



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	001: DOCEENCIA
CAJA	001
EXP.	015
DOC.	0013
FOJAS	171-184
FECHA (S)	1952

Curso de 1952.

XI.

Esta noche vamos a seguir desarrollando los temas tratados en la lección anterior; pretendemos darles mayor amplitud y mayor precisión. Fue-
ron, lo recordamos, la moción y lo pictórico. Para dar mayor consistencia a nuestras explicaciones, recurriremos nuevamente a Wölfflin. Así afianza-
remos lo expuesto y al mismo tiempo nos dirigiremos hacia nuevas adquisi-
ciones conceptuales sobre el barroco.

1°.- Para el citado investigador, el fenómeno más elemental, en relación con el concepto del Barroco, se reduce, en arquitectura, a lo si-
guiente: "... Se obtiene -decía- dos efectos arquitectónicos com-
pletamente distintos, según consideremos la forma arquitectónica como algo
definido, firme y permanente (o lo que quiere decir lo mismo, si se obtiene
concreción plástico-lineal), o como algo que, a pesar de las leyes de la es-
tabilidad a que obedece, se viene a burlar de ellas en apariencia por medio
del movimiento, de la mutación parente", tal como quedó explicado en la lec-
ción anterior. Representa este segundo efecto lo pictórico y a lo pictórico
se debe. "Toda arquitectura y toda decoración -aclara Wölfflin- cuenta na-
turalmente con ciertas sugerencias de movimiento: la columna se yergue, en
los muros existen fuerzas vivas en acción, la cúpula se levanta y hasta el
humilde tallo ornamental tiene también su parte de movimiento, unas veces
más reposado, otras más vivas. "Pero dentro del tipo de movimiento mesura-
do, o mejor dicho, de esa insinuación de movimiento, que es como tranquila
palpitación de vida, que observamos en el arte clásico, el aspecto óptico
del edificio "es siempre el mismo (está quieto, en la realidad y en la im-
presión), mientras que en el arte post-clásico despierta en el espectador
la ilusión de que ese aspecto va a variar ante sus ojos". Y ello se debe

precisamente a la simulación de movimiento que el arquitecto comunica a la fábrica arquitectural barroca en todas o en casi todas sus partes. Ese movimiento implica tácita o expresamente tendencia a la variación, De modo que en un arte que por principio es estático y fijo se pretende infundir virtualmente movilidad y una especie de ilusión de forma metamorfosis o tendencia latente a la variación de sus formas. Ilustrando este concepto, advierte nuestro autor que precisamente "esa es la diferencia entre un ornamento rococó y un adorno renacentista. El adorno en una pilastra renacentista puede ser todo lo vivaz de dibujo que se quiera: su aspecto será siempre lo que es porque allí queda de una manera fija en sus formas, sin que de él recibamos la menor impresión o sugestión de que pueda variar, ya que el artista lo ha concebido como algo quieto o perfectamente realizado en sí, sin que sea susceptible de variaciones, "mientras que el ornamento, tal como lo concibe el Rococó, nos deja la impresión de hallarse en constante evolución de sus formas". De suerte que lo renacentista nos impresiona por la fijeza y precisión de sus formas, mientras que, por el contrario, lo barroco o rococó nos deja la impresión de un movimiento virtual de la forma, como si llevara dentro de ella una misteriosa impulsión que tendiera a hacerla variar. Se siente en ella el enérgico latido de esa impulsión tácita y de ahí proviene que ilusoriamente nos parezca que está en trance de cambiarse o de metamorfosearse. A propósito de ese latente movimiento o simulación de movilidad, agrega Woefflin: "no se trata, claro está, de que huyan las casas; los muros siguen siendo muros; pero existe, sin embargo, una diferencia muy sensible entre el aspecto definitivo, fijo, del arte constructivo clásico y el cuadro, nunca abarcable por completo, del arte posterior: parece como si al Barroco hubiera rehuido siempre decir la última palabra". O dicho de otra manera: e en el Barroco las formas parece que no acaban de concretarse de una manera completa.

Es esta, pues, una de las características del Barroco: sus elementos o formas se hallan, por decirlo así, en continua formación aparente, de modo que nos dejan más la impresión de un proceso o desarrollo dinámico de las mismas que del logro de una forma que ha adquirido su perfección y la firmeza. Una columna clásica -v.gr.- es algo completo, totalmente realizado, e algo perfecto y fijo en su género. De ahí que hubiera podido decir el arqueólogo francés Émile Male que "la columna es una obra maestra del genio helénico", y que "la armonía de sus proporciones, en la que se descubre siempre la unidad, que es el radio de la columna, la ligera hinchazón del fuste, que acerca la geometría a la vida, la magnificencia de su capitel, en el que el artista interpreta la naturaleza, haciéndonos sentir la delicadeza de la hoja de acanto, la delicadeza de las líneas entrantes y salientes de su base, que recuerdan las sabias mezclas y alternaciones de sílabas breves y largas de los poetas líricos; todos esos refinamientos de la inteligencia y del gusto hacen de la columna griega una maravilla". En efecto, para todo el que tenga sensibilidad estética, así es. Ahora bien; en una de las lecciones pasadas ya vió como el barroco no tuvo grandes miramientos con ese tipo maravilloso de columna: o la hace ondular, a la manera de la salomónica, o interrumpe su perfil, introduciendo en ella el claroscuro en zonas horizontales o cambia radicalmente sus proporciones, o la llena de adornos de todas clases, etc, de modo que la pureza de su forma, aquel órgano arquitectónico, en el que la precisión matemática se alía con la vida, queda completamente desvirtuado en la mayor parte de los casos. Le quita el tranquilo movimiento de erección que la caracteriza y hace de ella un elemento vibrante y virtualmente movedido.

Tal vez pueda aclararnos completamente este concepto de latencia aparente de las formas a transformarse, o de esa incompletez que imaginamos en ellas, el recuerdo de esas imágenes del desarrollo y crecimiento de las

plantas que suele verse en ciertas películas del cine científico. Allí podemos ver la planta a partir del germen en la sucesión continua de formación de sus formas: se la ve creciendo sin cesar, de una manera ricamente matizada; transformándose y creando a la continua sus formas que nunca están quietas. La sentimos animada por una fuerza interior que produce todas sus diversas formas en continuo movimiento orgánico. No es necesario advertir que no debe tomarse al pie de la letra este ejemplo, pues en él, efectivamente, el objeto de la demostración se está moviendo en su proceso de desarrollo, y, en cambio, en las formas artísticas barrocas el movimiento solo es virtual, aparente. De todos modos, a los que hayan visto ese tipo de películas, no dejaré de aclararles, si las recuerdan algo del concepto de la aparente movilidad de las formas barrocas.

Resumiendo : las formas barrocas tienen la propiedad de producir en el que las contempla una impresión de movilidad constante, de proceso o devenir continuo, de perpetua inquietud, en fin, de movilidad más o menos a celerada.

2º.- Quedó dicho que Woelfflin seguía el método de comparar el arte renacentista clásico con el barroco. En todos sus razonamientos y análisis de este último pareca, haciendo contraste con él, el arte del Renacimiento. Surge ahora, con relación a esos dos estilos, la apelación a los valores táctiles y a los valores visuales. "En toda ~~percepción~~ percepción de las artes del diseño entran estas dos clases de valores, dosificados de distinta manera y en distintas proporciones. Oigamos, a ese propósito, de nuevo a Woelfflin: "Se ha dicho con razón -escribe- que el efecto de un aposento bien proporcionado ha de sentirse aunque se transite por él con los ojos vendados" (De suerte que ese efecto produce en ese caso, por medio de sensaciones táctiles). "El espacio como cosa corporal (no se hace aquí, desde luego, referencia al espacio abstracto o metafísico) sólo puede ser abarca-

do por los órganos corporales". (Claro está que no tenemos otros medios que el de la vista y el del tacto, y en este último van incluidas las sensaciones cinestésicas). "Ese espacio especial (el espacio como cosa corporal) es propio de la arquitectura. Ahora bien: si se le agrega algún encanto de orden pictórico, lo cual pertenece exclusivamente al dominio de lo óptico, parte por lo menos de esa forma espacial, ya no podrá ser asequible a la percepción táctil".

3°.- Conviene explicar esto. Desde el momento que interviene lo pictórico, tomado este término en el sentido expuesto en la lección anterior estamos; por consiguiente, en dominios de la percepción estética diferentes. El que decir tiene que toda percepción en las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, se realiza prácticamente por medio de un órgano único, el de la vista, el ojo; pero como es sabido, existe una muy estrecha relación entre las percepciones del tacto y las de la vista, o sea, entre lo táctil y lo visual, pues en el campo de la conciencia psicológica se asocian frecuentemente entre sí, de suerte que las primeras suelen ser con mucha frecuencia sustituidas por las segundas, resultando así como consecuencia de la dicha asociación, que los primitivamente fueron sensaciones táctiles, esto es, adquiridas por medio del tacto, luego se nos aparecen como sensaciones visuales. Un ejemplo muy simple aclarará esto, en caso de que se les haya olvidado a Uds. la Psicología que seguramente estudiaron en su bachillerato. Por medio de la vista nos damos cuenta frecuentemente de que la materia de un determinado objeto es blanda o dura. Pues bien; la percepción de blandura o dureza es táctil. De modo que ha pasado en este caso a la percepción visual. La suavidad de una seda o de un terciopelo pertenece al rango de lo táctil, y sin embargo, podemos darnos cuenta de ella simplemente con mirarla a dicho tela de raso o terciopelo. El sentido de la distancia, e

el niño lo adquiere primigeniamente por medio del tacto. A medida que se desarrolla se incorpora a la función visual. etc., etc. Veán pues, como por lo visual llegamos a sustituir las primigenias percepciones táctiles.

Así como un determinado grupo de sensaciones táctiles pueden convertirse, y de hecho así sucede, en visuales, como acabamos de verlo, en cambio, las visuales no pueden traducirse por ningún medio táctil. El color y la luz, fenómenos que se perciben por medio de la vista, no pueden percibirse ni directa ni indirectamente por ningún otro órgano que no sea el ocular.

Los fenómenos táctiles y los visuales han ~~si~~ estudiados con bastante extensión por psicólogos y esteticistas, sin contar con los estudios especiales de los fisiólogos, pero en nuestro curso no cabe más de lo dicho. Creo que con ello basta. Pero, de todos modos, quiero añadir que se dan tanta importancia desde fines del pasado siglo a los valores táctiles en el arte (en su gestación y en su percepción) que un crítico e historiador eminente de nuestra edad -ha debido pasar de los ochenta años, pues aun vive- el judeo-americano Bernardo Berenson, ha sostenido la doctrina de que uno de los valores esenciales (específicamente expresivos) de las artes del diseño es precisamente aquel que parte de las sensaciones táctiles. La forma, el valor artístico de la forma, según eso, está íntimamente unido a la capacidad del artista para transmitir por medio de sus obras sensaciones táctiles al espectador de la misma, o sea, de su capacidad para impresionar la imaginación táctil del tal contemplador. No fué original esta tesis del ilustre investigador, pues los estéticos alemanes del siglo XIX, un Herbart, un Zimmernan, se le adelantaron en más de medio siglo, de los cuales a buen seguro que debió tomarla; pero el caso es que Berenson la aplicó a unos estudios de la pintura italiana del Renacimiento con notable lucidez y lo mismo hicie

ron los investigadores alemanes de su propia generación, tales como Riegl, Wölfflin y otros varios en sus estudios de teoría del arte y de los caracteres del arte renacentista y del barroco.

Como me ha parecido pertinente detenerme en dar estas muy sucintas explicaciones que pertenecen al dominio de la Psicología general y de la estética psicológica en particular, nos hemos desviado un poco del camino que estábamos siguiendo y que debíamos seguir en puridad. Volvamos, por consiguiente, a él, aunque como van a ver Uds. la desviación ha sido mínima.

4°.- Tomemos, pues, a Wölfflin. "Una mirada a través de una casa -dice- no nos transmite la impresión de lo pictórico por localidad arquitectónica de sus aposentos, sino por la imagen visual que recibimos de ellos. Cada compartimento contribuye a formar esa imagen. Cada forma por sí puede ser palpada (e, lo que es lo mismo, es un conjunto de valores táctiles), pero la imagen resulta de la sucesión de formas en cada compartimento no puede ser sino vista. Siempre que sea necesario contar, pues, con "aspectos" nos hallaremos sobre terreno pictórico".

Es temo que no esté esto del todo claro. Intentemos aclararlo; en todo caso, con otra cita del mismo Wölfflin. "Es evidente -dice éste- que la arquitectura clásica desea también ser vista y que su tangibilidad no tiene más que un sentido ideal." (Ello es indudable, obvio, porque toda su obra arquitectónica no se palpa, sino que se ve. Pero ya sabemos la importancia que tienen los valores táctiles y como la arquitectura clásica obedece al principio de la "plástica-lineal", el cual reposa en las percepciones táctiles, aunque estas se nos aparezcan en estos casos paradójicamente por medio de la visión.) "Asimismo puede ser considerada la obra arquitectónica de muchas maneras: en escorzo, con muchas o pocas secciones, etc.; pero bajo todos esos aspectos se abrirá paso de una manera decisiva la for-

ma tectónica fundamental, y donde quiera que se desnaturalice esta forma fundamental se percibirá lo accidental de un mero aspecto accesorio y no se podrá resistir mucho tiempo en su contemplación." (Algo de esto y aún mucho sucedió con la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX). La arquitectura pictórica, por el contrario, tiene especial interés en hacer que aparezca la forma fundamental en los más variados y múltiples "cuadros" o aspectos, o sea en la apariencia de la variación de la forma. "Mientras más variadas y más alejadas de la forma objetiva (es decir de la fundamental, de la constructiva, de la funcional), tanto más pictórica resultará la arquitectura".

Aunque el concepto de Woefflin parece claro, la exposición del mismo no lo es tanto. Seguiremos tratando de aclararla. Quedó ya expuesto en la lección anterior como en la arquitectura clásica el sentido estético, la expresión estética de la misma, venía a reposar en lo esencial en los órganos propiamente estructurales o tectónicos. Tenían estos a la par una doble función a saber: la constructiva y la estética. El ejemplo más claro de ello lo hallaremos en la arquitectura griega, en el Partenón, si Uds. quieren. Actúan allí de un modo elemental, el más simple que puede darse en toda fábrica arquitectónica, (arquitraque, muro y peristilo, etc.) la fuerza gravitante y la de sostén; y los miembros u órganos de su estructura tectónica responden con todo rigor a la acción de esas fuerzas; columnas, entablamentos, muros, frontones, platabandas, estilobatos, etc. se hallan dispuestos en un sentido puramente tectónico, pero, a la par, han sido modelados, se les ha dado una forma particular, de conformidad absoluta con un determinado sentimiento o gusto estético, el que corresponde al alma helénica de aquella hora. En una palabra, lo puramente funcional se ha convertido así en puramente estético. De no ser así tendríamos edificios helénicos, pero

no arquitectura helénica, porque no basta lo constructivo, lo funcional, para que se realice la arquitectura. Lo constructivo pertenece al orden de la ingeniería; lo estético, en este caso, al orden puramente arquitectónico, que se desarrolla teniendo por base y sustentáculo la construcción. Lo mismo sucedió en las fábricas góticas aunque no con el rigor racional que supuso Violet-le-Duc.

En cambio, cuando aparece la arquitectura pictórica, si bien, claro está, lo estructural sigue actuando con el debido rigor, salta a la vista algo así como un superpuesto de índole expresiva, un elemento que oculta y en apariciencia borra lo puramente constructivo, a los ojos del espectador únicamente. De modo que ahí no se puede decir que haya fusión verdadera entre lo tectónico y lo estético, o lo que es lo mismo, no se puede decir que los órganos puramente constructivos hayan sido elaborados de una manera artística. Al arquitecto barroco, no le interesa, pues, poner de relieve lo estructural, sino que lo reviste de formas que lo ocultan y aparentemente lo niegan. Recurre, por consiguiente, al movimiento, al devenir aparente de las formas, al claroscuro, a las variaciones de la luz en las superficies. Lo que pudiéramos llamar anti-TECTÓNICO salta a primer plano. De ahí que lo ornamental tome cada vez mayor incremento a medida que el barroco se desarrolla y acerca a su fin.

5°.- Sabemos ya por las primeras lecciones que no debe confundirse el Barroco con el Rococó, pero que éste, en realidad, se derivó de aquél es su consecuencia o cololario. Aparte de que se trata de un estilo puramente mundano, quitaesencia de elegancias cortésanas y femeninas, no es disputate, claro está, decir que es consecuencia y extremo último del Barroco. Precisamente por esta razón, Woefflin recurre a él para explicar con mayor evidencia la moción en el Barroco. Sucede que los biólogos acuden a esta-

diar casos patológicos de la vida para mejor definir los normales. No es, claro está, que el Rococó sea un caso de patología artística, no, de ningún modo, pero sí en él puede verse extremados algunos de los caracteres formales del Barroco, y por eso puede servir de ayuda para desentrañar y explicar mejor esos caracteres. Así ejemplifica Woefflin: "En la escalera de un palacio rococó no se busca la solidez, la estabilidad, la robustez de la construcción, sino que el espectador se abandona a la onda de sus aspectos cambiantes, convencido de que no son efectos secundarios y accidentales, sino de que en ese infinito espectáculo dinámico alcanza su expresión la vida propia de la obra". Una escalera rococó no se conforma simplemente conser una serie de peldaños paralelos entre dos alfardas o balaustradas, también paralelas. No. Necesita mayor complicación, menos sencillez y menos lógica. Se reduce a algo que en giros curvos sube o baja, retorciéndose sobre sí misma, y quiere acentuar al extremo lo dinámico de su forma. En México pueden hallarse no pocos ejemplos de esto.

Acudiendo al arte clásico renacentista, el mismo Woefflin nos depara la contrapartida, por decirlo así, del concepto dinámico rococó. Recurre al proyecto para San Pedro de Roma, de Bramante. Ese proyecto de basílica, "redondo y con cúpula, -dice-, hubiera podido tener muchos aspectos también; pero lo que para nosotros es pictórico no hubiera significado nada para los arquitectos y espectadores de la época". Esto quiere decir simplemente que todavía en tiempo de Bramante no se había alcanzado el concepto de lo pictórico en la arquitectura, por lo menos de una manera consciente, (era el suyo "plástico-lineal"), de modo que tanto los arquitectos de la época como el público no sentían esa forma arquitectural (la pictórica) y se atenían rigurosamente al principio de lo "plástico-lineal". Y agrega Woefflin: "Lo real" (es decir lo táctil, lo tangible del momento, en una pala

bra, su sólida y delineada presencia) era para ellos lo principal, no los aspectos que pudieran presentarse o la sucesión de los mismos". Estos aspectos y su sucesión obedecen a otros principio distinto: al "plástico-pictórico" o al puramente pictórico, al sentido de la apariencia móvil en arquitectura.

6/.- Aunque en todo lo expuesto en la lección de esta noche ha quedado ya definido ese concepto, al menos, así me lo parece, tal vez no sea del todo impertinente que nos detengamos en él unos instantes más con el fin de lograr una mayor claridad en el mismo. Pertenece lo "plástico-pictórico" al grupo de lo que se ha llamado los "símbolos visuales del Weelfflin". Al mismo grupo pertenece lo "plástico-lineal" que, según creo, ha quedado ya expuesto en su significado de una manera clara, y suficiente en la lección anterior. En el juego de todos esos símbolos de la visión pura, que son cinco, se traduce la trama de todas las artes del diseño de cualquier época que fueren. Son las categorías con las que opera lo que los alemanes llaman Kunstwissenschaft, o sea, ciencia del arte, a la que pertenecen los estudios que estamos haciendo del Barroco. Recapitulando, diremos que esos cinco símbolos visuales son los siguientes: el 1º.-, hace referencia a lo "plástico-lineal"; el 2º.-, a lo "plástico-pictórico"; el 3º.-, a la forma cerrada y a la forma abierta; el 4º.- a la visión en superficie y a la visión en profundidad; el 5º.-, a la unidad y multiplicidad y a la claridad absoluta y a la relativa. Sin citarlos, temáticamente y con ocasión a lo ya expuesto, hemos tratado de , además de lo "plástico-lineal" y de lo "plástico-pictórico", de la forma cerrada y de la forma abierta, pues la forma cerrada es aquella que corresponde a la delineación del arte clásico, cuyos elementos están regidos por contornos puramente lineales, y la forma abierta es característica del barroco, pues sus formas no admiten fronteras lineales, ya que se funden

las unas en las otras y en la totalidad del conjunto. De los símbolos visuales restantes, espero que en lo que falta de curso tendremos ocasión de ocuparnos.

Reforcemos ahora, para dar fin a esta lección, el sentido del símbolo visual "plástico-pictórico". El barroco, como queda expuesto se halla en estrecha correspondencia, o mejor dicho, está sujeto a este símbolo visual. Entre los dos grandes valores a que se refieren en lo formal las artes del diseño, lo táctil y lo visual, en el símbolo "plástico-pictórico" predomina de una manera absoluta el valor visual. Conocemos ya el sentido dado a la expresión pictórico y veamos ahora cual es el sentido de este binomio "plástico-pictórico". Se trata, simplemente, de lo puramente pictórico, pero en forma de volumen; lo pictórico así va unido a lo plástico. Debo adelantar que con este símbolo o categoría se halla estrechamente relacionado, otro símbolo, el que se dice visión en profundidad. Ahora bien; pueden establecerse dos clases de profundidad en lo artístico, a saber: la. una que tal vez pudiera llamarse geométrica, o sea, limitada estrictamente por líneas, como cualquiera figura o volumen geométrico dado, y que es mensurable; 2a/ otra que alude a lo ilimitado, a lo no commensurable, a horizontes que no se definen y se alejan de nuestra vista hacia lejanías absolutamente imprecisas. Precisamente como ya veremos a su tiempo, el barroco está estrechamente relacionado con esta segunda clase de profundidad, así como lo clásico con la primera. En el instante en que lo pictórico domina y vence a lo lineal, aparece ese otro sentido de la visión artística, o sea, el sentido de la profundidad en la segunda acepción: la profundidad sin límites, la lejanía sin término. Va unido al sentido de lo infinito. Y precisamente en el barroco aparece su expresión más clara, es decir, la clara expresión de lo indefinido, de lo ilimitado. Se ha pasado, para expresarnos en términos científicos, de la

geometría euclidiana, geometría de lo mensurable u estrictamente limitado, a la geometría analítica, a la de posición, y al cálculo infinitesimal. El barroco no deja de estar unido, en el tronco espiritual del siglo XVII, a esta nueva matemática, como ya dijimos.

Con objeto de reforzar estos conceptos, nos serviremos, finalmente según nuestra inveterada costumbre en estos cursos, de otra cita. Esta pertenece al crítico e historiador Lionello Venturi, hijo del gran historiador italiano del arte Adolfo Venturi. Queriendo explicar brevemente los conceptos "woelfflianos" de lo lineal y de lo pictórico, dice que el paso de lo lineal a lo pictórico equivale al paso de la consideración de la línea como guía del ojo a la depreciación de la línea misma. "O más genericamente: lo lineal es la concepción de los objetos en su carácter táctil de contornos y superficies; lo pictórico indica la renuncia al dibujo palpable; aparece así la voluntad de construir una apariencia visual," sin intervención o con intervención mínima de lo táctil. En el primer caso el acento recae sobre los límites del objeto (es decir, sobre la línea de sus contornos); en el segundo, su aparición resulta de lo indeterminado". "La visión plástica, hecha de contornos, aísla los objetos. Pero para el ojo, que ve pictóricamente las cosas se confunde. El interés se concentra en el primer caso en los objetos corporales determinados como si fueran valores sólidos y palpables; e identificáse en el segundo con la totalidad visible, como si fuera una apariencia incierta". El modo extremo de visión pictórica es el propio de los impresionistas. Si queremos un ejemplo inequívoco de la manera táctil, contemplemos cualquier obra de Durero, pintura, dibujo o grabado. Pictórico o "plástico-pictórico" es también Velázquez en las Meninas y "plástico-lineal" el mismo Velázquez en sus primeras obras, si bien en ellas ha entrado ya en importante dosis lo pictórico. No en vano se produjeron cuando el Barroco

había ya alcanzado el punto de su madurez.

Terminaremos esta noche con otra cita. Esta es del pintor francés Eugenio Delacroix. Mucho antes de que se hablara de símbolos o categorías visuales, en los tiempos de las luchas entre clásicos y románticos, de la primera mitad del siglo XIX, que en el campo de la pintura fué entre partidarios del dibujo representados por Ingres, y secuaces del color, a la cabeza de los cuales se hallaba Delacroix, defendiendo éste su tesis colorista, escribía a un crítico de la época, León Peisse: "Lo que Ud. dice del color y de los coloristas no se ha dicho nunca. La crítica, como en tantas otras cosas, repite lo que ya se ha dicho y no sabe salir del camino trillado. Ese famoso "bello ideal" (el de los neo-clásicos), que unos ven en la línea serpentina y otros en la recta, se han empeñado todos en no verlo más que en la línea. La alondra canta . El río se quiebra en mil diamantes. El follaje murmura... ¿Dónde están aquí las líneas que producen estas deliciosas impresiones? No se quiere ver armonía y proporción sino con referencia a las líneas. El resto es el caos y el compás solo es el juez....." Aquí tienen Uds. un cuadro bastante claro de la visión pictórica. Repitan, si les place, la experiencia de Delacroix .

Me permito creer que estos conceptos están ya claros. Sin embargo, en la próxima lección seguiremos desarrollando el tema en relación con la arquitectura barroca y ese desarrollo nos llevará a nuevos puntos de vista y a señalar y definir otros de los caracteres esenciales del Barroco.

Muchas gracias.