

LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA *REVISTA DE OCCIDENTE* (1923-1936). APUNTE CRÍTICO

Ignacio Henares Cuéllar

RESUMEN

La «Revista de Occidente» entre 1923 y 1936 constituye un órgano característico desde el punto de vista sociocultural de la burguesía reformista y sus preocupaciones ilustradas. Desde el punto de vista artístico desarrolla el primer pensamiento entroncado en la experiencia de la Vanguardia, con posiciones claramente poscubistas, en las contribuciones del propio Ortega y Gasset, de Fernando Vela, Manuel Abril, Corpus Barga o Sánchez Rivero, introduce planteamientos y categorías críticas de inspiración expresionista en los trabajos del propio Sánchez Rivero o Franz Roh. En sus páginas se introducirá la moderna historiografía desde las aportaciones de Wölfflin a las de Worringer o Weber, la crítica psicoanalítica de Jung a Picasso y el análisis social e iconológico de Alpatoff.

SUMMARY

In the period from 1923 to 1936 the journal «Revista de Occidente» was a publication which, from a socio-cultural point of view, reflected the ideas of the reformist, enlightened bourgeois. From the artistic point of view, however, it developed the first coherent avant-garde, clearly post-cubist line of thought as shown in the contributions made by Ortega y Gasset, Fernando Vela, Manuel Abril, Corpus Barga and Sánchez Rivero. Other contributors—for example Sánchez Rivero himself and Franz Roh—argued from a clearly expressionist point of view. The Review was also instrumental in introducing modern historiography, running from the articles by Wölfflin to those by Worringer or Weber, together with psychoanalytical criticism, from Jung to Picasso, and the iconological social analysis of Alpatoff.

Este trabajo escrito con motivo de la celebración del Centenario del nacimiento de don José Ortega y Gasset se centra más que en el propio pensador en un empresa cultural fervorosa de la que él fuera horizonte y causante apasionado. No creo errar en el sentido de aquella herencia, que estimo preciso renovar, y más que insistir en sus límites intentaré una valoración generosa de cuanto supuso y cuanto de ella nos queda.

Secuencia ilustrada y didascálica de nuestra cultura, cortada en flor por la tragedia colectiva de nuestra guerra civil, aspiró sin tregua a la iluminación y modernización de la vida intelectual y la sociedad española de su tiempo: tal intento redime las lógicas limitaciones que las condiciones históricas concretas impusieron a sus protagonistas, y en cuyo señalamiento seremos muy breves, porque poco a poco conforme escribía surgió una forma de comunicación en que el interés y el prestigio de los trabajos publicados en *Revista de Occidente* sobre el arte cobraba toda su dimensión y se imponía en el texto que elaboraba. Tras hacer la recensión y lectura crítica de cientos de páginas, a cuyo atractivo he cedido en beneficio de los posibles lectores de este trabajo, he preferido reducir en una importante medida mi contribución a la de una voz *en off* que proporcione la guía y estructure desde nuestra actualidad la experiencia viva de un pasado en que confluyen actitudes perfectamente valorables hoy.

No fue, como se sabe *Revista de Occidente* la única empresa editorial de Ortega, que emprendió y culminó numerosas de esta índole, pero aquélla constituye como el puerto de arribada de la evolución de su pensamiento político y cultural, desde la crítica social-democrática de la oligarquía, en la primera década del siglo, a la crítica elitista de las masas en la *España invertebrada* (1920) o el *Tema de nuestro tiempo* (1923), en los veinte. El contenido de la revista parece avalar el término que este itinerario ha alcanzado, al adoptar y propugnar el arte de vanguardia en la línea de la *deshumanización del arte* orteguiano como la cultura propia de las minorías, libradas a la pureza de su inteligencia, conjurando el romanticismo y sus resabios realistas; y al esgrimir las *ciencias humanas*, con particular énfasis en la sociología, como conjuro del egoísmo y la superficialidad de la política, que quedaba así por lo menos bajo el control de los intelectuales.

La *Revista* debería ser el instrumento de una pedagogía laica dirigido a los lectores “*incapaces de oír un sermón, de apasionarse en un mitin y juzgar de personas y cosas en una tertulia de café*”, destinado a la modernización y europeización de la sociedad española, basada en la crítica del papel negativo del positivismo en España y la necesidad de fundar la ética en la ciencia. Todo ello sentido con la cualidad de ideólogo burgués, cuyos rasgos analizaba M. Tuñón de Lara, en contradicción con la oligarquía de la Restauración por una parte y con el cuarto estado, que cobra ahora su protagonismo político, y carente de un soporte social suficiente.¹ *Estética y filosofía* son dos claves de esa conciencia nueva que quiere hacerse objetiva en la acción crítica e historiográfica.

Esta *torre de marfil*, nada infecunda por otra parte, se sitúa entre el desencanto por la quiebra del régimen parlamentario en 1923 y la II República, en una primera etapa, y entre 1931 y la Guerra Civil, en otra, lo que motivará en principio la masiva adhesión de los jóvenes intelectuales a la operación orteguiana, que nada tiene de paradójico en sus planteamientos de institucionalización de la cultura laica, entre neolustrada y sensible a la crisis de la cultura de entreguerra, y la posterior diáspora como consecuencia de la movilizaciones políticas provocadas por la República, que en el caso de los colaboradores de la *Revista* serán de los signos más dispares.

La desconfianza en la omnímoda eficacia de la inteligencia y la cultura sobre la vida social que ya se barrunta en las propias páginas de la publicación estallará junto con las contradicciones sociales de comienzos de los 30. Por ello, no sin excepción, esta etapa es más fecunda en colaboraciones historiográficas de procedencia exterior que en la crítica propiamente dicha.

En cuanto a la valoración de su estilo y contenido como ha señalado E. López Campillo,² la *Revista* surge en el momento en que las sociedades europeas modernas se ven sometidas al más elevado número de contradicciones, cuyo desenlace será forzosamente dramático, lo que engendra una crisis de valores que acabará con la noción tradicional de cultura que va a ser sustituida progresivamente por los *saberes*, por las

especializaciones. En esta encrucijada las colaboraciones en la *Revista de Occidente* se canalizarán a través de un discurso como el ensayo que se halla a medio camino entre la erudición y la divulgación, que trata de compatibilizar las exigencias científicas y los valores culturales de lo literario. Esta elección formal que lleva tras de sí toda una metodología cultural fue la propia de otras épocas de crisis y cambios sociales, y en el mundo de las ideas, como pudieron ser el Renacimiento, el siglo XVIII o el siglo XIX. Pero hay que dar un paso más y considerar que las minorías que sustentaron el proyecto de Ortega, manteniendo los valores éticos implícitos en la idea de cultura, posibilitaron entre nosotros la definición de los modernos saberes científicos y sociales, ofreciéndonos una nueva institucionalización de las *ciencias humanas*, entre las que quedarían inscritas con plena legitimidad la crítica y la historia del arte más recientes. Los nuevos saberes estéticos emergen con una dimensión desconocida en nuestra tradición decimonónica y en la cultura de la Restauración, pues por una parte son solidarios de la *Ciencia Nueva*, que los pensadores de esta nueva Ilustración tratan de hacer pública y generalizar en la sociedad española en crisis; es decir, son solidarios del historicismo diltheyano, de la antropología social centrada en la propuesta fenomenológica scheleriana, de la psicología científica de Simmel, Ortega y Marañón, o, aunque más epidérmicamente, del psicoanálisis freudiano, o la sociología (a pesar de la preponderancia de la orientación filosófica y psicológica de la *Revista*).

Esto por un lado, y por otro, y a la vez, se definen como programas intelectuales autónomos, con legalidades propias, cuyo sentido último se encontraría en la experiencia artística contemporánea, contemplando las tareas del crítico como un hecho esencial de una índole tal que participa a la vez de los procesos de la creatividad y los de la inteligencia lógica e historicista.

El propio Ortega en *El punto de vista en las artes*,³ plantea una visión de la Historia y la Crítica del Arte a partir de la experiencia de la vanguardia. Tras afirmar que no hubo crítica impresionista señala como objeto de la nueva la modernidad poscubista. El precursor del arte moderno es naturalmente Cézanne, cuyo cubismo “no es sino un paso más en la internación de la pintura. Las sensaciones, tema del impresionismo, son estados subjetivos; por tanto, realidades, modificaciones efectivas del sujeto. Más dentro aún de éste se hallan las ideas. También las ideas son realidades que acontecen en el alma del individuo, pero se diferencian de las sensaciones en que su contenido -lo ideado- es irreal y en ocasiones hasta imposible”.⁴

Frente a los volúmenes de Giotto, que son los de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible... “Cézanne, por el contrario, sustituye a los cuerpos de las cosas, volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquéllos un nexo metafórico. Desde él, la pintura sólo pinta ideas —las cuales, ciertamente son objetos, pero objetos ideales, inmanentes al sujeto, o intrasubjetivos”.⁵

Así explica que Picasso reduzca el signo pictórico para servir de “cifra simbólica a ideas”. Es el definitivo desplazamiento del punto de vista, sólo posible “sí, saltando detrás de la retina— sutil frontera entre lo externo y lo interno-, invertía por completo la pintura de su función y, en vez de meternos dentro de lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro. Los objetos ideales inventados”. Las consecuencias revolucionarias de la nueva poéticas consistirían en que: “Los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectores de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora surtidores de irrealidad”.⁶

Considerar un *capricho* esta operación sólo pueden hacerlo aquéllos que no comprendieron ni el arte nuevo ni el viejo. La descripción de este itinerario intelectualista y su corolario excluyente anticipan el sentido distanciador con que se predica la nueva estética en la crítica de la Exposición de A.I. de 1925 y en *la deshumanización del arte*⁷; predominio del placer estético-intelectual sobre el gozo patético-sentimental; evitación de “las formas vivas”, reemplazándolas cuidadosamente por amor de la metáfora “considerar el

arte como un juego y nada más”; partir de una “esencial ironía” que contrasta con la tensión de imperfección que corroe el arte del siglo XIX; y considerar la creación como cosa “sin trascendencia alguna”, como si fuera” un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, como si tomara algo del deporte y el juego, símbolos de la época.

Los estadios de la pintura, abocada primero a las *cosas*, después a las *sensaciones* y por último a las *ideas* (atención sucesiva a la realidad externa, lo subjetivo y lo intrasubjetivo) serían paralelos a la ruta seguida por la filosofía occidental. (Giotto-Dante; Descartes-Velázquez y finalmente el proceso de desrealización progresiva del mundo de Leibniz a sus días, en que la filosofía se ocupa del “contenido de la conciencia”, de lo intrasubjetivo):

“A lo que nuestras ideas idean y nuestros pensamientos piensan, podrá no corresponder nada real pero no por eso es meramente subjetivo: Es un objeto virtual, o, como dice la más reciente filosofía, un *objeto ideal*”⁸. Se trata a la vez de una actitud contrapuesta al historicismo y al tardío Romanticismo de la Restauración, por una parte, y al realismo regeneracionista de la Revista *España*, por otra. La *forma* constituye la seguridad en la autonomía artística y a la vez un elemento liberador.

M. Abril en su *Itinerario al nuevo arte plástico*,⁹ nos proporciona el manifiesto del formalismo en nueve puntos: explicando en el “8º.- cómo, en resumen, la forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzcan en cualquier espíritu apto, y 9º.- cómo de hecho, el artista hace arte siempre que se atiene a estos principios, pues incluso en aquellos casos en que se atiene, al parecer, a la realidad experimental, externa, del mundo, no hace tal, sino que reforma la realidad, y reformar quiere decir “dar nueva forma”, sustituir la forma real por otra forma que en el caso del arte, depende sólo de la idea, de la iniciativa creadora del artista”.

La “reforma de la realidad” será siempre definida a partir del cubismo, que se erige en la gran secuencia de la cultura moderna. el mejor antídoto contra la cultura reaccionaria o nostálgica y, el sentimentalismo, como expresará en términos que están próximos a las formulaciones de J. Gris (y al que dedica también un ensayo en la Revista Gerardo Diego, *Devoción y meditación de J. Gris*, 1927).

“Esto es, precisamente -escribe- lo que hace el cubismo: emplea la representación como alusión; la alusión como metáfora; la metáfora como clave o tonalidad, para fijar la atención y la emoción en el sentido que al artista le conviene, y, fuera de esto, constituye la arquitectura de su cuadro en plena libertad”. Esta actitud alcanza a la historiografía como veremos más adelante, a través de trabajos que introducen fervorosamente el formalismo wolffliniano.

Gómez de la Serna en *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*¹⁰ revisitará la mitología cubista haciendo un rico inventario crítico. Ningún análisis puede evocar suficientemente el placer que provoca la lectura de este texto ramoniano ni la extraordinaria agudeza ante el creador y la experiencia cubista. En él traza un lúcido itinerario: Picasso enlaza con la generación del 98, y como Goya vive Madrid con la luz de dos siglos, junto a los retratos de la juventud intelectual del momento, el “tema realista e inmediato le agrade como a verdadero español”. Después vendrán Barcelona y París. “Influyen entonces en Picasso, Toulouse-Lautrec el jorobadete, y Gauguin el desesperado, el que quiso hacer de Rimbaud de la pintura, aunque no lo logró por la parte decorativa que puso en sus cuadros.

Es la hora de los cafés-concerts, de los cristos miseria, de los apóstoles de taberna, de las mujeres bravías y adornadas de alcohol, sífilis y nicotina”.¹¹

Al comentar el periodo azul pasa revista a los temas circenses e intimistas y recuerda: “En las paredes de su

estudio hay clavadas fotografías del Greco, y aún queda en él una lejana influencia languidescente de Puvis de Chavannes”. El periodo “carne” tras la experiencia de Holanda. La influencia del arte negro en 1907. Las diferencias con los “fauves”.

“Los “fauves”, fatigados del conjunto demasiado visto de los elementos de un cuadro quisieron distribuirlos de otra manera, y empezaron por deformar las imágenes conocidas, sometiéndolas sólo a ciertas leyes estéticas. Se ocuparon del cuadro pero olvidaron la realidad.

Con la tendencia cubista se pueden construir esos conjuntos tan adorados por los “fauves” sin sacrificar por ello la realidad. Se puede y se debe expresar sobre el plano vertical de la tela ese plano horizontal donde la vida se agota, y que es el símbolo de la realidad”.¹²

Traza la historia de la pintura del siglo XIX y valora los precedentes de Cezanne. Seurat y los “fauves”. Revuelta intelectual contra las apariencias, contra el principio animal de la semejanza. “¡Pintura! ¡Pintura!, pide Picasso, y por eso ante un cuadro impresionista llega a exclamar: ¡En este cuadro hay lluvia, hay árboles, haya casas, hay todo menos pintura”. Braque que el teorizador de la doctrina, dijo: “Los sentidos deforman, pero el espíritu forma”. “...Cuenta el cubismo con más medios de expresión que la perspectiva ordinaria, pues posee la dimensión constructiva como toda pintura, y la perspectiva espiritual como los primitivos, además del color en el sentido de “materia” como los antiguos, y los colores cromáticos como los impresionistas, aunque con otra significación”.¹³

Si el impresionismo educó los ojos, el cubismo educaba el espíritu. Rechazando en una actitud intelectualista la semejanza en la representación:

“En esta reconstrucción de lo representado había que sacrificar, según el mismo Braque ha dicho, “la humanidad” existente en el espíritu y que es la que separa al hombre de la perfección. (Así se comprende lo admirable que estuvo Ortega al decir lo del arte deshumanizado)”.¹⁴

Evitación del engaño tridimensional. Puritana conservación de la *superficie intacta*. Los colores son diferencias de materia. El objeto sin su ambiente es la causa única del hecho plástico. Con el pensamiento de un geómetra se reducía a su verdadera cualidad prescindiendo de la contingente colaboración del “efecto más o menos durable de un foco luminoso”. Así: “Como un vaso es redondo en la luz del pensamiento, aunque infinitas veces lo hayamos percibido más o menos elíptico, la cara de una persona es *color de carne* a pesar del efecto de la luz, y el muro de cal de la iglesia será blanco, a pesar del sol poniente que la dore”.¹⁵

Esto frente al amorfismo de los fauves. Salvaron además el *color local* de cada cosa frente a los impresionistas convirtiéndolo en *materias*. Así aparecen los estados de sombra pura. Todo ello en la opinión de G. de la Serna se convierte en un arte de especulación, citando en su apoyo a Metzinger. La sensación de color es incontrollable sirviendo sólo para revelar la existencia de una forma que inmediatamente toma preponderancia sobre él. El color puede ser constantemente explorado más allá de cualquier experiencia histórica hasta llegar a los ultravioletas o los infrarrojos. Hay que evitar lo que colinde con la fotografía que es un repugnante ojo prehistórico.

El cubismo evoluciona desde aquella heroicidad en el desierto. Llega el *collage* (Es ya 1911 y 1912): la propaganda del *Journal*. “Las naturalezas muertas” se convierten en “panoplias”, y se pinta la madera de los zócalos y *parquets*, que representan la “cochina realidad” en los cuadros, con el mismo “peine” con que la pintan los que trabajan al por mayor la imitación de madera para el comercio, así como para imitar las landas marginales de lo elegido pegan playas de papel de lija”.¹⁶

Al momento pertenecen las Botellas de Anís del Mono, la Gillete del portugués Almada o íntimas

versiones de Arlequín. La gran Guerra sobreviene fatal sobre el gran momento, optimista y lleno de bravura del cubismo de 1913. Sorprendente *détour* hacia Ingres. En 1916, Gómez de la Serna conoce a Picasso. La descripción de estos encuentros no puede hacerse, sencillamente debe leerse. Diaghilev supone el encuentro en el circo de ahora de los saltimbanquis de otra etapa. Después Roma.

Picasso en el Pombo: “huésped de sólo una noche en un Madrid que era el mismo de siempre, con sus cuadros bohemios que se descerebran en el esfuerzo de matizar de intelecto un rincón de la ciudad”.¹⁷

1920, el periodo greco-romano. “Esas nuevas mujeres [de pies y manos gigantescos] de sus cuadros que han aumentado, sin salirse del uno y uno y medio por dos, la extensión del lienzo, en vez de carecer de realidad la tienen aumentada porque son fósiles, grandes fósiles de la imaginación, habitantes tanto de la luna, como de la tierra, como del trasmundo”.¹⁸

En su opinión, este gran hallador encuentra la clave del monumento antiguo y perenne desde el alzado a Mausolo. Nuevo arlequinismo, nuevo cubismo. Grafita una realidad conquistada con medio propios y siempre sorprendentes.

“Las banderas de la Rusia nueva están como pintadas por él, y en la remontación que de él se hace, llega a decirse que en los museos de los Soviets, los soldados hacen guardia de honor a sus cuadros.

Picasso ha sido la gloria de una época”.¹⁹

No cede ni al decorativismo ni al espíritu de escuela, puente del arte. Plurilingüe “utiliza la lengua figuratriz o la lengua cubista, según le conviene, como habla el francés o el español, según convenga a la frase, según se pueda decir mejor lo que se quiera en uno u otro idioma”.²⁰

Ha vivido de no volverse inmóvil. Ello le ha impedido relegarse entre los “matemáticos del aburrimiento”. Como español se cansa de las formas de arte, desobediente a cualquier apariencia lo es a la de sus propios cuadros de los que se aparta cuando se hacen tópicos. Nunca debe descubrir su secreto.

C.G. Jung en *Picasso*²¹ hace una aproximación psicoanalítica a la personalidad y obra del gran creador. Es el texto publicado en el *Neue Zürcher Zeitung* (Noviembre 1932) con motivo de la exposición del artista en Zurich y recogido y comentado por Ch./Zervos en *Cahiers d' Art*.

Interesa, a pesar de su carácter conservador que no alcanza el tono reaccionario de su escrito sobre James Joyce, por la valoración del inconsciente y su influencia en los procesos de la creación artísticas. Es, sin embargo, una visión pesimista de la cultura de la vanguardia, con una profecía negativa sobre el futuro de Picasso que por fortuna no se cumplió.

Su experiencia clínica en el análisis de la representación gráfica le permite distinguir las correspondientes a dos tipos esenciales, los *neuróticos* y los *esquizofrénicos*. Picasso pertenecería a los segundos, suministradores de figuras “que en el acto se revelan como ajenas al sentimiento. En todo caso, no nos transmiten sentimientos dotados de unidad, armónicos, sino sentimientos contradictorios o total ausencia de sentimientos. En lo puramente formal predomina el carácter de *despedazamiento* que encuentra expresión en las llamadas “líneas de fractura”, es decir, una especie de grietas de psíquica recusación que hunden la figura. Esta nos deja fríos, o nos espanta o nos produce una sensación de asombro por su desconsideración paradójica que conturba nuestros sentimientos y nos parece horrible o grotesca”.²²

Añade:

“Del modo de expresión esquizofrénica habrá que decir lo que he dicho ya de Joyce: nada halaga al espectador, todo le es esquivo, se le aparta, e incluso un rasgo carnal de belleza diríase un imperdonable

retardo en el desvío. Se busca lo feo, lo enfermizo, lo grotesco, lo incomprensible y lo frívolo, no para expresar sino para encubrir”.²³

Como se ve no muestra precisamente una gran estima por el arte de vanguardia, a pesar de que las notas que siguen sobre el arte picassiano no dejan de ser sugerentes:

“Estas series de imágenes, ya se trate de dibujo o pintura o de palabra escrita, se inician generalmente con el símbolo de la *Nekuia*, del funeral plutónico, del adiós al mundo exterior. Lo que luego acaece está ciertamente expresado aún por medio de formas y figuras cotidianas, pero alude ya a un sentimiento oculto y tiene carácter de símbolo por lo tanto. Así, Picasso empieza con las pinturas aún objetivas, en azul, el azul del resplandor lunar y del agua, el azul tuat del avemo egipcio”.²⁴

El cambio de colores indica la penetración en el mundo infernal: “El tema [azul] de los prostituidos se inicia con el ingreso en el más allá donde se reúne con alguno de estos seres como alma desencadenada”.

Y aclara: “Me estoy refiriendo a esa personalidad en Picasso que sufre el destino infernal, a ese ser humano que no se enfrenta con lo diurno, sino que, fatalmente, se encara con la tiniebla, que no obedece al ideal de lo bueno y lo bello reconocido, sino a la demoníaca fuerza de atracción de lo feo y lo malo que en hombre moderno cobra una plenitud anticristiana y luciferina y crea un ambiente de fin del mundo, velando la claridad meridiana, la vida del día, con nieblas del Hades, infectándola con letal descomposición y reduciéndola, finalmente, como un seísmo a fragmentos, grietas, residuos, harapos, escombros y conjuntos inorgánicos”.²⁵ Es el sentido de la exposición, fenómeno de época, lo mismo que sus 28.000 visitantes.

Lo descrito constituye la *katabasis eis antro*, pero *katabasis* y *katalysis* se alternan en los pacientes de Jung, “por eso a los símbolos de las vivencia de locura suceden, en la disolución, figuran que representan la conjunción de los dobles contrapuestos claro-oscuro, arriba-abajo, blanco-negro, masculino-femenino. En las últimas pinturas de Picasso se advierte con bastante claridad el motivo de la conjunción de los contrarios con su opuesto inmediato. Hay un cuadro (hendido, ciertamente, por numerosas líneas de fractura) en el que se llega a observar la conjunción del ánima oscura y el ánima clara. Los colores acres, inequívocos, incluso brutales del último período responden a la tendencia del inconsciente, a reducir por la violencia el conflicto de los sentimientos (color= sentimiento)”.²⁶

La profecía pesimista surge en la comparación del Arlequín picassiano con el bufón nietzscheano y asesino de Zaratrusta, presagiando que el estallido de la copa pueda serlo del cerebro.

El ejemplo del modelo de crítica que se correspondería con los postulados de la modernidad poscubista lo proporciona Moreno Villa en *Nuevos Artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*.²⁷ Constituye un buen exponente de aquellas categorías críticas. De la escultura de Ferrant escribe recordando que: “En el concepto último, se unen los artistas del Renacimiento con muchos de los actuales; pero, no se olvide que a pesar de esto, se separan en el acento melódico del tiempo”.

Su aserto, pues, no tiene nada de académico o regresivo, insistiendo en que “cada vuelta al clasicismo se verifica con el enriquecimiento o incorporación de lo conquistado en el intermedio”. Lo nuevo sería la evolución “pro forma”. En el fondo lo que hay es el abandono de la mancha por lo definido, y abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y frío”.²⁸ Y su consecuencia la forma arquitectónica.

Bajo el epígrafe “un albañil” comenta la obra de Barradas; cuya era la expresión “Nuestro oficio es de albañilería”. “Y si con este vocablo -dice Moreno Villa- se acerca uno a sus obras, ve, en efecto, que tienen el despiece y la calidad de los muros. Hay allí masas de colores sordos, aladrillados, compactos, de materia realmente plástica, que sirven de elementos constructivos no sólo por la forma que los define, sino por su

densidad misma”. El estudio del modelo se hace en función de la plasticidad. “Suele presentarlos de frente, a la usanza bizantina y bien centrados en el lienzo”.²⁹

“Si el dibujo guarda el carácter de sus modelos, la coloración no responde a cada individuo, sino que atiende a la síntesis, siendo, por consiguiente fruto intelectual”. “Hoy, tras larga observación, cree que los colores terrosos, y el verde de la aceituna y cierto rojo yodo son los colores más definitivos de España” *“Un desdeñoso”*. Francisco Bores y su desdén por el asunto. Otros puntos de vista posibles: el de la ironía, el de la austeridad de la paleta, el de la sensibilidad para los ritmos y las penetraciones de las formas. Pero insiste en aquel menosprecio: “su desdén culmina en aquel cuadro constituido por un trozo de pantalón doblado sobre la barandilla negra de una cama de hierro y junto al respaldo de una silla de madera”.³⁰ Es todo Bores, además por su “sentido rítmico de la composición y austeridad de paleta”. Gusta de “la forma expresiva e inédita; le gusta el contraste fuerte -de raíz hispánica, sin duda- y le gusta la materia por la materia, no por el tono”.³¹

“Un geómetra”. Salvador Dalí. Cadaqués es un centro cubista- Picasso y Derain pintaron allí. “Por ley de los tiempos y de la geografía, Dalí es un sostenedor de la tendencia arquitectónica constructiva y formal en pintura. Sabe del arte de su tiempo, ejerce influencia verbal sobre algunos pintores jóvenes y, levanta el mayor número de protestas. “Y todo por los objetos que utiliza para sus construcciones plásticas... entre la figura humana y un sifón no hay diferencias esenciales para un pintor como Dalí”; no entienden “que ambas son formas, como una columna o un capitel; y que la vida -factor diferencial-, como no es objeto plástico, no es admitido en la serena arquitectura del lienzo”.³²

Presenta cuadros cubistas y cuadros que se acercan al neoclásico. No me resisto a transcribir el siguiente comentario, aunque con el mayor cariño por Moreno Villa: “Le atrae tanto Ozenfant como Derain o Togores. Trabaja más con volúmenes que con planos, y como su ironía no es caudalosa, creo que se afirmará cada vez más en el clasicismo”.³³

Los análisis del *Desnudo femenino* y del *Retrato de Luis Buñuel* en compensación de su profecía son excelentes, considerándolos toda una lección de arte moderno en razón de “la tranquila y aposentada luz”, “la densidad de los tonos”, “lo compacto de la materia”, “la nitidez y hasta dureza de los perfiles, la novedad perenne del trazo”, “el sentido de bajorrelieve que acusa el volumen” “la carencia de engaño espacial y la eliminación de la atmósfera”.

En la misma línea que Villa el periodista y gran narrador Corpus Barga, en *Pintura nunca vista (Conferencia Exposición artistas españoles residentes en París, Jardín Botánico, 21-III-1929)*,³⁴ Se expresa en un tono de fina ironía que se aparta deliberadamente de esos ciegos o sordos que son los críticos de la pintura y la música. Trata de la pintura española hecha en París después del cubismo. Es la pintura en acto frente a la del Museo, ya “situada” y expuesta para la eternidad, que parece contemplar al espectador impidiendo su iniciativa.

Argumenta al propio Picasso contra las interpretaciones críticas del cubismo y la limitación de las mismas, en el sentido de que la pintura sigue, tras una nueva y definitiva lección. El poscubismo según Barga nacería el día del entierro de Modigliani (=muerte del Montparnasse cubista). En síntesis, el cubismo que ha sido como un parásito que infectara todas las expresiones de la vida, aun sin ser comprendido, ha pasado de las exposiciones a los escaparates. “Ha hecho nacer la duda de que no se ven ni los cuadros más mirados de los museos. Después del cubismo hay que pintar pintura que se vea o que se adivine. Es lo que han

querido hacer pintores italianos como Modigliani, como Chirico, el inventor de pintura contemporáneo más importantes después de Picasso”.³⁵ Una valoración importante: A lo que obliga el cubismo.

“La obra constructiva del cubismo no es lo que se ha perdido en las artes decorativas; es el alambrado que ha puesto para impedir la retirada a la pintura hecha. Para hacer otra vez pintura no se puede atravesar ese alambrado”.³⁶ Situación crítica, no se puede contar con el hedonismo y la tradición y hay la obligación de ser pintor, cita el gran esfuerzo de Boreas, y señala que la calificación de vanguardista no aminora ni los riesgos ni las exigencias. Picasso es el Ciro de un Imperio de los persas que ha hecho imposible las nuevas migraciones asiáticas. Es lo que ocurre con el surrealismo en literatura, otro imperio de los persas, pero en bolchevique. *Herencia llena de deudas*, pues, que hay que saldar.

Las actitudes del pensamiento y la crítica tienen su correspondencia en la historiografía como puede apreciarse en el artículo de A. Sánchez Rivero titulado *Una manera de considerar la historia del arte: E. Wölfflin*,³⁷ en todo obediente a la gran preocupación por la *forma* de la estética y la crítica coetáneas.

En 1924, coincidiendo con el sesenta cumpleaños de Wölfflin se publica la traducción de su última obra, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, hecha por Moreno Villa en la Biblioteca de ideas del siglo XX dirigida por Ortega.

Rivero recuerda como quince años antes el filósofo, “aportador incansable de gallinas” orientaba a los interesados en los estudios artísticos hacia Wölfflin, sobre todo a la lectura de *El Arte Clásico*, del que existía traducción francesa, que fue el punto de partida de numerosos críticos del arte; también para los iniciados al alemán *Renaissance und Barok* y *Albrecht Dürer*, aunque éste se difundió menos.

La impresión de Wölfflin: “Sorprendía la precisión delicada en que parecía cristalizarse el caos aparentemente caprichoso y arbitrario de las emociones estéticas”. Frente a la tradición crítica “Había en ella casi tanto pensamiento como sensibilidad”. Ello derivaba de la perfecta *responsabilidad crítica*.

Se cumple la misión del crítico cuando se consigue que “las impresiones se decanten en los esquemas de conceptos estéticos precisos”. Pero sin la menor sequedad, porque el pensamiento ayuda a la emoción en la metodología wölffliniana y refuerza el placer. La afirmación se funda en la convicción de que inteligencia y percepción son solidarias, por distar el arte mucho de “ser misterio arcano, inaccesible al reconocimiento analítico”, en su condición de *cosa mentale*.

“La crítica es la función normal de la obra de arte. Mientras más precisa, más ajustada, más inteligible sea la crítica tanto más se irá diferenciando la emoción y, por consiguiente, se irá enriqueciendo”... “La obra de arte no es un destello instantáneo y deslumbrante; es más bien coto de caza donde son menester aguda vista, esfuerzo resistente y disparo certero”.³⁸

La obra de Wölfflin descubre su itinerario crítico, el camino de su construcción, esa perfecta interacción entre conceptos generales y casos concretos, que nunca tendrá el débil estado de la mera ejemplificación, son más bien “una fina *sensibilización* de la obra artística”.

“Hay en ellos [en los libros de W] firmes y claros conceptos: pero no quedan reducidos a pasivas generalizaciones abstractas; son verdaderas *ideas*, en el sentido platónico, modos de ver que se realizan dinámicamente en la visión de los objetos. De ahí la huella educativa que dejan estos libros”.³⁹ La enseñanza es ver mejor el arte.

No son conceptos aplicables a los objetos artísticos en general, no se trata de estética pura sino de historia del Arte, aportación a la historia de los estilos, todo lo demás sólo es andamiaje previo, pudiéndose hablar

de *historia del arte sin nombres*. Del carácter analítico de las primeras obras al valor de síntesis de la última, aunque ésta se proponga con cierta timidez que no alcanza a proclamar, en la opinión de S. Rivero, el valor metahistórico por el que “la variabilidad de la historia de arte queda reducida al juego complementario de dos fuerzas estéticas invariables”.⁴⁰

Wölfflin “No se abandona jamás al impulso de perseguir las posibilidades metafísicas de las de los conceptos que ha establecido”. Muestra cierta propensión pedagógica, cuyo sentido sería que: “Aparte de las interpretaciones estéticas determinadas, la lección más profunda de esta crítica es que ante una obra de arte no basta ni el hábito ciego del conocedor ni el sobresalto de los *espíritus sensibles*. La obra de arte es, ante todo, una intención estética, y un sistema de formas para traducirla”.⁴¹

Dar cuenta del *estilo* sin exuberancias sentimentales ni fallos técnicos, he aquí la labor de la historia y la teoría del arte. La noción de estilo es analizada como sigue:

“La manera más elemental de acercarse a una obra de arte es la que se contenta con el estudio de sus cualidades técnicas. Según este criterio no hay más que bueno y malo, sea cualquiera la época a que corresponda el objeto. Una estatua de atleta griego, un busto romano, una escultura gótica, o una cabeza de Rodin, si nos producen la impresión de un dominio perfecto sobre los recursos plásticos, son igualmente valiosos. Para este criterio elemental el arte es ante todo poder”.⁴²

Este punto de vista técnico es un firme paso irrecusable, pero la crítica es algo más. Esta es la pura reacción sensitiva cualquiera que sea el grado de suficiencia que se le otorgue. “Pero ocurre que la crítica se presenta también con la pretensión de poner el arte en un terreno intelectual, de buscar en él algo más que la reacción ciega. La crítica viene a ser siempre, de un modo más o menos acentuado, un punto de vista intelectual sobre el arte. Y como todo ejercicio intelectual tiene que seguir dos direcciones al emprender el estudio del arte: señalar las diferencias y formar conceptos generales”.

Las diferencias que puedan existir en el propio ejemplo de S. Rivero entre la *Niké* de Samotracia y la *Iglesia* de la Catedral de Estrasburgo, a la vez que la semejanza con las obras de su propio estilo y época. Hacer inteligible el estilo, racionalizar su explicación se convierte en una cuestión metodológica esencial ante la consideración que sigue:

“Si no hubiere más que un estilo artístico la historia del arte coincidiría con la estética. Sólo con poner de manifiesto los caracteres de ese estilo tendríamos la condición necesaria de toda obra artística. La estética neoclásica ha intentado hacer algo de esto proclamando como únicos valederos los principios del arte clásico y declarando malo todo lo que no se conformaba con ellos. Pero la historia del arte principia sólo en el momento en que nos esforzamos por hallar la razón de la divergencia y la contraposición de los estilos”.⁴³

En 1888 al publicar Wölfflin su primera obra, *Renacimiento y Barroco*, los estilos se explicaban por *determinaciones* mecánicas del medio o la raza, la influyente teorización de Taine. W. iniciaba una sensibilidad nueva y un itinerario crítico que ahora culmina.

Las tesis deterministas carecen de una “conciencia clara del carácter específico del arte, de la diferencia de planos entre los fenómenos que ponía en relación, de su divergencia inconmensurable”, sin embargo aportan a la interpretación profunda de la realidad histórica “la idea de que entre las diversas manifestaciones de una época existe solidaridad”.⁴⁴

W. realiza en la opinión S. Rivero la operación contraria, procede por “un análisis severo de las cualidades estéticas del barroco”, tapando “la salida a la exégesis sentimental”. “Lo que importa aquí es la estructura que hace posible el estado emocional, no el desarrollo lírico o descriptivo de éste”.

Toma como ejemplo el análisis de la *arquitectura pintoresca* del barroco, la descomposición de sus caracteres objetivos. La consecuencia es la afirmación del *propósito sustantivo* del arte, su superioridad sobre cualquier nueva ilustración de la vida social. “El estilo no se forma por yuxtaposición de elementos; el estilo es el puro elemento estético: es una categoría del espíritu”.

Con su análisis se descarta cualquier subordinación del estilo a otra actividad histórica. Sin embargo, queda pendiente la “coordinación de todas las direcciones que toma la actividad de una época”, lo que W. apunta vacilante: “El problema, dice, lleva más allá de la historia descriptiva del arte”.⁴⁵ Pero la teoría general de la historia del arte estaría obligada a resolverlo. Y para ello le sería forzoso, además, tener en cuenta la teoría de toda la historia.

W. prefiere quedarse modestamente en un terreno intermedio. Sus estudios son un fundamento sólido para una teoría de la historia del arte; pero se detienen justamente en el momento de iniciar su construcción. Ello en contraste, en opinión de S. Rivero, con Riegl, Worringer y Spengler, a pesar de que su precisión pueda constituir un seguro arranque.

Los *Papeles póstumos*⁴⁶ del mismo S. Rivero incluyen un programa para la historia de la pintura española en el siglo XIX; una crítica a Woermann y al escaso interés de la historiografía positivista. Inferior en su valoración, por supuesto, a Vasari preguntándose por su valor espiritual y declarando grotesca a la historia del arte.

En la línea de la recuperación crítica de nuestro siglo de Oro una serie de consideraciones: “El Papa Doria”: Velázquez viene de Venecia, pero inventa un arte nuevo, renuncia a los valores decorativos de los venecianos para inaugurar los experimentos ópticos. “El color es bello en Velázquez, pero con una belleza muy diferente de la veneciana. Es una belleza sin sensualidad, casi cerebral; el color en Velázquez es una cosa intelectual, con una especie de sensualidad intelectual, de sensualidad formal”.⁴⁷

Forma y no materia. Culmina lo veneciano al dar vida al *color formal*. Las diferencias con el Greco, el decorativismo italiano se halla hasta en Caravaggio.

Dedica, asimismo, sus reflexiones a Goya, faro de la generación que coincidió con el Centenario la *Revista* dio cuenta de los libros de Juan de la Encina y Gómez de la Serna, y éste colaboró con otros ensayos sobre el tema, que alcanzó en los trabajos de Ortega tonos magistrales.

Considera los *Capricci* de Tiépolo la última obra de *estilo*, mientras la primera pintura *personalista* son los *Caprichos* de Goya. “La filiación de Goya con el siglo XVIII es, como todas las filiaciones, una filiación por contraste, dialéctica. La pintura decorativa terminaba en la nadería graciosa y la nueva pintura comenzaba con ocurrencia personal explosiva. La caída del antiguo régimen hacía imposible en adelante un estilo; el llamado *imperio* denota ya un gusto de nuevo rico. Libre de toda servidumbre a un orden jerárquico, el artista podía dedicarse a la aventura. Su relación con el público cambiaba. En vez de obedecerle se le imponía. Goya es el primer pintor romántico”.⁴⁸

Todos lo han sido después, queriéndolo o no. Representa, como Velázquez y Cervantes, la conjunción de *autoctonismo* y *universalidad*.

La originalidad es un problema de ser íntimamente distinto, es en los Papeles, el Tema para arrancar una discusión sobre la unión de la cultura y la conciencia contemporánea: El problema de la idealidad.

También en 1924 la *Revista* acoge el pensamiento historiográfico de W. Worringer, apareciendo bajo el epígrafe *Nuevos hechos, nuevas ideas* un artículo suyo sobre *El espíritu del arte gótico*.⁴⁹ Lo inicia con una dura crítica sobre la miseria del realismo histórico, arguyendo una importante autoridad: “Esos historiado-

res ingenuos -dice Nietzsche- llaman *objetiva* a la historia que aplica a los hechos y opiniones pasados los criterios más extendidos y vulgares del presente. En cambio, llaman *subjetiva* a la historia que no se aviene a someterse a esos criterios populares”.⁵⁰

El historicismo positivista muestra la insuficiencia de la llamada historiografía “objetiva” obligando al historiador a establecer hipótesis y a la especulación, naturalmente lejos de cualquier capricho, que puedan convertir el pretendido objeto *real* en *ideal*. Ello se acentúa en relación a “esos complejos de fenómenos históricos, en los que actúan sobre todo fuerzas psíquicas: historia de la religiosidad, historia del arte”, que reclaman especialmente del estudioso la construcción de un modelo teórico.

El suyo será un planteamiento anticlásico y antinaturalista, colocando por encima de la *capacidad artística*, referida a la reproducción de modelos naturales, la *voluntad de arte*.⁵¹

“Hasta ahora el ideal clásico ha constituido el criterio supremo de valor artístico... porque la estructura fundamental de su voluntad de arte coincide con la nuestra... y por la estética -que es la interpretación de esas épocas clásicas,- pretende valer para toda la historia del arte y poseer un sentido absoluto”.⁵²

De ahí la incompreensión de lo no europeo, aunque su introducción en Europa ha contribuido notablemente a hacer sentir la necesidad de un criterio más objetivo y a mostrar que las que antes parecían diversidades en la capacidad, son en realidad diferentes tipos de *voluntad artística*. Ampliación en el tiempo y el espacio que hace evidente la insuficiencia de la Estética clásica y su inadecuación al arte gótico, que nada tiene que ver con lo bello, se entiende lo bello clásico, de ahí la distorsión semántica que supone hablar de belleza gótica, generadora tan sólo de equívocos.

El método que se propone es la historia de la cultura como valoración científica de las diferencias.

“Pero las variaciones de la voluntad artística que se reflejan en los diferentes estilos de la historia del arte guardan una estrecha y necesaria correlación con las variaciones de la espiritualidad humana, que se reflejan en la evolución de los mitos, religiones, sistemas filosóficos y concepciones del universo. De esta suerte, la historia de la voluntad artística aparece como un capítulo de la psicología de la humanidad.

Ahora bien, esta investigación psicológica de la evolución humana en el arte ha de sustentarse sobre un método que considera todos *los hechos artísticos* como productos de ciertas *preferencias radicales* del *sentimiento psíquico en general*, y encuentra en esas preferencias morfogenéticas del alma el problema mismo de la investigación histórica”.⁵³

Existen en este programa de historia de la cultura una correlación con la filosofía moderna y una peculiaridad, expresadas así:

“Método parecido al de la filosofía kantiana, pero con esta diferencia, que *no cree* que esas *categorías morfogenéticas* sean *invariables* y pertenezcan al *hombre en general*, sino por el contrario piensa que el “hombre”, en su sentido absoluto, *no tiene una existencia real y constante*”.

“Lo constante es sólo el material histórico, la suma de las energías humanas. Pero variables en sumo grado son la *composición* de los factores particulares y las formas resultantes”.⁵⁴

La descripción de la voluntad de arte del hombre primitivo, clásico y oriental precede al análisis del goticismo oculto en la ornamentación antigua del Norte. La voluntad goticista arrancarí de la Edad de Hierro y se extendería más allá del Renacimiento y el barroco septentrionales:

“...arranca del estilo geométrico primitivo, común a todos los pueblos arios”.⁵⁵

Su característica es el *pathos* de la geometría viviente -preludio de esta otra matemática viviente que es la arquitectura gótica-, que centuplica nuestra sensibilidad y la excita a rendimientos sobrenaturales.

“La ornamentación clásica nos produce el sentimiento de que fluye tranquila y sin esfuerzo de nuestra vitalidad. En cambio la expresión de la ornamentación nórdica nos ofrece una vida que no depende de nosotros, que se impone a nosotros y nos obliga, queramos o no a seguir su movilidad propia”.⁵⁶

“Lo esencial de esa expresión propia de la línea es pues que no representa valores sensibles y orgánicos, sino valores de índole sensible, esto es, *espiritual*”. De ahí su aptitud para la trascendencia, fuerte presión anímica”.⁵⁷ La conciliación entre naturalismo y expresión espiritual se daría en Durero y Holbein.

Defensa expresionista del pleno sentido de *realidad* de la representación no orgánica, por su valor cognoscitivo, por su preocupación suprasensible:

...“la confrontación artística con el mundo habrá de tener por finalidad el asimilar los objetos a ese peculiar lenguaje de formas lineales”... “La simple imitación y reproducción de esas impresiones no hubiera significado para él obra de arte; sólo su unión con aquellos complejos expresivos espirituales transforma en arte la imitación objetiva”.⁵⁸

El trabajo de G. Gebhardt, *Rembrandt y Spinoza (Contribución histórica al problema del Barroco)*,⁵⁹ constituye un excelente ejemplo de la preocupación por la historia de la cultura del momento. La relación existente entre la filosofía y la religión, por una parte, y el arte, por otra, no es la que podría existir entre contenido y forma, proporcionando aquéllas el tema de éste. Los lenguajes formales y los discursos del pensamiento, en una perfecta circularidad, dan cuenta del sentimiento vital de una época. *Por todo lo cual el problema del estilo es común al historiador de la filosofía y al del arte.*

Propone unos Axiomas:

— *unidad del estilo*

— *paralelismo*, la fuerza creadora de la época actúa en lo ideal como en lo material.

— *Axioma del ritmo*, desigual, por la libertad que domina la historia frente a las leyes naturales.

a) tectónico, b) libertad de las partes, c) atectónico: perfección/infinidad.

Después de desarrollar esta oposición a partir de la comparación entre el Renacimiento y el Barroco, en una categorización que sigue y amplía la de la crítica Wolffliniana, analiza los valores de estilo barrocos en Rembrandt y Spinoza: la infinitud, el principio de lo informal, la doctrina de la sustancialidad, la potencia y la teoría orgánica.

Ambos quedarían vinculados en el espíritu de la Contrarreforma protestante del Norte (anabaptismo) -inmanencia y mística.

El joven J. Camón Aznar, con *Teoría del Renacimiento* (Fragmentos de un libro de próxima publicación)⁶⁰ hace una personal contribución al pensamiento histórico, comenzando por el análisis de tres momentos de la historia de la forma:

- formalismo naturalista griego.
- formalismo espiritualista gótico.
- formalismo humanista renacentista.

La 1ª y 3ª etapa corresponderían a culturas dominadas por el dualismo hombre/naturaleza o moral/naturaleza. El monismo Hombre/Dios sería el rasgo de la segunda, de su identificación con el infinito, que llevaría al valor absoluto de los símbolos.

Forma centrífuga, la gótica, donde lo natural inorgánico es utilizado como soporte para el puro anhelo hacia el infinito. Su forma clave la catedral antiutilitaria, sin cubierta, (clave en la arquitectura clásica, donde todo elemento es su sustentante), puede sobrevivir perfectamente, como *forma* abierta, que trata de perderse en el puro azul, para desprenderse del dominio de la Naturaleza ha ayudado el *infinito gótico*. Idea:

Sólo puede darse una explicación a la desaparición casi por cataclismo del gótico y su substitución por el renacimiento, la biológica. No se trata de la visión mecánica de una cadena sin fin: hay un reencuentro con la naturaleza, pero las diferencias entre clasicismo y Renacimiento prueban la inutilidad de cualquier tesis cíclica.

“La mirada hacia atrás no puede producir mas que Arqueología”. La naturaleza no comprende ya al hombre, como en la visión fatal de los griegos, la pasión humana por lo natural es activa, dominada por la posibilidad secciona de lo natural lo imperfecto.

Esta actitud provocará la gran creación del Renacimiento: El Arte “En puridad, escribe Camón, puede decirse que hasta este momento el arte no existe. En todas las culturas anteriores el arte tenía una misión utilitaria. O bien evitaba el esfuerzo del alma por elevarse hasta la divinidad, poniéndola a su alcance, o bien arrojaba la multitud a los pies del César glorioso. En el Renacimiento el arte es el *tabú* de la Naturaleza. Por primera vez el alma se para ante el lienzo y ya no pasa de ahí”.⁶¹

Resumiendo el invento de lo estético, una cualidad diferente de la religión, la voluptuosidad o la política:

“¿Y qué formas [se pregunta], pueden suscitar la pura contemplación? Aquellas que presenten una naturaleza capaz por sí misma de contentar el alma. Es decir, la suficiente cantidad de Naturaleza para complacer el ojo y la necesaria depuración para que el alma pueda convertirla en sustancia espiritual. Un poco más es religión; un poco menos es materia. Lo primero es arte gótico, lo segundo el arte barroco”.⁶²

- Leonardo mezcla la esperanza al pánico.
- Miguel Angel es la conciencia de la impotencia y su monumento.
- Rafael es quien representa integralmente esta cultura, hallando en la naturaleza el cauce exacto, mediante su organización.

“En la naturaleza hay un elemento sensual -la materia en sí misma, su color, densidad, etc.- y otro espiritual el ritmo”. Aquí se sitúa la visión perspicaz del artista, que debe entender que no pueden existir uno sin otro. “Rafael es el artista maravilloso que ha conseguido crear una humanidad noble y rítmica”. Su ejemplo en la Escuela de Atenas.

“Y con la vara mágica de ese ritmo ha logrado hacer artística a la Naturaleza”,⁶³ desposeyéndola de la *libido*, la hace apta para la pura contemplación. Elegantiza a la Naturaleza culminando el amor renacentista. Visión idealista de la *forma*.

El posrenacimiento significa el fracaso de la Naturaleza y el tiempo del hombre, refugiado en la conciencia cartesiana, se inaugura un nuevo dualismo alma y cuerpo, cuya más elevada expresión se hallará en El Escorial y El Greco, violenta eliminación de la *libido*.

El de A.L. Mayer Sobre *El Escorial y Felipe II*.⁶⁴ Es un importantísimo ensayo sobre la historia de la cultura española por parte de quien tan bien conocía nuestro arte. Niega el sentido genuinamente español del monumento, a pesar de su notoriedad y relevancia. La propia efimeridad del estilo y la forma en que se vincula a la personalidad de Felipe II y a su idea del Estado constituyen el primer argumento.

Culturalmente no debe olvidarse sin embargo, el buen gusto artístico del monarca y el sentido activo de su

preocupación por el ceremonial, que no es negación de la vida sino su extrema y sublimada politización. Tras ello pasa a los tópicos mantenidos desde la Ilustración.

Tales razones políticas y culturales dan la clave del monumento, mausoleo real y residencia: “El pasado, el presente y el futuro estaban unidos de esta manera: sentido histórico para la grandeza del pasado, vida para el porvenir, para la conservación y robustecimiento del Estado”.⁶⁵

Las formas revisten a la idea política: “El Escorial tenía que ser sin adornos y sencillo de color como el vestuario del Rey mismo. Según su idea, ni al Estado ni a la Iglesia les hacía falta cuidar en primera línea del atavío exterior... Concentración, solidez, grandeza y poder, potestad central visible, he aquí lo que inmediatamente tenía que ser reconocido y sentido, y, en efecto, ésta es la impresión...”

La idea se completa al expresarse sobre la superación de la apariencia mediante una idea técnica que hoy con lo que conocemos de Herrera podríamos subscribir: “La existencia sensible de la masa es trasfundirla en una forma metafísica superior. No es el dominio de la piedra, sino el dominio sobre la piedra”.⁶⁶

Este sentido antiespañol, contradictorio con la tradición precedente y consecuente se afirma con la transmisión de la frialdad al interior. Se trata, por tanto, frente a cuanto la historiografía nacionalista de posguerra difundirá de un arte político, vinculado a una precisa etapa del Estado contrarreformista y que constituye una excepción en la historia de los encargos, iniciativas y formas de la arquitectura española, la única de cuyas notas incontrovertibles sería su *efimeridad*.

El estudio de M. Alpatoff sobre “*Las Meninas*” de Velázquez⁶⁷ constituye el más brillante y lúcido antecedente y punto de partida de la moderna historiografía sobre la pintura española del Siglo de Oro, la idea de que no se trata de un arte naturalista o meramente colorista se desarrolla partiendo de la hipótesis que frente a Gluck desarrolla Alpatoff:

“En efecto si Velázquez ha llegado a ser el gran pintor que es, fue por haber impregnado su arte de las ideas más avanzadas de su tiempo, por haberlas trasfundido a sus obras por todos los medios de que disponía: colorido, composición y otros muchos más”.⁶⁸

Declara la radical insuficiencia de los estudios iconográficos desde Palomino a Justi, Beruete o Loga. Y lamenta que no haya existido un análisis ideológico de la obra como los que el romanticismo hiciera del *Quijote* sobre los *ideales humanitarios* representados por sus tipos que, si bien no son exactos, desviaron la atención de las identificaciones personales y locales a otro tipo de análisis.

Para valorar las significación del retrato velazqueño en la cultura cortesana, sus lealtades al tipo impuesto por la etiqueta y las posibles rupturas, considera la oposición inicial que se establecería entre las ideas y vivencias originales de la Sevilla mercantil y humanista con el nuevo medio, y recuerda las dificultades del artista, publicadas por Beruete, para la obtención del hábito de Santiago. Ante la encuesta sobre la libertad del arte de Velázquez escribe:

“Se imagina fácilmente cómo el autor de *Las fraguas de Vulcano* y de *Las Hilanderas*, este hombre educado en la concepción burguesa de la santidad del trabajo y de la grandeza de la profesión del artista, había debido sentirse a disgusto en este ambiente saturado de prejuicios, entre estos insolentes grandes de España”.⁶⁹

Contrasta las posiciones de Velázquez que pintara innumerables veces el rostro de Felipe IV con Rembrandt que durante toda su vida pintó el propio. Ello se impuso como una coacción sobre su práctica de ilimitadas posibilidades a pesar de usar de “su visión del color, visión libre, amplia, nunca preconcebida, y de los recursos de su magnífica pincelada”.

La reacción ante tal servidumbre en la opinión de Alpatoff se dio una sola y definitiva vez, en *las Meninas*. La costumbre de las obras maestras es la culpable de que no hayamos reparado en la transgresión de todas las reglas que, antes o después de Velázquez, dictaban la disposición y la factura de los retratos-grupos. Nos hace penetrar tras los bastidores de la vida cortesana. Resalta la primacía del fondo que invade el lienzo y relega a los personajes al segundo plano, y en todo caso establece una relación insólita entre aquellos personajes y el ambiente.

Pero Velázquez no ataca las reglas de cortesía, a diferencia de la Ronda de Rembrandt. Hay una complicada casuística de *exaltación y rebajamiento*. Es lo que ocurre con el monarca que figura y no figura, en su calidad de reflejo preside la composición y a la vez señala el punto de vista del espectador.

Ambigua es la situación de la infanta: retrato cortesano es cierto, pero en situación insólita; la cabeza infantil lo centra en el punto de convergencia de la perspectiva, pero la silueta del mariscal de la corte en la puerta si no la anula la reduce a la mitad de su protagonismo. Ambigua es asimismo la relación con María Barbola. Duda de la interpretación tradicional del carácter azaroso de la composición y piensa que se trata de algo presentado en *los Borrachos*, a pesar de sus diferencias: “La degradación de *lo bello* s obtiene por su aproximación a *lo feo*.”

El sentido último, sin atribuirle intenciones filosóficas ajenas al pintor, residiría en su opinión en un *cierto relativismo* al considerar al hombre, pues “ni el rey ni el *Hombre* en general son aquí el punto céntrico, como había ocurrido en el caso del arte clásico italiano”: conjunto de mundos diferentes, mónadas en la terminología leibniziana, que se compenetran a pesar de guardar su autonomía. La especialidad y los puntos de luz acentúan la ilimitación. Compara la poética literaria de Cervantes y la pictórica de Velázquez para él historiográficamente clave como actitud, porque: “En realidad, todas estas creaciones y, ante todo, *Las Meninas*, se basan en esta concepción de la amplitud ilimitada de la vida y de la inconmensurabilidad de la vida y del Arte. Si en el arte clásico italiano el marco era para el cuadro lo que prólogo y el epílogo son para el mundo del poema, el marco en Velázquez desempeña el papel de alféizar, y en sus dos lados, y ante él, se desarrolla la Realidad, se encuentra lo Esencial, que el artista no tiene el valor de fijar en su cuadro”.⁷⁰

Son, por tanto, razones estéticas nuevas las que conducen el pensamiento del artista que se separa de toda tradición. Lo mismo ocurriría con *Las hilanderas* donde se multiplican y disuelven los espacios. La explicación se hallaría en la arquitectura y el arte más evolucionado del siglo XVII y una utilización revolucionaria de la tradición clásica del *número de oro* que Alpatoff desarrolla en el análisis de *las Meninas*. Con esta metodología la lógica del gran creador sustituye al artista aúlico o al imitador y se abre un nuevo proceso a la gran pintura renacentista, lamentándose el historiador de la escasa influencia ejercida por las *Meninas* salvo en Goya.

Lo que hemos propuesto en este artículo es un brevísimo itinerario, la muestra de un rico acervo de ideas, cuyo estudio debe proseguirse sin duda. El espíritu de aventura y la manía pedagógica se conciertan para producir este apabullante resultado, una miscelánea, donde el intelecto se siente atraído por dos polos que con frecuencia se valoran contrapuestos: el aire de manifiesto y el rigor de las ciencias sociales. Creo poder afirmar que desde entonces no se ha conseguido un equilibrio similar en la pedagogía estética entre nosotros. Y por ello he pretendido reunir en esta ocasión el recuerdo emocionado de una generación que en medio de la crispación supo vislumbrar un ideal civil para la cultura, que ponderaba intimidad y universalidad, lo ligero y efímero y lo perenne, en una relación no traumática, y el de la amiga y extraordinaria intelectual que fue Concha Féléz, desaparecida pero inolvidable, que supo entrañar en su contribución a la estética y la historia del arte los anhelos de modernidad y civilidad.

NOTAS

1. TUÑÓN DE LARA, M. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid, Tecnos, 1969.
2. LÓPEZ CAMPILLO, E. *La Revista de Occidente y la formación de minorías*. Madrid, Taurus, 1971.
3. R. Occ., 1924, pág. 129-160.
4. Págs. 153-154.
5. Ibid.
6. Pág. 155.
7. ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1925.
8. Pág. 159-160.
9. R. Occ., 1926, págs. 343-367.
10. R. Occ., 1929 págs. 63-250. Se editó en Milán en 1945 en castellano, con una separata en italiano.
11. Págs. 63-67.
12. Ibid. pág. 72.
13. Ibid. pág. 87.
14. Ibid. págs. 88-89.
15. Ibid. pág. 92.
16. Ibid. pág. 225.
17. Ibid. pág. 236.
18. Ibid. pág. 238.
19. Ibid. pág. 242.
20. Ibid. págs. 243-244.
21. R. Occ., 1934, págs. 113-122.
22. Ibidem. pág. 116.
23. Ibid. pág. 117.
24. Ibid. pág. 117-118.
25. Ibid. pág. 118.
26. Ibidem, págs. 120-121.
27. R. Occ., 1925, págs. 80-91.
28. Ibidem, pág. 82.
29. Ibid. págs. 83-84.
30. Ibid. págs. 84-85.
31. Ibid. pág. 85-86.
32. Ibid. págs. 86-87.
33. Ibidem. pág. 87.
34. R. Occ., 1929, 341-351.
35. Ibidem, pág. 348.
36. Ibidem, pág. 349.
37. R. Occ., 1924, págs. 254-273.
38. Ibidem, págs. 258-259.
39. Ibid. pág. 260.
40. Ibid. pág. 262.
41. Ibid. pág. 263.
42. Ibid. pág. 264.
43. Ibid. pág. 266.
44. Ibid. pág. 269.
45. Ibid. pág. 273.
46. R. Occ., 1931, págs. 236-255.
47. Ibid. pág. 239-240.
48. Ibid. pág. 242.
49. R. Occ., 1924, págs. 178-211.
50. Ibid. pág. 179.
51. Ibidem, pág. 182.
52. Ibid. pág. 183-184.
53. Ibid. pág. 185.

54. *Ibid.* págs. 185-186.
55. *Ibid.* pág. 196.
56. *Ibid.* pág. 198.
57. *Ibid.* pág. 199.
58. *Ibid.* pág. 207.
59. *R Occ.*, 1929, págs. 307-340.
60. *R Occ.*, 1930, págs. 121-144.
61. *Ibidem*, págs. 138-139.
62. *Ibid.* pág. 139.
63. *Ibid.* pág. 140-142.
64. *R Occ.*, 1934, págs. 270-283.
65. *Ibidem*, pág. 275.
66. *Ibid.* pág. 276.
67. *R Occ.*, 1935, págs. 35-68.
68. *Ibidem*, pág. 36.
69. *Ibid.* págs. 42.
70. *Ibidem*, págs. 59-60.