco. A este propósito conviene recordar lo que dijimos en la lección anterior: que no todas las figuras en movimiento son barrocas, pero que no se concibe una figura barroca desprovista de movimiento.

En la obra de Miguel Angel alcanzó la figuración del movimiento su forma más elevada y poderosa y perfecta dentro del Renacimiento. Luego vino el Barroco, y, apoyándose precisamente en ese gran maestro, llevó el mo

vimiento de las figuras a lo extremo, de modo que ya no se conformó con menos de hacer que las figuras dieran toda clase de volteretas y volaran raudas por los cielos. Así lleganse, por ejemplo, a las grandes decoraciones de techos y cúpulas del Veronés, de Pietro de Cortona y no digamos a la fantástica de Andrea del Pozzo en la bóveda de San Ignacio de Roma-1865-, que es ya algo, en ese sentido delirante. Siento no tener a mano una diapositiva de esta obra para proyectar su imagen.

Cosa parecida sucedió en la escultura y la arquitectura. Recuerden por ejemplo, las esculturas del arquitecto Bernini. Lo mismo en su Transveración de Santa Teresa de Jesús, que en su Habacuc, o en la Tumba del papa Alejandro VII, todas las figuras se mueven de una manera arrebatada, como si llevaran dentro de sí un huracán; y, cuando su misma índole las obliga a estar en reposo, sus vestiduras se agitan y flamean alrededor de las partes estáticas. De suerte que el movimiento virtual es forma de expresión en algo grado. (Tampoco tengo en este momento diapositivas de esas obras).

2º.- En cuanto a la arquitectura, es sabido que una buena parte de sus formas nos dejan la impresión de lo estático; mas hay otras que actúan sobre nuestro aparato sensorial y nuestro espíritu como si estuvieran dotados del don real y verdadero del movimiento. Quien no esté en presencia de una fábrica arquitectónica barroca avanzada, o simplemente de un altar del mismo estilo, sentirá que toda esa vibra y se mueve., cual las llamas de una hoguera, y ello en mayor o menor grado según pertenezca a un periodo más o menos avanzado de ese estilo; pero, en todo caso, nos comunicará la impresión de que se mueve y vibra y que toda su masa es arrastrada por un determinado movimiento que puede ir, según los casos, de una relativa celeridad al frenesí desatado. La fachada de la iglesia jesuita de "El Gesù", de Roma, obra como es sabido, de Jacomo della Porta, se mueve en sus formas y conjunto con lentitud y gravedad elegante.

2°.- (bis) Es como si todavía, en el periodo de la primera flor barroca, al que esa fachada pertenece, se hubiera quedado rezagada algo de la armonía y serenidad propias del arte clásico. Por el contrario, sin nos enfrentamos con el último periodo del barroco, el que llamamos en nuestra lengua "churrigueresco", y aun antes de llegar a él, y se nos ocurre entrar, al menos con la imaginación y el recuerdo, en la iglesia de San Juan Nepomuceno, de Munich, o en la sacristía de la Cartuja de Granada, España, o, en fin, sin ir tan lejos, en la capilla interior y en la iglesia del antiguo noviciado de los jesuitas de Tepozotlán, aquí cerca, sentiremos prontamente, a nada de sensibilidad estética que tengamos, que un movimiento arrebatado domina todas sus formas, que flamean, relucen y vibran ardentemente; y, apoderándose así, por este medio, de nuestro espíritu, lo hacen reonar como si entrara en él una música de muchos timbres y de ritmos acelerados y complejos. Y ello en tal manera, que pudiera decirse que en sustancia el proceso estilístico del Barroco consistió en ir acentuando la aceleración y energía de sus ritmos y sus contrastes de luz y sombra.

3°.- Sin perjuicio de volver de nuevo en lecciones próximas sobre el movimiento en el barroco, veamos ahora otro de los caracteres citados de este estilo, o sea, el que los tratadistas alemanes llaman, como queda dicho *Das Malerische*. Ya quedamos en que el movimiento de por sí solo es insuficiente para definir al barroco, aunque dentro de él sea concepto substantivo. Para que surta todo su efecto es necesario liarlo a otros conceptos. Uno de ellos es el que acabamos de citar. Das Malerische se deriva en lengua alemana del sustantivo Malerie que en romance quiere decir pintura, y del verbo malen, que es lo mismo que pintar. Por consiguiente el sentido de dicho vocablo está ligado al concepto de pintar y a la acción de pintar. Ya hemos dicho que no tiene traducción exacta a nuestra lengua. Algunos lo traducen por pintoresco, que a mí, sin que lo rechace del todo, no me parece a

proprio. Suele parecerme más apropiado para traducirlo el vocablo pictórico que es el que yo empleo con más frecuencia. En la terminología artística de nuestra lengua, tan insegura, tan mal definida generalmente, el término pintoresco tiene algo de peyorativo, pues siempre que se emplea hace referencia a algo que es superficial, algo movido y extraño, que alaga un instante a los ojos y que divierte en el mismo grado al espíritu, sin que haya mayor trascendencia en su contenido. Precisamente por esta razón es por la que yo lo rechazo, pues el sentido que dan los tratadistas alemanes del barroco al vocablo malerische está lejos de albergar un significado de esa índole. Por consiguiente, nos atendremos a la voz pictórico, cuyo sentido está bastante menos lejos del sentido del dicho término alemán.

En resumidas cuentas, ¿qué quiere significar con ese término? ¿qué concepto artístico alberga dentro de sí? Mejor que a una definición escolástica o more geometrico, será acudir a algo que pudiéramos llamar definición descriptiva. Veamos, pues, como nos hacemos con el sentido artístico genuino del término. No es menester repetir, desde luego, que se trata de algo esencial al concepto del barroco, que es una de sus "categorías visuales".

En primer lugar, puede decirse que se expresa con ese término la impresión inmediata que nos produce la pintura en su sentido específico. Por consiguiente, hace referencia directa a los juegos de luz y color. La forma contorneada, perfilada a pura línea no entra en tal concepto. Le es ajena.

De modo que, cuando aplicamos el término a un elemento o fábrica arquitecturales, no surge, o no debe surgir, ante nuestra imaginación ninguna forma definida por medio de claros contornos, por líneas puramente delimitantes. sino simplemente por medio del claroscuro y del color.

4°.- Cuando nos acercamos, pongamos por caso, a una obra arquitectónica de tipo clásico, v.gr. el Templo de Bramante, en San Pedro in

Montorio, Roma, sentimos ante todo y sobre todo la presencia de formas cabalmente delimitadas por la línea, dibujadas con todo rigor, individualizadas en alto grado, parte por parte, del conjunto. lo mismo en los detalles que en las masas generales, de modo que la obra íntegramente y cada uno de sus elementos aislados están realizados en el campo de aquella "categoría visual" que ha recibido el nombre de plástica-línea, con lo cual se quiere dar a entender que toda la obra está tratada plásticamente, por líneas y bultos encerrados en ellas, y no pictóricamente, o sea, por medio de efectos de luz y color. Hallamos, pues aunque haya redundancia en decirlo, que en ese caso la línea define con nitidez y claridad la forma y que, al mismo tiempo, esta forma no es plana, sino de bulto. Claro está que todo bulto, todo volumen, toda forma plástica, no puede ser determinada sino por medio de valores luminosos. El claroscuro, en sus diversos grados y variantes, es lo que determina el volumen, la corporeidad. Mas no debe perderse de vista que en el arte clásico la luz sirve para modelar, individualizándolas, las formas, de modo que su acción viene a secundar, completándola, la acción conformadora de la línea. De ese modo línea o contorno y bulto o volumen, en una palabra, corporeidad, se asocian íntimamente y actúan con el mismo fin. La línea como definidora de la forma, es capital en el arte clásico.

5°.- Atendamos a hora a lo que sucede en un monumento arquitectónico barroco. En tal monumento, ni en su conjunto, ni en sus detalles, ya no manda la línea. Es más: no juega ya ningún papel, ha desaparecido; el artista no la tiene en cuenta para definir sus masas ni sus detalles. Sucede, pues, que la línea ha ido esfumándose, perdiéndose en los juegos de la luz; ésta ha llegado a suplantarla. Por consecuencia de esto han quedado suprimidas las formas puramente individuales o separadas las unas de las otras en el conjunto por medio de puros perfiles, si bien articulados entre sí, como acabamos de ver que sucede en el arte clásico y en todo arte que obe-

svzca al sentido de lo plástico-lineal. De esta suerte nos encontramos con una forma que pudiéramos llamar continua en su masa, pues ninguna de sus partes está delimitada por una frontera, y las contiguas se introducen y se continúan mutuamente las unas en las otras, formándose así la totalidad de la obra, sin articulaciones de partes claras y visibles.

Resumiento y repitiendo de otro modo: una forma barroca no se determina y realiza por medio de líneas puras o puros contornos, sino por medio de variaciones de luz, o mejor dicho, por el juego de la luz y de la sombra o de los valores lumínicos; o por medio de trazos sueltos, que son también toques de luz y sombra, valores luminosos en el conjunto, que en ningún caso se asocian para constituir una línea continua y bien definida. El barroco en cualquiera de las artes del diseño, y en arquitectura no menos que en las otras, no acude a ningún tipo de contorno definido y claramente delimitante: lo rechaza en todo caso, y, cuando se presenta, lo quiebra en mil trazos aislados, aunque los unos estén en relación de valor luminosos con los otros; los amala como contorno. A este propósito, y refiriéndose a la arquitectura, pudo decir Woefflin que ese sistema (el del barroco, o sea, el pictórico) estaba en oposición con las leyes del arte de construir y que la "severidad arquitectónica ha sido dañada, mientras que la belleza ya no cuaja en firmes formas, en el tranquilo volumen de los cuerpos, sino en el encanto del movimiento de las masas, en las que las formas saltan tranquilas o apasionadas y, ondulando en cada momento, parecen estar en constante cambio". Noten como en este párrafo aparecen ya unidos el movimiento y lo pictórico, pues en realidad, dentro del campo barroco, vienen a formar un todo orgánico algo que viene a ser uno y lo mismo. El movimiento y lo pictórico son insepa

rables dentro del barroco.

Si quisiéramos resumir en una forma la ~~indóla~~ pictórica y de movimiento propia del barroco, citaríamos sin vacilar la columna salomónica.

6°.- Es, por decirlo así, como una serpiente, puesta en posición vertical, que ondula continuamente, y esa impresión de movimiento ondulante no nos la comunica por medio de líneas, sino por medio de variaciones de luz y sombra a lo largo de toda su masa. Se comprende, pues, que los barrocos hicieran en un momento tanto uso de ella, porque no existe ninguna otra forma a la que se pueda llamar, como a esta, barroca por excelencia.

Ante esta variación de conceptos, no hace falta repetir una vez más que el paso del Renacimiento clásico al Barroco fué un paso descornunal, enorme; lo que va del ser al parecer. Algo de esto vimos ya en la lección última, pero conviene ampliarlo y explicarlo más.

La arquitectura, en sus sentido clásico, redúcese a realidades corporales, a bloques, a volúmenes, bien definidos por líneas, estáticos o dotados de un movimiento propio que parece tranquilísimo latido vital. Su movimiento es el propio de lo orgánico en sentido venturoso. De ahí que nos deje esa bienaventurada impresión de reposo sereno, de vida palpitante e intensa, pero noble y quieta, de aquello que los italianos de la época llamaron "grabitá riposata", a que aludimos en la elección del viernes pasado.

De suerte que tenemos en nuestra presencia algo cuyo ser se manifiesta con entera claridad, nitidamente, sin ninguna clase de equívocos. La arquitectura barroca, en cambio, al irse tras las formas pictóricas, al buscar los juegos de luz y sombra y al renunciar a toda clara y recortada definición de la forma, se encomienda al movimiento, que es algo que parece opuesto a la indole radical de la arquitectura, a su equilibrio y solidez, y, en lugar de infundirnos serenidad, sensaciones de reposo y armónico equilibrio, nos comunica -sobre todo a medida que avanza en su desarrollo- impresiones

de desasosiego o algo así como un anhelo vehemente que no halla satisfacción en sí. La arquitectura clásica es lo que aparenta ser; nada más, nada menos; no finje ni simula nada que no sea. Lo que pudiéramos llamar su estructura mecánica, la puramente constructiva, se funde, en consecuencia, es una con su significado ideal, con su expresión estética. La barroca, como quedó dicho, y es inevitable repetirlo, se halla íntima, orgánicamente unida al concepto de acción, y, aunque no obedece, no podría ser de otro modo, a la ley de la gravedad, a la ley de la pesantez, finje sustraerse a semejante ley y ser todo movimiento y agitación que aparentemente no se somete a ella. Pretende fingidamente en el orden de lo puramente visual y óptico, vencer y desmentir la estabilidad y pesantez de los materiales de que se sirve. Siendo como son estos materia grave, pesada, quiere hacerlos mover en apariencia, hacerles volar y danzar en el espacio que crea. Es, por consiguiente en ese sentido apariencia y fingimiento.

Mas no dejaría de ser un craso error tomar esto que decimos en sentido peyorativo, ya que de ese modo volveríamos al criterio de los devaladores e impugnadores del barroco. No. Porque no debemos olvidarnos que no nos proponemos en este curso establecer ningún juicio de valor, ni hacer, por consiguiente, ninguna clase de crítica, ya que nuestra intención no es otra que ir describiendo con la mayor objetividad posible los caracteres básicos de ese estilo.

Como quedó dicho que lo pictórico estaba estrechamente relacionado con el movimiento, que se hacían en el campo del barroco una y la misma cosa. Wolfllin atinadamente sostiene y confirma que "lo pictórico -Das Malerische- se funde y enraiza en la impresión de movimiento". Lo pictórico es en último análisis luz y sombra, juego de luz y sombra, claroscuro, sugestión armónica de valores lumínicos, constante variación en el grado de luz, desde la sombra espesa, desde la tiniebla, a la claridad radiante. Esta al-

terminación de luces o de intensidad de luces, esta rica variación en la intensidad de la misma, produce en nuestro órgano visual la impresión de movimiento, de virtual desplazamiento, de una cierta dinamicidad, de un modo semejante al de la sucesión de las notas de una composición musical. Realizase así la impresión de una masa que se mueve con mayor o menor celeridad. Existe, en consecuencia, para los efectos de la impresión, equivalencia entre lo pictórico y la moción. De suerte que para los efectos estéticos lo pictórico se resuelve en movilidad.

7°.- No sé hasta que punto podrá percibirse en la pantalla este juego o relación entre lo dinámico y lo pictórico. Me temo, que nada bien. Sea como fuere, lo ensayaremos, con intención de aclarar los conceptos que acabamos de exponer. Veamos, pues, algunos trozos de arquitectura de esa índole:

Para Woelfflin, lo pictórico y lo no pictórico pueden estudiarse mejor que en las otras artes del diseño en la arquitectura. Porque dejó escrito que "la investigación de lo pictórico y lo no pictórico en las artes tectónicas ofrece el particular interés de que precisamente en ellas se da por primera vez ese concepto libre de toda mezcla con exigencias imitativas (cual suele suceder en la pintura y la escultura, que casi siempre en sus obras imitan de un modo u otro las formas de la naturaleza), de suerte, que a nosotros aparece como concepto puro de la decoración". Es decir, como diríamos en la jerga actual, como concepto artístico puro, como elemento de la plástica en sí, específicamente pura, sin que haga referencia a nada que no sea tal, o lo que es lo mismo, a ningún valor dicho extra-artístico, tal como la imitación de las formas naturales o el mezclar con lo específico de la pintura y la escultura, por ejemplo, narraciones de tipo más o menos literario o histórico, tendencias políticas o buceos en la humana psicología, etc. En lo que se llama actualmente arte puro, tan puro, como que, a fuerza de

pureza, se ha quedado hueco o en los huesos, se ha tratado de eliminar todo aquello que no sea absolutamente forma o absolutamente color. Ya el gran don Miguel de Unamuno solía decir, con referencia a estas cosas, que el agua químicamente pura produce bocio. ¡Y a menudo es el bocio que con los "ismos" le ha salido al arte en todas sus formas! "Para la pintura -agrega Woelfflin- las condiciones no son las mismas que para la arquitectura; ésta por su misma naturaleza, no puede llegar a ser arte de apariencias en el mismo grado que la pintura; pero la distinción es solo de grado y los puntos esenciales de lo pictórico pueden aceptarse sin vacilación".

Debemos recordar en este momento que, según las épocas, una arte suele con frecuencia predominar sobre las otras, dar la norma a todas ellas que hacía su espíritu son atraídas; y así sucede que la esencia de esa arte predominante se comunica a todas las otras artes. En la Grecia clásica fué arte rectora la plástica y todas las otras artes fueron plásticas también, esculturales, lo mismo la arquitectura que la pintura, la música o la poesía. En la época barroca domina la pintura, cuando no la música, al final de ella, y las otras artes, y no menos que las demás la arquitectura, se revisten de caracteres que son equivalentes a los pictóricos o musicales.

Se ha dicho que el sentido de la plástica ha desaparecido desde el Renacimiento, y que, por eso, luego no ha habido escultura propiamente plástica. En nuestra época, menos que en las anteriores; pues así como puede señalarse a lo largo del siglo XIX y lo que va corrido del XX una serie de movimientos pictóricos de algún interés y obras de no escaso valor no sucede lo mismo con la escultura, si bien pueden citarse algunas obras de mérito. La música es en ese periodo de tiempo el arte más extendido y cultivado de esa suerte, como vemos cómo la crítica más perspicaz ha asimilado -v.gr.- el movimiento pictórico impresionista a la música. En nuestros días, es de-

cir, desde los últimos años del siglo XIX a los días actuales, se observa - que en una forma u otra la arquitectura ha resucitado, o mejor dicho, se ha creado un nuevo tipo de arquitectura, en ciertos aspectos muy distinto del anterior, aunque en la esencia no sea tan diverso. ¿Sucederá ahora que entramos, o hemos ya entrado, en una era en que la arquitectura es el arte dominante y rector como lo fué en la Edad Media? Así lo creo yo desde hace muchos años. Pero en relación con las otras artes, todavía no vemos claramente la manera como las vaya dirigiendo, aunque se presenten aquí y allá algunos atisbos. Tal vez suceda esto porque ciertos grupos de arquitectos contemporáneos (la cosa viene sin embargo de mas lejos) han dado la espalda equivocadamente a lo estético, sometiéndose docil y arrogantemente a conceptos utilitarios, y lo que es peor, hacen gala de ello. Claro está..... como que poco a cada tienen de artistas, a mal para ellos y para la arquitectura. Mas no hace falta ser zahorí y menos tener vista y espíritu proféticos para presentir que las cosas están ya cambiando y que los que parecen más avanzados en este instante, se quedarán pronto fatalmente en la retaguardia.... a menos que no cambien de criterio, pobre, mezquino, raquítico criterio.

Demos con esto término a la lección de esta noche. Espero que hayan quedado asentados en ella con cierta claridad dos de los principios capitales del barroco.