



Hasta una cierta
la vieja tradición que se intera en el mundo
(vease su descripción del estado de guerra)
para el conocimiento de que
la poesía y la literatura han pasado de un modo
en forma de unificación
de metas y métodos de expresión
Este paralelismo puede verse
tanto en las obras de los autores alemanes
como en las de los autores franceses
al punto que
en las descripciones plásticas de Zola (vease el libro de Dam
por ejemplo la descripción de la ciudad
del autor alemán y el autor francés
de la obra de los autores de la obra
de la obra de los autores
para citar solo algunos de la tradición italiana
hasta llegar
a las obras de los autores
que van del siglo XVIII en adelante
a las imágenes sensuales de Giotto y de Cimabue
inspiradas en parte por el arte bizantino



N 72
P84
ej. 2

De modo que si lo que os interesa en una obra de arte es el hecho de que sea algo único, si una posible comparación entre un poema y un cuadro no os interesa tanto por lo que ambos tienen en común como por lo que distingue a uno de otro y hace de cada uno algo aparte, si no os interesan las fuentes sino el producto final, entonces el tema de este libro os parecerá académico e, incluso, superfluo.

Mario Praz

Mnemosyne

*El paralelismo entre la literatura
y las artes visuales*

taurus



MARIO PRAZ

UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
BIBLIOTECA
COMPRA

MNEMOSYNE

El paralelismo entre la literatura
y las artes visuales

Versión castellana
de
RICARDO POCHTAR

taurus


M.NEMOSYNE

Titulo original: *Mnemosyne. The Parallel
between Literature and the Visual Arts*

© 1970 by the Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D. C.
Editor: Princeton University Press, Princeton, N. J.
(«The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts», 1967.
Bollingen Series, XXXV, vol. 16)

Maqueta de cubierta
por
Manuel RUIZ ANGLELES



© 1979, TAURUS EDICIONES, S. A.
Príncipe de Vergara, 81, 1.º MADRID-6
ISBN: 84-306-1184-3
Depósito legal: M. 39433-1981
PRINTED IN SPAIN

CAPITULO I
«UT PICTURA POESIS»

Según un principio de la filosofía idealista, que recoge E. M. Forster:
«Una obra de arte... es un producto único. Pero, ¿por qué? No lo es por el hecho de ser ingeniosa, noble, bella, ilustrada, original, sincera, idealista, útil o instructiva: cualquiera de estas cualidades puede estar presente en ella, pero la obra de arte se distingue por ser el único objeto material del universo capaz de poseer una armonía interna. A todos los otros objetos la forma les ha sido impuesta desde fuera y al quitarles el molde se derrumban. Únicamente la obra de arte se mantiene por sí sola. Logra realizar lo que la sociedad ha prometido muchas veces, pero siempre en vano. La antigua Atenas se derrumbó, pero *Antígona* sigue en pie. La Roma renacentista se derrumbó, pero el techo de la Sixtina se terminó de pintar. Los reinados de Jaime I y de Luis XIV se derrumbaron, pero se produjeron *Macbeth* y *Phèdre*.»¹

De modo que si lo que os interesa en una obra de arte es el hecho de que sea algo único, si una posible comparación entre un poema y un cuadro no os interesa tanto por lo que ambos tienen en común como por lo que distingue a uno de otro y hace de cada uno algo aparte, si no os interesan las fuentes, sino el producto final, entonces el tema de este libro os parecerá académico e, incluso, superfluo.

Por otra parte, tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza. Como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística.

En realidad, aunque de hecho no efectivamente desde la época prehistórica (porque los paleólogos han mostrado que los primeros signos que trazaron los hombres sobre superficies rocosas fueron abstractos), con seguridad desde los

albores de la civilización a la que hasta hace poco estábamos orgullosos de pertenecer (hasta que alguien empezó a predicar que el arte debe ser «bruto», debe obedecer sólo a los propios impulsos y desligarse de cualquier tradición), desde esa época remota hasta ayer ha existido una mutua comprensión y una correspondencia entre la pintura y la poesía. Las ideas se expresaban mediante figuras no sólo en los jeroglíficos egipcios, sino también a todo lo largo de una extensa y rica tradición simbólica, parte de la cual encontramos brillantemente ilustrada en el libro de Edgar Wind *Pagan Mysteries in the Renaissance*².

La esfinge no fue sólo un animal fantástico: para los antiguos poseía también un significado que Pico della Mirandola ha explicado así: «*doversi le cose divine sotto enigmatici velamenti e poetica dissimulazione coprire*» («las cosas divinas deben ocultarse tras el velo del enigma y el embozo de la poesía»). Al igual que las palabras adoptan significados distintos y a veces aparentemente contrapuestos, también las figuras simbólicas se comportaban de esa manera; así pues, la esfinge podía ser la expresión de una ignorancia culpable e insensata. Entre los pliegues del manto que cubre el regazo de la Virgen en la *Pietà* de Miguel Ángel nos parece reconocer la forma de una calavera: ¿se trata de una coincidencia fortuita o nos encontramos con una alusión deliberada, o subconsciente, de ese artista en quien, como escribió Vasari, «nunca surgió un pensamiento que no llevara la marca de la muerte»? Las *technopaegnia* de los alejandrinos — y de los poetas del siglo XVIII que volvieron a ponerlas de moda — intentaban ingenuamente sugerir objetos (un hacha, un altar, un par de alas) mediante una configuración de versos de diferente longitud — algo parecido intentaron los *calligrammes* de Apollinaire —, pero la historia de la literatura nos ofrece sugerencias pictóricas mucho más interesantes.

El estudioso norteamericano Jean H. Hagstrum las ha examinado en su libro *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*³. Aunque, como indica el subtítulo, la obra se ocupa principalmente de la tradición inglesa, Hagstrum repasa toda la historia de la alianza entre la pintura y la poesía⁴. A lo largo de los siglos dos frases consagradas — una de Horacio; otra de Simónides de Ceos — han gozado de una autoridad indiscutida: la expresión *ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso; y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla.

Durante siglos la práctica de los pintores y los poetas se basó en esos textos: los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada. Basta una ojeada a la vieja tradición que se inicia en Homero (véase su descripción del escudo de Aquiles) para convencernos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo con codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión. Este paralelismo puede verse tanto en las *εκφράσεις* de los alejandrinos como en las



Antonio CANOVA: *Fernando IV de Nápoles ataviado de Minerva*. Escultura en mármol, 1800.

Imágenes de Filostrato el Viejo, al igual que en las descripciones plásticas de *La Divina Comedia* de Dante (por ejemplo, la escultórica Anunciación del canto décimo del *Purgatorio*), de la *Amorosa Visione* de Boccaccio y del *Orlando Furioso* (para citar sólo ejemplos de la tradición italiana), hasta llegar a las *Grazie* de Foscolo, cuyo modelo se encuentra en Canova, y a las imágenes sensuales de Gabriele d'Annunzio; inspiradas sobre todo en el prerrafaelismo, donde las sugerencias procedentes del campo literario surgen a cada paso. En la tradición inglesa, el paralelismo va desde Chaucer (véase la descripción de las estatuas de los grandes poetas en *La casa de la Fama*) hasta los cuadros en verso que encontramos en Edmund Spenser y en Shakespeare (*The Rape of Lucrece*), y más tarde aparece en los pasajes de Keats inspirados en Tiziano, en Poussin, en los mármoles del Partenón e incluso en las escenográficas y apocalípticas composiciones de John Martin⁵.

El tema de las «instrucciones para el pintor», que desde Anacreonte gozó de gran popularidad —sobre todo entre los poetas ingleses—, no fue una mera ficción elegante: de hecho, los pintores se inspiraron en los escritores; de ellos tomaron las ideas para la decoración de paredes y techos, así como para la elección de los temas de sus cuadros. Entre los muchos ejemplos cabe citar la *Primavera*, *El nacimiento de Venus* y *La Calumnia* de Botticelli. Por otra parte, la fórmula *ut pictura poesis* era un aviso para los poetas, porque el ejemplo de la pintura mostraba que el arte sólo podía resultar eficaz en la medida en que se mantuviese en estrecho contacto con la realidad visual. Después de haber traducido un pasaje de Filostrato que recuerda los famosos versos de *El Mercader de Venecia* sobre la música: «Quien no ama la Pintura atenta contra la Verdad y contra la sabiduría de la Poesía», Ben Jonson añade: «La Pintura es una invención del Cielo, la más antigua y la más afín a la Naturaleza»⁶. El prestigio que adquirió la pintura gracias a los grandes maestros italianos del Renacimiento le aseguró la victoria sobre su arte hermana, la poesía, como lo demuestran los constantes esfuerzos de los poetas por competir con los pintores en la sensualidad de sus descripciones.

Esta «convención icónica», como la llama Hagstrum, no sólo se impuso en el Renacimiento, sino más aún en el siglo XVII, cuando Giambattista Marino y sus seguidores produjeron «galerías» de pinturas en verso que culminaron con las *Peintures morales* de Pierre Le Moyne, y cuando la literatura de los emblemas llegó a su apogeo. De hecho, en el siglo XVII podemos observar la fase aguda de una tendencia de la imaginación que Diderot trató de explicar en un pasaje de su «Lettre sur les sourds et les muets»:

«Il passe alors dans le discours du poëte un esprit qui en ment et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les



2 TIZIANO: *Retrato de joven dama ataviada de Venus en uso de velar los ojos del Amor*. Lienzo, mediados de la década de 1550.

autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique.»^{7*}

Mientras que los poetas ingleses del período isabelino no sabían demasiado de pintura (Giulio Romano, el único artista italiano que menciona Shakespeare, fue un escultor de figuras de cera)⁸, los del siglo XVIII, en cambio, eran por lo general amigos de pintores, conocían directamente las obras maestras del arte italiano y eran coleccionistas de grabados y, a veces, de cuadros. Shaftesbury no exageraba cuando decía que la invención del grabado fue para la cultura inglesa del siglo XVIII lo que la invención de la imprenta había sido antes para la totalidad de la república de las letras⁹. Así se constituyó un panteón de pintores, una constelación de nombres famosos y de obras famosas cuya influencia sobre el gusto fue enorme. A comienzos del siglo XIX, cuando la pintura inglesa se encontraba en su apogeo, la figura del *connoisseur* era muy común en los ambientes culturales. El gusto de Keats por las artes figurativas se formó sobre todo a través de grabados; en ello siguió el camino de Leigh Hunt, quien incurrió en las comparaciones más extravagantes y atrevidas entre pintores y poetas — particularmente a propósito de Spenser, en cuya obra creía encontrar las cualidades de Tiziano, de Rembrandt, de Miguel Ángel, de Rubens, de Reni, de Rafael, de Correggio y de otros artistas¹⁰.

Tanto los poetas como los pintores del siglo XVIII idealizaron los temas contemporáneos inspirándose en las estatuas antiguas y revistiendo a los personajes modernos con cualidades y atributos tomados de la historia y de la mitología. La costumbre databa de la época de Alejandría y de la Roma imperial, cuando se representaba a los soberanos con los atributos de la divinidad, y perduró hasta Canova, quien representó a Fernando IV de Nápoles (cuya gruesa nariz borbónica confería a su rostro un carácter casi grotesco) con el atavío de Minerva, la diosa de la sabiduría y la cultura [1]. Botticelli representó a una dama — probablemente Caterina Sforza-Riario — con los atributos de la santa homónima: la palma y la rueda (Altenburg, Museo Lindenau); en un cuadro de Girolamo Savoldo vemos a otra vestida de Santa Margarita, con el dragón a su lado (Galería Capitolina, Roma); la joven dama de un retrato de Tiziano [2] es Venus: el pintor la presenta en el acto de vendar los ojos de Cupido. Mignard y Reynolds¹¹ retrataron a miembros de la nobleza revistiéndolos con los atributos de diversas figuras mitológicas: para el primero, la Marquesa de Sciguellys fue Tetis, y el Conde de Toulouse un durmiente Cupido; para el segundo, Mrs. Sheridan encarnó a Santa Cecilia [3], Mrs. Blake a Juno, y Mrs. Siddons a la Musa Trágica (Romney escogió el mismo papel para Mrs. Yates). Steele ridiculiza esta moda en la escena segunda

* «Se transmite entonces al discurso del poeta un espíritu que mueve y da vida a todas las sílabas. ¿En qué consiste ese espíritu? A veces he sentido su presencia; pero sólo sé que por él las cosas se dicen y al mismo tiempo se representan: en el momento en que el entendimiento las aprehende, el alma las siente con la emoción, la imaginación las ve y el oído las escucha, y el discurso deja de ser sólo una concatenación de términos enérgicos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza para ser también un tejido de jeroglíficos superpuestos que lo pintan. En este sentido podría decir que toda poesía es emblemática.»



3 Sir JOSHUA REYNOLDS: Retrato de Mrs. Sheridan ataviada de Santa Cecilia. Liczo, 1977.



4 Claude LORRAIN: Paisaje con molino. Lienzo, 1648.



5 Guido RENI: Aurora. Fresco. 1613.

del acto cuarto de *The Tender Husband* (1705), donde el Capitán Clerimont, disfrazado de pintor, dialoga con Biddy Tipkin (la sobrina de Mr. Tipkin):

Sobrina. En un cuadro hay espacio para la fantasía, así que me gustaría aparecer como la amazona Talestris, sosteniendo una lanza; ante mí habrá una mesa y sobre ella un yelmo; detrás, a cierta distancia, un enano tendrá la brida de un palafrén blanco como la leche.

Clerimont. La idea es muy ingeniosa, Señora. Si os parece bien, añadiremos un Cupido en el acto de robar vuestro yelmo: para mostrar que el amor debería estar presente en toda acción valerosa.

Sobrina. Ese detalle puede resultar bastante pintoresco.

Clerimont. Aquí, Señora, irá vuestro retrato; aquí el palafrén; aquí el enano: el enano debe ser muy pequeño, si no no cabría.

Sobrina. Un enano nunca puede ser demasiado pequeño.

Clerimont. Este enano será africano, para poder distinguirlo del otro enano poderoso (*suspiros*): Cupido; a este bello niño lo colocaré cerca de vos; parecerá muy natural: seguro que os confundirá con su madre, Venus.

Sobrina. Esos son detalles que dejo para vuestra propia fantasía.

El capítulo XVI de *El Vicario de Wakefield*, de Oliver Goldsmith, contiene una aguda sátira de un retrato de familia (*conversation piece*) cuyas figuras aparecen ataviadas con trajes alegóricos: deseosa de superar en materia de gusto a una familia vecina, la del Vicario decide hacerse «un gran retrato de familia de carácter histórico»; pero no logran encontrar un tema apropiado y finalmente se contentan con aparecer «cada uno como una figura histórica independiente»: la esposa será Venus, los dos niños pequeños encarnarán a sendos Cupidos, Olivia y Sofia a una amazona y a una pastora respectivamente; el Vicario aparecerá «con toga y banda» en el acto de obsequiar a su esposa, es decir, a Venus, un ejemplar de su libro sobre la controversia whistoniana*.

Las alegorías que encontramos en este tipo de cuadros solían proceder de la *Iconología* de Cesare Ripa (Émile Mâle ha dedicado un conocido estudio¹² a las influencias de ese célebre repertorio sobre las artes y Erna Mandowsky ha investigado sus fuentes¹³). Ese trasfondo cultural explica el placer de quienes, «al pasear por una floresta o un parque», descubren de pronto, «en un recodo del sendero», según las palabras de Joseph Warton, «la estatua de alguna VIRTUD o alguna MUSA»¹⁴.

Así, por la influencia decisiva de ciertos pintores, fue cobrando fuerza a lo largo del siglo XVIII esa tradición icónica secular. A los modernos siempre nos ha sorprendido la popularidad de que gozaron en ese siglo pintores que más tarde decayeron en la estimación de los críticos, como Guido Reni, los Carracci y Guercino (aunque recientemente parece haberse producido una especie de revalorización).

* Nombre de una controversia teológica. Aparece en el cap. II del *Vicario*, protagonizada por William Whinston. (*N. del T.*)

zación de sus obras). Reni fué un gran maestro de la delicadeza y de la gracia, cualidades que ese siglo valoraba más que cualquier otra. Suele creerse que los poetas se anticipan a los pintores en el descubrimiento de nuevos reinos de la imaginación, pero Hagstrum ha mostrado en su libro que James Thomson, supuesto inventor del paisaje romántico, se limitó a trasladar a la poesía ciertos temas comunes en los paisajistas del siglo XVII: no sólo en Claude Lorrain [4] y en Salvator Rosa, sino también en otros maestros que utilizaban el escenario natural para expresar ideales heroicos, pastorales o religiosos. El hecho de que Thomson recurriera a personificaciones para crear el punto focal de la escena demuestra que su verdadera fuente de inspiración no era tanto el paisaje natural como el heroico. Esas personificaciones constituyen el centro alrededor del cual se organiza la naturaleza: el poeta las presenta con sus atributos característicos, y los elementos naturales se ajustan a ellas. Sin lugar a dudas, la descripción que hace Thomson (en la versión revisada del pasaje sobre la llegada del Verano) del «padre de las Estaciones», es decir, el Sol, en su «radiante carro» alrededor del cual danzan las «horas de rosados dedos», está inspirada en el famoso techo donde Reni representa la Aurora [5].

También las alegorías de Collins derivan de Reni. La primera comparación visual que sugieren es su *Fortuna*, cuyo cuerpo de alabastro se cernie sobre una esfera azul contra el pálido fondo celeste del cielo [6]. Análogamente, en el panteón de Thomas Gray encontramos a los maestros romanos del siglo XVI y a los boloñeses del XVII, sobre cuyas pinturas escribió abundantes notas durante su *Grand Tour*. La melancolía que colorea su «Elegy» corresponde a la que infundió Poussin a su famoso cuadro *Et in Arcadia Ego* [7]. En otros poemas Gray subordina la escena, igual que Thomson, a alguna personificación mítica, «cuya función consiste en organizar los detalles e interpretarlos como manifestaciones de una especie de orden o significación amistosa»¹⁵. La función poética de esas alegorías — retoños de la familia iconológica de Ripa — corresponde a la que desempeñan las estatuas en los parques; infunden a la escena una nota de meditación y de ensoñación que no tardaría en recibir un nuevo nombre: sensibilidad romántica.

De modo que en esa época las transiciones de la poesía a la pintura y de la pintura a la poesía eran casi imperceptibles. Aunque este tipo de interrelación pueda ilustrarse ampliamente en todas las literaturas de Occidente y constituya, por ende, un capítulo incuestionable dentro de un tratamiento general del tema del paralelismo entre las artes y las letras, no representa en modo alguno la parte más importante del mismo, porque esas relaciones no nos dicen demasiado acerca de la manera en que tales préstamos se realizaron. El hecho de que un poeta pensara en determinado pintor al componer su poema no entraña necesariamente una similitud en cuanto a la poética y el estilo. Similitud que hasta cierto punto puede subrayarse (aunque pocas veces se lo ha intentado) en los casos de Thomson y de Collins. Sin embargo, sus respectivos enfoques de la fuente pictórica son totalmente distintos. Basta comparar, por ejemplo, el citado pasaje de Thomson sobre la llegada del Verano con la «Ode to Evening» de Collins, para advertir que el

primero se mantiene aún dentro de los límites de la descripción y de la fraseología poética virgilianas, que infunden a sus versos un ritmo majestuoso, familiar a los lectores de la poesía latina y neolatina (de hecho, los versos de Thomson se prestan fácilmente a una traducción latina); el segundo, en cambio, a pesar de sus personificaciones dotadas de un aspecto monumental y de una cualidad *passé-partout*, presenta inflexiones y matices que, por un lado, nos recuerdan a Milton y, por otro, anticipan la sensibilidad de la oda de Keats «To Autumn». Cotejad los siguientes versos del «Summer» de Thomson:

*while, round thy beaming car,
High-seen, the Seasons lead, in sprightly dance
Harmonious knit, the rosy-fingered hours,
The zephyrs floating loose, the timely rains,
Of bloom ethereal the light-footed dews,
And, softened into joy, the surly storms...**

con la descripción que hace Collins de las diversas figuras míticas que acompañan el carro del Crepúsculo:

*For when thy folding Star arising shews
His paly Circlet, at his warning Lamp
The fragrant Hours, and Elves
Who slept in Buds the Day,
And many a Nymph who wreaths her Brows with Sedge,
And sheds the fresh'ning Dew, and lovelier still,
The Pensive Pleasures sweet
Prepare thy shadowy Car.***

Ambos pasajes pueden calificarse de «pictóricos»: cabe añadir que la descripción de Thomson se aproxima más a la neoclásica *Aurora* de Reni (que ha sido comparada con un friso o un bajorrelieve), mientras que la de Collins está más cerca de la *Aurora* de Guercino [8] (Villa Ludovisi), más melancólica y romántica, con sus efectos de claroscuro y la magia de los cipreses y de las nubes tormentosas. De hecho, un detalle [9] de la *Noche* de este último pintor (inspirado en la *Melancolía* de Durero): la figura pensativa sentada bajo un arco roto sobre el que revolotea un murciélago podría evocar el siguiente pasaje de Collins:

* «...mientras, alrededor de tu radiante carro, vistas en lo alto, las Estaciones, armoniosamente enlazadas en animada danza, conducen a las horas de rosados dedos, los céfiros que ondean en libertad, las tempestivas lluvias, los rocíos de leve, pío y de color etéreo, y, ablandadas de goce, las arrogantes tormentas...»

** «Porque cuando la Estrella vespertina al elevarse muestra su pálida Corona; con su lámpara avisa a las fragantes Horas, a los Duendes, que durante el Día han dormido en los pimpollos, y muchas Ninfas, que cubren sus sienes con juncias y esparcen el refrescante rocío, y, aun más amables, a los suaves Placeres Pensativos, que preparen tu umbroso Carro.»



6 Guido RENI: *Fortuna*. Lienzo, 1623.

*Now air is hush'd, save where the weak-ey'd hat,
With short shrill Shriek flits by on leathern Wing.**

Sería tentador, pero arbitrario, suponer que Thomson y Collins pensaron en las Auroras de Reni y de Guercino respectivamente; más prudente es decir que, si su inspiración pictórica sólo puede definirse en forma imprecisa, la tradición poética a que pertenecían puede valorarse, en cambio, de un modo mucho más exacto.

El examen de otros casos similares nos permite llegar a conclusiones parecidas. Consideremos, por ejemplo, los apuntes que tomó Keats durante su viaje por Escocia, donde imagina sobre el Loch Lomond un desfile de barcas con empenachados guerreros y estandartes, que se aleja en el cielo azul y desaparece entre las montañas. Según Ian Jack¹⁶, esta fantasía se inspira en el llamado *Castillo encantado* de Claude Lorrain; sin embargo, lo primero que nos sugiere es la fantasía medieval del típico pintor romántico norteamericano Thomas Cole, en cuyos cuadros *The Departure* y *The Return* (ambos en la Corcoran Gallery of Art de Washington) encontramos castillos almenados que se elevan sobre románticas extensiones de agua y barcas con guerreros portadores de yelmos empenachados. Tanto Ingres como Delacroix se inspiraron en un tema típico del exotismo árabe, que a la sazón estaba de moda: el harén (tema que en gran medida contribuyeron a popularizar los *Cuentos* en verso de Byron). La *Odalisque* [10] de Ingres, pintada en 1814, nos recuerda a la *Paolina Borghese come Venere* de Canova; en cambio, *Femmes d'Alger* de Delacroix [11] (1834) se basa en bosquejos del natural realizados por el propio pintor¹⁷. Este último cuadro se parece más a una tela de Renoir (*L'esclave* [12] —1872—, obra de tema similar, concebida como un homenaje a Delacroix) que al mencionado óleo de Ingres. En casos como éstos la relación entre el arte y la literatura resulta aún más laxa que en el caso ya analizado de Thomson y Collins. Pero los temas no importan demasiado: lo que debe tenerse en cuenta es la manera en que están tratados. En este sentido, Ingres se inspiró en los modelos neoclásicos (hasta la postura de la bailarina de *Le Bain turc* parece tomada de un bajorrelieve antiguo); Delacroix, en cambio, aunque no exento de influencias, se basaba ante todo en impresiones de primera mano, atesoradas con el típico amor romántico por la experiencia.

Todo esto parece confirmar la pertinencia de la observación que encontramos en la *Teoría de la literatura* de René Wellek y Austin Warren en el sentido de que «cada una de las diferentes artes —las artes plásticas, la literatura y la música— posee su propia evolución, caracterizada por un ritmo y una estructura interna de los elementos, que le son propios... Debemos concebir la suma total de las actividades culturales del hombre como un sistema global integrado por series que evolucionan en forma autónoma, cada una de ellas dotada de su propio conjunto de normas, no necesariamente idénticas a las de las series vecinas»¹⁸.

Con una observación similar concluye Helmut A. Hatzfeld su libro *Literature*

* «Ahora el aire se acalla, salvo donde el murciélago de débiles ojos con breve y penetrante chillido revolotea [llevado por] su coriácea ala.»



7 Nicolas Poussin: *Et in Arcadia Ego*. Lienzo, 1650-55.

through Art, *A New Approach to French Literature*: «El principio según el cual el enfoque básica y predominantemente estético en el análisis de todo arte es insustituible siempre y cuando no se desee despojar a este último de su carácter propio, no sólo me ha parecido un punto de vista correcto sino un [criterio] absoluto». Añade, sin embargo, que «para la comprensión de los problemas estéticos, [ese enfoque] debe completarse mediante lo que algunos han denominado *Geistesgeschichte* o 'Historia de las ideas'». Termina diciendo que en su libro ha intentado aplicar los principios de Wölfflin «al terreno literario, inseparable del artístico»¹⁹.

Sin embargo, el libro de Hatzfeld no consiste tanto en un estudio del paralelismo entre las diferentes artes como en una especie de *iconologie expliquée par les textes*: resulta útil por cuanto presenta un repertorio de temas (aunque no los disponga en forma de catálogo, como hace A. Pigler en su obra *Barockthemen*²⁰). Propone una variedad de ejemplos sugerentes pero no parece llegar a una definición clara de los principios y excluye expresamente toda «morfología de las artes». Sin embargo, sólo cabe hablar de correspondencias cuando las intenciones expresivas y las poéticas son comparables, y cuando hay similitud en los medios técnicos utilizados. En muchos casos Hatzfeld se limita a comprobar la existencia

de paralelismos puramente temáticos, de modo que su libro sólo parece contener una serie de correlaciones aproximativas entre textos literarios y obras pictóricas pertenecientes a un mismo período. El procedimiento no resulta demasiado novedoso: al referirse a las *Stanze* de Poliziano, ningún profesor italiano de escuela secundaria dejará de mencionar la *Primavera* de Botticelli —aunque las semejanzas entre ambas obras sean mucho menos importantes que sus diferencias—. Algunos de los *rapprochements* que propone Hatzfeld son pertinentes: por ejemplo, cuando establece un paralelo entre el *esprit géométrique* de Descartes, el jardín clásico y la lógica paradójica de las tramas de Racine; pero bastaría con enumerar sus comparaciones no pertinentes para que el libro perdiese el mínimo de originalidad que lo confiere la elección de su tema. Según él, Cézanne sería la perfecta encarnación de las ideas estéticas de Gautier y Baudelaire; la *Odalisque* de Ingres sería hermana gemela de *Sara la bañeuse* de Victor Hugo; en Georges de la Tour y en Racine se manifestaría el mismo temple espiritual *tenebroso*; existirían puntos de contacto entre Balzac y Renoir, así como entre el famoso viaje en coche de *Madame Bovary* y el paso de las carrozas en el cuadro de Renoir *Les Grands Boulevards au printemps*.

Si se quiere encontrar un equivalente pictórico de ese famoso episodio de la novela de Flaubert, hay que examinar la pintura de género del siglo XIX, donde era habitual que se sugiriera una historia mediante una insinuación, un gesto dirigido a la inteligencia o al sentimiento de los observadores. El pasaje describe el momento en que, a mitad del día, en pleno campo, mientras el sol da contra los viejos faroles del coche, una mano desnuda surge de entre las cortinitas de tela amarilla y suelta unos trocitos de papel que revolotean como otras tantas mariposas sobre un campo de rojos tréboles en flor. Este registro impresionista de las manchas de color (los plateados faroles del coche, las cortinitas de tela amarilla, los blancos trocitos de papel, el campo del trébol rojo) y la opresiva melancolía del viaje son rasgos típicos del gusto decimonónico, aficionado a los detalles patéticos capaces de producir un rudo en la garganta. Sin embargo, el espíritu de la descripción de Flaubert nos recuerda más a los pintores victorianos que a los impresionistas franceses. Pensemos en *The Blind Girl* de Millais [13], donde una muchacha ciega aparece sentada en medio de un encantador paisaje dominado por un arco iris, mientras una mariposa multicolor descansa sobre un mantón: detalles que la infortunada muchacha es incapaz de percibir. Lo que provoca la emoción del observador es sobre todo la idea de la infelicidad de la muchacha: análogamente, la emoción del lector de Flaubert surge de la sospecha de lo que sucede en el interior del coche.

En la mayoría de los casos los paralelismos que propone Hatzfeld resultan tan poco convincentes como las vagas impresiones que cualquiera puede sentir ante una obra de arte. Ya hemos mencionado las antojadizas referencias pictóricas que la obra de Spenser suscitó en Leigh Hunt. Es común que el nombre de Watteau se asocie al de Mozart como figuras representativas del espíritu del siglo XVIII, en el mismo sentido en que suele citarse al mencionado binomio Poliziano-Botticelli como expresión del genio renacentista en Florencia. Sin embargo, para decirlo con



8 GUERCINO: *Aurora*. Fresco, 1621-23.

las palabras de Welck y Warren, «este tipo de paralelismo nos presenta mayor interés cuando se trata de realizar un análisis riguroso»²¹.

Pero, ¿caso la expresión «análisis riguroso» sería un calificativo adecuado para un intento como *La correspondencia de las artes*²² de Etienne Souriau? Este autor se propone dar fundamento científico a una serie de correspondencias ya insinuadas confusamente en el diálogo de Gregorio Comanini *Il Figino overo del Fine della pittura*, donde este humanista no se limita, como Ben Jonson, a la creencia común en la afinidad entre poesía y pintura: considera que las composiciones del extravagante pintor Arcimboldo son ejemplos de transposición de tonos musicales en elementos visuales y concluye que las diferentes artes evolucionan en forma paralela y que las leyes que determinan la creación de las imágenes son las mismas en unas y en otras («del pari e con le medesime leggi nel formare i lor simulacri»)²³. Bastante más audaz fue Louis Bertrand Castel, quien en su *Optique des couleurs* (1740) describe un *clavecin oculaire* donde los diferentes colores de la palca se distribuyen entre las diversas llaves del instrumento. En la «Lettre», de la que ya hemos citado un fragmento dirigida al autor de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, es decir, al Abbé Baticaux²⁴— Diderot escribe:

«Balancer les beautés d'un poëte avec celles d'un autre poëte, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de



9 GUERCINO: *La Noche*. Fresco, 1621-23.

la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poëte, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c'est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos *Beaux-arts réduits à un même principe*.»^{25*}

En vano señaló Lessing, pocos años más tarde, los límites entre la poesía y la pintura afirmando que el terreno de la primera es el espacio, mientras que el de la segunda es el tiempo, y descartando cualquier confusión entre una y otra; en vano calificó de falaz al paralelismo entre el *Filocteto* de Sófocles y el *Laocoonte*, ambas expresiones —según Winckelmann— del dolor en el arte: la tentación de explorar el misterio de la correspondencia entre las diferentes artes, de descubrir la fuente de ese Nilo de siete brazos, ha vuelto a surgir una y otra vez en la fantasía de los artistas; las «Correspondances» de Baudelaire, la audición coloreada en el célebre soneto de Rimbaud sobre las vocales y el órgano de colores en Des Esseintes son

* «Comparar las bellezas de un poeta con las de otro poeta es algo que se ha hecho mil veces. Pero reunir las bellezas comunes de la poesía, la pintura y la música; mostrar sus analogías; explicar de qué manera el poeta, el pintor y el músico expresan la misma imagen; atrapar los emblemas fugaces de sus expresiones; ver si existe alguna semejanza entre esos emblemas, etc., es algo que aún no se ha hecho y que os aconsejo añadir a vuestros *Beaux-arts réduits à un même principe*.»

ejemplos de esa idea recurrente, a los que cabría añadir el *Poem of Ecstasy*, op. 54, de Scriabin, ejecutado en Nueva York en 1908 —una *Gesamtkunstwerk* compuesta de danza, música, colores y perfumes—, el ideal de conseguir una fusión completa entre el arte abstracto (escultura y pintura) y la tecnología de la construcción, tal como lo expresara J. J. P. Oud— y más tarde retomado por Walter Gropius y Le Corbusier²⁶—, y el curioso caleidoscopio cronométrico formado de ondas coloreadas, obra de Thomas Wilfred que puede verse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ese *Anderstreben* de las diferentes artes no sólo ha encontrado confirmación en la obra de determinados pensadores —por ejemplo, en las especulaciones de Goethe acerca del sabor de los colores y en el siguiente pasaje de la *School of Giorgione* de Walter Pater: «Aunque cada arte posca, pues, su propia [condición], su específico orden de impresiones, así como un encanto que resulta intraducible... cabe señalar que... en cada arte se observa también una tendencia a asumir la condición de algún otro»—, sino que también ha dado origen a investigaciones de carácter sistemático, entre las que se cuenta el libro de Souriau²⁷.

Este autor ha ideado una ruleta formada por las siete artes primarias y sus respectivas artes secundarias, o representativas, donde la forma primaria implícita «puede obtenerse suprimiendo el parámetro representativo». Así, el arte abstracto resulta legitimado como pintura pura, sin perder por ello su capacidad de influir sobre los sentimientos y las emociones. ¿Logra Souriau, mediante este esquema simple y la asociación de las diferentes artes por pares, descubrir efectivamente el sistema de esa delicada ruleta? De ese modo la música se vincularía con el arte del arabesco (forma primaria del dibujo): traducidos al arabesco, ciertos pasajes del *Nocturne*, op. 9, n.º 1, de Chopin, se convierten en un dibujo que «adecuadamente coloreado o sólo en claroscuro, podría servirle a un decorador para adornar los bordes de una alfombra»²⁸. De hecho, los arabescos que Souriau extrae de la música tienen el aspecto mezquino y anguloso de los registros sismográficos; su relación con la riqueza y complejidad de la música evoca, en efecto, la que existe entre un registro sismográfico y ese inmenso y formidable fenómeno que es un terremoto: son sólo débiles huellas de esa trepidación de las esferas con que puede compararse la composición musical. Puede que representen el revés de la trama de la música, pero ¿acaso cabe atribuirles algún valor artístico?

Por lo demás, el procedimiento inverso resulta impracticable: no podemos producir el equivalente musical del perfil de una estatua, porque la música funciona sobre la base de escalas y todas las líneas curvas adquirirían un aspecto anguloso, una especie de punto cruz. Sin embargo, esto no desalienta a Souriau, quien insiste en la magia del arabesco, del perfil de una curva: la nariz de Cleopatra, capaz de cambiar el destino del mundo; la pierna de la amante perfilada contra el ocaso, que tanto fascinara a Baudelaire. Aunque Souriau no se lo pregunte, ¿acaso el secreto del paralelismo entre las artes no será sólo un secreto caligráfico?

Quizá todo se reduzca a eso. Cada época posee su propia escritura, o escrituras; si fuésemos capaces de interpretarla, descubriríamos un carácter e incluso un aspecto físico que le es propio —así como los paleontólogos logran reconstruir



10 J. A. D. INGRES: *La Odalisea* (*La Grande Odalisque*). Lienzo, 1814.



11 Eugène DELACROIX: *Mujeres de Argel*. Lienzo, 1834.

todo el animal a partir de un fragmento de fósil—. Entre el arabesco extraído de la música de Chopin y esta última existe la misma relación que entre una muestra de escritura y la riqueza del individuo de carne y hueso. ¿A qué se reducen de hecho las teorías de Souriau? Puede que su sistema de la rueda de las artes no carezca de interés, pero cuando en la Capilla Sixtina pretende ver una correspondencia entre la arquitectura de Pontelli²⁹ y los frescos de Signorelli, Perugino y Miguel Ángel, somos presa del desaliento. ¿Qué tienen en común Perugino y Miguel Ángel? Según Souriau, el mismo espíritu animaría las ilustraciones de Dürero para el Apocalipsis y las de Doré para la *Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge (la única afinidad que nos parece percibir en este caso es la que existe entre los nombres de los artistas: Dürero y Doré); ciertas fantasías byronianas de Delacroix y las oberturas *Coriolano* y *Egmont* de Beethoven, donde, «con mayor o menor éxito, la afinidad entre las distintas composiciones —ya sean musicales, plásticas o literarias— parece culminar en un esfuerzo por expresar de modo idéntico la misma cosa inexpressable, por conjurar mediante diferentes hechizos el mismo mundo metafísico sólo parcialmente revelado (*pour évoquer par des formules magiques différentes un même au-delà semi-suscité*). Quizá en ese nivel todas las obras de arte se comuniquen entre sí³⁰. Como ha dicho Pierre Francastel: «La conciliation est facile sur le plan des idées vagues»³¹. En esa atmósfera enrarecida del *ars una, species mille* ninguna comparación tiene sentido y los colores del arco iris terminan anulándose en el gris: «el desdichado incrédulo mira hasta ennegrecer el monumental sudario blanco que cubre el panorama a su alrededor», como en el famoso pasaje de Melville sobre la blancura de Moby Dick.

Sin embargo, lo que hemos señalado a propósito de la escritura nos proporciona un punto de partida más sólido para el enfoque del paralelismo entre las diferentes artes³². Según Souriau, una obra musical puede traducirse a una forma gráfica: esta es, por decirlo así, su cifra, la rúbrica del artista. ¿Qué otra cosa es igualmente la escritura, sino la expresión concentrada de la personalidad de un individuo? De todas las ciencias, o pseudociencias, que pretenden interpretar el carácter y el destino del hombre a partir de los signos, la grafología es, por cierto, la que posee fundamentos más sólidos. La escritura es algo que se enseña; algunas de sus características corresponden al estilo general de una época, pero si la personalidad del que escribe se destaca de alguna manera, siempre logra expresarse diferenciándose de ese estilo. Otro tanto sucede en el arte. Los artistas menores manifiestan de una manera más conspicua los elementos comunes a su época, pero ningún artista, por original que sea, puede evitar que su obra refleje una serie de rasgos comunes. Los paleógrafos hablan de un *ductus* o estilo de escritura, término que puede aplicarse a toda forma de creación artística, en la medida en que, en grado aún mayor que la escritura, ésta constituye una expresión, algo que el individuo extrae de sí mismo.

Aunque mi lenguaje presente una aparente afinidad con la definición que Croce ha dado de la estética como «ciencia de la expresión y lingüística general», debo aclarar, sin embargo, que no comparto su creencia en el sentido de que:



12 Pierre-Auguste RENOIR: *Parisienses ataviados con trajes argelinos (L'Esclave)*. Lienzo, 1872.



13 Sir John Everett MILLAIS: *La muchacha ciega*. Lienzo, 1865.

«I singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l'uno non ragguagliabile con l'altro se non genericamente, in quanto espressione. Per usare il linguaggio delle scuole, questa è una specie, che non può funzionare a sua volta da genere. Variano le impressioni come i contenuti; ogni contenuto è diverso da ogni altro, perchè niente si ripete nella vita; e al variar continuo dei contenuti segue la varietà irriducibile dei fatti espressivi, sintesi estetiche delle impressioni.»*

Este pasaje de la *Estética* de Croce precede inmediatamente a su tesis de que las traducciones son imposibles y de que toda traducción crea una nueva expresión. Por tanto, Croce consideraría injustificado, y descartable, todo discurso acerca de un paralelismo entre las diferentes artes. En el pasaje que acabamos de citar afirma que los distintos hechos expresivos son incomparables entre sí, salvo de una manera genérica. Queda por ver qué alcance ha de darse a la limitación «sólo de un modo genérico»: eso es lo que trataremos de hacer en el siguiente capítulo.

* «Cada hecho expresivo es un individuo y sólo de un modo genérico, como expresión, es comparable con los demás. Para decirlo con el lenguaje de la filosofía escolástica, se trata de una especie que a su vez no puede funcionar como género. Tanto las impresiones como los contenidos varían: cada contenido se distingue de los demás, porque en la vida nada se repite, y la continua variación de los contenidos entraña la variedad irreductible de los hechos expresivos, síntesis estéticas de las impresiones.»

EL TIEMPO REVELA LA VERDAD

Hace algún tiempo, James Laver — autor inglés que ha estudiado la evolución de la indumentaria (tanto de los trajes como de la ropa interior)— publicó un pequeño libro¹ donde —retomando una idea de Gerald Heard (en *Narcissus, An Anatomy of Clothes*)²— presenta un puñado de elocuentes figuras mediante las cuales logra probar que el estilo de una época está estampado no sólo en todas sus formas de arte pura, sino también en ese arte aplicado que presuntamente sólo obedece al capricho: la moda del vestir. La idea no es demasiado sorprendente: a primera vista parece tratarse de un perogrullada. ¿No nos recuerda aquellos manuales escolares de historia literaria, pasados ya de moda, donde cada sección iba precedida de un pasaje destinado a mostrar que los acontecimientos políticos se reflejaban en el carácter de cada período de la evolución literaria? ¿Acaso no se nos ha hablado bastante del *Zeitgeist*, del espíritu de la época? Sin embargo, en este conciso librito, con sólo situar en páginas enfrentadas una mitra asiria y un zigurat caldeo, el *Auriga de Delfos* y una columna jónica [14], la forma del yelmo de un caballero medieval y un arco gótico, el *hennin* —ese típico tocado femenino del siglo XV— y un pináculo del gótico flamígero [15], unas calzas y la pata de una mesa isabelina, etc., Laver se las ingenia para poner ante nosotros, al margen de toda duda, un hecho que las complejas disquisiciones acerca del espíritu de la época suelen dejar oculto: la estrecha relación, o *air de famille* como también podemos llamarla, que existe entre las expresiones de las diferentes artes de determinada época pasada.

Recientemente, Rosita Levi Pisetzky, historiadora de la indumentaria italiana, ha hecho observaciones similares:

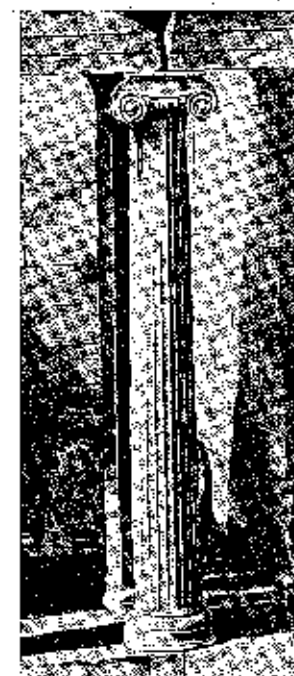
«También en el Renacimiento puede percibirse la unidad del gusto porque, con mayor o menor distinción, se manifiesta en todos los periodos históricos... Resulta

útil, pues, comparar las características de la arquitectura con las de la indumentaria: lograremos así una evocación más nítida del clima en que se crearon las prendas que entonces estaban de moda. Por ejemplo: en los palacios del siglo XVI nos llama la atención la importancia que adquieren los efectos de volumen —por contraste con la lisa linealidad de las construcciones del siglo XV— y la aparición de la curva como importante elemento estructural que se reitera tanto en los arcos como en la planta circular de muchos patios y en el desarrollo espiral de las escaleras —por contraste con la época precedente, cuyos modelos arquitectónicos se basaban en diferentes combinaciones de la línea recta. Esas características armoniosas de la arquitectura se manifiestan también en los tranquilos jardines, llenos de frutas y flores, que se extienden frente a las lujosas casas de campo del siglo XVI, proyectándose en calculadas perspectivas, a menudo convergentes hacia amplios claros ovales; se manifiestan, incluso, en los juegos acuáticos, cuyos surtidores forman arcos que van a caer en estanques de variados contornos curvilíneos, así como en las turbulentas cascadas que a menudo vierten su líquido césped en los amplios nichos circulares de escenográficos temples con columnas... Por lo general, la indumentaria, sobre todo la femenina, se concibe con vistas a simplificar la figura humana sin alterar sus proporciones. Esa síntesis simplificada que se impone durante el siglo XVI, donde el énfasis recae en los efectos de volumen, se revela también en la amplia y majestuosa abundancia de las telas que cubren las formas del cuerpo. De ese modo se completa la ruptura —ya iniciada a finales del siglo XV— respecto de la marcada preferencia gótica por la línea recta [16], volcada con ingenuidad y minucia a la invención de pequeños detalles. La moda italiana encuentra entonces el equilibrio en una amplia y magistral euritmia de formas y colores, en una serena alternancia de líneas horizontales que cortan la verticalidad de la figura. La juntura baja de las mangas destaca armoniosamente la amplitud de la línea de los hombros [17]. El escote cuadrado subraya también la amplitud del busto. El talle marcado sin rigidez en su posición natural, la falda circular de las mujeres, así como los pantalones hasta las rodillas de los hombres, son elementos que cortan la figura, en lugar de subrayar su esbeltez, como hacía la moda gótica.»³

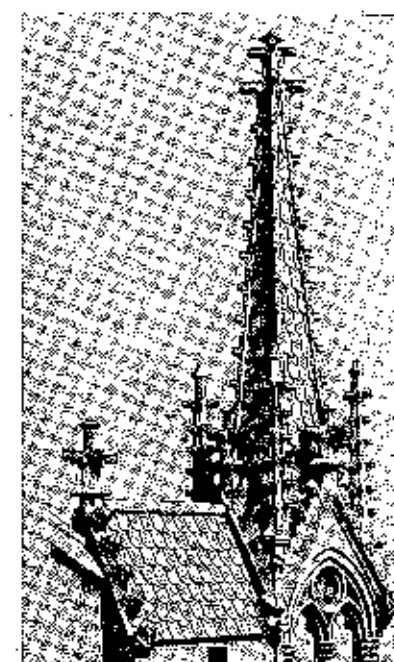
La misma autora observa a propósito del siglo XVII:

«La búsqueda de efectos de claroscuro, tan típica de la pintura y arquitectura barrocas, encuentra su contrapartida en el arte textil, donde esos mismos efectos se obtienen unas veces alternando diferentes procesos de elaboración —como el terciopelo crespo y el labrado— y otras variando los tintes y los matices con un tacto para la variación de los colores, la luz y la sombra que recuerda casi el de un Caravaggio [18].

Esa relación tan estrecha entre las expresiones de las diferentes artes parece casi inevitable. Lejos de estar dictada por el capricho de una dama de la corte o por la especulación comercial de un sastre, «la indumentaria» —afirma Laver— «no es



14 Auriga de Delfos y columna jónica.



15 El hennin y pináculo gótico.

nada menos que la manifestación visual de los contenidos mentales, el auténtico espejo del alma de una época»⁴. Los escépticos pensarán que algunos de nuestros ejemplos de paralelismo son meras coincidencias. Pero tal es el peso de las pruebas en contrario que terminamos preguntándonos, más bien, si acaso en este difícil terreno no nos hallaremos hoy en una situación similar a la de los primeros lingüistas, que descubrieron las semejanzas entre las lenguas indoeuropeas: por ejemplo, Filippo Sacchetti, que recorrió la India a finales del siglo XVII y advirtió la afinidad lingüística entre ciertas palabras sánscritas y ciertas palabras italianas; o Gelenius, el erudito bohemio que en 1537 descubrió la relación entre las lenguas eslavas y las occidentales.

Otra prueba de la peculiaridad del *ductus*, o escritura, de las diferentes épocas surge en un terreno donde no tenderíamos a buscarla: el de las falsificaciones artísticas. No es en absoluto cierto lo que dijo una vez Léo Larguier en *Les Trésors de Palmyre*, librito por lo demás delicioso, destinado a conmover a todos los aficionados al arte—: que «el tiempo trabaja para conferir una pátina a falsificaciones hoy muy evidentes, pero que con los años serán motivo de orgullo para el musco de alguna ciudad norteamericana o checoslovaca»⁵. Todo lo contrario: la repetida frase «El tiempo revela la verdad» nunca se verifica con más exactitud que en el caso de las falsificaciones. Esto no se debe a que con los años termina descubriéndose al falsificador ni a que los procedimientos modernos nos permiten determinar la edad de los materiales de la obra de arte. Sin dejar de reconocer los méritos de los rayos X, de las reacciones químicas y de la lámpara de cuarzo, hay otro factor, más simple y también infalible, que finalmente interviene.

Todo juicio crítico supone un encuentro de dos sensibilidades: la del autor de la obra de arte y la del crítico o intérprete. Dicho de otro modo: lo que llamamos interpretación es el resultado de un proceso en virtud del cual nuestra propia personalidad actúa como filtro para la expresión de otra persona. Esto es evidente en el caso de la ejecución musical, pero vale también para cualquier tipo de imitación. Sin embargo, conviene subrayar que esa evidencia no es necesariamente tal para los contemporáneos. Puesto que la interpretación de una obra de arte consta de dos elementos: el elemento original, que proporciona el artista antiguo, y el que añade su intérprete posterior, hay que esperar a que este segundo elemento pertenezca también al pasado, para que se transparente, como sucedería en el caso de un palimpsesto o de un manuscrito realizado con tinta invisible. Por lo general, los contemporáneos no tienen conciencia de ese elemento añadido, puesto que éste corresponde al sentimiento común de la época, está en el aire que se respira; la conciencia que de él tienen no es mayor que la que una persona sana tiene de sus propias funciones fisiológicas. Pero si dejamos que pasen unos años (que no necesitan ser muchos) veremos que el punto de vista cambia de una manera imperceptible pero inevitable; la investigación histórica y filológica va modificando los datos de un problema; determinados aspectos de la personalidad de un artista, antes ocultos, pasan al primer plano, y como resultado de ello ya no sentimos igual que nuestros padres, o que nosotros mismos ayer.

Ahora bien: el imitador de una obra de arte cristaliza la interpretación y el



16. Juegos del MAESTRO DEL BORRÓNBO: *El juego de la palma* (detalle). Fresco, hacia 1450.

gusto de la época en que trabaja. Con el paso de los años, el segundo de los elementos a que me he referido se va destacando y exhibiendo. Así como en el filme inspirado en la famosa historia de Stevenson el perfil de Jekyll se va abriendo paso a través del rostro muerto de Mr. Hyde, también en las falsificaciones el perfil del falsificador va emergiendo desde el fondo de su disfraz. Max J. Friedländer ha señalado con agudeza que «puesto que cada época adquiere nuevos ojos, Donatello no tiene en 1930 el aspecto que tenía en 1870. Cada generación tiene criterios diferentes acerca de lo que debe imitarse. Por tanto, quien en 1870 fabricó con éxito obras de Donatello comprobará que en 1930 su ejecución ya no logra superar el examen de los expertos. Nos reímos de los errores de nuestros padres, así como nuestros descendientes se reirán de los nuestros»⁶. ¡Cuántos de nosotros podemos dejar de preguntarnos ante las esculturas de Dossena cómo pudieron engañar a reputados expertos!

Hoy no se necesita demasiado olfato para detectar el *pastiche* de Macpherson en los poemas de Ossian — tan discutidos en su época — o el de los poemas que Chatterton atribuyera a un imaginario Rowley (falsificación por la que pagó indirectamente al suicidarse). El castillo de Horace Walpole, construido en estilo gótico en Strawberry Hill a mediados del siglo XVIII, no nos parece hoy gótico, sino más bien rococó disfrazado de gótico. El cuadro de Júpiter y Ganimedes, que Winckelmann admiró como una obra genuinamente antigua, pero que en realidad



17 Escuela de Rafael: *Retrato de Juana de Aragón*. Liezo, hacia 1518.



18 Antonio VAN DYCK: *Paola Adorno*. Marchesa di Brignole Sale. Liczo, 1622-27.



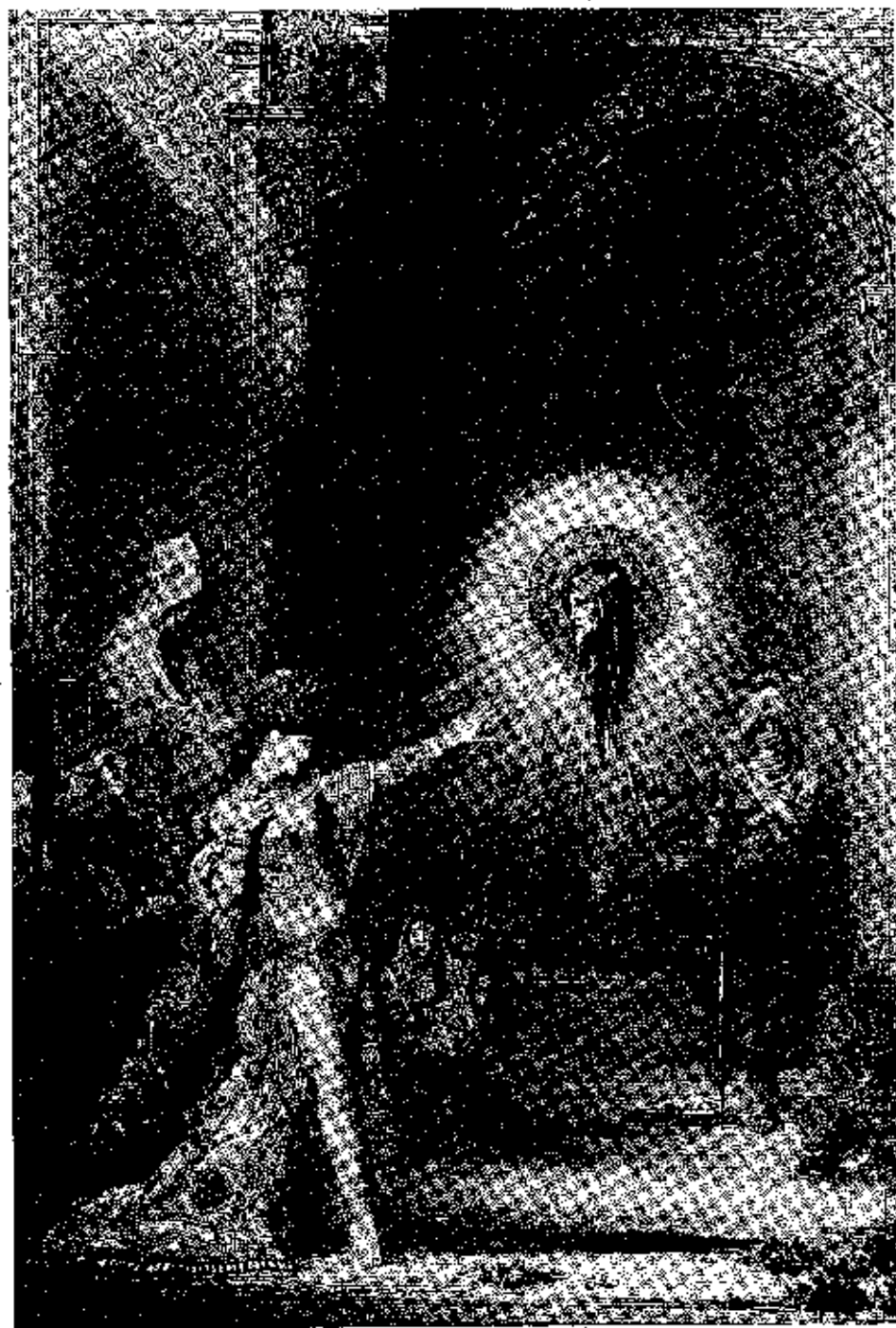
19 Icilio Federico Joni: *Narciso junto a la fuente (Narciso)*.

había pintado su contemporáneo Mengs, se nos revela inequívocamente como una composición neoclásica. Ahora detectamos el lánguido aroma *art nouveau* que se desprende de ciertos cuadros florentinos y sieneses «antiguos» falsificados por Icilio Federico Joni [19]. En sus memorias, el propio Joni señala a propósito de sus falsificaciones: «La ilusión fue casi perfecta para la época», y «Aunque no perfecta, la ilusión resultó suficientemente buena para la época». Lo que dice de la imitación del oro antiguo y de las «suciedades» de las moscas se aplica también a la composición misma del cuadro. Aunque el falsificador logre imitar perfectamente la técnica del pintor antiguo y las resquebrajaduras de la tela, aunque evite los anacronismos en la imitación de los detalles de indumentaria (lo que dista de ser fácil, a pesar de que los imitadores suelen ser más sagaces que Gabriele d'Annunzio, cuya Francisca da Rimini contenía anacronismos que saltaban a la vista desde el primer momento), aunque logre producir un cuadro que no sea una mera combinación de detalles copiados de diferentes cuadros antiguos, sino una recreación acorde con el que, en su opinión, ha sido el espíritu del artista... a pesar de todo ello, hay un elemento que siempre lo traicionará: su propia idea de la belleza, es decir, su gusto, que llevará fatalmente la marca de la época a la que pertenece. El Botticelli que vieron los decadentes no es el mismo pintor que vemos nosotros cincuenta años más tarde; como tampoco el que viera el famoso crítico de arte japonés Yukio Yashiro, quien ilustró su libro sobre el pintor florentino con fotografías de detalles de la obra de Botticelli tan exquisita y perversamente aislados de su contexto que casi parecen composiciones japonesas.

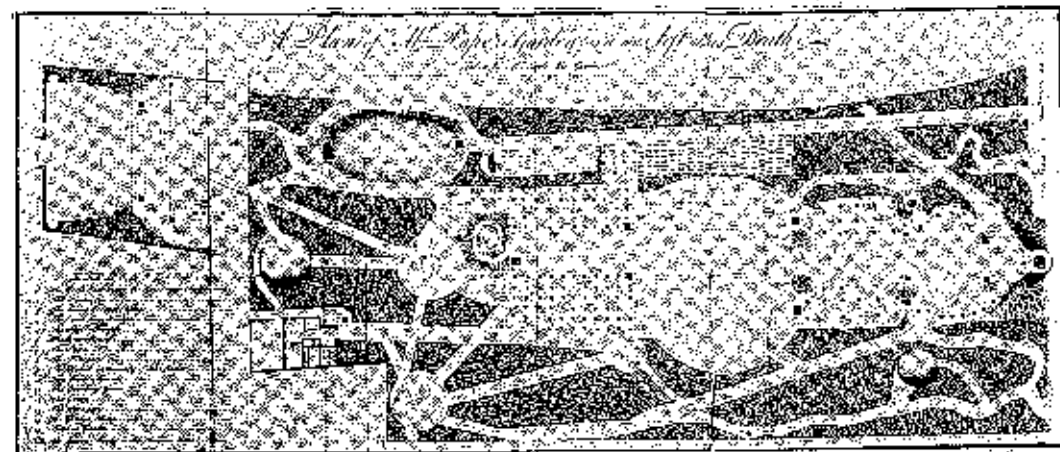
Consideremos la imitación de elementos clásicos en el mobiliario del siglo XVIII y del Imperio: en ambos casos lo primero que salta a la vista es el carácter de la época imitadora, no el de la imitada. O bien consideremos las imitaciones del mobiliario estilo Imperio realizadas a finales del siglo XIX: tienen todas un carácter *fin de siècle*, son *art nouveau*. Un *applique* renacentista -- como el que figura en la Colección Kress (Galería Nacional de Arte, Washington) - y otro estilo Imperio -- inspirado en motivos similares -- delatan maneras diferentes de ver lo antiguo. «Lo que Ustedes, queridos señores, llaman espíritu de las épocas pasadas», ha dicho Goethe, «no es en definitiva otra cosa que vuestro propio espíritu, en el que esas épocas se reflejan».

A la luz de todo esto, deberíamos concluir que el tipo de crítica de arte que defiende William Hazlitt no es crítica de arte propiamente dicha, sino sólo una variante del tipo *artifex artium additus*. Según Hazlitt, «en lugar de analizar e investigar las causas, el crítico se propone formular un equivalente verbal de los efectos estéticos de la obra considerada»⁸. La traducción de una pintura o de alguna otra obra de arte figurativo a una composición literaria supone registrar las emociones que siente el escritor ante esa obra de arte. Fue Diderot quien introdujo este enfoque y Oscar Wilde lo llevó a su apogeo en *The Critic as Artist*. Un ejemplo famoso es el pasaje de Walter Pater sobre *La Gioconda* de Leonardo, donde esa figura enigmática se interpreta según el modelo romántico de la mujer fatal⁹. Sin embargo, aún más ilustrativa resulta la descripción de la fachada de San Marcos que leemos en *The Stones of Venice* de John Ruskin:

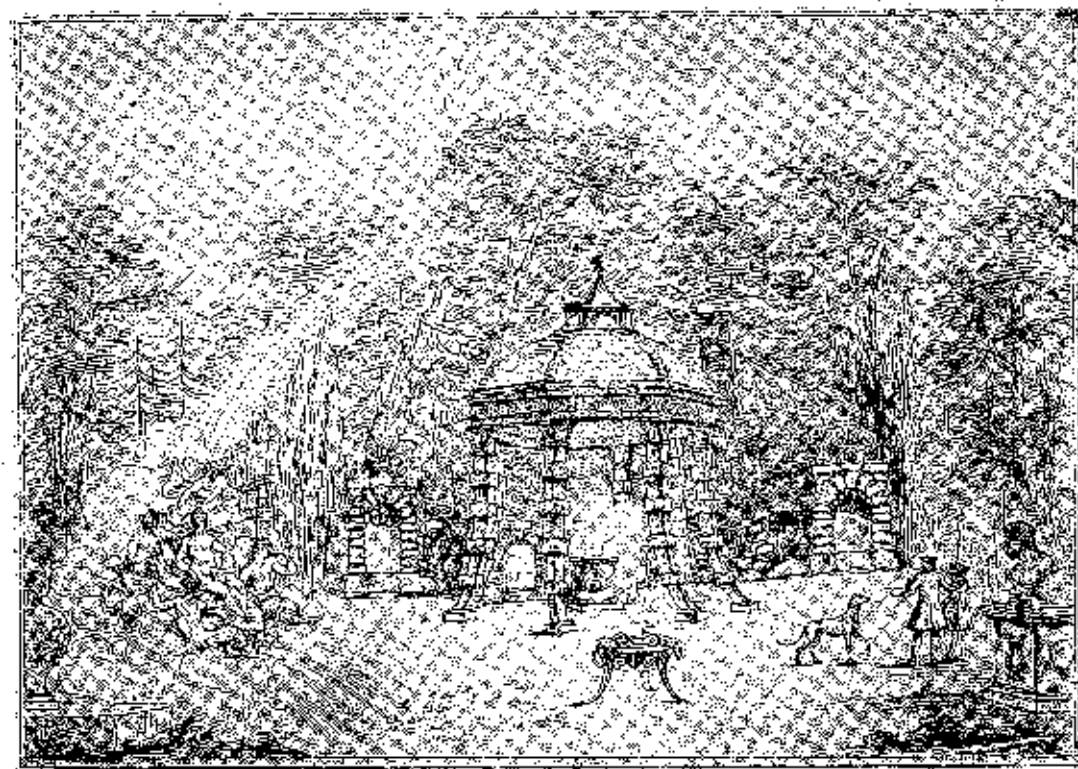
«Una multitud de pilares y blancas cúpulas, agrupadas en una baja y amplia pirámide de luz multicolor; como una acumulación de tesoros, en parte de oro y en parte de ópalo y madreperla; que se ahueca en la base formando cinco grandes portales abovedados en cuyos techos lucen espléndidos mosaicos, y ornados de esculturas de un alabastro claro como ámbar y delicado como marfil... fantásticas esculturas envueltas en hojas de palma y en lirios, en racimos y en granadas, en pájaros cogidos de las ramas y revoloteando a su alrededor, todo ello entretejido en una infinita red de pimpollos y plumas; y, en medio, las solemnes formas de los ángeles, con sus cetros y sus túnicas que sólo dejan ver los pies, inclinados unos hacia otros a ambos lados de las puertas, y sus figuras enmarcadas en hojas, que se confunden con el dorado fondo cuyo resplandor intermitente evoca la luz matinal desvanecida entre las ramas del Edén, en la remota época en que a los ángeles les fuera confiada la custodia de sus puertas. Y las paredes y los portales están rodeados de pilares de veteadas piedras: jaspé y pórfito, y serpentina verde oscuro moteada de niveos copos, y mármoles que en parte rechazan y en parte aceptan, como Cleopatra, que el sol 'bese sus azulísimas venas'; y a medida que la sombra que los envuelve se retira, va revelando sucesivas líneas azulinas, como aparecen al retirarse la marea las ondulaciones de la arena; y sus capiteles cargados de entretejida tracería, marañas de hierba arraigada y sueltas hojas de acanto y de vid, y signos místicos, todo ello con la Cruz como origen y meta; y por encima, en las amplias archivoltas, una cadena ininterrumpida de lenguaje y de vida: ángeles, y



20 Gustave Moreau: *La Aparición*. Acuarela, hacia 1876.



21 *Plano del jardín de Mr. Pope en el estado en que se encontraba en el momento de su muerte. Trazado por su jardinero, Mr. Serle (1745).*



22 William Kent: *Vista del jardín de Pope*. Dibujo, hacia 1720-30.



23 William BLAKE: *Nabuodonosor*. Dibujo impreso en color, 1795.

los signos del cielo, y los trabajos de los hombres, cada uno en la estación que le corresponde sobre la tierra; y sobre eso otra hilera de resplandecientes pináculos entremezclados con blancos arcos en cuyos bordes lucen flores de escarlata..., una deliciosa confusión en medio de la cual los pechos de los caballos griegos refulgen en su despliegue de dorada fuerza, y el león de San Marcos, erguido contra un campo azul tachonado de estrellas, hasta que, por último, las crestas de los arcos se rompen, como en éxtasis, en una espuma de mármol y se arrojan hacia el cielo azul en chispas y guirnaldas de esculpido rocío, como si las oleadas del Lido se hubieran congelado antes de caer y las ninfas del mar las hubiesen incrustado de corales y amatistas.»

Al margen de que, como ha señalado Peter Collins, este tipo de descripción, «en cuanto valoración arquitectónica, adolece claramente del defecto de interesarse sólo por las superficies externas, para no decir por el mero revestimiento decorativo»¹⁰, no evoca tanto el edificio concreto en cuestión, como el poema en prosa de Pater sobre *La Gioconda*, y su modelo: la descripción que hizo Winckelmann del *Torso de Belvedere*. Así como Ruskin piensa en «la luz matinal desvanecida entre las ramas del Edén en la remota época en que a los ángeles les fuera confiada la custodia de sus puertas», en «mármoles que en parte rechazan y en parte aceptan, como Cleopatra, que el sol "bese sus azulísimas venas"» y en «la



24 William BLAKE: Portada de *Songs of Innocence*. Dibujo impreso en color, 1789.

25 William BLAKE: *Har y Heva bañándose acompañadas por Mnetha*. Dibujo para ilustrar su *Tiriel*, hacia 1789.



sombra» que al retirarse va revelando las «sucesivas líneas azulinas, como aparecen al retirarse la marca las ondulaciones de la arena», también Winckelmann vio en el flanco izquierdo del Torso, donde los músculos se entrelazan ingeniosamente en una continua interacción de palancas y varillas, la imagen del mar en el momento en que empieza a agitarse y «su superficie se va hinchando progresivamente produciendo un tumulto en que cada ola empuja a la otra y a su vez es empujada», y en la espalda una vasta extensión de felices colinas, «variadas y espléndidas colinas de músculos en torno a los cuales suelen retorcerse imperceptibles claros, como el curso de un tortuoso Laberinto, antes percibido por el sentimiento que por la vista»¹¹.

Tales magnificaciones y floreos no reflejan el carácter de la obra de arte que los ha motivado, sino el gusto romántico de sus intérpretes; no se peca, pues, de excesiva severidad cuando a modo de conclusión se citan las siguientes palabras de Robin Boyd a propósito de ese pasaje de Ruskin sobre la Plaza de San Marcos:

«Con los debidos respetos por la magia veneciana, no vemos hoy la Plaza de San Marcos con los ojos de Ruskin. Ya en su época se le criticó por empeñarse en hacer un uso indistinto de las palabras belleza y ornamentación; su rapsodia sobre Venecia, donde ésta aparece como una serie de cajas ornamentadas, encuentra poco eco en nosotros, porque nos impresionan más los espacios, las perspectivas, las relaciones entre los edificios y sus dos plazas pavimentadas, entre los signos verticales de exclamación y la gran vista sobre el mar; lo único que logra la metafísica de Ruskin es algo que ya habían logrado muchos teóricos de la arquitectura: construir un orden sobre los blandos cimientos de sus propios gustos, preferencias y prejuicios acerca de la construcción.

»Por nuestra parte, podemos ser tan detallistas como Ruskin a propósito de las cosas que admiramos en Venecia, y, sin duda, cuando una generación futura lea las diferentes descripciones de la Plaza de San Marcos escritas, o por escribirse, durante el siglo XX, respetará nuestros motivos para admirarla, así como nosotros podemos respetar los de Ruskin... Bien pudiera suceder que esa generación futura atribuyera la belleza de la plaza a ciertas cualidades que nosotros no llegamos a percibir y que sus creadores no buscaron conscientemente.»¹²

Así como la descripción que hizo Winckelmann del *Torso de Belvedere* revela para la mirada retrospectiva la valoración neoclásica de determinadas cualidades del arte antiguo por las que se sentía atraída su generación (hasta tal punto que de ese tipo de valoración surgieron las superficies lisas y delicadamente moduladas de las estatuas de Canova); así como el poema en prosa de Pater sobre *La Gioconda* («Es más antigua que las rocas entre las que está sentada; como el vampiro, ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba... La fantasía de una vida perpetua, que abarque diez mil experiencias...») proyecta sobre el retrato de Leonardo todas las fantasías tejidas por la tradición Gautier-Baudelaire-Flaubert-Swinburne alrededor de la mujer fatal —tradición que también podríamos detectar en *Ella*, la popular novela de Rider Haggard que estuvo de moda hacia 1880; así



26 · Dante Gabriel ROSSETTI: *El sueño con los ojos abiertos (The Daydream)*. Lienzo, 1880.



27 Dante Gabriel Rossetti: *El prado de la pérgola (The Bower-Meadow)*. Lienzo, 1872.

también la minuciosa y alucinante elaboración de detalles que encontramos en Ruskin nos hace pensar en el *horror vacui* y la sofocante densidad de un saloncito victoriano. El paso del tiempo ha ido revelando el aroma contemporáneo de esas descripciones; dicho de otro modo: el tipo de *ductus*, o de escritura, propio de cada época — así como, en las falsificaciones, va delatando el gusto de la época en que han sido hechas.

Si consideramos, por otra parte, un caso en que es un contemporáneo del pintor — es decir, alguien que pertenece a la misma etapa de la evolución del gusto — quien realiza la transposición del cuadro en palabras, entonces el alegato de Hazlitt en favor de un equivalente verbal de los efectos estéticos de la obra considerada

tiene más probabilidades de resultar convincente. Tan errado nos parece Huysmans al ver en una *sacra conversazione* atribuida a Bianchi Ferrari — pintor del siglo XV — sugerencias pecaminosas y horribles, lujurias inenarrables y sutiles perversiones, que llega, incluso, a provocar nuestra hilaridad. Sin embargo, su paráfrasis verbal de *L'Apparition* [20] de Gustave Moreau — a pesar de las protestas de ciertos admiradores del pintor, que intentaron descargarlo de la acusación de decadencia — parece bastante fiel al espíritu del cuadro:

«La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de la peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvres dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, groudille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissantes, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.»^{13*}

De hecho, este pasaje revela claramente los elementos *art nouveau* en que se inspira Moreau; tan bien ha sabido Huysmans aprehender su estilo que consigue a un tiempo imitar su escritura e interpretarla.

Por tanto, habría que pensar que el mejor banco de prueba para la teoría del paralelismo entre las artes debe buscarse en aquellos casos en que el artista es también escritor. Sin embargo, según la *Teoría de la literatura* de Wellek y Warren, tales expectativas están destinadas al fracaso:

«Las teorías y las intenciones conscientes parecen ser muy distintas en las diferentes artes y poco o nada dicen de los resultados concretos de un artista: a saber, su obra, y la forma y el contenido que la caracterizan.

»Los raros casos en que el artista y el poeta son la misma persona nos permiten comprobar el grado de imprecisión que puede haber en el enfoque centrado en las intenciones del autor, desde el punto de vista de las exigencias de la exégesis concreta. Por ejemplo: la comparación entre la poesía y la pintura de Blake, o de Rossetti, mostrará que el carácter — y no únicamente la calidad técnica — de ambas

* «Con semblante recogido, solemne, casi augusto, comienza la lúbrica danza destinada a despertar los sentidos embotados del viejo Herodes; sus senos ondulan y, al frotarse con los arremolinados collares, los pezones se alzan; el sudor de la piel arranca destellos a los diamantes que lleva puestos; sus brazaletes, sus cinturones, sus anillos, arrojan chispas; sobre su vestido triunfal, cosido con perlas, con ramageo de plata y láminas de oro, la coraza de orfebrería cuyas mallas son piedras preciosas entra en combustión, arroja igneos cohetes, hierve sobre la carne mate, sobre la piel del color de la rosa de té, como espléndidos insectos de élitros deslumbrantes, jaspados de carmin, tachonados de aurore amarillo, matizados de acero azul, atigrados con los variados verdes del pavo real.»



28 TIZIANO: *Venus y el organista*. Lienzo, hacia 1546-48.

no sólo difiere mucho; sino que, incluso, presenta aspectos divergentes. Un grotesco animalito pretende ser la ilustración de *'Tyger! Tyger!' burning bright!* [Tigre! Tigre! ardiente destello]. El propio Thackeray ilustró *Vanity Fair*, pero su mezquina caricatura de Becky Sharp poco tiene que ver en la práctica con el complejo personaje de la novela. Por su estructura y su calidad, los sonetos y las esculturas y pinturas de Miguel Ángel admiten muy poca comparación — aunque en unos y en otros encontramos las mismas ideas neoplatónicas y aunque lleguemos a descubrir ciertas similitudes psicológicas—. Esto muestra que el 'medio expresivo' de una obra de arte (término poco feliz que plantea una serie de problemas) no es un mero obstáculo técnico que el artista debe superar para poder expresar su personalidad, sino un factor preformado por la tradición, dotado de un carácter poderoso y determinante que moldea y modifica el enfoque y la expresión del artista individual. El artista no piensa desde un punto de vista mental y general, sino desde un punto de vista material y concreto; y el medio concreto tiene su propia historia, a menudo muy distinta de la historia de los otros medios.»¹⁴

Naturalmente, es innegable que, por ejemplo, ciertas formas métricas contienen en sí mismas los gérmenes de su desarrollo futuro: el soneto y el dístico heroico recorren una serie de etapas evolutivas, igual que las especies vivientes; Pope perfeccionó ciertas características de ese dístico heroico, observables ya en la época de Drayton. Según confesó a F. Le Fèvre, Paul Valéry sintió la obsesión del ritmo

deca sílabo de *Le Cimetière marin* antes de que el tema y los elementos verbales del poema tomaran forma en su mente¹⁵. Pope fue también en cierto sentido artista (su amigo Charles Jervas le dio clases de pintura); trazó el plano de su propio jardín en Twickenham [21, 22] y aconsejó a sus amigos a propósito de los suyos. Pues bien: sus principios de jardinería coincidían bastante con su modelo del dístico heroico. Veamos lo que dice de esos jardines Edward Malins (*English Landscaping and Literature, 1660-1840*):

«¿Cómo se las ingenió Pope para aplicar sus Reglas — 'Contrastes, manejo de las Sorpresas y ocultación de los Límites' — en una superficie tan reducida como la de su propiedad? Parece haber logrado los contrastes plantando especies variadas según esquemas irregulares y líneas sinuosas; las sorpresas, mediante el túnel de entrada a la gruta situada bajo la carretera de Hampton... y mediante la colocación de templos y otros elementos arquitectónicos de modo que surgieran repentinamente en un recodo del sendero; y la ocultación de los límites, brindando al observador una vista continua hacia el infinito, lograda por la ingeniosa disposición de las plantas, que desembocan en perspectivas sobre el Támesis. 'La adecuada distribución de los bosquillos densos y ralos, y de los claros' le permitió manejar las luces y las sombras. 'Al igual que los pintores', escribe, 'podéis alejar las cosas oscureciéndolas y estrechando las plantaciones a medida que se acrean al final'»¹⁶

Pues bien: basta pensar en los diferentes artificios que utilizó Pope para evitar que el dístico heroico (tipo de verso bastante limitado) sonara monótono, mediante un hábil uso de la cesura y de diferentes figuras retóricas —la *figura sententia* (como «*Damn with faint praise, assent with civil leer*»), la antimetabole o inversión, etc.— que cuajaron en el modelo típico del ingenio antitético, para descubrir que ya había puesto en práctica aquella correspondencia entre el arte de la jardinería y la escansión sobre la que «Capability» Brown insistiría en una famosa explicación de sus principios: «Ahora pongo una coma allí, dijo, señalando con el dedo, y dos puntos allá, donde se requiere un giro más marcado; en ese otro sitio (donde convendría una interrupción que quebrara la perspectiva) un paréntesis; ahora un punto y aparte, y después paso a otro tema»¹⁷.

Si examinamos los versos de los poetas menores, descubrimos que su utilización de diversas formas métricas acusa la visible influencia de aquellos poetas que consiguieron a dichas formas su carácter propio: Vincenzo Monti escribe en *terza rima*, a la manera de Dante y de su seguidor Alfonso Varano —quien volvió a practicarla en el siglo XVIII—, pero cuando escribe en endecasílabos su modelo es otro: Carlo Innocenzo Frugoni. De modo que la objeción de Welck y Warren a propósito de las diferencias entre los distintos medios de expresión no sólo se aplicaría al caso de dos artes diversas sino que también valdría dentro del ámbito de un mismo arte. Cada género posee sus propias reglas y tradiciones: cuando John Singleton Colcy realizaba sus composiciones de tono heroico no se regía por los mismos modelos que cuando pintaba retratos.

Por consiguiente, la objeción en el sentido de que es imposible comparar las



29 Dante Gabriel ROSSETTI: *Lady Lilith*. Lienzo, 1864-68.



30 Gustave COURBET: *La mujer del espejo (La Belle Irlandaise)*. Lienzo, 1866.

diferentes artes entre sí porque cada una posee su propia tradición, no tiene la fuerza que a primera vista cabría atribuirle. Por otra parte, podemos impugnar con relativa eficacia los ejemplos que presenta la *Teoría de la literatura* para mostrar la diversidad, e incluso la divergencia, de estilos con que se expresarían aquellos artistas que son también poetas.

Miguel Ángel fue un artista eximio y un poeta de talla mediana: ¿cabe afirmar, sin embargo, que la brecha existente entre su obra pictórica, escultórica y arquitectónica, por un lado, y sus sonetos, por el otro, excluye toda comparación interesante? En su estudio sobre *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, Erwin Panofsky ha señalado que «cada una de sus figuras está sometida... a un sistema volumétrico de rigidez casi egipcia. Pero el hecho de que ese sistema



31. TIZIANO: *Flora*. Lienzo, hacia 1515-1516.

volumétrico haya sido impuesto a unos organismos cuya vitalidad nada tiene de egipcio produce la impresión de un interminable conflicto interno. Ese conflicto interno, y no una ausencia de dirección externa y de disciplina, es lo que expresan las 'distorsiones brutales, las proporciones inarmónicas y la composición discordante' de las figuras de Miguel Angel... Sus movimientos parecen sofocados de entrada o bien paralizados antes de haberse cumplido, y sus más tremendas contorsiones y tensiones musculares nunca parecen conducir a una acción efectiva, aunque más no fuera la locomoción¹⁸. Esta visión del hombre que lucha bajo un peso que intenta sostener y que jamás logra sacudirse, expresada en las retorcidas posturas de los héroes de Miguel Angel y en las partes toscamente labradas de algunas de sus estatuas, se manifiesta también en el estilo áspero y entrecortado de los sonetos. En este sentido, Miguel Angel es una figura única dentro de la tradición italiana de los sonetistas neoplatónicos. Sus composiciones sólo pueden compararse con los *Holy Sonnets* de Donne: en ambos poetas los «*devoût fits come and go away / Like a fantastique Ague*» («los accesos de devoción vienen y van, como los altos y bajos de una fiebre fantástica»); tanto les ha costado conquistar la fe que siempre temen ver flaquear su fervor; ambos intentan superar la aridez de sus corazones, ambos sienten que entre éstos y Dios existe una barrera que sólo Dios puede quebrar. Por su peculiar mezcla de realismo y platonismo, por el cariz dramático de su temperamento, por su laborioso anhelo de belleza y religiosidad - lucha en parte frustrada y en parte triunfante -, así como por su capacidad para pintar los horrores del pecado y de la muerte, y los terribles efectos de la cólera divina, Donne es probablemente el poeta que más se aproxime a Miguel Angel¹⁹.

En cuanto a Blake, si no nos limitamos a comparar el poema «*The Tyger*» con el «grotesco animalito» que intenta ilustrarlo, y consideramos el conjunto de sus figuras míticas, encontramos muchos seres terribles y capaces de infundir temor, que pueden rivalizar en intensidad y fuerza con el tigre del poema: véase, por ejemplo, la portada que diseñó para el libro de Milton *The House of Death* o bien su *Nebuchadnezzar* [23]. Por cierto, J. H. Hagstrum exagera cuando afirma que Blake «fundió en un solo cuerpo, como nadie antes ni después, a las dos artes hermanas, y les infundió el soplo de la vida», y que «a pesar... de la frecuente distorsión formal y de la extravagancia plástica [de las figuras de Blake]... su hondo convencimiento de que sus figuras simbólicas eran los personajes vivos de un drama cosmogónico les confería una corporeidad más plena que la de cualquier otra personificación de la época»²⁰. Pero es innegable que el mismo *ductus* puede descubrirse tanto en la ccléctica obra del pintor - que abrevó en fuentes tan heterogéneas como los Libros de Horas medievales y los dibujantes manieristas, el artista del siglo XVI Hendrick Goltzius y su contemporáneo Henry Fuseli, las sublimes composiciones de Rafael y Miguel Angel, y las planas ilustraciones de Flaxman— como en su poesía, derivadas de tan diversas fuentes de Castalia como los simples y lineales *songs* isabelinos y la turbia corriente de los poemas osiánicos. Entre las portadas de los *Songs of Innocence* [24] o del *Book of Thel*, por un lado, y las ilustraciones de *Jerusalem* o *Har and Heva Bathing Attended by Mnetha* [25], por el otro, encontramos la misma diferencia que entre esas dos tendencias poéticas: la



32 Victor HUGO: *La casa de Hanseville en Guernsey*. Dibujo, 1886.

dificultad para conciliar la poesía de Blake con su pintura no es mayor que la que supone el reconocimiento de la misma mano en las obras pertenecientes a cada uno de esos dominios.

Sólo un juicio superficial se apoyaría en el hecho de que la poesía de Rossetti derivara de los poetas italianos primitivos (aunque también de Robert Browning, cuya poesía tenía un carácter totalmente distinto) mientras que su pintura lo hiciera de los maestros italianos del Renacimiento (sobre todo de los venecianos), para concluir que una y otra habrían seguido caminos diferentes o, al menos, se situarían en distintos niveles. Resulta más difícil armonizar los sonetos de *The House of Life* con «Sister Helen», «My Sister's Sleep» o «Antwerp and Bruges», que admitir que la poesía y la pintura de Rossetti son productos de la misma inspiración. Entre los poemas destacan especialmente los sonetos que llevan por título «Willowood», donde ciertos elementos del *stil nuovo* cobran mayor riqueza y refinamiento, y componen una armoniosa visión impregnada de un simbolismo melancólico y sensual. Pero, ¿qué otro carácter encontramos en la pintura de Rossetti [26 y 27], en sus beatíficas damiselas y despiadadas damas, en sus Astartés y sibilas? Se trata siempre de alegorías ambivalentes que, en vez de representar por un lado el bien y por el otro el mal, presentan la imagen bifronte de una misma sensualidad mórbida y anhelante. Rossetti toma la idealización que caracteriza la obra de Dante y de su círculo, y la impregna de sensualidad; así como infunde una

significación metafísica a los retratos femeninos de aspecto vagamente veneciano [28].

En el caso de *Lady Lilith* [29], esa estilización veneciana le permite crear una impresión de modernidad. Aunque Rossetti fue por lo general muy severo en sus juicios sobre los pintores franceses modernos —cuyas obras conoció en su visita a Francia—, Courbet lo impresionó bastante²¹. Pues bien, la postura de *Lady Lilith* parece inspirada en *La Belle Irlandaise* [30] de Courbet²². Pero la mujer pelirroja de este último artista es un retrato tomado de la vida real; su ropa responde a la moda de mediados del siglo XIX, y no diríamos que su rostro obedece a algún patrón de belleza establecido —en *Lady Lilith*, por el contrario, hay cierta abstracción y, de hecho, aunque Rossetti la pintó inicialmente inspirándose en Fanny Cornforth, volvió a dibujarla más tarde basándose en un modelo diferente—. El resultado es ambiguo como el que producen los sonetos de «Willowood». Si esos poemas nos recuerdan al *stil nuovo* y al mismo tiempo aparecen en una perspectiva que les infunde un aire excesivamente refinado y espurio, también *Lady Lilith* carece de la pureza estilística que encontramos en la *Flora* [31] de Tiziano —obra que a primera vista podría evocarnos—, así como de la fuerte impresión de vida que nos llama la atención en *La Belle Irlandaise* de Courbet.

También está el caso de Victor Hugo, cuyas tintas y *gouaches* [32] presentan contrastes de luces y sombras comparables con ciertos aspectos de su técnica literaria. De él escribió Gautier en su *Histoire du romantisme*: «S'il n'était pas poète, il serait un peintre de premier ordre; il excelle à mêler, dans des fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranesi»²³.*

Sin embargo, hay otros casos de artistas que produjeron en diferentes campos, cuyos ejemplos podrían citarse para avalar la tesis de los autores de *La Teoría de la literatura*. Cabe preguntarse, en efecto, qué nexo existe entre los poemas de Degas y sus dibujos, pinturas y esculturas, inspirados en temas similares. Como poeta, Degas es apenas un seguidor de la tradición baudelairiana; en las artes figurativas, por el contrario, es un genuino creador: aquí escribe con su propia caligrafía, allí, en cambio, es como un principiante que estuviera iniciándose en la utilización del alfabeto cirílico. Pero no es el único caso en que se da una gran disparidad entre los resultados que el artista obtiene en las diferentes artes. Otro tanto sucede en Canova, por ejemplo, que infundió a su grupo escultórico *Amore e Psiche* la misma delicuescente suavidad que encontramos en su mediocre cuadro sobre el mismo tema (Museo Correr, Venecia).

Cabe concluir que existe una semejanza general entre las obras de arte de determinado período —semejanza que las imitaciones posteriores confirman al delatar la presencia de elementos heterogéneos—; que existe una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista —cualquiera que sea el terreno en que

* «Si no fuera poeta sería un pintor de primer orden: en sus fantasías feroces y sombrías logra combinar a la perfección los efectos de claroscuro de Goya con el terror arquitectónico de Piranesi.»

este intento expresarse—, y que las tradiciones ejercen una influencia diferenciadora no sólo entre las distintas artes, sino también dentro del ámbito de un mismo arte. Por consiguiente, ni las afirmaciones de Welck y Warren ni las objeciones del *Lanckon* de Lessing pueden desalentarnos en nuestra búsqueda de un nexo común entre las diferentes artes.

CAPITULO III

IDENTIDAD DE ESTRUCTURA Y DIVERSIDAD DE MEDIOS EXPRESIVOS

Las razones que suelen invocarse para descartar la posibilidad de que un «espíritu de la época» determine e impregne todas las manifestaciones artísticas parecen similares a las aducidas en contra de la posibilidad del vuelo del abejorro: el volumen y el peso del insecto, la reducida superficie de sus alas, excluyen dicha posibilidad; sin embargo, el abejorro vuela. También cabe recordar la forma en que Bertrand Russell se burlaba de la representación tradicional de los ángeles: con semejantes alas, deberían tener un tórax que se proyectase como la proa de un avión; sin embargo, a los ángeles se les imagina dotados de cuerpos humanos normales. La teología, la literatura y las artes figurativas están llenas de tales ángeles, y nadie parece encontrarlos ridículos. Por supuesto, los ángeles son seres metafísicos y como tales es poco probable que constituyan un ejemplo convincente; pero los abejorros sí existen y en modo alguno representan el único caso de fenómeno natural en que una imposibilidad física resulta superada de un modo misterioso. Quizás en la mayoría de los casos la cuestión general de la correlación entre las diferentes artes haya sido enfocada erróneamente; los hombres han buscado las semejanzas donde no podía haberlas y han soslayado un hecho obvio que en ningún momento dejó de estar a la vista, pero que, como la carta robada de Poe, nadie veía. Cabe preguntarse si en este caso no ha sucedido algo similar a lo que Vladimir Ja. Propp ha descubierto en el terreno de los cuentos populares.

Ese profesor ruso, en quien los actuales críticos estructurales reconocen un precursor en cuestiones metodológicas, advirtió que una serie de cuentos populares de su país —cuyo tema común es la persecución de la hijastra— presentaba identidad de acción, aunque existieran diferencias en cuanto a los personajes que aparecían en cada uno de ellos. Un filósofo de la escuela de Croce hubiese afirmado que la variedad de contenidos entraña una variedad de síntesis e impresiones estéticas, cada una de éstas dotada de su propia singularidad; Propp concluyó, en

cambio, que la diferencia de los actores no debía ocultar el hecho de que la intriga era en todos los casos la misma. Por consiguiente, propuso una morfología del cuento popular. Los personajes y sus atributos varían, pero las acciones y las funciones permanecen idénticas —como sucedió cuando las características y funciones de los dioses paganos se transfirieron a los santos cristianos—. La uniformidad y la repetición constituyen el fondo de una serie de fenómenos que a primera vista nos impresionan por su sorprendente variedad y pintoresca heterogeneidad. De esa manera logró Propp reducir todos los cuentos «mágicos» a un conjunto de treinta y una funciones y siete personajes, y sugirió la posibilidad de deducirlos a partir de un único arquetipo¹.

Además, algunos cuentos populares — como el de la princesa y el sapo— son comunes a grupos étnicos entre lo que los historiadores no pueden encontrar posibles relaciones; de modo tal que cabe preguntarse si, así como todos los niños que se encuentran en determinado estadio evolutivo presentan las mismas reacciones y realizan los mismos actos, así como todas las comunidades humanas recurren a la cuatripartición del espacio para la fundación de las ciudades, y así como determinadas anomalías sexuales producen las mismas imágenes y se expresan espontáneamente a través de los mismos símbolos..., del mismo modo todas las comunidades humanas no formularán, en definitiva, cada una independientemente de la otra, los mismos mitos.

Análogamente, cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aún, memorizan estéticamente los hechos. Quizás esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes. De manera que los diferentes medios de expresión corresponderían a la diversidad de los personajes de los cuentos populares. La tesis de la variación de los personajes y de la constancia de la función tendría la siguiente contrapartida: los medios expresivos varían pero la estructura sigue siendo la misma.

Puede que ésta sea una forma adecuada de encontrar una base sólida para la comparación entre las diferentes artes y de probar que no se trata de una fantasía pseudocientífica como la teoría en boga durante el siglo XVIII, según la cual todas las especies de animales terrestres tenían sus contrapartidas en la fauna marina.

El filósofo italiano Antonio Russi afirma en su libro *L'Arte e le Arti* que, «en la experiencia normal, cada sentido contiene, a través de la memoria, a todos los demás»; después aplica esa fórmula a la experiencia estética y dice que «cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás»². Esto no debe entenderse en el sentido de una burda traducción de un arte a otro (ya Lessing mostró en su *Laokoon* que esto es manifiestamente imposible) o de una obra de arte a otra, dentro de una misma modalidad de expresión artística (literatura, pintura, etc.). No hay que confundir los colores y formas que puede sugerir una experiencia musical con los colores y formas que la pintura y la escultura son capaces de sugerir directamente. En la experiencia práctica un objeto apprehendido a través de

uno de los sentidos siempre puede ser apprehendido, cada vez que resulta necesario u oportuno, a través de cualquiera de los otros sentidos; pero en el arte no sucede lo mismo: un estado de ánimo expresado a través de una de las artes no puede apprehenderse en forma plena a través del uso directo y simultáneo de todas las otras artes.

Una vez excluida la posibilidad de que las sensaciones concomitantes que suscita en nosotros la percepción directa de una obra de arte pueden apprehenderse a través de los sentidos, y una vez excluida también la posibilidad de que las mismas puedan apprehenderse a través de las artes tomadas como sustitutos estéticos de los sentidos, Russi concluye que dichas sensaciones estéticas sólo se apprehenden a través de la memoria. Por consiguiente, la memoria «no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido, la mitología antigua percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las Musas»³.

Aunque la estética moderna haya disipado el malentendido que supone considerar que los sentidos están presentes en el arte del mismo modo en que lo están en la experiencia práctica, no ha disipado los que entraña la idea de que la memoria opera en el arte tal como lo hace en la experiencia sensible. El objeto ha dejado de ser — como quería la antigua teoría estética de la imitación— externo, apprehendido por los sentidos, para convertirse en algo interno, es decir, en un estado de ánimo. Ahora bien —afirma Russi—, una vez excluidos los sentidos, ese objeto interno sólo puede ser apprehendido a través de la memoria. Aquí hubiese podido insertar la famosa definición que encontramos en el prefacio de las *Lyrical Ballads* de Wordsworth, ese manifiesto del movimiento romántico inglés: el origen de la poesía es «emotion recollected in tranquillity» («la emoción serenamente recordada» [las cursivas son nuestras])⁴. Los teóricos del arte han atribuido a la «imaginación» todas las cualidades que Russi considera propias de la «memoria estética»; en su opinión, muchos equívocos respecto de la unidad de las artes hubiesen podido evitarse si en vez de hablar de «imaginación» se hubiera hablado de «memoria».

¿Cuáles son las características de la memoria estética en el arte? Según Russi, su incapacidad de ser apprehendida en el nivel de los sentidos. Las sensaciones concomitantes que la conciencia apprehende a través de la percepción de una obra de arte sólo pueden perdurar como memoria, y sólo en la memoria pueden ser vividas. La obra de arte es un objeto abusivo: según los diferentes materiales a que recurre la expresión, éste apela directamente a uno u otro aspecto del alma, y a través de la memoria sugiere los demás aspectos. Las diferentes artes no cooperan como lo hacen los sentidos; cada arte trabaja en su propio terreno; una característica de la experiencia estética consiste en que a través de un solo arte se logra expresar el arte en general; por el contrario, con la suma de los esfuerzos de todas las artes sólo se consigue que unas estorben a las otras. En la experiencia sensible sucede precisamente lo opuesto: sólo puede apprehenderse un objeto si intervienen todos los sentidos. La grandeza de una obra de arte siempre consiste en conceder a

la memoria la posibilidad de establecer a partir de los datos sensibles que presenta determinado arte— cierto margen de indeterminación en lo que al resto se refiere. En esto reside la diferencia entre la memoria práctica y la memoria estética: mientras que en la primera la respectiva sensación real puede reemplazar a la sensación imaginada, la memoria estética, en cambio, es sustancialmente memoria, porque ninguna sensación real, ninguna suma de sensaciones reales puede reemplazar a las sensaciones que a través de esa memoria se ofrecen a la conciencia.

Puesto que las distinciones entre las artes son distinciones entre las direcciones sensibles de la expresión estética (vista, habla, oído), las artes figurativas cristalizan el estado de ánimo en su estadio final, allí donde éste limita con las imágenes de las cosas. Las artes verbales, en cambio, parecen detener la apariencia imprecisa que adquiere en nosotros ese estado de ánimo antes de adoptar la simplificación capaz de reconciliarlo con el espacio y convertirlo en imagen visual. Esto nos recuerda lo que dijo Matthew Arnold: «la poesía es más intelectual que el arte, más interpretativa...; la poesía es menos artística que las artes, pero corresponde más estrechamente a la naturaleza racional del hombre, definido, ya se sabe, como 'animal pensante'; la poesía piensa; el arte, no»⁵.

Creo que esto puede ilustrarse adecuadamente mediante la comparación que establece R. F. Storch entre Wordsworth y su contemporáneo Constable: ambos artistas se inspiran directamente en la naturaleza, sin recurrir a ningún intermediario de carácter mitológico o heroico⁶. Ningún elemento sobrenatural se impone desde fuera, como sucede, por ejemplo, en los paisajes de Claude Lorrain. La sensación de algo sagrado surge de la naturaleza misma, tal como se presenta en la experiencia cotidiana: Constable transmite esa sensación de manera implícita, a través de las formas de las nubes, a través de su modo de presentar el césped y el fresco follaje, así como de su modo de percibir un edificio, ya se trate de una cabaña o de la catedral de Salisbury; Wordsworth la transmite describiendo los movimientos que el paisaje suscita en el alma, y el aura de infinito que irradia la escena. Como dijo Coleridge: «Los mayores logros de la poesía se encuentran allí donde la imaginación recibe el estímulo de la intensa actividad de la mente y no el de la diversidad de la forma»⁷. A pesar de que el pintor y el poeta utilizan diferentes medios expresivos, ambos comparten un mismo gusto y un mismo mensaje.

«Por consiguiente», escribe Storch, «las afinidades entre Wordsworth y Constable son muy reales, aunque no se encuentren donde se las suele buscar. Tanto la amorosa descripción de los objetos naturales (en el sentido de Ruskin) unida al mensaje moral victoriano, como el deleite por la vida campestre y otros temas humildes, constituyen aspectos secundarios respecto de las auténticas realizaciones del poeta y del pintor. Ambos vuelcan su imaginación en la 'naturaleza', que para ellos es la dimensión fundamental de la experiencia —'fundamental' significa que se trata de aquella dimensión de la experiencia donde las energías vitales adquieren un carácter religioso—. A través del dibujo, del color y la forma, junto con la percepción de un prado, del cielo, de una cabaña o una catedral, el pintor representa el encanto y el misterio que ocupa el centro mismo de nuestra



33 JOHN CONSTABLE: *El estanque de Branch Hill en Hampstead (?)*. Lienzo, hacia 1821.

experiencia terrenal. El poeta narra episodios de energía y movimiento, en que las fuerzas naturales de dentro y fuera del hombre se conectan; de ese modo transmite la tremenda calma que hay en el centro de las cosas. Ni Wordsworth ni Constable son 'románticos' en el sentido corriente del término, porque no situan el misterioso origen de la luz y la energía en ningún horizonte lejano⁸: su visión abarca el mundo de la experiencia común. Pero debe añadirse que esa experiencia común que revelan es algo que ellos han descubierto.»

Tanto el poeta como el pintor son ejemplos pertinentes de esa «visión inmediata» a la que Geoffrey H. Hartman ha dedicado un libro notable⁹. Ambos recurren a diferentes medios de expresión para transmitir una misma interpretación de la sacralidad immanente a la naturaleza. Constable cristaliza ese sentimiento allí donde éste limita con las imágenes de las cosas; Wordsworth pone en palabras las impresiones indefinidas que ese sentimiento produce en nosotros antes de adoptar esa simplificación que ha de convertirla en una imagen visual determinada. Ciertos versos del poema sobre la Tintern Abbey parecen destacar, de hecho, esa base común de inspiración (las cursivas son nuestras):

*The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,*

*Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, nor any interest
Unborrowed from the eye*.*

Pero después aflora la naturaleza interpretativa de la poesía, en el famoso pasaje que parece expresar claramente lo que sentimos ante los paisajes de Constable [33]:

*a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man;
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things**.*

Lo que el pintor ha transmitido con una imagen visual, el poeta lo expresa con un lenguaje que alude vagamente a las sugerencias de la escena natural.

Este tema de la similitud de estructura dentro de la variedad de los medios expresivos nos recuerda inmediatamente un famoso caso de la antigüedad. En un estudio¹⁰ de las dimensiones y proporciones de los templos griegos se ha mostrado que, además de ciertas deformaciones calculadas para producir determinados «acomodamientos ópticos», existen otras irregularidades, también intencionales, pero más difíciles de explicar: irregularidades que se manifiestan concretamente en los diámetros de las columnas y en las distancias que separan unas de otras. Se ha descubierto que en una serie de monumentos griegos, entre los que se cuentan el Partenón y los Propileos, la disposición de las columnas sobre el basamento correspondería al canon (una cuerda musical cuya longitud puede modificarse mediante puentes móviles para obtener diferentes intervalos e intensidades). Descubrimos que esas ideas pitagóricas y platónicas de euritmia dominaban hasta tal punto el arte griego que las percibimos subcientemente aunque algunos elementos se encuentren alterados o suprimidos. El perfil perdido de una mujer, una parte de un hombro, la curva de una cadera, un fragmento de una silueta distante bastan para que el subconsciente reconstruya, o adivine, la armonía del conjunto. Una estatua griega de la edad de oro, mutilada o reducida a un

* «La sonora catarata me obsesionaba como una pasión: al alta peña, la montaña y el bosque hondo y sombrío, sus colores y sus formas, eran cosas que yo codiciaba; un sentimiento y un amor que no requerían un hechizo más distante, fruto del pensamiento, ni interés alguno, salvo el que ofrecía la mirada.»

** «... una sensación sublime de algo aún más hondamente entremezclado, que habita en la luz de los ocayos y en el amplio océano y en el aire vivo y en el cielo azul; y en la mente del hombre: un movimiento y un espíritu que impulsa todas las cosas pensantes, los objetos de todo pensamiento, y se expande por todas las cosas.»

fragmento que normalmente carecería de forma (como es el caso de los mármoles del Partenón y de otros edificios), revela íntegramente la melodía expresada en el momento de su creación, porque el ritmo arquitectónico, único o plástico se aprehende como una totalidad. Aunque ciertos tramos de la proporción falten o hayan sido destruidos, eso no afecta, en general, la unidad rítmica del conjunto ni la percepción de la misma: la mente perceptora la reconstruye, por decirlo así, en forma automática. Análogamente, las partes perdidas de las odas incompletas de Píndaro pueden reconstruirse con bastante aproximación al original una vez que se ha determinado su esquema métrico. Tal coherencia se refleja en la definición de la belleza que leemos en *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti: «La armonía y concordia de todas las partes, lograda de tal modo que cualquier añadido, sustracción o modificación sólo sea para peor.»¹¹

En un mundo hasta tal punto dominado por leyes rítmicas precisas, cuya flor más selecta fue la regla de oro, encontraría la comparación entre las artes su terreno ideal. De hecho, un mismo *ductus* se impuso entonces a todas las manifestaciones artísticas. La estructura del templo griego ha sido parangonada con la música¹², y no menos justificada estaría su comparación con la estructura de la tragedia griega: ésta semeja un friso por sus intervalos equidistantes de diálogo y canto coral — el segundo, dividido a su vez en partes fijas; el primero, organizado por lo general en entradas de un verso (esticomitia)¹³—. A esas normas pitagóricas cabe atribuir, pues, el perfecto ajuste que tanto nos impresiona en la decoración de los templos griegos, en las proporciones que existen entre las esculturas y los elementos arquitectónicos, e indudablemente también en las pinturas (si éstas hubiesen llegado hasta nosotros). Quizá nunca haya existido otro período artístico signado por un *ductus* tan coherente.

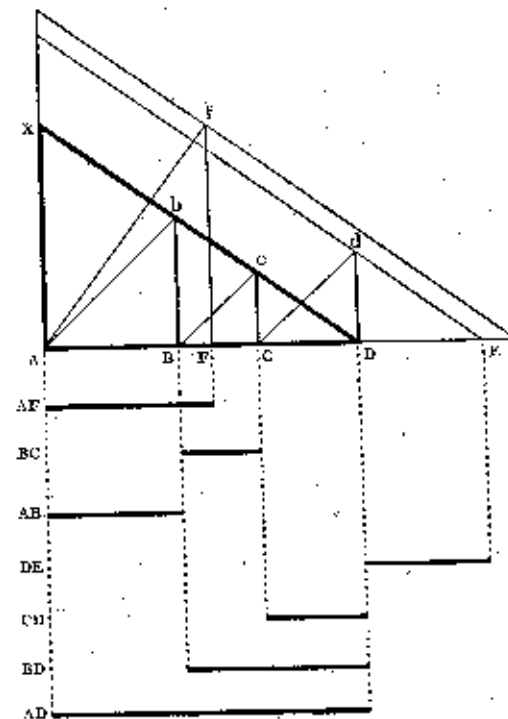
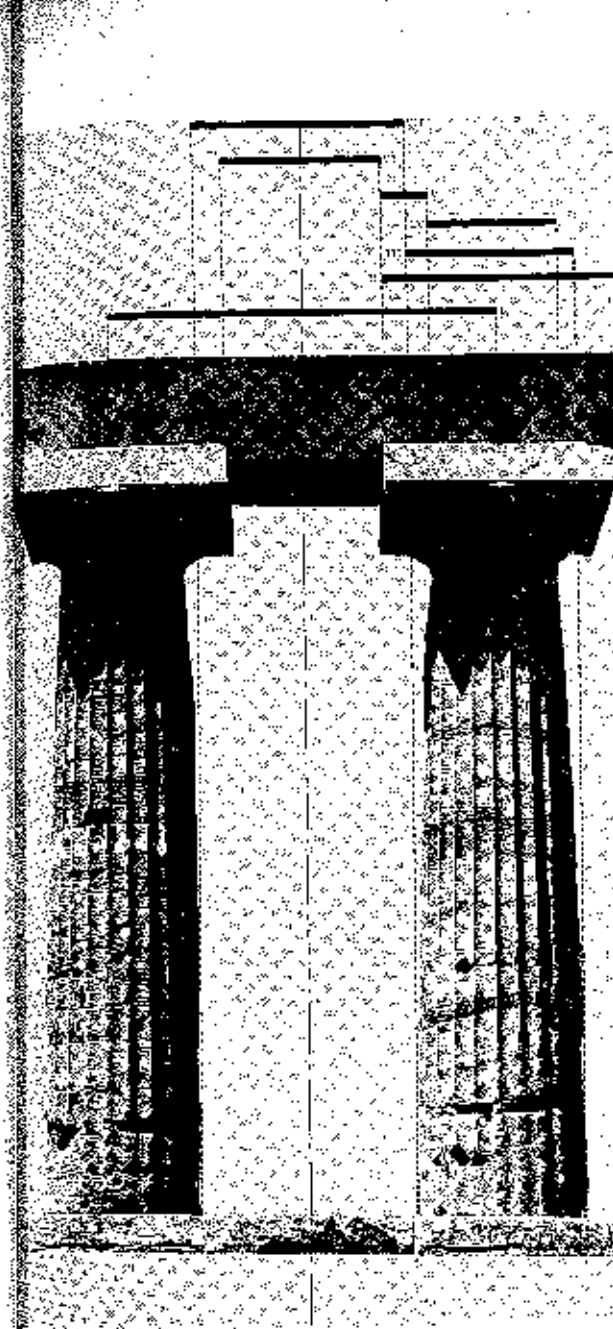
A través de la práctica de los arquitectos y canteros, esa tradición pitagórica se transmitió a los constructores de las catedrales góticas, como lo demuestra un texto del siglo XIII en el que Campanus de Novara, canónigo de París, al comentar los principios geométricos de Euclides, rinde homenaje a la regla de oro: «proportionem habentem medium duoque extrema»¹⁴. Por otra parte, Marius Schneider ha estudiado las relaciones existentes entre la música y las esculturas románicas. Según ese autor, la idea de interpretar la música mediante elementos escultóricos, ya conocida en la India, perduró en la Europa medieval, como puede apreciarse en los capiteles de Cluny, que representan tonos musicales, así como en los del claustro catalán de San Cugat del Vallés, que registran en piedra la estructura melódica del himno *Iste Confessor*, según la versión especial empleada por ese convento para la Fiesta de San Cucufate¹⁵. En el claustro de la catedral de Gerona la disposición de los capiteles parece ajustarse al ritmo de un rosario o de una letanía.

Tanto la valoración de la regla de oro que encontramos en Campanus como este canto de las piedras podrían considerarse desde la perspectiva de los principios medievales, que tendían a infundir una significación espiritual a toda expresión artística. Al igual que las Escrituras, las obras de arte se prestaban entonces a una cuádruple interpretación: literal, tropológica, alegórica y analógica, como bien saben los lectores de *La Divina Comedia*. La abstracción que el aspecto físico

sugería se consideraba más bella que ese mismo objeto, cuya única función era la de conducir el alma hacia una armonía suprasensible. En la valoración de las obras de arte, a ese criterio metafísico se añadía este otro criterio: la habilidad de la ejecución, por la que la obra de arte se vinculaba con otras rarezas y curiosidades de la naturaleza. (Recordemos que los primeros museos —las *Wunderkammern*— exhibían conjuntamente diversas curiosidades de la naturaleza —huevos de avestruz, cocos, fósiles y bezoares, artefactos de oro y plata— y pinturas y esculturas.) La idea de que el arte es la expresión de la personalidad del artista tardó mucho en desarrollarse: sólo con Dante, Petrarca y Villani irrumpió en el ambiente burgués de la cultura desarrollada en las ciudades libres italianas. Hasta entonces sólo se valoraba la habilidad manual del artista, no su capacidad creadora, que se atribuía a Dios.

Todo esto puede explicar ese aspecto singular de la literatura medieval, que tanto impresiona a los modernos: a saber, su monotonía, su chatedad, su verbosidad, así como su aparente descuido de los más elementales principios de eficacia narrativa. Quizá sorprenda encontrar actitudes y expresiones tan diversas dentro de una concepción del arte cuyos productos llevaban el sello del anonimato y exigían una representación normalizada, inspirada más en una idea que en el estudio fiel de los fenómenos reales. De este modo, por razones diferentes, el arte medieval, no menos que el arte griego clásico, revela semejanzas estructurales dirigidas a la consecución de determinadas metas. Al hablar de «la unidad orgánica de la Iglesia, que se refleja en su jerarquía de forma cónica», Nancy Lenkcih ha dicho que «esa doctrina encontró su expresión en el arte medieval, sobre todo en la concepción simbólica de la catedral gótica»¹⁶, y ha subrayado la búsqueda de la unidad que se manifestaba tanto en la filosofía (unificación del conocimiento), en la alquimia (reducción de todos los metales a un componente fundamental) como en la doctrina política (la teoría de un estado universal modelado a imagen de la Iglesia universal)¹⁷. De hecho, muchas veces se ha comparado *La Divina Comedia* con una catedral gótica: parangón que cabría elaborar en detalle mediante la comparación de los episodios que integran los diferentes *cantiche* con los bajorrelieves que adornan los pórticos de las catedrales; de los diversos lenguajes que encontramos en sus distintos personajes (hasta el «Papé Satan, Papé Satan aleppe» atribuido a los demonios) con el canto de las piedras de que nos habla Marius Schneider; y de la acumulación en un canto de las distintas unidades de versificación —las *terzine*— con los *fleurons* que escanden los pináculos de las torres en las iglesias góticas.

Por una feliz coincidencia, la arquitectura, el arte menos ligado a las corrientes del pensamiento religioso y filosófico, se convirtió en la expresión más típica de los principios ideales del Medioevo. Como ha mostrado Paul Frankl en su obra fundamental sobre el gótico¹⁸, el origen de ese estilo se encuentra ligado indudablemente a la solución del problema técnico que planteaba la construcción de la bóveda, y su desarrollo refleja la progresiva armonización de las demás partes del edificio con ese nuevo principio constructivo; así fueron surgiendo las nervaduras, los contrafuertes y los pináculos, hasta llegar a ese coronamiento



AF = mitad del intercolumnio, medido en la base
 BC = voladizo del ábaco
 AB = mitad de la distancia entre los ábacos
 DE = mitad del diámetro de las columnas en su base
 CD = mitad de la distancia entre columnas en la cima
 BD = mitad del ancho del ábaco
 AD = módulo (mitad del arquitrabe)

VII = 2AF; V BC; VI = 2AB
 III = 2DE; IV = 2CD; II = 2BD
 I = 2AD

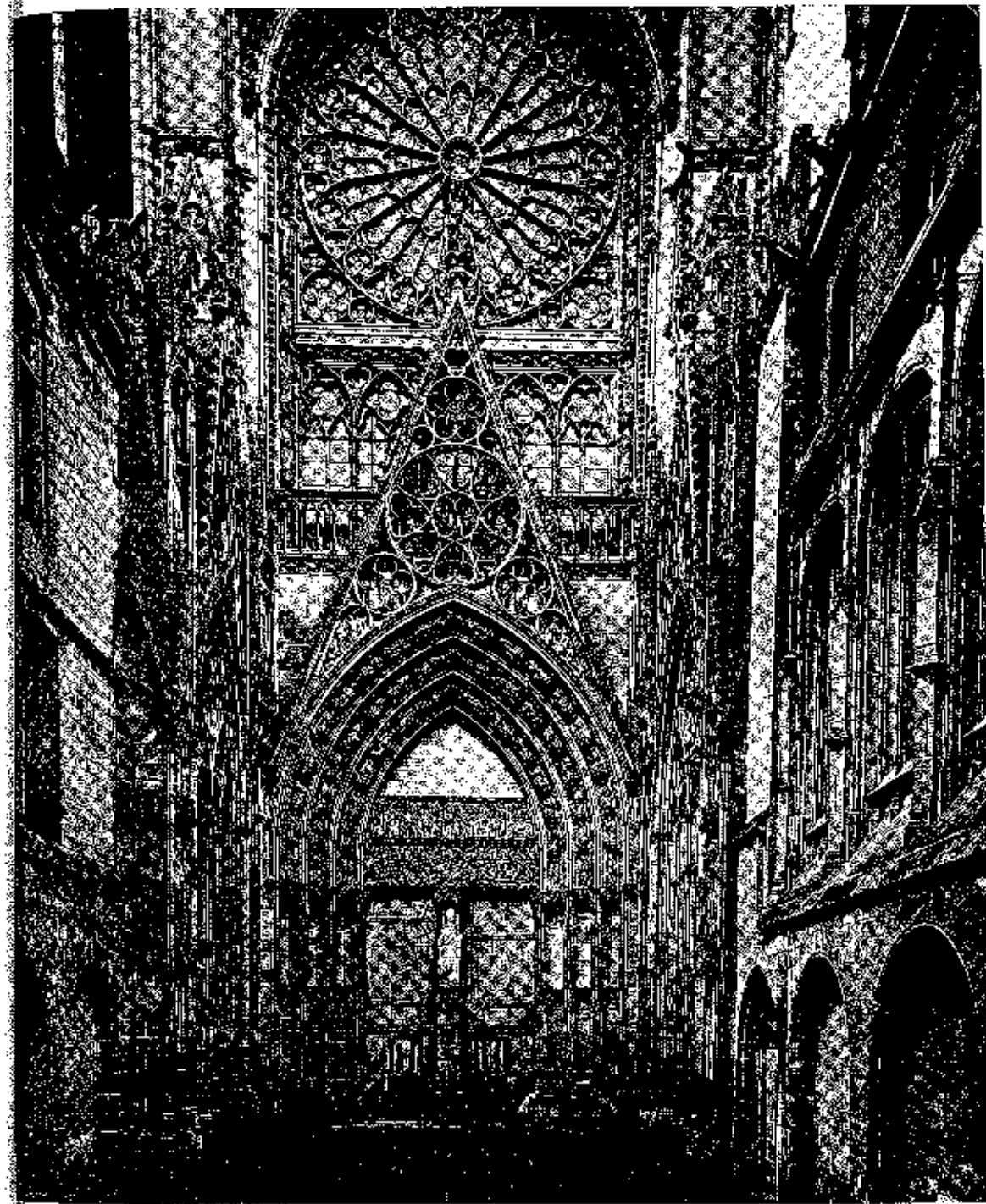
$$\frac{AD}{BD} = \frac{BD}{CD} = \frac{AB + 2BD}{2DE} \quad \frac{2DE}{AF} = \frac{AB}{BC} = 1.7$$

triumfal representado por la etapa del gótico flamígero (que solía considerarse —erróneamente, según Frankl— como una forma decadente), donde se multiplican las filigranas simétricas. Ningún otro estilo se asemeja tanto al proceso natural que rige la vida de los insectos y la formación de los cristales; proceso natural que puede seguirse y comprenderse perfectamente sin la ayuda de la escolástica o de la poesía [35]. Ningún tipo de cultura metafísica hubiese podido ser de la menor utilidad para los obreros y, por otra parte, la habilidad del arquitecto para la construcción de una bóveda no le hubiera permitido avanzar un solo paso en la discusión de las tesis filosóficas, fuesen éstas nominalistas o realistas¹⁹. Es inútil hablar de la influencia de las Cruzadas —que se iniciaron cuando ya el gótico había aparecido— o de la influencia de la liturgia o de la filosofía: todas esas son circunstancias externas respecto del proceso interno de la evolución de un estilo.

En resumidas cuentas, la introducción de la bóveda de nervaduras supuso un impulso en determinada dirección, desencadenó una serie de sorpresas como resultado de las cuales la catedral gótica se convirtió en el tipo de edificio que nos parece la encarnación del ideal religioso del Medioevo: de su inspiración hacia un reino espiritual: un trampolín para saltar al espacio, un anhelo de liberarse de la materia, una nostalgia de infinito. Una catedral gótica es un fragmento de una unidad mayor que la trasciende, se integra en el cosmos; un edificio renacentista, en cambio, se cierra sobre sí mismo, es completo y perfecto en su aislamiento. De manera que, por un camino diferente —fruto de la habilidad de ingenieros y canteros—, la catedral gótica expresó, en definitiva, el mismo mensaje que *La Divina Comedia*, obra literaria influida directamente por el pensamiento filosófico y religioso (Willi Drost y Erwin Panofsky han señalado una correspondencia perfecta entre esa catedral gótica y la filosofía escolástica)²⁰. Por una causa no menos misteriosa que el crecimiento de los organismos naturales, un mismo espíritu impregna todos los productos de determinada época.

Sin embargo, no debe pensarse que el espíritu de una época se infunde simultáneamente en todas sus producciones artísticas. La paradoja del Medioevo reside en que su espíritu se afirmó ante todo en el arte menos ligado a las sugerencias culturales: surgida de un problema puramente técnico, desarrollada en forma lógica según la orientación fijada por la solución de ese problema, la arquitectura medieval no tardó en alcanzar su expresión perfecta y típica. (La escultura gótica, por su parte, sólo alcanzó el nivel de la arquitectura hacia 1380.) Ningún historiador moderno del arte se atrevería a proponer recortes, o a señalar omisiones, en una obra arquitectónica de esa época: ninguno de sus elementos nos parece reiterativo o superfluo.

Semejante admiración incondicional no parece posible en el caso de las obras literarias de la misma época. Incluso en *La Divina Comedia*, un crítico —Croce— ha querido ver un aspecto precedero: la «novela teológica». Mientras que las figuras alegóricas que «deemos» en la fachada de las catedrales góticas suelen quedársenos grabadas en la memoria, es difícil sentir, en cambio, el mismo grado de interés por las alegorías que encontramos en las obras literarias: las mismas alegorías que tanto se destacan en los edificios se convierten aquí en abstracciones



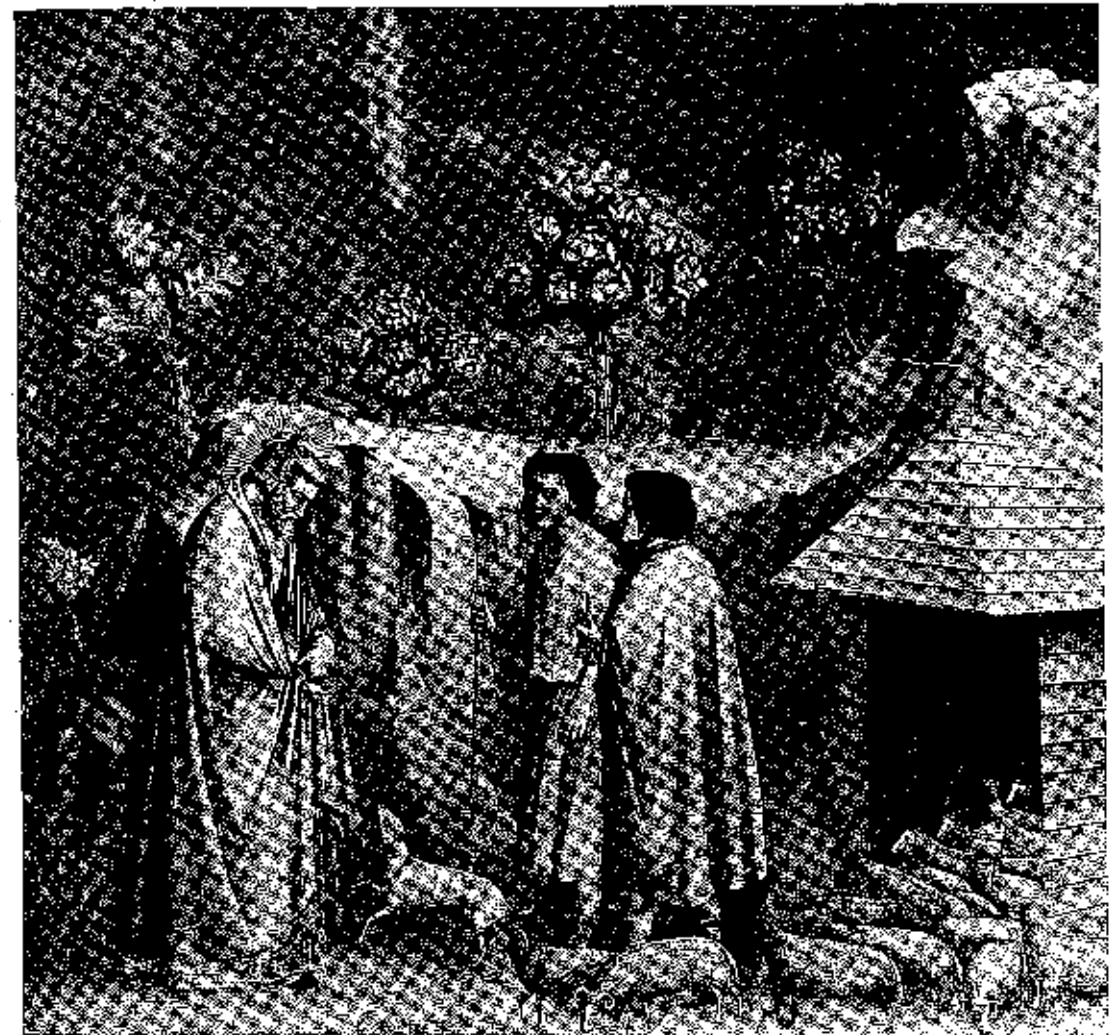
35 Catedral de Rouen. Portail des Libraires. Siglo XIII.

vacías. Dificilmente se aplicaría a la literatura la observación de Julius von Schlosser en el sentido de que «detrás de toda obra de arte medieval hay una poderosa estructura de pensamiento»²¹. Sólo los edificios de las catedrales respondían plenamente a las ideas de Hugo de Saint Victor, quien sentó la base teórica del gusto por los colores brillantes y los vitrales coloreados, e insistió en la búsqueda de la unidad en la multiplicidad y de la multiplicidad en la unidad.

En un famoso estudio publicado en 1942, Erwin Rosenthal propuso una explicación convincente de la afinidad entre Dante y su contemporáneo Giotto; afinidad que suele atribuirse a la influencia directa del poeta sobre el pintor; ambos artistas crearían una síntesis similar de elementos terrenales y sobrenaturales. Ya en 1892, Janitscheck había escrito que «Giotto descubrió para la pintura la naturaleza del alma, así como Dante la descubrió para la poesía», y en 1923 Hausenstein concluyó que «Santo Tomás de Aquino, Dante y Giotto constituyen, respectivamente, la expresión icológica, poética y figurativa de una misma idea». Según Rosenthal, el arte de Giotto «representa», al igual que la poesía de Dante, «la culminación de un proceso de individuación» que consiste, «por un lado, en el surgimiento y desarrollo de la llamada naturalidad y, por el otro, en la progresiva encarnación de lo sobrenatural en una vida humana concreta» - proceso iniciado supuestamente en Francia hacia mediados del siglo XII y culminado en Italia a comienzos del siglo XIV. Sostiene Rosenthal que la afinidad entre el poeta y el pintor se revela ante todo en la afinidad de los tipos que ambos presentan, por ejemplo, los ángeles, «nuovi amori dell'eterno amore» (*Paraíso*, XXIX, 18), y después en el descubrimiento y la representación de ciertos estados de ánimo, ciertas situaciones de intimidad espiritual y psicológica - , por ejemplo, la figura de Joaquín, a quien Giotto pinta mientras avanza meditativo entre los pastores (fresco de la Capella degli Scrovegni [36], puede compararse con ciertas actitudes Virgilio de Dante («...e qui chinò la fronte / e più non disse, e rimase turbato», *Purgatorio*, III, 44-45). Por consiguiente, la afinidad entre Dante y Giotto no debe entenderse «como una tendencia paralela consciente, sino como la necesaria analogía del modo en que, en determinado momento de la historia, unas premisas históricas y espirituales similares alcanzan expresión formal»²².

Hacia la época en que Chaucer empezó a imitar al «gran poeta de Italia» («grete poete of Ytaille»: *Monk's Tale*, 3650), la unidad del mundo medieval de donde había surgido la inspiración de Dante se estaba desmoronando; prueba de esa decadencia es precisamente el hecho de que Chaucer dejara inacabada la construcción de sus *Canterbury Tales*. Si —como he intentado mostrar en otra parte²³—, al reunir esos diferentes cuentos escritos en distintos periodos, Chaucer se propuso seguir de alguna manera el esquema de Dante en *La Divina Comedia*, pensó por cierto en los episodios del poema italiano, no en su estructura. A lo largo de su peregrinaje por los reinos de la muerte, a Dante se le aparecen y le hablan personajes de toda clase, pertenecientes a todos los rangos sociales, desde los más bajos hasta los más elevados; todas las modalidades y matices del alma humana encuentran su expresión en el drama de Dante. Pero un peregrinaje al otro mundo no cabía dentro de las posibilidades del burgués Chaucer, que se mantiene aferrado

al mundo cotidiano y rebaja las situaciones que encuentra su modelo al nivel doméstico del sentido común. Aunque formado en la escuela de la alegoría francesa, Chaucer estaba por lo concreto, de modo que interpretó racionalmente las visiones de los filósofos y teólogos. Al hombre que no era «divinista» (adivino) no le cuadraba un peregrinaje hacia los reinos del otro mundo, sino un peregrinaje terreno hacia el sepulcro del santo nacional. A lo largo de ese peregrinaje no serían demonios ni ángeles los que aparecerían, sino todo tipo de personajes humanos. En este sentido, Chaucer logró ser el Dante inglés («Dante in ynglyssh»), un Dante no divino, sino humano, que, al igual que el florentino, compendió el Medioevo dentro del ámbito de un poema dramático. Pero, ¿qué aspectos del Medioevo?



36 GIOTTO: Joaquín errando entre los pastores. Fresco, 1303-05. Capilla Arena, Padua.



37 PISANELLO: *San Jorge y la Princesa de Trebisonda*. Fresco. 1433-38. San Anastasio, Verona.



38 Carta del carot. Hacia 1428-47.

El período del Medioevo en que vivió Chaucer fue en cierto modo una época tardía y decadente: su gótico era ya el gótico flamígero, donde la estructura estaba subordinada a la decoración²⁴. Su contrapartida literaria se encuentra (por supuesto, en un nivel artístico muy inferior) en los complejos esquemas métricos de los seguidores de Guillaume de Lorris, Guillaume de Machaut y Jean Froissart. En la *Fontaine amoureuse*, por ejemplo, Machaut escribe un lamento de amor y después lo revisa para asegurarse de no haber repetido ningún grupo de rimas: descubre con satisfacción que ningún esquema de rima aparece más de una vez. Artificios retóricos como la *amplificatio*, la *dilatatio* y la *expositio* le permitían aplicar al discurso el tratamiento que un orfebre habría aplicado a una filigrana de oro y obtener un bordado de fraseología.

Es la época de las grandes catedrales inacabadas; como ya he dicho, los *Canterbury Tales* son también un edificio inacabado. Una vez conseguido, luego de siglos de duro trabajo, un nivel de bienestar, el feudalismo se iba disolviendo en torneos y espectáculos al aire libre; fue una época brillante y estilizada, cuyo pintor representativo ya no era Giotto, sino, por ejemplo, Altichiero da Verona, célebre por su exagerada preferencia por los trajes y adornos, su fascinación por los detalles triviales y su preocupación por el color local; o bien Pisanello [37], quien presenta un espejo idealizador al ocaso de la caballería.



39 Jan VAN EYCK: *Retrato de Margarita van Eyck*. Tabla. 1439.



40 HANS MEMLING: *Retrato de Barbara Moreel*. Madera, hacia 1478.

Ahora bien, si vemos cómo caracteriza Chaucer a los peregrinos, percibimos de inmediato su afinidad con esos pintores, porque esa caracterización se hace desde fuera —detallada descripción de la indumentaria—, aunque no falten sugerencias psicológicas. Así lo atestigua el retrato de la Esposa de Bath, o bien éste de la Priora, perteneciente también al Prólogo (versos 151-62):

*Ful semyly hir wympyl pynched was,
Hir nose tretys, hir eyen greye as glas,
Hir mouth ful smal, and therto softe and reed;
But sikerly she hadde a fair forheed;
It was almost a spanne brood, I trowe;
For, hardily, she was nat undergrowe.
Ful fetys was hir cloke, as I was war.
Of smal coral aboute hire arm she bar
A peire of bedes, gauded al with grene,
And theron heng a brooch of gold ful sheene,
On which ther was first write a crowned A,
And after Amor vincit omnia.**

Descripción digna de un miniaturista [38], pero, sin embargo, capaz de crear ese prodigio de veracidad que, en el período siguiente, culminará en las obras de maestros flamencos como Van Eyck o Memling. Chaucer nos presenta primorosamente todos los detalles del aspecto de la Priora, como no tardaría en hacerlo Jan van Eyck en el retrato de su esposa [39] y en el de la esposa de Arnolfini, o bien, más tarde, Memling en el retrato de Barbara Moreel [40]. Semejante atención a los detalles no aparecen nunca en Dante y en Giotto. En Chaucer el interés se desplaza de los grandes temas a los episodios: así, al narrar la historia de Ugolino, no comprende su verdadero sentido, y omite la invectiva final contra Pisa, y luego la visión apocalíptica de la venganza divina, transformando de ese modo una tragedia cósmica en una patética pintura de género.

La imprecisa estructura de los *Cuentos de Canterbury* se convierte casi en un símbolo. Ya he aludido a Van Eyck y a Memling. Pero esa imprecisión, así como el énfasis de los detalles accesorios y el aspecto humorístico de las situaciones (producto de la conciencia del valor relativo de todas las cosas) también nos recuerdan a Pieter Brueghel (aunque se trate de un pintor que vivió dos siglos más tarde). Su *Prédica de San Juan Bautista* (Budapest, Museo de Bellas Artes) muestra una multitud reunida en un bosque; al fondo puede verse un apacible río cuyas aguas reflejan la imagen de una ciudad distante [41]; hay gente de la ciudad,

* «Su toca exhibía elegantes pliegues; su nariz era delicada; sus ojos, grises como cristal; su boca, muy pequeña, tierna y roja; por cierto, tenía una hermosa frente, yo diría que de un palmo casi de anchura, porque en verdad su estatura no era nada baja. Su manto me pareció finísimo. Alrededor del brazo llevaba un rosario de pequeñas piezas de coral con adornos de color verde y un dije de esplendente oro que tenía grabada una A con una corona y después la frase *Amor vincit omnia*.»



41 Pieter BRUEGHEL, el Viejo: *Predicación de San Juan Bautista*. Madera. 1566.

En la página siguiente:

42 Pieter BRUEGHEL, el Viejo: *La caída de Icaro*. Lienzo, hacia 1544-55.

43 Pieter BRUEGHEL, el Viejo: *La ascensión al Calvario*. Madera. 1564.

artesanos, campesinos, gitanos y monjes de diversas órdenes; nuestros ojos recorren el pintoresco gentío hasta que, hacia el centro, casi al fondo, divisan la figura del hombre que debería ser el protagonista del cuadro. El peregrinaje a Canterbury no es más que una ocasión para que la gente se reúna y, aunque los cuentos incluyen una leyenda piadosa y un tratado de moral, la presencia de estos elementos sólo expresa el gusto de Chaucer por la variedad. El espíritu que anima esa reunión no es religioso sino secular: ya no hay un centro común; en lugar de un peregrinaje nos encontramos con un repaso de diferentes humores y puntos de vista.

En *La caída de Icaro* [42], de Brueghel, podemos ver un trozo de mar bañado en una luz embrujada y, en tierra, en primer plano, detalles exquisitos como los que aparecen en un Libro de Horas: un labrador envuelto en la luz del sol y, sobre el promontorio, rodeado de su cándido rebaño, un pastor con el rostro vuelto hacia el cielo; más abajo, un pescador atento a su sedal; una carabela surca el mar azul y, en la sombra de la carabela, entre las rizadas olas, unas piernas blancas que se agitan: Icaro. Las pequeñas figuras marginales, inspiradas en Ovidio (*Metamorfosis*, VIII, 217 y sigs.), son las que se destacan; Brueghel se las ha ingeniado, incluso, para insertar en el bosque de la izquierda el cadáver de un viejo, para ilustrar de ese modo un proverbio alemán²⁵. La predilección burguesa por lo anecdótico y



moralizante ha transformado al tema heroico en un mero pretexto. En la *Ascensión al Calvario* (Viena), aunque el grupo de apesadumbradas Marias aparezca en primer plano, Cristo resulta indiscernible en medio de la pintoresca muchedumbre que, con aire profano y festivo, domina la escena. En su poema «Musée des Beaux Arts», W. H. Auden destaca adecuadamente este aspecto de Brueghel:

*About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window
or just walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the
torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.
In Brueghel's Icarus, for instance: how everything
turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.**

Chaucer no llegó tan lejos como Brueghel en esta visión desencantada del destino humano. Se atuvo a la vieja idea medieval de la veleidad de la fortuna y la

* «En cuanto al sufrimiento jamás se equivocaron los Viejos Maestros: ¡qué bien comprendieron su situación humana! cómo se produce mientras otro come, abre una ventana o tan sólo deambula al azar; cómo, mientras los ancianos esperan con pasión y reverencia el nacimiento milagroso, siempre ha de haber niños que no desahaban precisamente que ello ocurriera y que patieran sobre un estanque, junto al bosque; jamás olvidaron que hasta el atroz martirio debe seguir de alguna manera su curso en un rincón, un sitio poco limpio donde los perros prosiguen su vida perruna y el caballo del torturador se rásca la inocente grupa contra un árbol. En el *Icaro* de Brueghel, por ejemplo: cómo todo se desentiende tranquilamente del desastre; el labriego podía haber oído el golpe en el agua, el grito desesperado, pero para él no era un fracaso importante; el sol brillaba como correspondía sobre las blancas piernas que se hundían en las verdes aguas; y el navío elegante y costoso que debió haber visto algo sorprendente, un muchacho que caía del cielo, tenía que ir a algún sitio y siguió navegando con toda tranquilidad.»

ruina de los príncipes —que, por cierto, ya supone un paso en aquella dirección, aunque todavía dentro de un clima de humildad cristiana—. Sin embargo, los versos sobre la muerte de Arcites (*Knight's Tale*, 2809 y sigs.), que contienen una probable alusión a Dante, revelan con bastante claridad que el mundo a que pertenecía ya no era el cosmos jerárquicamente organizado de *La Divina Comedia*:

*His spirit chaunged hous and wente ther,
As I cam nevere, I kan nat tellen wher.
Therefore I stynte, I num no divinistre:
Of soules fynde I nat in this registre,
Ne me ne list thilke opinions to telle
Of hem, though that they writen wher they dwelle.
Arcite is coold, ther Mars his soule gye!**

Esto no corresponde al espíritu de Dante, sino al de Jean de Meung, cuyo racionalismo escéptico cuestionó tantos dogmas del mundo medieval. Esa diferencia de perspectiva debía traducirse necesariamente en una diferencia de estructura. Al no existir ya un centro firme donde se fijara la atención del escritor, ciertos aspectos antes marginales cobran importancia. Esto explica el desarrollo inconexo, incoherente, informe, aunque ocasionalmente tan vívido, de la segunda parte del *Roman de la Rose*, así como la apariencia despareja, abigarrada, descuidada de la mayoría de las obras de Chaucer. La figura de Beatrice se ha contraído, o bien aparece en la forma domesticada de Dorigen; Criseida y la Esposa de Bath (ya anticipada por «la Vieille» de De Meung) pasan a primer plano. Dante reflejó la imagen de un mundo de eternidad; Chaucer, la de una época de mutaciones.

* «Su alma cambió de morada y fue adonde no sé decirlo porque nunca he estado allí. Por eso me detengo, pues no soy adivino; no veo que en mi relato se mencionen las almas y no me gusta referir las opiniones de quienes han escrito sobre el sitio en que éstas habitan. Arcites está frío, ¡que Marte guie su alma!»

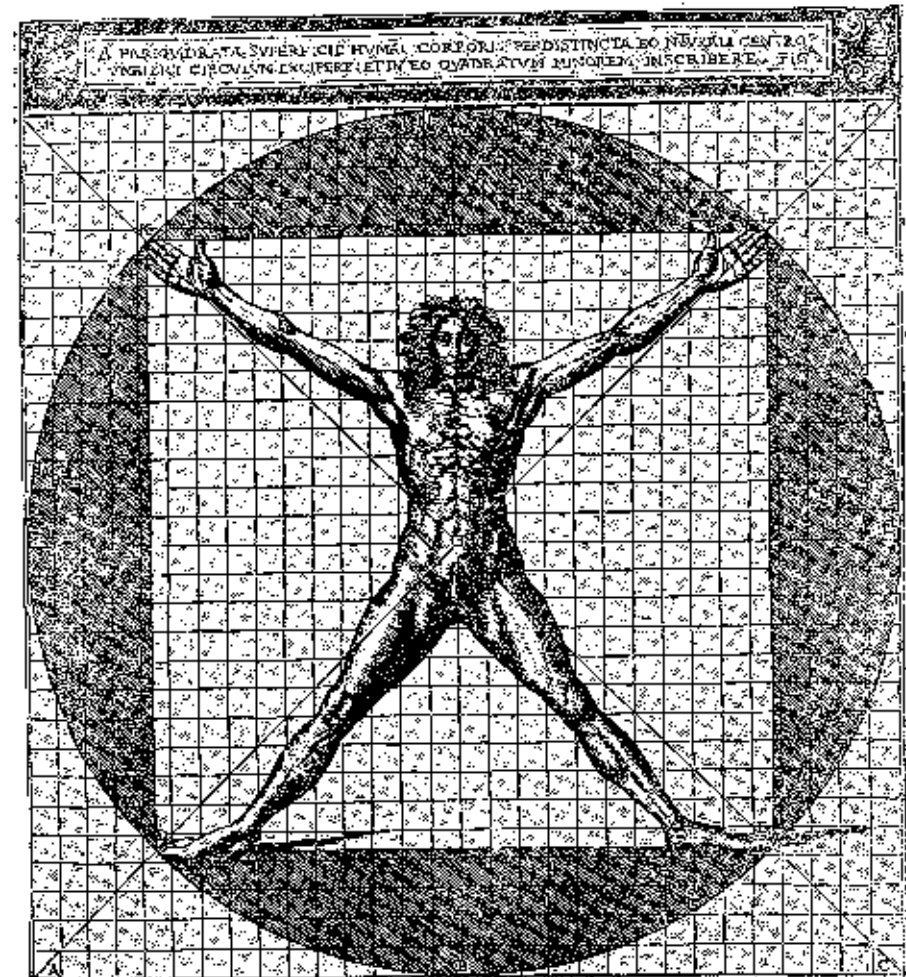
LA ARMONIA Y LA LINEA SINUOSA

En los últimos tiempos se ha discutido mucho sobre la división tradicional entre el Medioevo y el Renacimiento: algunos —como C. S. Lewis— han afirmado que esa división no fue más que una invención de la propaganda humanista; otros —como Erwin Panofsky— han apelado a una prueba de sentido común, similar a la que utilizó el Dr. Johnson para mostrar que, a pesar de la tesis de Berkeley, la materia existía: dar un puntapié a una piedra. Panofsky comparó la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris —construida hacia 1250— con la Villa Rotonda de Palladio —hacia 1550—, y llegó a la conclusión de que entre la Rotonda y el Panteón existían muchas más semejanzas que entre cualquiera de ambos edificios y la iglesia de Nuestra Señora de Tréveris —aunque sólo trescientos años separan la villa de Palladio de la iglesia romana, mientras que entre la construcción de esta última y la del Panteón habían transcurrido más de once siglos—. No se necesita ser demasiado perspicaz para advertir que «algo bastante decisivo debe de haber sucedido entre 1250 y 1550». Como sabemos, durante el Medioevo se habían producido dos breves periodos de renacimiento: uno durante el reinado de Carlomagno, otro en el siglo XII —renacimientos limitados y transitorios—. El Renacimiento, en cambio, perduró, fue un fenómeno total y permanente que se distinguió de sus predecesores no sólo por su escala, sino también por su estructura. Aquellos renacimientos medievales abordaron el mundo clásico «no histórica, sino pragmáticamente, como algo remoto y, sin embargo, en cierto sentido aún vivo»; les faltó ese sentido de la perspectiva que tanto dominaban los hombres del Renacimiento, y que les permitió proyectar la antigüedad sobre un plano ideal y convertirla en objeto de apasionada nostalgia. Por consiguiente, «el concepto medieval de la antigüedad era... concreto y al mismo tiempo... incompleto y distorsionado; el moderno, en cambio, era amplio y coherente, pero, «por así decirlo, abstracto»¹.

Según otro autor, la interpretación que propuso Burekhardt del Renacimiento es «básicamente más sólida y equilibrada que la de ciertos estudiosos modernos para quienes la Inglaterra isabelina se encontraría ya 'implícita' en la Inglaterra medieval»².

Aunque se impongan ciertos reajustes parciales, éstos no llegan a afectar la tesis de que los valores culturales del Renacimiento difieren radicalmente de los del Medievo³. Para ilustrar dicha tesis, Watson ha trazado la historia del concepto de honor en la antigüedad clásica; sobre todo entre los romanos, donde ningún pensador, salvo Marco Aurelio, menospreció el desecho de la fama y los honores. En cuanto al Medievo, Watson ha mostrado que Santo Tomás adoptó una posición intermedia entre el culto clásico de la gloria y el ascético anhelo cristiano de humildad (San Francisco, en cambio, realizó una verdadera inversión de los valores), y situó al honor entre las cosas que debían considerarse transitorias e imperfectas, aunque no condenables. En el Renacimiento, por último, un estudio de la *Ética nicomaquea* independiente de la interpretación medieval hizo que Aristóteles dejara de ser un aliado de la Cristiandad para convertirse en su mayor enemigo (como dice Henri Busson en *Les Sources et le développement du rationalisme*). Esa obra de Aristóteles y el *De officiis* de Cicerón constituyen los textos fundamentales de la ética renacentista: textos repetidos e imitados *ad nauseam* en una serie de tratados —primero italianos y después extranjeros—, que componen una vasta biblioteca de volúmenes bellamente impresos y encuadernados, pero cuyo contenido resulta bastante monótono. Esa literatura, que hoy nos impresiona por su escuálida aridez, representó una fuerza didáctica muy importante durante el Renacimiento italiano y en la época de Shakespeare. Este aspecto de su influencia ha sido destacado, en teoría, por todos los autores, incluido el propio Shakespeare, quien, en la escena segunda del acto tercero de *Hamlet*, afirma que la meta del arte dramático consiste en «to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and they very age and body of the time his form and pressure» [«servir, por decirlo así, de espejo a la naturaleza; mostrar a la virtud sus propios rasgos; a la ignominia, su propia imagen; y al mismo temple y fisonomía de la época, su forma e impronta»]. Sin embargo, esa finalidad didáctica se mezcló en la práctica con algo más: en Shakespeare, con su ardiente interés por la protéica alma humana y sus emociones; en otros autores (como Castiglione), con algo mucho más limitado: la elegancia del lenguaje, la gracia de las maneras. Ese «algo más» es lo que hace que sus obras aún sigan vivas —aunque no por eso dejaron de ser hijas de su época o carecieron de los rasgos comunes a su tiempo.

En lo que se refiere a los principios morales, la época de Shakespeare adoptaba un modelo pagano-humanista, cuya meta consistía en un tipo de perfección moral que excluía las virtudes cardinales cristianas de piedad y humildad, así como la doctrina cristiana fundamental acerca de la naturaleza pecaminosa del hombre y su caída. ¿Cómo podía conciliarse esta actitud con la religión cristiana? En *El Cortesano* de Castiglione —como observa el autor de su última edición—, «encontramos la visión de una humanidad activa y volcada hacia la gloria secular, la visión de una cultura mundana en modo alguna dirigida hacia la salvación del



44 Hombre inscrito en un cuadrado y en un círculo. Figura de VITRUBIO tomada de la edición de Cesare Cesariano (Como, 1521).

alma y menos aún hacia el éxtasis místico, sino más bien hacia el servicio de los intereses concretos y vitales del hombre. En este sentido, resulta significativa la posición que ocupa el dogma religioso en la estructura del *Cortesano*. Como sabemos por sus propios escritos, y también por lo que cabe inferir de esta misma obra, Castiglione era un hombre piadoso, estrecho y rigidamente ortodoxo; sin embargo, salvo algunas referencias fugaces, la religión queda decididamente al margen de la estructura global de su diálogo. Como comprobamos en todos los humanistas, el plano del saber mundano y el del dogma religioso (este último aceptado fundamentalmente como una cuestión de fe, aunque quizá más aún como una tradición) se mantienen estrictamente separados. La filosofía del *Cortesano* se sitúa en un terreno exclusivamente humano»⁴.

Hoy nos resultan extrañas tanto esa posición ambivalente como la facilidad con que la gente de aquella época pasaba de un sistema de valores pagano-humanistas a uno derivado de la tradición cristiana, sin intentar conciliar las contradicciones. Precisamente, esa incapacidad para asumir tales rasgos es lo que ha llevado a algunos críticos de Shakespeare a afirmar que éste nunca se inclinó por un punto de vista determinado; y ha inducido a algunos a ver en *El rey Lear* un mensaje de desolado nihilismo; a otros, a interpretarlo como una parábola cristiana; y a muchos, a creer que el sustrato ideológico de la época isabelina era contradictorio, o directamente decadente.

Sin embargo, el mundo de Shakespeare descansa sobre una jerarquía de valores, aunque las ambigüedades de la misma forma dramática nos impidan percibirla con tanta claridad como en el caso de Edmund Spenser. Shakespeare no suspende los juicios éticos: lo que sucede es que, en él, esos juicios son bastante complejos. Sus héroes poseen las virtudes y cultivan los ideales propios de la cultura pagano-humanista; el elemento cristiano no está ausente, pero tampoco figura en primer plano: se manifiesta tan sólo en el espíritu de clemencia, arrepentimiento y compasión que encontramos en *La Tempestad* y en algunas comedias. Como ha señalado E. E. Stoll, los héroes y heroínas de Shakespeare no recurren, en sus momentos supremos, a pensamientos vinculados con la vida más allá de la muerte o a la fe en Dios y sus vías inescrutables⁵; se apoyan más en su propia fuerza interior que en Dios —sin por ello ser estoicos, como afirmaba T. S. Eliot—. En efecto: ¿cómo calificar de estoica la apasionada participación en los acontecimientos trágicos que caracteriza a esos personajes?

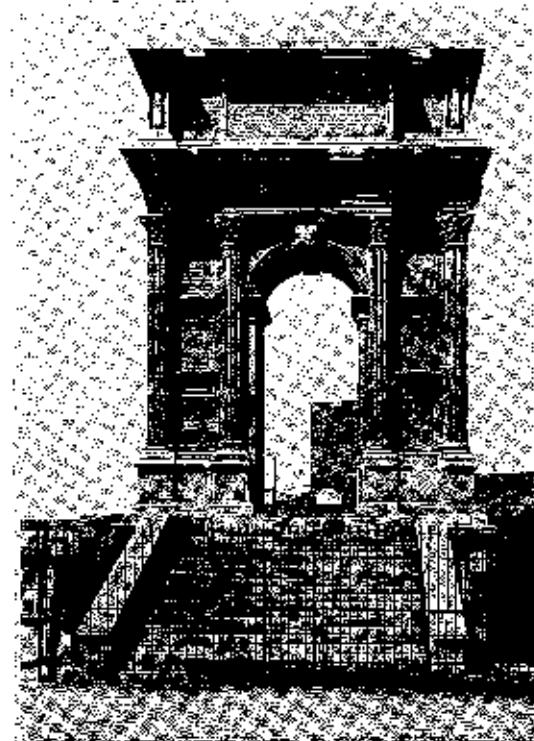
Un fuerte sentido de la jerarquía social, las virtudes viriles de la fortaleza y la perseverancia (lo que no excluye los estallidos de soberbia cólera), una sed de honores y magnificencia, el deseo de perpetuarse a través de la propia descendencia y de la fama (tema recurrente en los *Sonetos*), la aceptación de la apotcosis como una convención poética, la exaltación de la lealtad y la amistad, la consideración de la deshonra pública como la peor desgracia que puede acacerle a un hombre, la justificación del suicidio y del duelo, y la obligación de afrontar la muerte de manera ejemplar: éstos son los valores positivos que directa o indirectamente tomó Shakespeare de la cultura de su época. Por eso Cleopatra, en su último encuentro con Marco Antonio, quiere mostrarse en todo su esplendor real y su pompa de reina: no por exceso de vanidad, sino como ejercicio de aquella virtud de magnificencia que la época, imbuida de preceptos aristotélicos, esperaba encontrar en los soberanos.

En ese mundo renacentista, en que la religión, sin dejar de ser una de las principales fuentes de inspiración para los artistas, se había convertido —de modo bastante paradójico— en algo periférico, el hombre era en realidad la medida del universo: «l'uomo è misura del mondo», dijo Leonardo. Detrás de esta categórica afirmación hay una corriente de pensamiento filosófico —la compleja teoría pitagórico-platónica a la que ya nos hemos referido— que se manifestaba sobre todo en la arquitectura, pero que también impregnaba al resto de las artes, incluida la literatura. Es allí donde debe buscarse la estructura fundamental, el *ductus* de la

época; ante todo, por supuesto, en el país que fue cuna del Renacimiento: Italia. En su libro *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Rudolf Wittkower ha mostrado en forma exhaustiva que «los artistas del Renacimiento adherían firmemente a la idea pitagórica de que "Todo es Número", y que, guiados por Platón y los neoplatónicos, y apoyados en una larga tradición teológica iniciada por San Agustín, estaban persuadidos de la estructura matemática y armónica del universo y del conjunto de la creación». Wittkower ha mostrado también que «la vuelta renacentista a la interpretación matemática que los griegos tenían de Dios y del mundo, reforzada por la creencia cristiana en el Hombre, que, como imagen de Dios, encarnaba las armonías del Universo, convirtió a la figura vitruviana inscrita en un cuadrado y en un círculo [44] en un símbolo de la simpatía matemática existente entre el microcosmos y el macrocosmos. ¿Cómo expresar mejor la relación entre el Hombre y Dios —creemos lícito preguntar— sino construyendo la casa de Dios de acuerdo con la geometría fundamental del cuadrado y del círculo?»⁷ Por consiguiente, la perfecta geometría de los edificios es algo esencial, aunque no es común que esas proporciones exactas puedan percibirse con los ojos. En su *Summa de arithmetica* —publicada en Venecia en 1494—, Luca Pacioli sostenía (dist. VI, tract. I, art. 2) que poco valen las funciones religiosas si



45 Leon Battista ALBERTI: Fachada de S. Andrea, Mantua, 1470.



46 Arco de Trajano, Ancona. Año 112 de la Era Cristiana.

la Iglesia no ha sido construida *con debita proportione*. Esas proporciones dependían de la división pitagórico-platónica de la escala musical. Leon Battista Alberti analizó la correspondencia entre los intervalos musicales y las proporciones arquitectónicas: «Sostuvo, remitiéndose a Pitágoras, que *'i numeri per mezzo dei quali l'accordo dei suoni riempie di diletto le nostre orecchie, sono gli stessi che piacciono ai nostri occhi e alla nostra mente'* [los números mediante los cuales la concordancia de los sonidos deleita nuestros oídos son exactamente los mismos que agradan a nuestros ojos y a nuestra mente]; doctrina fundamental para la concepción renacentista de la proporción... Según Alberti, en la música se manifiestan las proporciones armónicas inherentes a la naturaleza. El arquitecto que se basa en esas armonías no realiza una traducción arquitectónica de las proporciones musicales, sino que utiliza una armonía universal que la música revela: *'Certissimum est naturam in omnibus sui esse persimilem'*».

El siguiente pasaje, extraído del comentario que en 1556 escribiera Daniele Barbaro sobre Vitruvio, es suficientemente explícito:

«La natura maestra ce insegna come havemo a reggersi nelle misure e nelle proportioni delle fabbriche a i Dei consecrate, imperoche non da altro ella vuole che impariamo le ragioni delle Simmetrie che ne i Tempi usar dovemo, che dal Sacro Tempio fatto ad imagine, et simiglianza di Dio, che è l'huomo, nella cui compositione tutte le altre meraviglie di natura contenute sono, e però con bello avvedimento tolsero gli antichi ogni ragione del misurare dalle parti del corpo humano.»^{8*}

Francesco Giorgi recurrió a la escala musical griega para dar medidas detalladas de la iglesia de San Francesco della Vigna (Venecia) y consideró que la *cappella grande*, situada al fondo de la nave, podía compararse con la cabeza del cuerpo humano. El hecho de que los tres hombres a quienes se consultó a propósito del informe de Giorgi —el pintor Tiziano, el arquitecto Serlio y el humanista Fortunio Spira— no mostraran mayor sorpresa ante el simbolismo y el misticismo numérico allí contenidos, revela que ese conocimiento esotérico estaba bastante difundido, y que la unidad del conjunto de las artes hacía de todo iniciado un juez competente en esa materia⁹. La arquitectura no se concebía como una disciplina aislada, sino como una de las innumerables manifestaciones de la mente humana, gobernadas todas por la misma ley.

Los constructores medievales proyectaron sus iglesias basándose en la forma de la Cruz; esa planta en forma de cruz latina era el símbolo de Cristo crucificado. En

* «La naturaleza, nuestra maestra, nos enseña cómo debemos conducirnos respecto de las medidas y las proporciones de los edificios consagrados a los Dioses, pues desea que aprendamos las razones de las Simetrías que debemos usar en los Templos, sólo en ese Sagrado Templo hecho a imagen y semejanza de Dios, que es el hombre, en cuya composición están contenidas todas las demás maravillas de la naturaleza; muy acertados estaban, pues, los antiguos cuando extrajeron todos los criterios de medida de las partes del cuerpo humano.»

el Renacimiento, en cambio, la imagen de Cristo triunfante (por ejemplo, el *Cristo resurrecto* de Miguel Ángel, que se encuentra en la iglesia de Santa María sopra Minerva) sustituye al Cristo sufriente, de acuerdo con la nueva concepción de la dignidad del hombre; la fachada de las iglesias sigue el modelo del arco triunfal, como sucede en el caso de la fachada de Sant'Andrea (Mantua) [45], cuyo autor, Leon B. Alberti, se inspiró en el Arco de Trajano (Ancona) [46]. El sistema de la fachada se reitera según un esquema continuo en el sistema interno de arcos (las capillas) y de muros sin aberturas, de acuerdo con un ritmo alternante *a-b-a*. Ahora bien, si invertimos la dirección y nos desplazamos desde la nave hacia la fachada, comprobamos que esta última es el golpe final de todo el movimiento. Esto nos recuerda la estructura del soneto. A ambas formas cabría aplicarles la definición que Alberti da de la belleza: «la armonía y concordia de todas las partes, lograda de tal modo que cualquier añadido, sustracción o modificación sólo sea para peor».

Añadamos que, según Alberti, los edificios debían corresponder a la escala humana, armonizar con el tamaño del hombre e integrarse en el entorno urbano; debían caracterizarse, pues, por esa *mediocritas* en virtud de la cual ninguno habría de destacarse respecto de los demás. Regla estética que era también una regla ética; pensamos en los principios que, según Castiglione, debían guiar la conducta del perfecto cortesano:

«E adunque securissima cosa nel modo del vivere e nel conversare governarsi sempre con una certa onesta mediocrità, che nel verro è grandissimo e fermissimo scudo contro la invidia.» (Preti, págs. 169-70.)*

También existe un paralelismo entre la definición que Alberti da de la belleza y la exposición que hace *El Cortesano* de la conducta del perfecto cortesano:

«... Non solamente ponga cura d'aver in sé parti e condizioni eccellenti, ma il tenor della vita sua ordini con tal disposizione, che 'l tutto corrisponda a queste parti, e si vegga il medesimo esser sempre ed in ogni cosa tal che non discordi da se stesso, ma faccia un corpo solo di tutte queste bone condizioni; di sorte che ogni suo atto risulti e sia composto di tutte le virtù, come dicono i Stoici esser officio di chi è savio; benchè però in ogni operation sempre una virtù è la principale; ma tutte sono talmente tra sé concatenate, che vanno ad un fine e ad ogni effetto tutte possono concorrere e servire.» (Preti, pág. 120.)^{11**}

* «Es luego lo más seguro en el modo de vivir y en la conversación ordinaria regirse siempre con templanza y tomar una buena medianía, la cual ciertamente es un grande y rocio escudo contra la envidia y el odio...»

** «... y no sólo ponga cuidado en tener partes y condiciones excelentes, mas ordene el tenor de su vida con tal orden, que el todo responda a estas partes, de manera que siempre se muestre uno y tal en toda cosa, que nunca discorde de si mismo, sino que de todas sus buenas cualidades componga un solo cuerpo; de tal arte, que cualquier obra suya salga hecha y compuesta de todas las virtudes juntas, conforme al oficio (según dicen los estoicos) del hombre sabio. Que aunque en todo hecho nuestro siempre hay una virtud que en aquello es principal, todavía están todas entre sí de tal manera atadas que se enderezan a un fin y todas pueden concurrir y servir para un mismo efecto.»

Lo que Castiglione dice a continuación revela la estrecha conexión que existe entre esta regla de conducta y las artes; según él, el cortesano debe poner de relieve sus virtudes por contraste,

«...come i boni pittori, i quali con l'ombra fanno apparere e mostrano i lumi de' rilievi, e così col lume profundano l'ombra dei piani e compaňano i colori diversi insieme di modo, che per quella diversità l'uno e l'altro meglio si dimostra¹², e l'posar delle figure contrario l'una all'altra le aiuta a far quell'officio che è intenzion del pittore.» (Preti, pág. 120.)^{13*}

Aunque en estos preceptos se aplica el principio de la armonía por contraste, nunca se descarta un efecto final de diapason. Las formas esféricas parecen particularmente apropiadas para realizarlo. Así pues, la cúpula se convierte en el rasgo culminante de la iglesia y Leonardo logra plasmar la cautivante sonrisa de su *Gioconda* haciendo que la línea de su boca coincida con el arco de una circunferencia que pasa por los ángulos externos de sus ojos [47]¹⁴. En el grupo de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (Louvre) los movimientos contrastantes de las figuras culminan en la cabeza de Santa Ana, que constituye el vértice de un triángulo [48]¹⁵.

La octava rima se convirtió en la forma métrica preferida por la poesía italiana debido al parcado final (*rima baciata*); otro tanto cabe decir del soneto en virtud del efecto de culminación que producen los tercetos. De entre los muchos pasajes del *Orlando Furioso* que podrían citarse como ejemplos, podemos escoger el famoso fragmento sobre el tema de la pérdida de la virginidad (Canto I, 42-43):

*La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mente sola e sicura si riposa
né gregge né pastor se le avvicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.***

La siguiente estrofa contrasta con estos tres movimientos paralelos (un primer grupo de cuatro versos, seguido por dos pares de versos) y concluye presentando el símil y la moraleja:

* «...como los buenos pintores, que con la sombra resaltan las luces de los relieves y, con la luz, marcan las sombras de los planos y envuelven a la vez los diversos colores, de tal forma que en la diversidad y el contraste se aprecian mejor los dos elementos, y la posición alternante de las figuras los ayuda a cumplir la intención del pintor.»

** «La doncella es como la rosa, que mientras descansa en el bello jardín sobre la espina natal se mantiene alejada del rebaño y del pastor: el suave céfiro y el alba plena de rocío, el agua y la tierra a su favor se inclinan: hermosos donceles y mujeres enamoradas gustan adorar como ella sus senos y sus sienes.»



*Ma non si tosto dal materno stelo
rimossa viene, e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che'l fior, di che più zelo
che de' begli occhi e de la vita aver de',
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti.**

El movimiento se ajusta fielmente al modelo latino (Cátulo, «*Vesper adest*», versos 39 y sigs.: *Ut flos in sacptis secretus nascitur hortis*», etc.), pero las rimas subrayan la escansión y producen un efecto similar al que se desprende de la estructura del grupo de *Santa Ana* y su descendencia, que pintara Leonardo. En el famoso Soneto 129 de Shakespeare encontramos una estructura similar donde los movimientos opuestos concluyen con una moraleja:

*Th' expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd, murd'rous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoy'd no sooner but despised straight;
Past reason hunted, and no sooner had,
Past reason hated, as a swallowed bait
On purpose laid to make the taker mad;
Mad in pursuit, and in possession so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof— and prov'd, a very woe;
Before, a joy propos'd; behind, a dream.
All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.***

En la página siguiente: 47 Leonardo da Vinci: *La Gioconda (Mona Lisa)*. Lienzo, hacia 1503. Detalle con un dibujo geométrico superpuesto.

* «Pero tan pronto como se la quita de su materno tallo y de su verde cepa pierde todo lo que el cielo y los hombres le otorgaran: favor, gracia y hermosura. La virgen, que esa flor, que debe cuidar con más celo que los bellos ojos y la vida, deja que otro coja, pierde el valor que antes tenía en el corazón de los demás amantes.»

** «Dispendio de espíritu en un desierto de vergüenza es la lujuria al ejercicio, y, después de haberse ejercido, la lujuria es perjuración, asesina, sanguinaria, culpable, salvaje, immoderada, brutal, cruel, infiel; tan pronto como se ha gozado de ella, se la desprecia sin más; se la persigue sin atender razones y sin atender razones se la odia tan pronto como se la ha poseído, como carnada tragada, puesta para enloquecer al que la atrapa: loco en la persecución y loco en la posesión; arrebatado una vez que la ha poseído, cuando la posee y cuando intentaba poseerla; delicia al gustarla e infortunio una vez gustada; antes, un gozo prometido; después, un sueño. Todo esto el mundo bien lo sabe, pero nadie sabe bien cómo evitar el cielo que conduce a los hombres a este infierno.»



48 Leonardo DA VINCI: *Santa Ana, la Virgen y el Niño*. Lienzo, hacia 1507-13.

Sin embargo, Wittkower ha formulado una sensata advertencia que debemos tener presente al comparar la estructura de un poema con la de una pintura o con la de un edificio: «Para los hombres del Renacimiento, las consonancias musicales eran las pruebas audibles de una armonía universal que tenía fuerza de ley en todas las artes. Esta convicción no sólo estaba profundamente arraigada en la teoría, sino también hecho que no suele reconocerse— reflejada en la práctica. Es cierto que, al tratar de probar que un pintor, un escultor o un arquitecto han aplicado deliberadamente determinado sistema de proporciones, es fácil engañarse y creer que las proporciones buscadas existen como tales en determinada obra. La mano del estudioso hace lo que quiere con el compás¹⁶. Si deseamos evitar la trampa de la especulación inútil debemos tratar de encontrar preceptos prácticos formulados por los propios artistas»¹⁷.

Esas «prescripciones», bastante comunes entre los arquitectos, son poco frecuentes en otras artes. Sin embargo, el comentario de Daniele Barbaro sobre Vitruvio formula claramente la identidad de metas que caracteriza a la arquitectura y a la poesía:



49 MICHEL ANGELO: Antecala de la Biblioteca Laurenziana, Florencia.

«Ogni opera d'arte dev'essere come un bel verso, che scorre secondo le migliori consonanze, una appresso l'altra, finché esse giungono a un ben ordinato termine.»^{18*}

Este pasaje parece adaptarse muy bien a los poemas que acabamos de leer. De hecho, aunque sería inútil tratar de encontrar en los poetas reglas tan estrictas como las que usaban los arquitectos¹⁹, resulta muy difícil negar que en el Renacimiento, y sobre todo en el Cinquecento italiano, se produjo un florecimiento sin precedentes de las prescripciones en todos los campos del arte. Era común que se achacaran a los poetas supuestas violaciones o impropiedades (por ejemplo, en el caso de Dante, muy poco valorado en esta época obsesionada por las formalidades)²⁰; se dictaban reglas para todos los géneros literarios, incluso algunas muy

* «Toda obra de arte debe ser como un hermoso poema, que fluye a través de las mejores consonancias, hasta que éstas culminan en un bien concertado final.»



50 SALVIATI: *La Caridad*. Lienzo, hacia 1540-50.



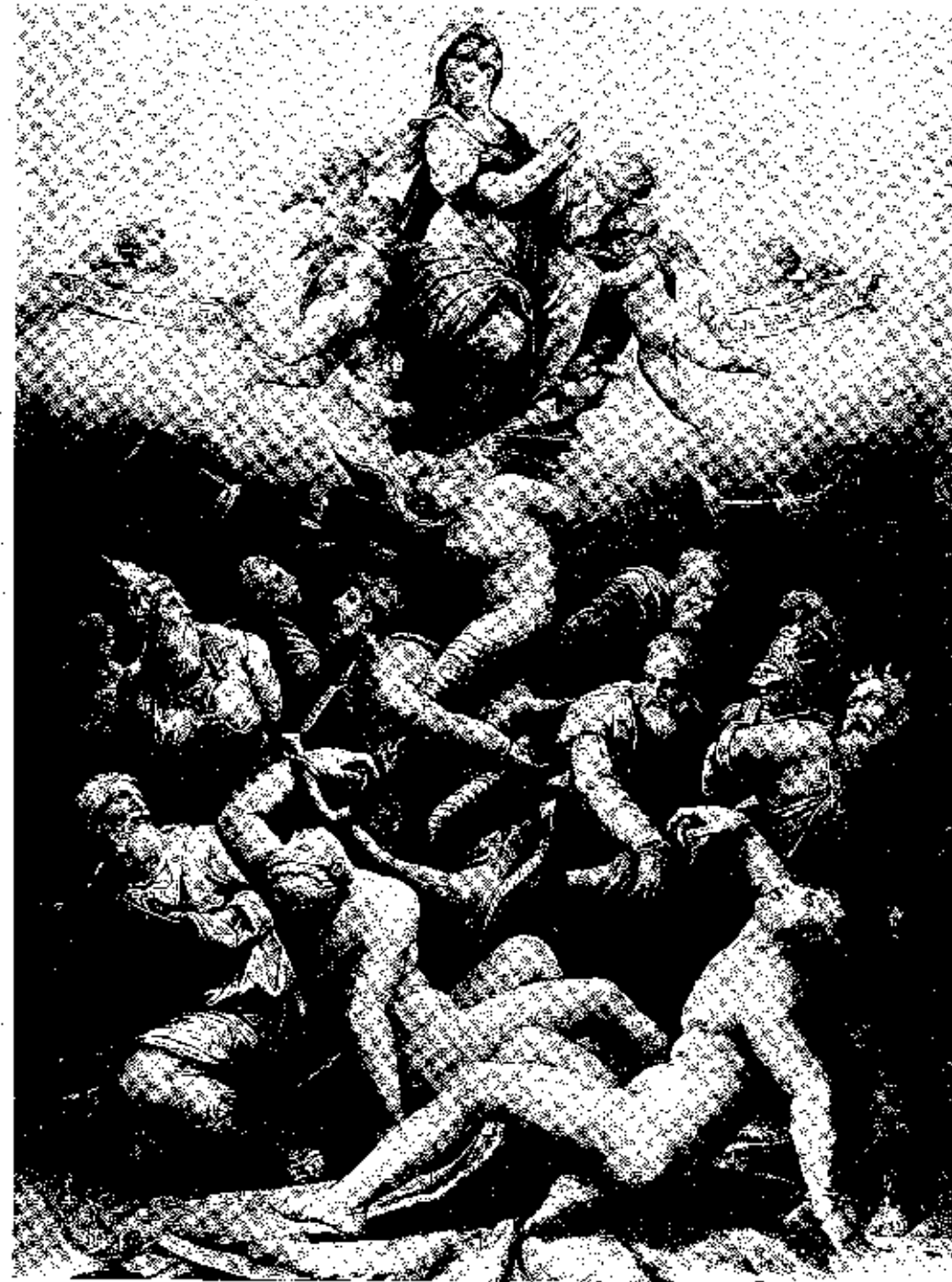
51 BRONZINO: *Alegoría (Venus)*. Madera, hacia 1550-55.

extravagantes para los *impresa* o lemas²¹. Milton, ese humanista tardío, adhirió a los preceptos que pusiera Tasso en sus *Discorsi dell'arte poetica* y en sus *Discorsi del poema eroico*²², con especial atención por la *magnificenza* y la *musica*; puede afirmarse, pues, que el estilo de su *Paraiso perdido* responde a un modelo que encontramos en un pasaje del final del acto segundo de la tragedia *Torrismondo* de Tasso²³. Esos mismos principios que Milton encontró en Tasso fueron los que Nicolas Poussin asimiló durante su estadía en Roma, donde Cassiano dal Pozzo, ese entusiasta coleccionista de antigüedades, lo familiarizó con las *Institutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino (obra publicada en Venecia en 1558) y le transmitió las ideas en virtud de las cuales su obra pictórica se nos aparece como una contrapartida figurativa de la epopeya de Milton²⁴. En el tratado de Zarlino encontró Poussin el fundamento para su manera de pintar, puesto que, según él, la pintura, al igual que la música, debía ser una transposición de los estados de ánimo. En su caso, el precepto de Horacio *ut pictura poesis* actuaba a la inversa; su credo era *ut poesis pictura*²⁵, y para él, como para Milton, la poesía era ante todo música.

Con el paso del tiempo, como ha mostrado el profesor Wittkower²⁶, la unidad de las artes que postularon los teóricos del Renacimiento dejó de ser una creencia común. Hacia mediados del siglo XVIII sólo seguía vigente en artistas aislados,



52 SALVIATI: *Betsabé visita a David*. Fresco, 1552-54. Palazzo Sacchetti, Roma.



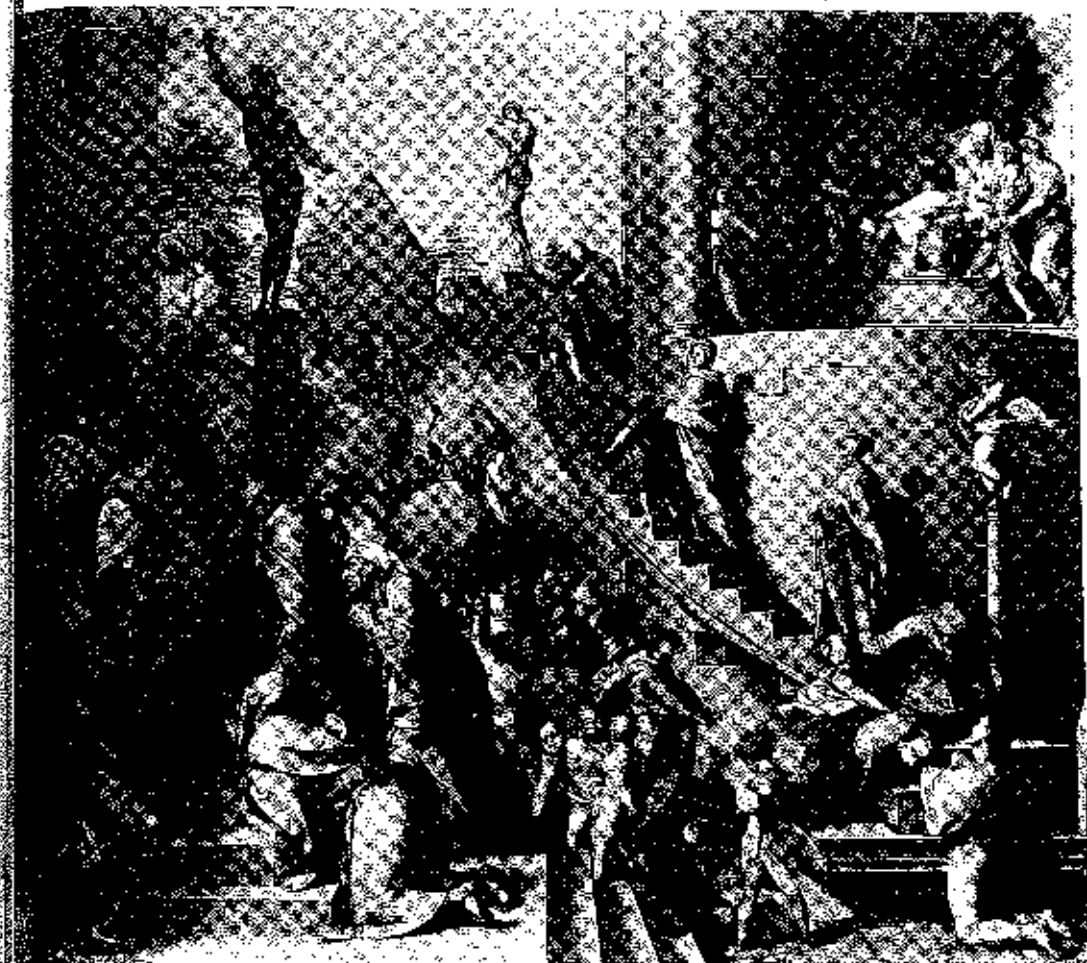
53 GIORGIO VASARI: *Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Lienzo, hacia 1540.

como Bernardo Antonio Vittone²⁷, según el cual los elementos básicos de la columna ática equivalían a un concierto de cuatro voces dentro de los límites de una octava, e incluso los filetes que abarca el espesor de la escocia revelaban una analogía con las «notas fusas y semifusas» mediante las cuales pueden componerse pasajes «que por sus modulaciones permiten apreciar con más agrado las notas esenciales de los acordes». Sin embargo, en su caso, la justificación pitagórica de la afinidad entre el lenguaje arquitectónico y el musical había sido sustituida por una justificación psicológica y sensorial.

Pero en general se llegó a una negación de la posibilidad de una verdad objetiva, sobre la que se había fundado la estética renacentista. Sobre todo en Inglaterra, donde la estructura de la estética clásica se desmoronó por obra de Hogarth, de Hume («Beauty is no quality in things themselves; It exist merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty» [«La Belleza no es una cualidad de las cosas mismas; sólo existe en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente»]), de Lord Kames y de Alison (para quien la belleza de las formas se producía por mera asociación), hasta llegar a Julien Gaudet, quien en sus *Eléments et théorie de l'architecture* declararía que las proporciones matemáticas eran quiméricas y que «les proportions, c'est l'infini»²⁸.

Pero ya el movimiento antirrenacentista conocido con el nombre de manierismo²⁹, tan volcado hacia lo pintoresco, lo curioso y —para decirlo con una sola palabra— lo particular, ajeno, pues, al ideal platónico y a lo universal, había supuesto una inversión del criterio clásico y produjo inquietantes disposiciones en la literatura y en las artes. Wittkower ha señalado que los arquitectos manieristas sentían predilección por el aspecto «inacabado» del orden rústico; también ha enumerado otros rasgos corrientes de la arquitectura manierista, según se manifiestan en algunos edificios de Palladio pertenecientes a la etapa de su desarrollo que corresponde a su descubrimiento de las tendencias no clásicas de la arquitectura antigua³⁰ (por ejemplo, la Porta de' Borsari en Verona). La antesala de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Angel [49] constituye un ejemplo de tales extravagancias: la esbelta gracia de los huecos rectangulares situados por encima de los tabernáculos contrasta juguetonamente con el carácter solemne del resto de los elementos; pequeñas cabezas grotescas asoman sobre las molduras de los capiteles; han desaparecido el friso y el arquitrabe, y el cornisamento se reduce a una fina lista de elegante perfil donde se concentra la tensión; algunos triglifos aislados se utilizan de un modo no muy ortodoxo para sostener los voladizos de los tabernáculos³¹. La infrecuente relación de equivalencia entre el orden inferior y el superior produce un efecto de tensión vertical. La ondulada escalera que conecta el *Ricetto* con la Sala de Lectura compensa el movimiento centrífugo de las comprimidas paredes. La tensión más común es la *línea serpentinata*, rasgo reiterado en innumerables obras de arte manieristas (véase, por ejemplo, *La Carità* de Salviati [50] —Galleria degli Uffizi—, la *Venere* de Bronzino [51] —National Gallery, Londres—, las estatuas de Giambologna, etc.)³².

Una tela como *Betsabea si reca da Davide* (Roma, Palazzo Sacchetti) de Salviati [52] ilustra muy bien estos aspectos. En primer plano vemos una figura de espal-



54 Jacopo DA PONTORMO: José en Egipto. Lienzo, hacia 1517-18.

das en la actitud preferida por los manieristas: la cabeza vuelta hacia un lado, los brazos hacia el otro, con un giro gracioso de incipiente danza. Otra figura, de pie en la escalera, vuelve también la cabeza en dirección contraria a la marcha de su cuerpo; una tercera figura sentada en la cima de la escalera vuelve igualmente la cabeza hacia el lado contrario al movimiento que intenta realizar. Todos estos movimientos retorcidos se transmiten a las escaleras, cuya forma espiral da una impresión de precariedad y capricho. Otra composición típica es la *Allegoria dell'Immacolata Concezione* de Vasari (Oxford, Ashmolean Museum, tema pintado para el altar de la iglesia de los Santos Apóstoles, en Florencia), donde tanto Adán y Eva —amarrados al árbol del bien y del mal— como el diablo están concebidos de acuerdo con el modelo de la línea sinuosa [53].

En los cuadros manieristas también el color suele ser fluctuante y, mediante la técnica del *cangiantismo*, pasa de un matiz a otro. Las vasijas adoptan formas

sinuosas, extrañas turgencias que parecen infundirles vida animal. Incluso el espacio está saturado de ambigüedad: a menudo en el mismo cuadro hay dos espacios desconectados entre sí, confundidos en un clima ambivalente. En *José en Egipto* de Jacopo da Pontormo [54] (National Gallery, Londres) se combinan diferentes episodios de la historia de José. Este artificio no carece de antecedentes³³; pero en su caso lo que más impresiona al observador es la presentación de una variedad de espacios desvinculados entre sí, dentro del marco de una única visión³⁴. Las dos estatuas situadas sobre pilares no logran conferir unidad a la composición: la escalera en espiral que aparece a la derecha linda con una escena central cuyas figuras están pintadas en tamaño más reducido, como si estuviesen situadas a mayor distancia, aunque de hecho parecen más próximas al primer plano que las figuras de la cima de la escalera; esto se debe a que, si bien la escalera parece terminar más allá de la escena central, las figuras situadas en su cima son, extrañamente, más grandes que las del centro del cuadro. Pintores como Pellegrino Tibaldi, Rosso Fiorentino, Parmigianino y Boccacini se inclinan más hacia la abstracción que hacia la pura imitación de la naturaleza: por consiguiente, proponen una visión, por decirlo así, metafórica de la realidad, y sus composiciones adquieren a menudo un aspecto que nos hace pensar en los surrealistas de nuestra época. Sus formas alusivas comparten unas veces la flexibilidad de las serpientes y otras el impasible esplendor de las piedras semipreciosas (por ejemplo, en la *Venera* de Bronzino); la deformación de la figura alcanza su punto culminante con los «hombres cúbicos» de Luca Cambiasi y las naturalezas muertas antropomorfas de Archimboldo [55] y [56]. En su notable estudio sobre los *Descendimientos* de Rosso Fiorentino y de Pontormo, Daniel R. Rowland ha señalado que los colores de Rosso suelen ser claramente discordantes, tendencia que Pontormo desarrolla hasta sus últimas consecuencias. En el *Descendimiento* de este último «el ojo nunca puede detenerse en algo: está obligado a recorrer permanentemente la composición siguiendo las curvas de la pliegue, hasta que se llega a sentir náusea»³⁵; Rowland compara este efecto con el que producen ciertos madrigales del músico manierista Carlo Gesualdo, que transmiten una sensación de inestabilidad y mareo musical³⁶.

Si se examina el esquema tortuoso de la lírica de John Donne, es inevitable concluir que su característica principal no reside en el ingenio y la agudeza, aunque éstos sean los rasgos que necesariamente llamen primero la atención³⁷. Como ha señalado Odette de Mourgues³⁸, el aspecto más importante es la tensa dialéctica de su mente apasionada, también presente en la poesía del francés Maurice Scève y que, en última instancia, se remonta a Petrarca. Donne utiliza los elementos del tema de Petrarca, pero de un modo extraño y poco ortodoxo que nos recuerda el uso que hace Miguel Ángel de los elementos clásicos en el *Ricetto* de la Biblioteca Laurenziana. En otro sitio³⁹ he señalado la existencia de ciertas afinidades entre Donne y los procedimientos de los pintores manieristas; en particular, por la importancia que asigna a determinado detalle secundario, invirtiendo de ese modo el desarrollo que otros poetas hubiesen considerado normal⁴⁰. El razonamiento de Donne sigue una línea tortuosa y suele adoptar la forma de una afirmación que en determinado momento se invierte mediante un «but» («pero») situado al comienzo

55 Giuseppe ARCIMBOLDI: *Inverno*. Tabla, 1563.



56 Giuseppe ARCIMBOLDO: *El Bibliotecario*. Madera, hacia 1580.

de un verso. Por ejemplo, en «The Undertaking», después de afirmar que sería inútil enseñar la forma de referirse a un tema que ya ha dejado de existir (como la piedra especular, *simil del amor sublimado*), Donne continúa con las siguientes palabras: «But he who loveliness within / Hath found, all outward loathes...»; en «Aire and Angels», después de: «Still when, to where thou wert, I came; / Some lovely glorious nothing I did see», prosigue: «But since my soule, whose child love is, / Takes limmes of flesh...»; en «The Anniversarie», después de: «Alas, as well as other Princes, wee... Must leave at last in death, these eyes, and eares», se produce la inversión: «But soules where nothing dwells but love...» En «The Dreame», «I thought thee... an Angell, at first sight», es contradicho inmediatamente por: «But when I saw thou sawest my heart / And knew'st my thoughts, beyond and Angel's art...»; en «A nocturnall upon S. Lucies Day» la divisoria de aguas del poema está situada en: «But I am by her death... Of the first nothing, the Elixer grown»; en «Witchcraft by a picture» la segunda estrofa, que comienza con «But now I have drunke thy sweet salt teares» contradice lo dicho en la primera. En «A Valediction: Forbidding Mourning», dos movimientos paralelos son invertidos respectivamente por dos «but» situados al comienzo del siguiente verso: «Moving of th'earth brings harmes and feares... But trepidation of the sphcares»; «Dull sublunary lovers love... cannot admit Absence... But we by a love, so much refin'd... Care lesse, eyes, lips, and hands to misse». El mismo procedimiento puede señalarse en algunos de los *Holy Sonnets*: en «Thou hast made me» («But our old subtle foe so tempteth me...»); en «At the round earths imagin'd corners...» («But let them sleepe, Lord, and mee mourn a space»); en «Spit in my face» («But by my death can not be satisfied / My sinnes»); en «Batter my heart, three person'd God» («But is captiv'd... But am betroth'd unto your enemy»).

Si, como he dicho, este tipo de dialéctica se remonta a Petrarca, entonces la comparación de la poesía de Donne con la de uno de los más elegantes seguidores de Petrarca en el Cinquecento, Pietro Bembo, mostrará con claridad hasta qué

* «Pero quien dentro ha hallado la belleza detesta todo lo externo...»
 «Sin embargo, al llegar junto a ti, vi una bella y gloriosa nada.»
 «Pero como mi alma, cuyo hijo el amor es, adquiere miembros de carne...»
 «¡Ay! como otros Principes, nosotros... debemos dejar al fin en la muerte estos ojos y oidos.»
 «Pero las almas, donde sólo mora el amor...»
 «A primera vista pensé que... eras un ángel.»
 «Pero cuando vi que veias mi corazón y conocias mis pensamientos, más allá del poder de un ángel...»
 «Pero por su muerte... me he convertido en el Elixir de la nada originaria.»
 «Pero ahora he bebido tus dulces lágrimas salobres.»
 «El temblor de la tierra trae daños y miedos... Pero la trepidación de las esferas»; «El tibio amor de los amantes sublunares... no puede tolerar la ausencia... Pero a nosotros, gracias a un amor tanto más depurado, ... nos importa menos de ojos, labios y manos vernos privados.»
 «Pero nuestro antiguo y sutil adversario así me tienta...»
 «Pero deja, Señor, que durman, y que yo, por un rato, me duela.»
 «Pero con mi muerte no pueden mis pecados repararse.»
 «Pero está preso...»; «Pero estoy prometido en matrimonio a tu enemigo.»

punto se ha alejado Donne del esquema ortodoxo⁴¹. Consideremos el siguiente soneto tomado de las *Rime de Bembo*:

*Bella guerriera mia, perché si spesso
v'armate incontro a me d'ira e d'orgoglio,
che in atti et in parole a voi mi soglio
portar sì reverente e sì d'inesso?
Se picciol pro del mio gran danno espresso
a voi torna o piacer del mio cordoglio,
né di languir né di morir mi doglio,
ch'io vo solo per voi caro a me stesso.
Ma se con l'opre, and'io mai non mi sazio,
esser vi pò d'onor questa mia vita,
di leu vi caglia, e non ne fate strazio.
L'istoria vostra col mio stame ordita
se non mi si darà più lungo spazio,
quasi nel cominciar sarà finita.^{42*}*

En «Loves exchange» de Donne encontramos la misma conclusión, transformada de la siguiente manera:

*For this, Love is enrag'd with mee,
Yet kills not. If I must example bee
To futur Rebels; If th'unborne
Must learne, by my being cut up, and torne:
Kill, and dissect me, Love; for this
Torture against thine owne en is,
Rack't carcasses make ill Anatomies.^{43*}*

Los ejemplos de esquemas retóricos paralelos en literatura a la *línea serpentinata* de las artes figurativas abundan más en prosa que en poesía, aunque la reforma del soneto que realizara Giovanni della Casa al reemplazar las pausas coincidentes con el final de los versos por el encabalgamiento, refleja con bastante claridad el gusto manierista dominante. En la época de Della Casa se produjo el auge de la

* «Bella guerrera mía, ¿por qué tantas veces te armas de ira y orgullo contra mí, que ante tí, en actos y en palabras, tan reverente y humilde mostrarme suelo? Si de este gran daño mío algún pequeño beneficio resulta para tí, o algún placer de mi congoja, no me duelo ya de padecer ni de morir, porque sólo por vos a mí mismo aprecio. Pero si con las obras, donde jamás me sazio, haceros puede honor esta vida mía, disponed de ella y no la atormentes. Vuestra historia con mi estambre urdida, si ese lapso sólo se me concede, tan pronto como iniciada quedará concluida.»

** «Por eso Amor está furioso conmigo, mas no me mata. Si debo servir de ejemplo a los futuros Rebeldes, si quienes aún no han nacido deben aprender con mi descuartizamiento y laceración, mántame entonces y disécame. Amor, porque este tormento va contra tu propio interés: los cadáveres que por el pozo han pasado de poco sirven para las clases de Anatomía.»

obra manierista en el arte francés, introducida por Primaticcio, Niccolò dell'Abbate y Luca Penni⁴⁵.

La mejor forma de apreciar el carácter exquisitamente decorativo de la Escuela de Fontainebleau es comparar la *Allegoria* [57], pintada por un artista desconocido, con la *Primavera* de Botticelli, de la que parece ser una versión tardía y más voluptuosa; o bien considerar simultáneamente el delicioso *Maître de Flore* [58] y la famosa oda de Ronsard «Mignone, allons voir si la rose», tan llena de luminosidad y de suave perfume. La presencia ubicua de las flores en las composiciones más atractivas de la Escuela de Fontainebleau nos recuerda el verso final del soneto de Ronsard «Comme on voit sur la branche au mois de May la rose»:

*Afin que viv et mort ton corps ne soit que roses.**

Así como el arte abstracto y elegante de los manieristas franceses encontró en los emblemas su aplicación más adecuada (*Délie*, de Maurice Scève constituye un ejemplo exquisito de combinación de recursos poéticos y pictóricos), tanto el colorido general de la prosa de Lyly y de Sidney poseen esa misma cualidad emblemática.

Sobre todo este último, en la segunda versión de su *Arcadia* (inspirada en la novela helénica de Heliodoro), ofrece un buen ejemplo de estilo *serpentinato* en prosa; sus oraciones tortuosas, por el uso de las subordinadas, intentan lograr un análisis más sutil de las emociones⁴⁴:

«But when the messenger came in with letters in his hand, and hast in his countenance, though she knew not what to feare, yet she feare, because she knew not; but she rose, and went aside, while he delivered his letters and message; yet a far of she looked, now at the messenger, and then at her husband: the same feare, which made her loth to have cause feare, yet making her seeke cause to nourish her feare. And wel she found there was some serious matter; for her husbands countenance figured some resolution betweene lothnesse and necessitie; and once his eie cast upon her, and finding hers upon him, he blushed; and she blushed, because he blushed; and yet streight grew paler, because she knew not why he had blushed. But when he had read, and heard, and dispatched away the messenger (like a man in whom Honour could not be rocked on sleepe by Affection) with promise quickly to follow; he came to *Parthenia*, and as sorie as might be for parting, and yet more sorie for her sorrow, he gave her the letter to reade. She with fearful slownes tooke it, and with fearefull quicknesse read it; and having read it, *Ah my Argalus* (said she)...»** (Libro III, capítulo 12, 5).

* «Para que, vivo y muerto, tu cuerpo sea sólo rosas.»

** «Pero cuando el mensajero entró con una carta en la mano y prisa en el semblante, aunque ella no sabía qué temer, temió, porque no sabía; pero se puso de pie y se apartó, mientras éste entregaba la carta y el mensaje; mas desde lejos miraba, primero al mensajero, después al marido: el mismo temor

Este estilo, que Sidney había tomado del estudio de las novelas griegas y españolas, donde los «pero» y los «sin embargo» marcan una transición permanente de un estado de ánimo a otro, se desarrolla según una línea tortuosa típica del manierismo⁴⁵. El deleite de Sidney en este juego de torsiones y giros nos recuerda los complejos y elaboradísimos bordados de la época isabelina, exquisitos y bárbaros al mismo tiempo.

Aunque el manierismo fue el fenómeno más típico del siglo XVI, en modo alguno agotó todos los aspectos de las artes figurativas y de la literatura de la época. Algunos de sus rasgos están presentes en muchos artistas y escritores; sus elementos dialécticos pueden apreciarse en Tintoretto y en El Greco; pero los ideales renacentistas de simetría y serenidad aún no habían desaparecido. El estilo suave y sereno de Bembo puede lograr efectos dignos de la paleta de Tiziano: en una época en que las artes figurativas cobraban la máxima importancia, era natural que los escritores se esforzasen por obtener descripciones capaces de competir con la paleta para captar la preferencia de la clase dominante. Pero si intentáramos ilustrar este aspecto de la cultura de la época, nos resultaría difícil evitar el error de ver semejanzas fundamentales allí donde sólo se manifiestan los frutos de una temática común.

Un tema muy común era el de la descripción de desnudos femeninos. En su *Hyperatomachia*, Francesco Colonna acarició con palabras todos los detalles de una ninfa dormida (recordemos que Giorgione surgió del mismo ambiente cultural veneciano). En la tercera *novella* de su Libro Primero, Bandello conjuró una belleza desnuda en la cama para que los ojos de los cortesanos pudieran gozarse de ella; ésa fue también la finalidad de los desnudos de Tiziano⁴⁶. En la descripción de Ariosto, Angélica aparece encadenada al peñón de Ebusa, como víctima ofrendada a un monstruo; naturalmente, esto nos recuerda también a las muchas Andrómedas desplegadas en los cuadros para satisfacer el gusto de unos caballeros voluptuosos y perversos: sobre todo la *Andromeda* de Tiziano [59] y *La liberazione di schiave* de Tintoretto [60], donde el contraste de los desnudos miembros con las cadenas y el acero de las armaduras parece elegido para estimular sensibilidades especiales.

Otro tanto cabe decir de la *Lucrecia* de Shakespeare. En sus poemas juveniles, la complacencia en el uso de las *ekphrasis*, según la antigua receta *ut pictura poesis*, en la descripción de mujeres situadas en circunstancias patéticas, sólo admite comparación con la que apreciamos en el italiano Marino. Aunque alguien haya

que la volvía reacia a creer que existiera causa alguna de temor, le hacía buscar causas para alimentar su temor. Bien veía que debía de tratarse de algo grave; porque el semblante de su marido reflejaba una determinación que era mezcla de aversión y necesidad; y cuando él la miró, y vio que ella lo miraba, él se ruborizó; y ella se ruborizó, porque él se ruborizó; pero en seguida empalideció, porque no supo por qué se había ruborizado. Pero cuando él hubo leído, escuchado y despedido al mensajero (como un hombre en quien el Afeto no podía adormecer el Honor) con la promesa de seguirlo prontamente, se acercó a *Partenia* y, en extremo apenado por tener que partir, y aún más apenado por la pena de ella, le entregó la carta para que la leyera. Con temerosa lentitud la cogió y con temerosa prisa la leyó; y habiéndola leído, ¡ah, *Argula* mía!, (dijo)...»



57 ESCUELA DE FONTAINEBRAUT: Escena mitológica: alegoría del Amor. Lienzo, hacia 1590.



58 MAESTRO DE FIORE: *Triunfo de Flora*. Lienzo, hacia 1560-65.

sostenido que Shakespeare vio el cuadro de Tiziano *Venere e Adone*⁴⁷, encargado por Felipe II en la época en que estuvo casado con María Tudor, lo más probable es que se guiara por un gusto ampliamente difundido en la literatura, y no por la impresión derivada de un cuadro concreto. El modelo era tan antiguo como el



59 TIZIANO: *Perseo y Andrómeda*. Lienzo, hacia 1562.



60 TINTORETTO: *La liberación de Arsinoe (Liberación de esclavas)*. Lienzo, hacia 1556.



61 Jacopo ZUCCHI: Pesca del coral. Cobre, hacia 1572.

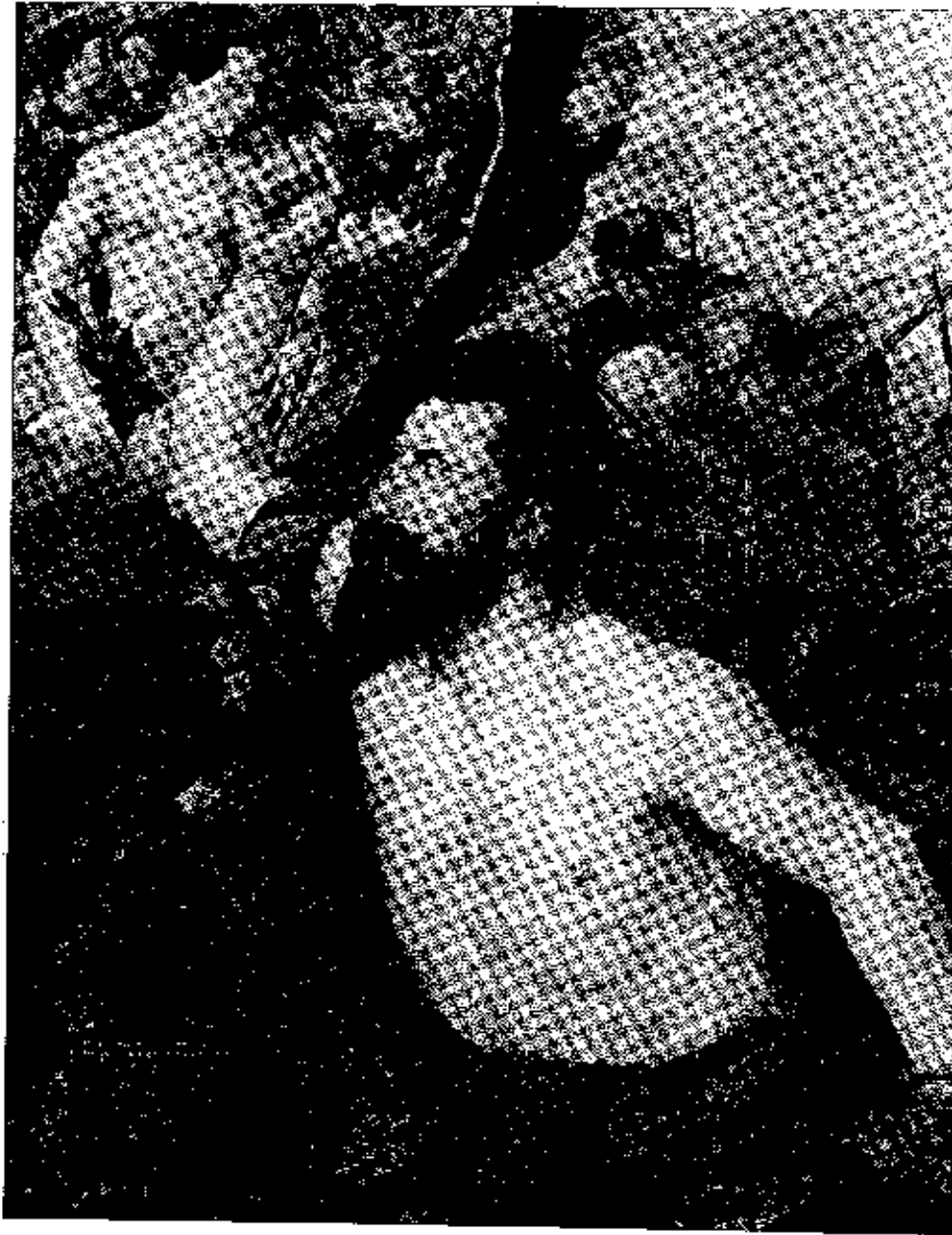
episodio de Ariadna en el poema 64 de Catulo. El hecho de que un crítico haya pensado en Tiziano mientras que otro comparaba el tratamiento de Shakespeare con el de Rubens, revela la existencia de algún fallo en la manera habitual de enfocar la comparación entre las diferentes artes.

Con igual, y quizá mayor, razón podríamos comparar la famosa descripción que hace Shakespeare del barco de Cleopatra en *Antonio y Cleopatra* con los paneles manieristas que decoran el Studiolo de Francesco I de' Medici en el Palazzo Vecchio de Florencia. De hecho, tanto esa descripción como, en un nivel inferior, las de aquellos poemas juveniles revelan la misma atención por los pequeños detalles, la misma concentración en las formas curiosas y raras, que desplegaran Vasari en su *Perseo y Andromeda*, Allori en su *Pesca dei coralli* del Studiolo y Zucchi en otro cuadro [61] de igual tema que se guarda en la Galleria Borghese: todos ellos eran pintores manieristas influidos por los maestros del norte de Europa⁴⁸. En estos paneles y en el pasaje de Shakespeare que acabo de mencionar no hay nada que sugiera el estilo amplio, sereno y platónico de los grandes maestros italianos, como tampoco las tumultuosas fiestas de masas coloreadas que pintará Rubens: encontramos, en cambio, el preciosismo, el deleite por las formas curiosas y por los materiales raros, que son típicos de los manieristas. El poeta que escribió esas descripciones pertenece a la misma etapa del gusto inglés que Sidney y los miniaturistas de la corte isabelina.

LA CURVA Y LA CONCHA

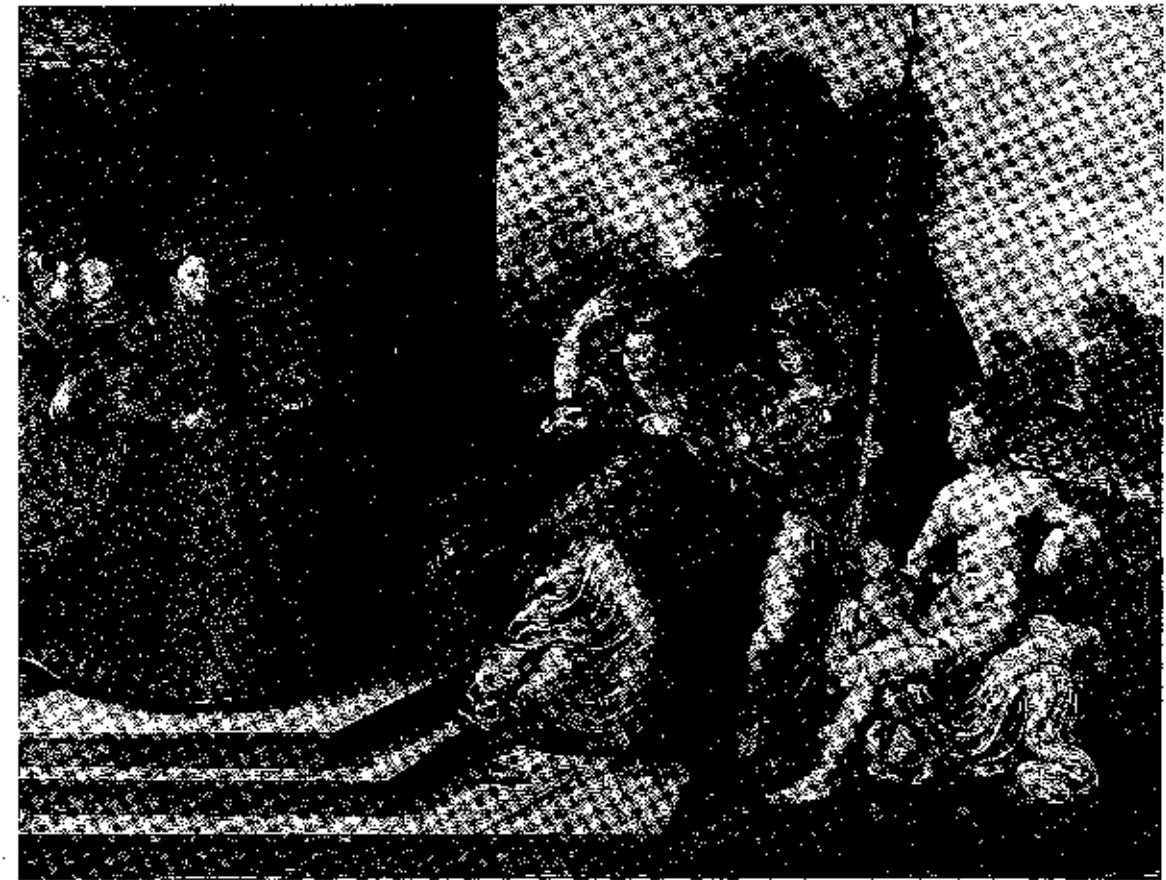
Puesto que la arquitectura y la indumentaria son las artes que más se aproximan a la vida cotidiana, constituyen las más claras manifestaciones del carácter de una época. En cambio, por importantes que sean la pintura, la escultura e incluso la literatura, como encarnaciones de las expresiones fundamentales del genio artístico, la atracción que ejercen resulta limitada si se las compara con las artes que involucran la satisfacción de las necesidades prácticas comunes a todos los hombres: casas para vivir, edificios públicos que representan instituciones fundamentales como la religión y el gobierno, indumentaria para el uso cotidiano y para las ceremonias solemnes. Precisamente en la arquitectura y en el arte del vestido es donde encontramos, junto con claras indicaciones de tendencias innovadoras, una corriente classicista profunda y constante, cuya poderosa influencia sobre la civilización europea, lejos de desaparecer por completo, ha reafirmado su presencia en pleno período barroco, se mantuvo viva en la larga tradición del palladianismo inglés y se abrió camino hasta ocupar el primer plano en la segunda mitad del siglo XVIII cuando los descubrimientos de Herculano estimularon el resurgimiento neoclásico.

Si examinamos la indumentaria masculina durante el período en que el manierismo predominó en las expresiones literarias y artísticas, no nos resultará fácil armonizar la predilección por las ropas negras, sencillas y severas con la preferencia que gozaban entre los pintores las superficies abigarradas y el *campesinismo*, y con la policromía en la decoración de iglesias y monumentos, y la variedad de mármoles y piedras semipreciosas tan comunes en las tumbas, altares y bargeños de la época. La moda, tanto en la indumentaria femenina como en la masculina, de los cortes en las mangas y de los cuellos muy elaborados (que con el



62 Hans Eworth: *Sir John Fustrell*. Madera, 1550.

tiempo se convertirían en gorgueras) constituye, sin embargo, una contrapartida de los rasgos manieristas que encontramos en las artes. El pasaje del poema de George Chapman *Ovids Banquet of Sence* (estrofas 70 y 71), donde Julia se arregla el



63 Hans Eworth: *Isabel I, Reina de Inglaterra (La Reina Isabel I y las Tres Diosas)*. Tabla, 1569.

cabello en forma de corazón, registra el uso de las piedras preciosas como adorno y como lenguaje simbólico, y también la utilización de lemas y divisas:

*And then with lewels of deuice, it graced:
One was a Sunne grauen at his Eeuens depart,
And under that a Mans huge shaddow placed,
Wherein was writ, in sable churectry,
Descrescentie nobilitate, crescent obscuri.*

*An other was an Eye in Saphire set,
And close upon it a fresh Lawrell spray,
The skilfull Posie was, Meedio caret,
To shoue not eyes' but meanes must truth display.*

*The third was an Apollo with his teme
About a Diall and a worlde in way.
The motto was, Teipsum et orbem,
Grauen in the Diall; these exceeding rare
And other like accomplements she ware.**

La impresión que produce esta descripción en verso es la misma que recibimos al contemplar el tipo de retrato alegórico que estaba de moda en Inglaterra durante el siglo XVII, obra por lo general de artistas flamencos. Uno de ellos, Hans Eworth, nacido en Amberes, fue probablemente el autor del retrato de Sir John Luttrell (Londres, Courtland Institute, copia en el Dunster Castle)¹, versión pictórica de los versos alegóricos inscriptos en el cuadro [62]:

*More tha[n] the rock admydys the raging seas
The constan[nt] hert no da[n]ger dreddys nor fearys.***

Sir John aparece desnudo, atravesando un mar agitado cuyas aguas le llegan hasta la cintura; al fondo se ve un barco que naufraga golpeado por la borrasca y el rayo, mientras los sobrevivientes tratan en vano de salvarse en las chalupas. Un sus muñecas lleva brazaletes con inscripciones latinas: «No lo detuvo el dinero / ni naufragó ante el peligro». Sus ojos contemplan confiados una visión celeste donde una figura desnuda de la Paz acude a socorrerlo; otras figuras más alejadas sostienen su lanza, su coraza, su corcel y sus riquezas: probable alusión a su doble carácter de guerrero y mercader aventurado². En otro retrato de Eworth (pintado hacia 1555), Lady Dacre aparece sobre un fondo colmado de detalles accesorios que producen el efecto de un arabesco monótono —el mismo que nos sugieren muchas estrofas de *The Faerie Queene* de Spenser, donde la acumulación de detalles parece imitar la laboriosa técnica de esa rama de la pintura que se destacó más que todas durante el reinado de Isabel I: la miniatura—. En otro cuadro de Eworth (1569), animado por un espíritu igualmente spenseriano, vemos a la Reina Isabel que recibe la manzana de oro en lugar de Juno, Minerva y Venus, quienes aparecen muy turbadas [63]; escena descrita también en los versos de *Cynthia*, obra del spenseriano Richard Barnfield, que data de una fecha posterior (1595)³. El término «manierista», aplicado a pintores flamencos como Eworth, también resulta adecuado para referirse a poetas ingleses como Spenser y Sidney.

* «Y lo adornó después con joyas decoradas: una llevaba grabada la imagen de un Sol poniente, bajo la cual se veía la inmensa sombra de un hombre donde, en negros caracteres, podía leerse *Descrescente nobilitate, crescenti obscuri*. Otra era un Ojo de zafiro engarzado y sobre éste una fresca rama de laurel; la ingeniosa Divisa era: *Medio caret*, para indicar que no ojos, sino recursos, debe desplegar la verdad. La tercera era un Apolo con su carro viajando alrededor de un Cuadrante y un mundo. La divisa era *Teipsum et orbem* y estaba grabada en el Cuadrante; estos rarísimos adornos, y otros más, llevaba ella.»

** «Más que roca en medio del furioso mar, el corazón constante arrostra sin miedo e impávido el peligro.»



64 Jacopo DA PONTORMO: *Retrato Doble*. Madera, hacia 1516.

Pero el predominio de la indumentaria masculina negra y sencilla a todo lo largo del siglo XVI en Italia y España (moda cuyos orígenes erróneamente se sitúan en este último país, pero que en realidad surgió en Venecia)⁴ —esa moda severa alabada por Castiglione a comienzos del siglo y por Francesco Sansovino⁵ a poco de promediar el mismo, e ilustrada en muchos retratos masculinos pintados por Pontormo [64], Salviati y otros artistas de tendencia manierista— corresponde a los ideales de gravedad y majestad aconsejados para la prosa. Esto puede apreciarse en innumerables ejemplos de la literatura italiana; y en la inglesa, en los escritos de



65 Guido Reni: *Muchacha con guirnalda*. Lienzo, hacia 1635.

Milton, Taylor, Bacon, Hooker, así como en las traducciones de la Biblia e incluso en la obra de autores como Donne y Sir Thomas Browne, cuya inspiración artística presenta un fuerte componente manierista. Consideremos, por ejemplo, el caso de Browne: su manera de mostrar las imágenes en todas sus facetas, su forma de engastarlas en la prosa con la exquisita habilidad con que un orfebre engasta las piedras preciosas, son rasgos indudablemente manieristas. Sin embargo, su predilección por las palabras largas de origen latino y por el solemne fluir de las oraciones evoca la gravedad de la Biblia y del *Book of Common Prayer*. En el siguiente pasaje de sus *Christian Morals* (Primera parte, sección 24) el contenido imaginativo no llega a perturbar la superficie de la prosa tradicional y solemne, de inspiración latina:

«To well manage our Affections, and Wild Horses of *Plato*, are the highest Circenses; and the noblest Digladiation is in the Theater of our selves: for therein our inward Antagonist, not only like common Gladiators, with ordinary weapons and down rights Blows make at us, but also like Retiary and Laqueary Combatants, with Nets, Frauds, and Entanglements fall upon us. Weapons for such combats are not to be forged at *Lipara*: *Vulcan's* Art doth nothing in this internal Militia: wherein not the Armour of *Achilles*, but the Armature of *St. Paul*, gives the Glorious day, and Triumphs not Leading up into Capitols, but up into the highest Heavens.»*

En la arquitectura, el predominio del barroco no llegó a eliminar por completo los ideales humanistas. Como es sabido, hacia el final de su vida el propio Bernini realizó esculturas cuya composición se caracteriza por la «austeridad... y, casi diríamos, ...por el clasicismo», hecho que «revela su dependencia respecto de las tendencias predominantes en la época»; en cuanto a la columnata de San Pedro, Wittkower considera que «no hay otra estructura italiana del período posrenacentista que muestre tanta afinidad con Grecia»⁶. Encontramos una evolución similar en composiciones de artistas posteriores, como Poussin y Milton: tanto se destaca el tono clásico en algunos pintores, que nos preguntamos si ya no estamos en presencia del neoclasicismo. Cuando los alumnos de Guido Reni le preguntaron dónde encontraba modelos tan bellos como las figuras que representaban sus cuadros, éste respondió señalando unos calcos de estatuas antiguas. Su *Muchacha con guirnalda* [65] (Museo Capitolino) se inspira en un modelo antiguo. Esta tendencia ya puede apreciarse en Rafael, cuyas últimas obras revelan una preocupación por la arqueología. La Galleria del Palazzo Farnese, de Annibale Carracci, parece obra de un artista más próximo a la segunda mitad del siglo XVII que a Rubens o incluso Miguel Ángel, algunas de cuyas figuras de la Capilla Sixtina adopta y transforma. Por su parte, Domenichino se ajustó tanto a la teoría clásica que, de hecho, algunas de sus composiciones anticipan el arte de Thorvaldsen [66]. El clasicismo de Domenichino está exento de retórica: propiciaba una armonía de tonos temperados, un ritmo de actos cotidianos como los que se ven en los bajorrelieves antiguos, cuya moderación imitó hasta el extremo de parecer «troppo marmoreo, profilato e stentarello», según juicio de alguno de sus contemporáneos. Ejerció su influencia sobre toda la pintura francesa de inspiración ética realizada durante el siglo XVII, desde Poussin hasta Le Sueur, y contribuyó al movimiento de reacción contra el barroco. El pintor de Lyon Jacques Stella (1569

* «Saber gobernar nuestros Afectos, los Caballos Salvajes de *Platón*, es el supremo Juego circense: la más noble pugna de Gladiadores se desarrolla en el Teatro de nosotros mismos; porque allí nuestros Antagonistas internos no sólo como Gladiadores corrientes con Armas normales y Golpes directos nos asaltan, sino también como Retiarios y Laquearios, con Redes, Fraudes y Embrollos caen sobre nosotros. Las Armas para tales combates no se forjan en *Lipari*: el Arte de *Vulcano* nada puede en esta Guerra interior: no el Escudo de *Aquiles*, sino el Escudo de *San Pablo*, nos concede allí la jornada Gloriosa, y los Triunfos no nos conducen a Capitols, sino que nos elevan a los más altos Ciclos.»

a 1657), seguidor de Poussin, mostró en su *Clelia y sus compañeras cruzando el Tíber* [67] (Fontainebleau) que sus modelos procedían de Domenichino y de las estatuas antiguas. Este último pintor no constituía un fenómeno aislado: en *La cacería de Diana* (Galleria Borghese, Roma) observamos una síntesis del gusto literario y musical italiano de comienzos del siglo XVII.

Un hecho bastante curioso, que ilustra esa persistencia de la tradición, es la relativa timidez de la literatura italiana del siglo XVII comparada con las audaces innovaciones que encontramos en las artes. Marino, el representante del *secentismo*, desarrolla ciertas tendencias ya presentes en Tasso y enuncia uno de los principios del barroco con la frase «E del poeta il fin la meraviglia»; pero ninguna de las características realmente esenciales de ese estilo se encuentra ejemplificada adecuadamente en su obra. Su poema más importante, *Adone*, es poco más que un inventario de exquisiteces y detalles elegantes, y está animado por un espíritu similar al de las *Alegorías de los Sentidos* de Jan Brueghel (Museo del Prado), cuadros atestados de objetos extraños y refinados con los que el artista se proponía estimular los cansados apetitos de los más melancólicos de los soberanos: los reyes de España. El jardín paradisíaco que describe Marino, donde habitan Venus y Cupido, es precisamente uno de aquellos paraísos a los que Jan Brueghel debe su apodo. Está dividido en cinco sectores, cada uno de los cuales simboliza uno de los cinco sentidos. Después de haber escuchado una crudita disertación de Mercurio sobre el órgano de la vista, Adonis penetra, guiado por éste, en un jardín donde todo es alegres danzas y juegos. Las arcadas están decoradas con pinturas que representan escenas de amor, y el poeta aprovecha la ocasión para cantar el elogio de los mayores pintores de su época: Caravaggio, Veronese, Tiziano, Bronzino, los Carracci. En su vagabundeo por el jardín la pareja se cruza con un hermoso pavo real, y el poeta cuenta su mítica historia. Análogamente, en *La Alegoría de la Vista* [68], Brueghel reproduce cuadros de los artistas más famosos de su época — algunos colgados en las paredes, otros apoyados sobre caballetes o muebles— y presenta un pavo real enmarcado por el hueco de una ventana. En el poema de Marino, Venus conduce luego a Adonis hacia el jardín del sentido del olfato, y Mercurio va comentando lo que hay en él, pero ante todo habla sobre el órgano del olfato. Se describen las flores, los aromas y los perfumes del jardín:

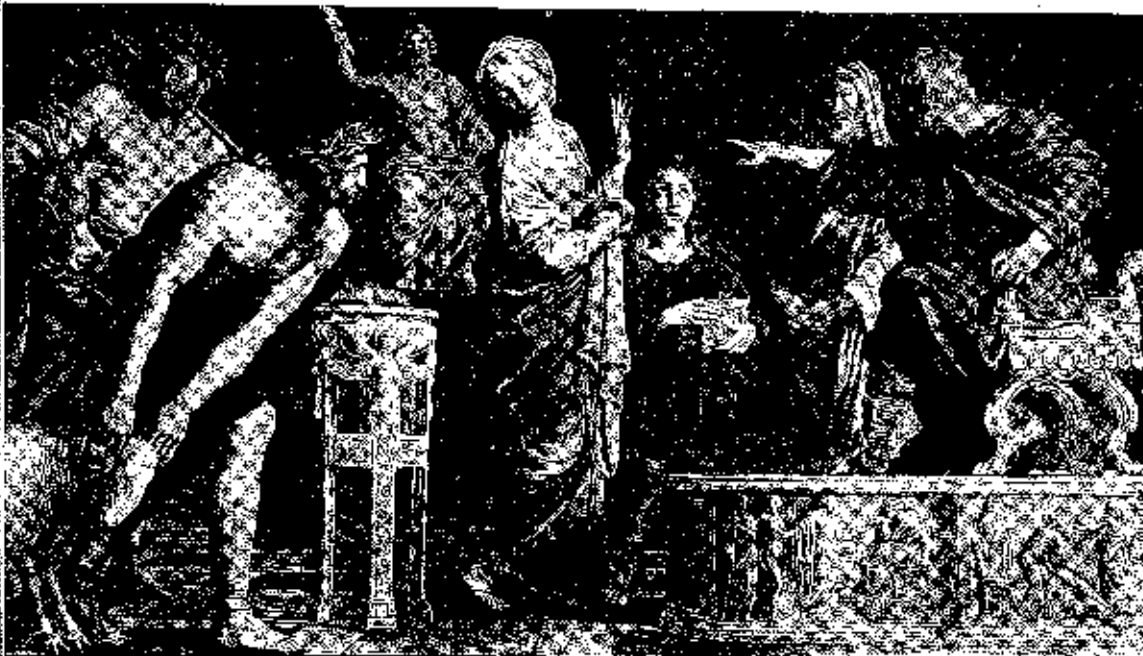
*«Di fioriti viali in lunghi tratti
Mirando van le prospettive ombrose,
Ne' cui margini a fil tirati e fatti
Miniere di rubini apron le rose.
Stan disposti ne' quadri i fiori intatti
Con leggiadre pitture ed ingegnose,
E di forme diverse e color vari
Con mille odori abbagliamo le nari.
.....
Ciò c'han di molle i morbidi Sabei,*

*Gl'Indi fecondi e gli Arabi felici,
Ciò che produr ne sanno i colli Iblei,
Le piagge Eballie, o l'Attiche pendici,
Quanto mai ne nutriste orti Panchei,
Prati d'Imetta, e voi campi Corici,
Con stella favorevole e benigna,
Tutto in quegli orti accumulò Cipriagna.»**

Casia, mejorana, amomo, eneldo, nardo, tomillo, serpol, perpetua amarilla, císiso, sisimbrio, cabela, terebinto, mirra, alheña, amaranto, narciso, jacinto, azafrán...: las flores se acumulan en la poesía de Marino como en la pintura de Brueghel. Si el pavo real supera en belleza al resto de los pájaros que hay en el jardín, la pasionaria hace lo propio entre las flores, y Marino dedica nueve estrofas a cantar su alabanza. El séptimo libro del poema está dedicado al sentido del oído, e incluye también una descripción del respectivo jardín: se escucha una sinfonía de cuarenta y cuatro pájaros, que el poeta describe uno por uno, y el episodio concluye con la famosa competencia entre el ruiseñor y el laudista, inspirada en Farnianus Strada (fuente en la que también abrevó Crashaw para la composición de su «Musicks Duell»).

Podemos interrumpir aquí esta breve consideración del poema, cuyos modelos fueron Tasso y Ovidio. Se publicó en París en 1623 y mucho antes circuló en forma manuscrita: es posible que Brueghel, cuyas *Alegorías* datan de 1618, lo haya conocido, pero esto no tiene demasiada importancia. Tanto el poeta como el pintor representan de un modo muy similar la misma etapa del gusto y abordan un tema que estaba de moda: la transformación en poesía de catálogos casi científicos de objetos, la elaboración de complejas y vertiginosas sinfonías con las nociones comunes acerca de los sentidos y de los objetos que los impresionan. Las cosas sensibles despliegan todo el esplendor de su apariencia externa y se convierten en especies casi místicas, aunque no por ello pierden nada de su carácter terrenal. Marino y Brueghel crean una apoteosis de la naturaleza muerta. El hombre casi desaparece en medio de esa exhibición de cosas dispuestas para el placer de sus cinco sentidos. Venus y Adonis recorren como sombras los jardines mágicos de Marino; tan poco se interesó Brueghel por el hombre, que pidió a otros pintores que se encargaran de las figuras humanas, para no distraer su atención del universo de objetos en que le gustaba refugiarse. Un paso más y encontraremos, con Andrew Marvell, aquel extático amor por los jardines donde las cosas se adoran

* «De floridas avenidas a grandes trechos van contemplando las umbrosas perspectivas, en cuyos rectos y compuestos bordes abren minas de rubies las rosas. Las flores intactas forman en los cuadros pinturas amables e ingeniosas; de formas diversas y colores varios, con mil olores ofuscan el olfato... Lo que de suave tienen los mórvidos Sabeos, los Indios fecundos y los felices Arabes, lo que producir saben los montes Ibleos, las pendientes del monte Ibal o las Aticas laderas, lo mucho que habéis criado, jobi, huertos de Córico, prados del Imetta y vosotros, campos pancayos!, con benigna y favorable estrella, lo juntó todo Afrodita en esos huertos.»



66 DOMENICHINO: *Santa Cecilia se niega a adorar a los ídolos*. Fresco. 1611-1614. S. Luigi dei Francesi, Roma.

por sí mismas, y su finalidad práctica, la de proveer a los sentidos, se pierde casi de vista: el espíritu adorador llega a identificarse con la naturaleza,

*Annihilating all that's made
To a green Thought in a green Shade.**

Si «barroco» significase una acumulación de detalles, un despliegue de suntuosa fantasía, entonces Marino tendría títulos más que suficientes para aspirar a esa calificación; pero en ese caso también habría que incluir a Tasso —por su descripción del jardín de Armida— en la misma categoría de poetas: de hecho, se ha comparado a Armida con las Cleopatras de los artistas del siglo XVII⁷. Sin embargo, la descripción de Tasso anuncia una renovación del gusto que falta en las distintas anticipaciones que algunos han querido ver en su *Gerusalemme liberata*. En el canto XVI del poema (estrofas 9 y 10) leemos la siguiente descripción del jardín de Armida:

*L'arte, che tutto fa, nulla si scopre.
Stimi (si misto il culto è co'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti.*

* «Hasta que de todo lo creado sólo quede un verde pensamiento en una sombra verde.»

*Di natura arte par, ché per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.**

Estos versos, que no poco deben — además de al pasaje de Ovidio (*Metamorfosis*, III, 157-161): «*Simulaverat artem ingenio natura suo*» — al *De lo sublime* de Longino — aunque allí ese principio se aplicaba a la elocuencia, no supone sólo un primer paso hacia la creación del jardín «natural» o pintoresco que durante el siglo XVIII se convertiría en una especialidad inglesa⁹; señala también una revolución en el gusto, levemente insinuada en el delicioso poemita de Herrick titulado «*Delight in Disorder*», cuyo modelo se encuentra en un pasaje de *The Silent Woman* (1609) de Ben Jonson —versión inglesa, a su vez, de un poema latino que se supone escrito por Jean Bonnefons¹⁰. Pues bien, la lectura del poema de Herrick nos sugiere inmediatamente el tratamiento que Bernini aplica a los paños, y también nos permite apreciar una característica del arte barroco mucho más significativa que la mera acumulación de detalles, ya mencionada a propósito de Brueghel y Marino:

*A sweet disorder in the dresse
Kindless in cloathes a wantonnesse:
A Lawne about the shoulders thrown
Into a fine distraction:
An erring Lace, which here and there
Enthralls the Crimson Stomacher:
A Cuffe neglectfull, and thereby
Ribbands to flow confusedly:
A winning wave (deserving Note)
In the tempestuous petticoat:
A carelesse shooe-string, in whose tye
I see a wilde civility:
Doe more bewitch me, then when Art
Is too precise in every part.**

Esto puede dar una impresión de frivolidad, frente a las hondas emociones que intentan sugerir los paños de Bernini. Sin embargo, el resultado artístico es análogo: en lugar de la bella serenidad, un movimiento sugestivo. Según Wittkower, las túnicas al viento de los ángeles del Ponte Sant'Angelo reflejan la aflicción por la Pasión de Cristo: «La Corona de Espinas que sostiene uno de ellos aparece reiterada en el poderoso y ondeante arco que, desafiando todo intento de

* «Un agradable desorden en el vestir infunde caprichosidad a las ropas: un lienzo cobrado con delicada negligencia sobre los hombros, un cordón errante que aquí y allá aprisiona el peto carmesí, un puño descuidado del que caen cintas en confusión, una cautivante onda (digna de nota) en las tempestuosas enaguas, y en el zapato un lazo desprolijo cuyo nudo me sugiere una silvestre urbanidad: eso me hechiza más que cuando el arte es demasiado exacto en cada detalle.»



67 Jacques STELLA: *Clelia y sus compañeras atravesando el Tíber*. Lienzo, 1635-37.



68 JAN BRUEGHEL: *Alegoría de la Vista*. Madera, hacia 1618.

explicación racional, describen los pliegues de su túnica. En cambio, el carácter más tierno y delicado del *Angel con la inscripción* se expresa y apoya en la caída de la túnica, cuyos nerviosos pliegues terminan enrollándose inextricablemente en la parte inferior» [69 y 70].

La tendencia hacia lo que Wittkower denomina «ornamentación dinámica de la forma» alcanza su máxima expresión en los vestidos de los ángeles de bronce que se encuentran sobre el altar de la Cappella del Sacramento (1673-74) de San Pedro: «Paralelamente, se fue desarrollando una tendencia a reemplazar las diagonales —tan destacadas durante su período medio— por horizontales y verticales, a jugar con las curvas tortuosas o quebrar de improviso los pliegues angulares, así como a profundizar las hendiduras y los surcos»¹¹.

En su oda pindárica «Alexander Feast», Dryden utiliza una variedad de ritmos donde encontramos un uso, estructuralmente similar, de esos artificios de composición para expresar una tensión emocional. Puede decirse, en general, que el favor de que gozó la oda pindárica —introducida en Inglaterra por Ben Jonson, en su poema en honor de Lucius Cary y H. Morrison, y aclimatada más tarde por Cowley— debe atribuirse a la irregularidad de su ritmo, que permitía obtener efectos dinámicos y expresar la furia de la inspiración: «Chez elle un beau desordre est un effet de l'art» (Boileau, *L'Art poétique*, canto II, verso 72). Otro ejemplo de esa tendencia es el dilirambo «Bacco in Toscana», composición del italiano Francesco Redi, escrita casi al mismo tiempo que el «Alexander Feast» de Dryden.



69 Gianlorenzo BERNINI: *Angel con la Corona de Espinas*.
Escultura en mármol, 1668-71.



70 Gianlorenzo BERNINI: *Angel con la Inscripción*.
Escultura en mármol, 1668-71.



71 Gianlorenzo BERNINI: *David*. Escultura en mármol, 1623.

La libertad de movimientos que permite el elegante desorden del traje femenino descrito en el poema de Herrick, contrasta con la inmovilidad casi hierática que imponían a las mujeres las ropas rígidas y complicadas del siglo precedente: «*cloth-o'-gold and cuts, and lac'd with silver, set with pearls down sleeves, side-sleeves, and skirts, round underborne with a bluish tinsel*» («tela de oro, con tajos y cintas de plata, y las mangas, bocamangas y faldas guarnecidas de perlas, orladas de preciosa pasamanería azul»)12. Esos vestidos eran, de hecho, tan rígidos que —según cuenta Brantome— cuando, a los doce años, la sobrina de Francisco I, rey de Francia, fue a casarse con el duque de Clèves, tuvo que acudir en brazos a la ceremonia nupcial, porque tal era el peso de las joyas y la tela de oro y plata de su traje, que no podía ir andando. Esto refleja, en el terreno de la moda, aquella tendencia que señalábamos en las artes superiores. Como dice otra vez Wittkower: «Basta comparar el *David* de Bernini [71] con las estatuas de David realizadas en los siglos precedentes —por ejemplo, las de Donatello y Miguel Ángel— para comprender la importancia de la ruptura operada respecto del pasado: en lugar de encontrarse con una escultura volcada sobre sí misma, el observador es interpelado por una figura que se proyecta en el espacio con actitud casi amenazadora»13.

Otro poemita de Herrick, «*Upon Julia's Clothes*», pone en evidencia la predilección por el brillo de la seda en los trajes femeninos; en este caso, no pensamos tanto en un símil escultórico como en uno pictórico:

*When as in silks my Julia goes,
Then, then (me thinks) how sweetly flows
That liquefaction of her clothes.
Next, when I cast mine eyes and see
That brave Vibration each way free;
O how that glittering taketh me!**

Gerard Terborch (1617-81), pintor holandés contemporáneo de Herrick (1591-1674), se complació en la reproducción de las plateadas sombras de la seda y la blandura carnosa de los terciopelos [72]: «La luz suele ser frontal y se demora en la brillante superficie de los trajes y otras telas»14.

Cuando se produjo la reacción frente al barroco, y volvió a insistirse en los principios de la belleza clásica, obviamente hubieron de invertirse las características dominantes a las que habían recurrido los artistas del siglo XVII para lograr aquellos efectos de novedad y sorpresa. Frente a la acumulación, la sencillez; frente al movimiento apasionado, la noble calma; frente al desorden (o a lo que se percibía como tal), el orden; frente a lo insólito y raro, la belleza perfecta; frente a la curva, la línea recta. De esa curva, verdadero pivote de la revolución barroca, volveremos a ocuparnos más adelante.

* Cuando mi Julia avanza como envuelta en sedas, entonces, entonces (me parece), ¡con qué suavidad fluye esa licuefacción de sus ropas! Luego, cuando miro y veo esa magnífica Vibración que nada sujeta, ¡oh, cómo me atrapa ese resplandor!»

En cuanto a lo insólito y raro, la innovación más importante se refiere al manejo del punto de vista desde el que debían verse los objetos, y al tipo de luz en que éstos debían aparecer. El ingenio poético, el ilusionismo pictórico y el estilo tenebroso inaugurado por Caravaggio y llevado hasta sus últimas consecuencias por Rembrandt, son otras tantas manifestaciones del mismo fenómeno. Puesto que el ingenio (agudeza, wit) era, según Sforza Pallavicino, «una osservazione mirabile raccolta in un detto breve» [una observación admirable condensada en una frase breve], resulta muy comprensible que el epigrama fuera la forma literaria más atrayente para la mentalidad del hombre del siglo XVIII. Al sugerir en escorzo un *tertium quid*, aquel género poético equivalía a la falsa perspectiva que podemos apreciar, por ejemplo, en la famosa columnata de Borromini en el Palazzo Spada [73] o bien en la que construyó Bernini en la Scala Regia [74] del Vaticano: la primera parece muy larga, pero basta penetrar en ella para que la estatua del final se reduzca a la altura de un pigmeo: la trampa reside en las diferencias de altura en las columnas; en la segunda, Bernini «dispuso un orden columnar dentro del "túnel" del tramo principal y supo manipularlo con ingenio... para contrarrestar la convergencia de los muros hacia la plataforma superior y crear la impresión de una escalera amplia y fastuosa»¹⁵.

También pueden citarse las capillas de Cornaro y Pio, obras del mismo Bernini, así como el efecto mágico de escena sobrenatural que éste logró crear alrededor del Trono de San Pedro, combinando los poderes de la escultura, la arquitectura y la iluminación [75]: Suponemos que no es necesario recordar el más célebre de los efectos ilusionistas: el que creara Andrea Pozzo en el techo de San Ignazio [76]. Las siguientes palabras de Emanuele Tesauro sobre la metáfora —pertenecientes a su *Canocchiale Aristotelico*— revelan el parentesco existente entre el ingenio y el ilusionismo artístico: «La metáfora tutti [gli obietti] a stretta li rinzeppa in un vocabolo: e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'uno dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che più curiosa e piacevole cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi»¹⁶.

No es difícil comprender, pues, que sólo en una época caracterizada por la difusión de este punto de vista pudiera llegar a popularizarse — y, de hecho, despertar el entusiasmo — aquel tipo de decoración de techos y cúpulas de iglesias que, en la segunda década del siglo XVI, empezó a realizar Correggio: San Giovanni Evangelista [77] y la catedral de Parma. Esos vuelos triunfales, entre nubes (añidadas con los colores del ocaso, de ángeles y santos que giraban en la espiral de un remolino celeste, no encontraron demasiado eco en su época. Sólo un siglo más tarde, en el período barroco, Giovanni Lanfranco produjo verdadera sensación al decorar la cúpula de Sant'Andrea della Valle a la manera de Correggio (1628): ese

* «La metáfora los comprime todos [los objetos] en una palabra: de modo casi prodigioso te permite ver uno dentro de otro. Por lo cual tu deleite es mayor: puesto que más curioso y agradable es mirar muchos objetos desde el ángulo de una perspectiva que ver pasar sucesivamente los propios originales ante los ojos.»



72 Gerard Terborch: *Admonición paterna*. Lienzo, hacia 1654-55.

ejemplo de los teatinos en la decoración de iglesias fue seguido por los oratorianos, quienes confiaron a Pietro da Cortona la decoración de la Chiesa Nuova (1647), y por los jesuitas, quienes confiaron a Baciccio la decoración de la iglesia de Gesù (1675) y a Andrea Pozzo la realización del formidable *trompe-l'oeil* [76] de la iglesia de San Ignazio (1691-94); durante un siglo y medio ése fue el estilo que estuvo de moda para la decoración de las iglesias en la Europa católica, sobre todo en Italia y en los países germánicos¹⁷.

La luz que juega sobre algunos puntos escogidos de la escena produce un efecto dramático similar al del ingenio, en la medida en que logra crear una tensión y diversos contrastes dramáticos. El pintor que manipula la luz puede compararse con un alquimista entregado a la búsqueda de la piedra filosofal:

*I assure you,
He that has once the flower of the sunne,
The perfect ruby...
...by it's vertue,*

*Can confer honour, love, respect, long life,
Give safety, valure: yea, and victorie,
To whom he will.*^{18*}

Así vio Fromentin, en *Les Maîtres d'autrefois*, a Rembrandt:

«C'est surtout à son travail qu'il avait des airs d'alchimiste... on cherchait, au bout de son burin et de sa brosse, des secrets qui venaient de plus loin... son principe était d'extraire des choses un élément parmi tous les autres, ou plutôt de les abstraire tous pour n'en saisir expressément qu'un seul. Il a fait ainsi dans tous ses ouvrages oeuvre d'analyste, de distillateur, ou, pour parler plus noblement, de métaphysicien plus encore que de poète... A voir la façon dont il traitait les corps, on pourrait douter de l'intérêt qu'il prenait aux enveloppes... Il décomposait et réduisait tout, la couleur autant que la lumière, de sorte qu'en éliminant des apparences tout ce qui est multiple, en condensant ce qui est épars, il arrivait à dessiner sans bords, à peindre un portrait presque sans traits apparents, à colorer sans coloris, à concentrer la lumière du monde solaire en un rayon... À la beauté physique il substitue l'expression morale; —à l'imitation des choses, leur métamorphose presque totale... Par cette faculté de double vue, grâce à cette intuition de somnambule, dans le surnaturel, il voit plus loin que n'importe qui.»^{19**}

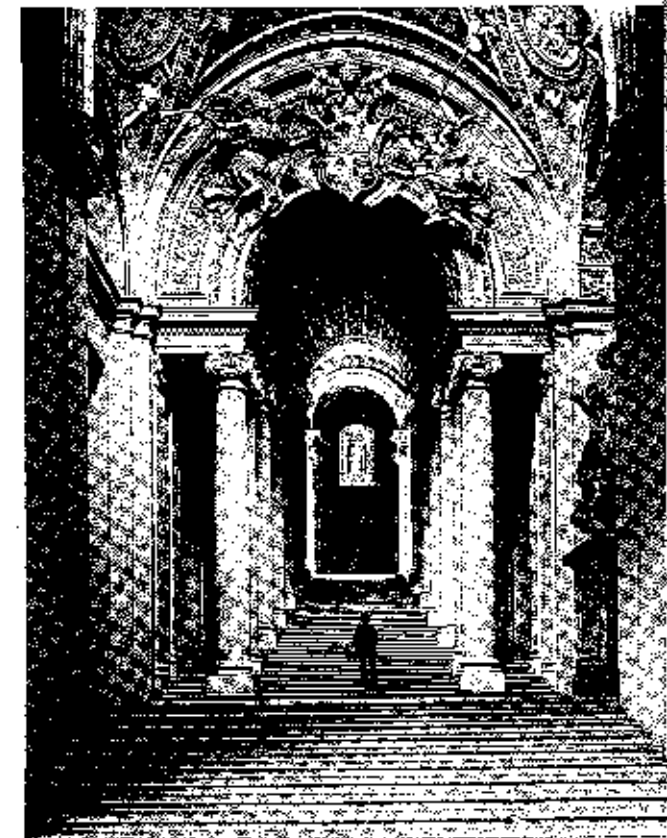
Gracias a la magia de la luz, ese supremo elixir, ese ingenio solar, logró Rembrandt que la fealdad fuese aceptable para la visión artística. Este fue su gran descubrimiento, que también había sido el de Caravaggio: nada hay tan vulgar y feo que el arte no pueda redimirlo²⁰. En cierto sentido, fue también lo que descubrieron Cervantes y Shakespeare: Don Quijote y Sancho son grotescos a la manera barroca; Falstaff y Calibán difícilmente podrían exhibirse en el escenario clásico francés —aunque, desde otro punto de vista, incluso Corneille pueda definirse como barroco²¹ (en realidad, Francia tuvo que esperar hasta el prefacio de *Cromwell* de Hugo para pensar en semejante libertad).

* «... Os aseguro que quien una vez se apodera de la flor del sol, el perfecto *rubi*, mediante su virtud puede conferir honor, amor, respeto y larga vida, puede dar seguridad, valor, sí, y triunfo, al que quiera.»

** «Sobre todo cuando trabajaba parecía un alquimista... la punta de su buril y de su pincel encerraba secretos que venían de muy lejos... su principio consistía en extraer de las cosas un elemento entre todos, o, más bien, en abstraerlos todos para quedarse deliberadamente con uno solo. De modo que, en todas sus obras, ha realizado más un trabajo de analista, de destilador o, para usar una expresión superior, de metafísico, que un trabajo de poeta... A juzgar por su manera de tratar los cuerpos, dudáramos de su interés por las envolturas... Descomponía y reduce todo, tanto el color como la luz, de modo tal que, al eliminar de las apariencias todo lo múltiple, todo lo disperso, lograba dibujar sin contornos, pintar un retrato casi sin rasgos visibles, colorear sin colorido, concentrar toda la luz del mundo solar en un solo rayo... Reemplaza la belleza física por la expresión moral; la imitación de las cosas, por su casi total metamorfosis... Gracias a esa facultad de ver doble, a esa intuición de sonámbulo, logra ver más allá que cualquier otro.»



73 FRANCESCO BORROMINI: Columnata con falsa perspectiva. Palazzo Spada, Roma, 1635.



74 Gianlorenzo BERNINI: Scala Regia, Palacio del Vaticano, Roma, 1663-66.

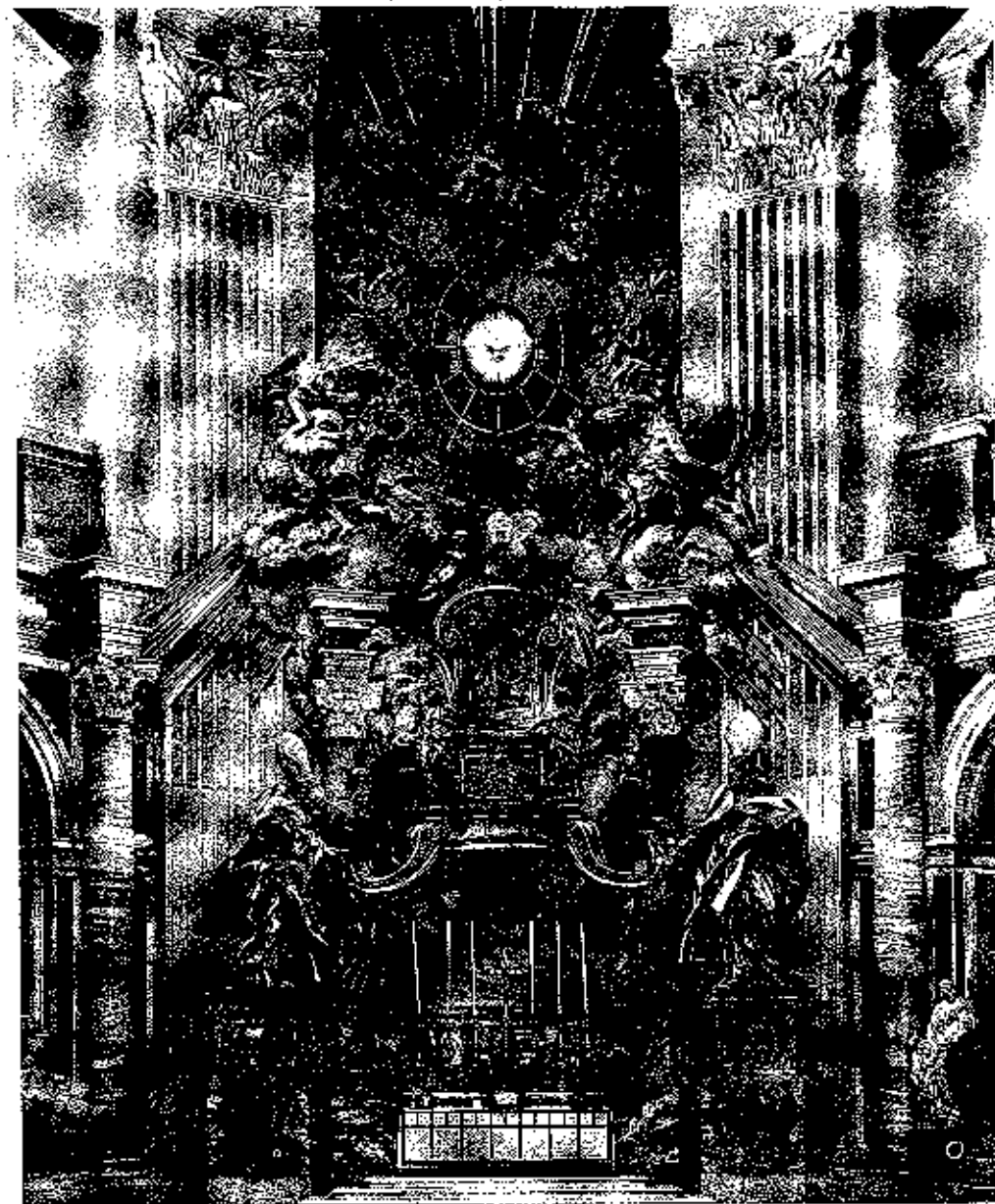
Rembrandt no sólo se atreve a mostrar los hombres tal como son —es decir, por lo general, cualquier cosa menos bellos—, sino que, de hecho, escoge sus modelos entre los más ordinarios y menos atractivos. Representa las mujeres famosas de la Biblia y de la leyenda heroica dotadas de deplorables anatomías: carne viviente, por cierto, pero animada por el lamentable temblor de una burda humanidad. Sin embargo, no buscaba lo mismo que los autores de *Lo Scherno degli dei* o *Virgile travesti*²², que aquellos seguidores de Marino que entonaron la alabanza de las mujeres atractivas a pesar de sus deformidades o incluso que Shakespeare, quien, en el soneto 130, confiesa su preferencia por una querida que distaba mucho de ser bella. Para Rembrandt Diana es una matrona flácida y madura en el momento del baño [78]; Betsabé, una criada desnuda; pinta a Susana con la carne blanca como queso, cubriéndose el vientre con gesto torpe mientras se calza unas rústicas pantuflas; Ganímedes es un chiquillo que gimotea mientras lo arrebató el águila.

Así como pudo sacar luz de la oscuridad —de modo que podrían atribuírsele las palabras que Sófocles pone en boca de Ajax: «¡Oh, oscuridad, tú eres mi luz!»—, Rembrandt supo aprehender la quintaesencia de la humanidad viviente, apasionada y sufriente, en sus especímenes menos atractivos, en criaturas desprovistas de gracia y en el mismo pueblo despreciado en su propia época, los judíos. También esos tipos humanos pedían que se les abriera la puerta del arte. Caravaggio lo había percibido y escogió sus modelos entre el populacho; Rembrandt lo sintió con más fuerza, y con mayor osadía tomó los suyos en los tugurios de los mendigos y en el ghetto. Para encontrar algo semejante en literatura hay que esperar al siglo XIX, cuando, tras la huella de Wordsworth, George Eliot, en el capítulo XVII de *Adam Bede*, respondió a la objeción «What a low phase of life! what clumsy, ugly people!»* diciendo: «But bless us, things may be lovable that are not altogether handsome, I hope. ... Yes! thank God; human feeling is like the mighty rivers that bless the earth: it does not wait for beauty, —it flows with resistless force, and brings beauty with it. All honour and reverence to the divine beauty of form! Let us cultivate it to the utmost in men, women, and children... But let us love that other beauty too, which lies in no secret of proportion, but in the secret of deep human sympathy.»** En *The Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton* ya se había preguntado a propósito de los hombres corrientes: «Is there not a pathos in their insignificance, —in our comparison of their dim and narrow existence with the glorious possibilities of that human nature with the share?»***

* «¡Qué clase tan baja de vida! — ¡Qué gente torpe y fea!»

** «Pero, por Dios, creo que también pueden ser amables las cosas que no llegan a ser bellas. ... ¡Sí! Gracias a Dios, el sentimiento humano es como los poderosos ríos que bendicen la tierra: no espera la belleza; fluye con fuerza irresistible y lleva consigo la belleza. ¡Todos mis respetos y honores para la divina belleza de la forma! Cultivémosla al máximo en los hombres, mujeres y niños... Pero amemos también aquella otra belleza que no reside en el secreto de las proporciones, sino en el secreto de la profunda simpatía humana.»

*** «¿Acaso su propia insignificancia no entraña cierto patetismo, cuando comparamos su opaca y estrecha existencia con las gloriosas posibilidades de esa naturaleza humana que ellos comparten?»



75 Gianlorenzo BERNINI: Trono de San Pedro. Oro laminado, bronce, mármol y estuco, 1657-66. Abside de San Pedro, Roma.

Dos siglos antes que George Eliot, también Rembrandt sintió esa atracción de las muchas almas humanas que acechan «through dull grey eyes» y hablan «in a voice of quite ordinary tones». Su campaña anticlásica estaba animada por la intención de ser fiel a la naturaleza. Lo que Wittkower dice de Caravaggio también



76 Andrea Pozzo: *La gloria de San Ignacio*. Fresco, 1691-94. Techo de la nave de San Ignacio, Roma.



77 Correggio: *Cristo en la Gloria*. Fresco, 1522-24. Cúpula de San Giovanni Evangelista, Parma.

podría aplicársele a Rembrandt: «Precisamente la antítesis entre la extrema tangibilidad de sus figuras, su proximidad respecto del contemplador, su fealdad e incluso su vulgaridad — en una palabra: entre las figuras 'realistas' y la magia inaccesible de la luz — es la que crea esa rara tensión...»²³

Rembrandt no intentó corregir la fealdad que encontró en la naturaleza (su aguafuerte de Diana en el momento del baño muestra «todas las arruguitas que dejaba en la blanda superficie de la piel la compleja indumentaria de entonces, con sus ligas, su corsé y sus mangas con cintas»)²⁴; también rebajó las figuras ideales del arte italiano al nivel de la humanidad ordinaria — hasta el punto de volverlas irreconocibles—. Se necesitó la sagacidad de un Kenneth Clark para encontrar en *Las bodas de Sansón* huellas del estudio que había hecho Rembrandt de *La última cena* de Leonardo, para leer en *La ronda nocturna*, como en un palimpsesto, el *Eleodoro* de Rafael. En el aguafuerte *Cristo presentado al pueblo* reconocemos tanto el modelo del *Martirio de San Lorenzo* (obra de Bandinelli que Rembrandt apreció a través de un grabado de Marcantonio) como el del grabado del monumento a Julio II de Miguel Ángel que realizara Antonio de Salamanca; el autorretrato de Rembrandt está inspirado en el llamado *Ariosto* de Tiziano y en el *Castiglione* de Rafael; el *Sacrificio de Manoa* se basa en una *Adoración de los pastores*, obra perdida de Leonardo, que reproduce bastante bien un cuadro realizado por sus seguidores españoles; en el aguafuerte *Las tres cruces* descubrimos con asombro el retrato que pintara Pisanello de Gian Francesco Gonzaga. El interés de esas influencias, totalmente asimiladas, va más allá de lo que hace a la búsqueda de las fuentes. El arte renacentista utilizó temas góticos y los subordinó al principio selectivo de los ideales clásicos de belleza. Rembrandt hizo lo contrario: se apropió de los temas renacentistas y los tradujo al lenguaje de una época en que la expresión artística de la dignidad moral y espiritual era independiente de la perfección física: el Medioevo²⁵. Como muchas revoluciones, la suya consistió en una vuelta al pasado. En él la poética del Medioevo — la de la fealdad como contenido posible del arte — volvió a afirmar su validez.

El tratamiento que impuso Rembrandt a los modelos clásicos corresponde al uso que los arquitectos barrocos hicieron de los órdenes tradicionales. En sus esculturas, Bernini se sirvió de los modelos clásicos, así como Rembrandt utilizó sus estudios de los maestros italianos del Renacimiento. Wittkower halló la atención sobre el hecho de que el *Ángel con la inscripción* deriva del llamado *Antínoo* del Vaticano. El propio Bernini se refiere a ello en su discurso a la Academia de París: «En mi primera juventud tomé mucho de las figuras clásicas; cuando me encontré en dificultades al realizar mi primera estatua me volví hacia el Antínoo como hacia el oráculo». Wittkower comenta lo siguiente: «Su dependencia respecto de esa figura — incluso en el caso del último Ángel [el de la inscripción] — resulta patente en un dibujo preparatorio que muestra al Ángel desnudo. Pero las proporciones de la figura, así como las de la estatua terminada, difieren mucho del modelo clásico. Esbelto, con piernas muy largas y una cabeza pequeña en comparación con el resto del cuerpo, el desnudo recuerda ciertas figuras góticas»²⁶. Esto nos remite a la misma vuelta al gusto medieval que señalara Kenneth Clark a

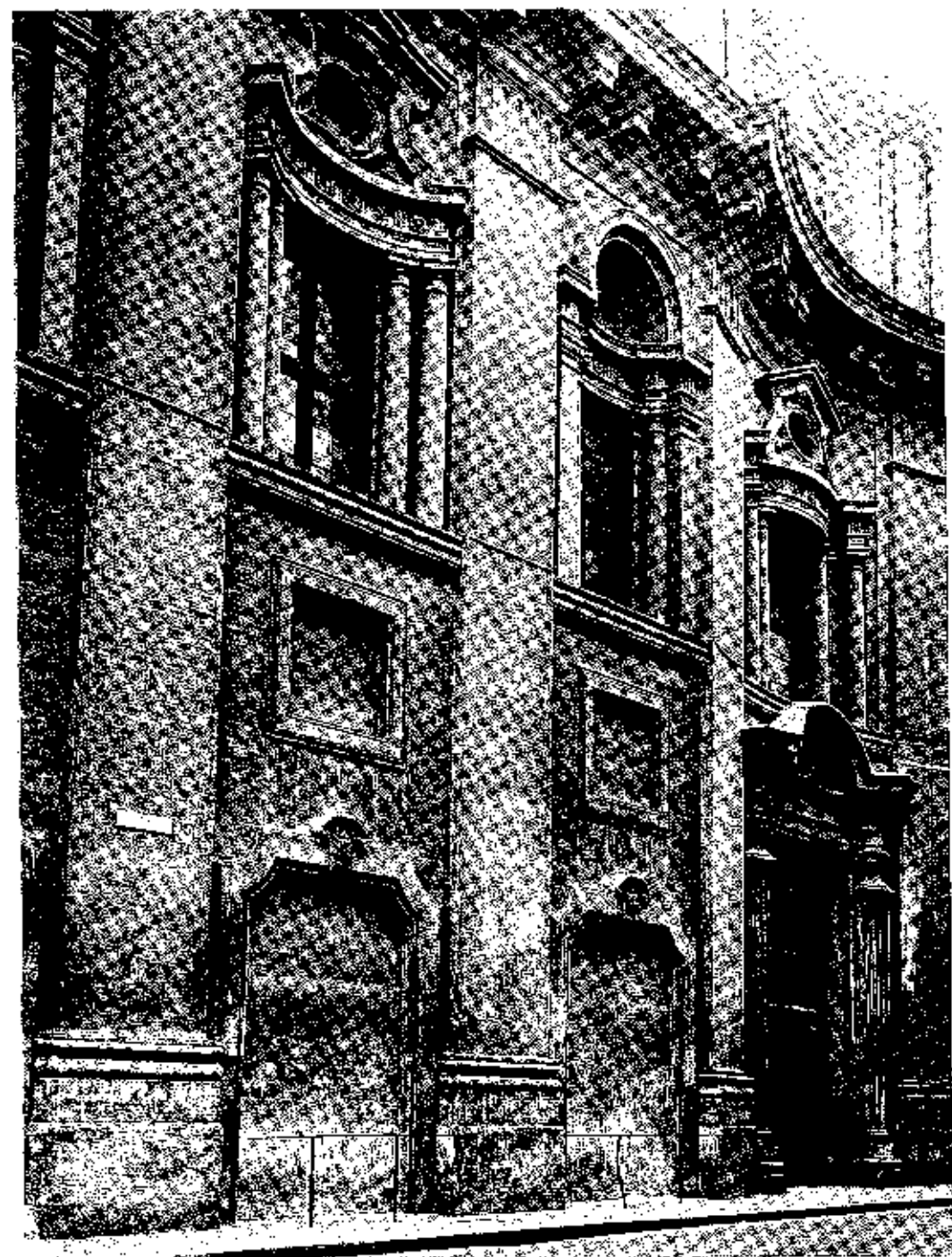


78 REMBRANDT: *Diana en el baño*. Aguafuerte, hacia 1631. British Museum, Londres.

propósito de Rembrandt. La misma tendencia puede observarse en la Iglesia del Collegio di Propaganda Fide, de Borromini, donde «la consistencia de estructura 'esquelética' adquirió una importancia dominante — apenas quedan muros entre las altas pilastras! — e incluso la cúpula le fue sacrificada... Ningún otro edificio italiano posrenacentista estuvo más cerca de los principios estructurales góticos. Durante treinta años Borromini había estado buscando en esa dirección»²⁷. Estos son algunos ejemplos de la revolución realizada por los ideales barrocos; el sistema modular, que suponía una concepción antropomorfa de la arquitectura, fue abandonado y los arquitectos utilizaron sus diferentes elementos sin atender a las reglas clásicas. La misma gramática de las formas arquitectónicas que Bernini había utilizado durante toda su vida, sirvió a unos fines totalmente distintos y



79 FRANCESCO BORROMINI: Fachada de S. Carlino alle Quattro Fontane. Roma, 1665-67.



80 FRANCESCO BORROMINI: Fachada del Palacio del Colegio de Propaganda Fide. Roma, 1638-41.

transmitió unas ideas muy diferentes en las iglesias que proyectó cuando tenía casi setenta años: San Andrea al Quirinale y las iglesias de Castelgandolfo y Ariocia²⁸.

Pero Bernini nunca puso en tela de juicio la esencia de la tradición renacentista. Fue Borromini quien realmente arrojó por la borda la clásica concepción antropomórfica de la arquitectura. El alcance de esa revolución puede apreciarse estudiando la carrera comparativamente corta de Borromini, desde la pequeña pero sumamente importante iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane [79], donde renunció al principio clásico según el cual la planta debía basarse en módulos (es decir, en la multiplicación y división de una unidad arquitectónica básica), hasta la tardía fachada del Palacio del Collegio di Propaganda Fide [80], donde faltan todos los elementos ortodoxos. «Los capiteles se reducen a unas pocas estrias paralelas, la cornisa carece de friso y las dos ménsulas que se proyectan sobre los capiteles parecen integradas más en estas últimas que en las cornisas. El vano central retrocede hacia un plano segmentado, y el contraste entre las líneas rectas de la fachada y la curva cóncava sorprende e inquieta [al observador]. No menos llamativa es la yuxtaposición de la sobria hilera de la planta baja a la riquísima decoración de las ventanas del *piano nobile*.»²⁹

El rasgo principal de esa revolución —rasgo que condujo a esquemas complejísimo y a desarrollos tan prodigiosos como las cúpulas de San Carlo alle Quattro Fontane [81] y de San Ivo, así como a San Lorenzo y a la Santa Sindone, en Turín [82]— es la curva. Esa curva induce el movimiento, articula la fachada de la iglesia como una fuga musical³⁰, con volutas, superficies cóncavas y convexas y frontones quebrados: la incesante pulsación transforma la solidez de la piedra en la movilidad del agua³¹. La curva permite crear un espacio ilusorio; el juego de las formas convexas y cóncavas hace que la pequeña piazza de Santa Maria della Pace, obra de Pietro da Cortona, aparezca mucho más amplia de lo que en realidad es (recurso similar a la falsa perspectiva utilizada en el teatro)³². Por todas partes vemos alas de ángeles, esferas, soles, nubes, paños y cabellos agitados por el viento, ramas de palma, etc.: todas ellas formas curvas, a menudo cargadas de un sentido simbólico por ejemplo: la pompa de jabón, emblema de la vida humana, el huevo³³, el corazón³⁴ o la pelota de tenis—. En este sentido, resulta significativo que en el siglo XVII la imagen de la pelota usada en un juego se convirtiera en el símbolo de la total incapacidad del hombre para resistir ante el destino o ante la voluntad de un poder sobrenatural. Santa Teresa había escrito: «Y es así que me ha acaecido parecerme que andan los demonios como jugando a la pelota con el alma...» (*Vida*, XXX); y en los *Emblemata* de Solórzano Percyra (Madrid, 1651) hay un emblema en el que Dios aparece representado jugando con los reyes como si se tratase de pelotas de tenis. En su *Duchess of Malfi* (V, iv, 63-64), John Webster —que a través del Libro V de la *Arcadia* de Sidney, hace suya la frase de Montaigne «Les dieux s'esballent de nous à la pelote, et nous agitent à toutes mains»* (tomada a su vez de los *Captivi* de Plauto, Prol. 22)— pone en boca de Bosola las siguientes palabras:

* «Los dioses juegan a la pelota con nosotros y nos sacuden sin ningún reparo.»

«We are merely the starres tennis-balls (stooke, and banded / Which way please them)»*

Bastante menos conocida que la iglesia de San Carlo de Borromini, la de los santos Luca y Martina, situada entre la cárcel mamertina y el foro romano, obra cumbre de su contemporáneo Pietro da Cortona, es, junto con la iglesia de Borromini en la Via del Quirinale, uno de los textos fundamentales del arte barroco: los mismos problemas, las mismas soluciones (aunque expresadas en un lenguaje distinto), la misma influencia sobre el arte europeo (puesto que Carlo Fontana, discípulo de Cortona y de Bernini, y sus discípulos —entre los que se contaban Martinelli y Tessin— difundieron más allá de los Alpes las ideas arquitectónicas de Cortona, simplificándolas e insistiendo quizá más en las características típicas que en las personales)³⁵. El hecho de que esa iglesia de Cortona fuera una obra típicamente barroca también se confirma en el siglo XVIII, cuando el clasicista Milizia la escoge como blanco de sus ataques: basada como estaba en una experiencia «visual» de la arquitectura, donde los diferentes elementos constituían una pared articulada, pensada en función de la luz, que desempeña un papel unificador, la arquitectura de Cortona no podía menos que fastidiar a Milizia, según el cual un edificio debía constar de un conjunto de paredes perfectamente distinguibles, respecto de las cuales las articulaciones arquitectónicas —sobre todo las columnas— disponían de una relativa autonomía; según él, las funciones y los efectos de esos elementos arquitectónicos eran fundamentalmente independientes de la acción de la luz. Como señala Nochies, la luz que penetra en la iglesia de San Luca está amortiguada, forma una especie de penumbra. «Sin embargo, su intensidad aumenta en la zona de las bóvedas, donde penetra libremente a través de las ventanas abiertas en los casquetes de los ábsides: los adornos de estuco pierden así una parte de su voluminosa consistencia plástica y se convierten en formas pictóricas llenas de claroscuros. Sin embargo, también esta luz aparece disminuida respecto de la que se vierte en la cúpula a través de las ocho grandes ventanas del tambor: precisamente, es el gradual incremento de la intensidad lumínica —más que cualquier otro elemento de la composición— el que confiere a la cúpula el valor de un elemento dominante y conclusivo.» De ese modo, la cúpula adquiere un aspecto irreal, metafísico: al igual que en el ingenio de una metáfora, se crea un *tertium quid*. Cortona comparte con Borromini la tendencia a unificar los espacios y a suavizar las cesuras, aunque no llega a la profundidad ni al dominio de los medios expresivos que encontramos en el gran arquitecto de San Carlo.

Como cabía esperar, la predilección por la curva es evidente en la indumentaria, tanto en la forma de las prendas como en el énfasis en los volúmenes: pelucas, calzones, mangas, todo habla un lenguaje curvilíneo. En el calzado masculino existió, por ejemplo, la moda del zapato con una cavidad ovalada en la punta, que a veces se proyectaba en un par de pequeños cuernos³⁶.

La culminación de la figura curva es la espiral, a la que Piranesi, el último

* «Sólo somos pelotas de tenis de las estrellas (golpeadas y arrojadas hacia donde éstas quiera).»

artista barroco, habría de infundir más tarde un carácter alucinatorio, en las espiraladas escaleras de sus *Carceri*³⁷.

Los artistas barrocos se valieron de la sensación de infinito que comunica la curva para expresar la sublimación religiosa y exaltar la majestad terrenal. Si la pintura ofrece una serie de paralelismos de esa apoteosis de la curva que encontramos en los frescos de los techos de las iglesias barrocas, si también existen equivalentes musicales de la arquitectura de Borromini³⁸, en cambio, no resulta tan fácil señalar ejemplos comparables en literatura. Sin embargo, hay un caso en que la correspondencia parece casi perfecta: el de Richard Crashaw³⁹.

Crashaw aprendió en la escuela de Marino la forma de lograr que los *concetti* resultaran sorprendentes; pero nada en Marino ni en los poetas jesuitas, cuya poesía latina Crashaw estudió e imitó, sugiere el prodigioso impetu de alada fantasía que permite asociar la obra de ese poeta inglés con las supremas realizaciones de las artes figurativas. Así habla Crashaw de la inspiración poética en «To the Morning, Satisfaction for Sleep»:

*...nimble rapture starts to Heaven and brings
Enthusiastick flames, such as can give
Marrow to my plump Genius, make it live
Drest in the glorious madness of a Muse.
Whose feet can walke the milky way, and chuse
Her starry Throne; whose holy heats can warme
The Grave, and hold up an exalted arme
To lift me from my lazy Urne to climbe
Vpon the stooped shoulders of old Time;
And trace Eternity.**

Semejante inspiración (descrita así mediante una rauda sucesión de metáforas de variado tipo, cuya incongruencia queda barrida, sin embargo, por un movimiento desenfadado, como ocurre con los dispares elementos de un recargado retablo barroco) puede definirse, según las palabras del poeta, como «a sweet inebriated extasy» («un dulce y embriagado éxtasis»)⁴⁰, éxtasis que estalla en ditirambos e himnos con esplendor de múltiples matices, que ascienden unas voces ligeras en vertiginosas espirales y aparecen otras solemnes, envueltos en los sedosos pliegues de las azules túnicas talares, ocultos entre nubes de incienso. La opulencia de Rubens se expande en el himno «To the Name above every Name, the Name of Iesus», como quizá no lo haga en ningún otro poema del *Carmen Deo Nostro*. El himno de Crashaw es una vertiginosa sucesión de variaciones sobre el texto latino

* «...el veloz raptó sube hasta el Cielo y trae consigo entusiásticas llamas, capaces de infundir vigor a mi pesado Genio, de hacerlo vivir vestido con la gloriosa locura de una Musa, cuyos pies pueden caminar por la vía láctea y escoger su estrellado Trono; cuyos santos ardores pueden calentar la Tumba, y levantar un exaltado brazo para que pueda salir de mi perezosa Urna y trepar por encima de los encorvados hombros del vetusto Tiempo, y perseguir la Eternidad.»

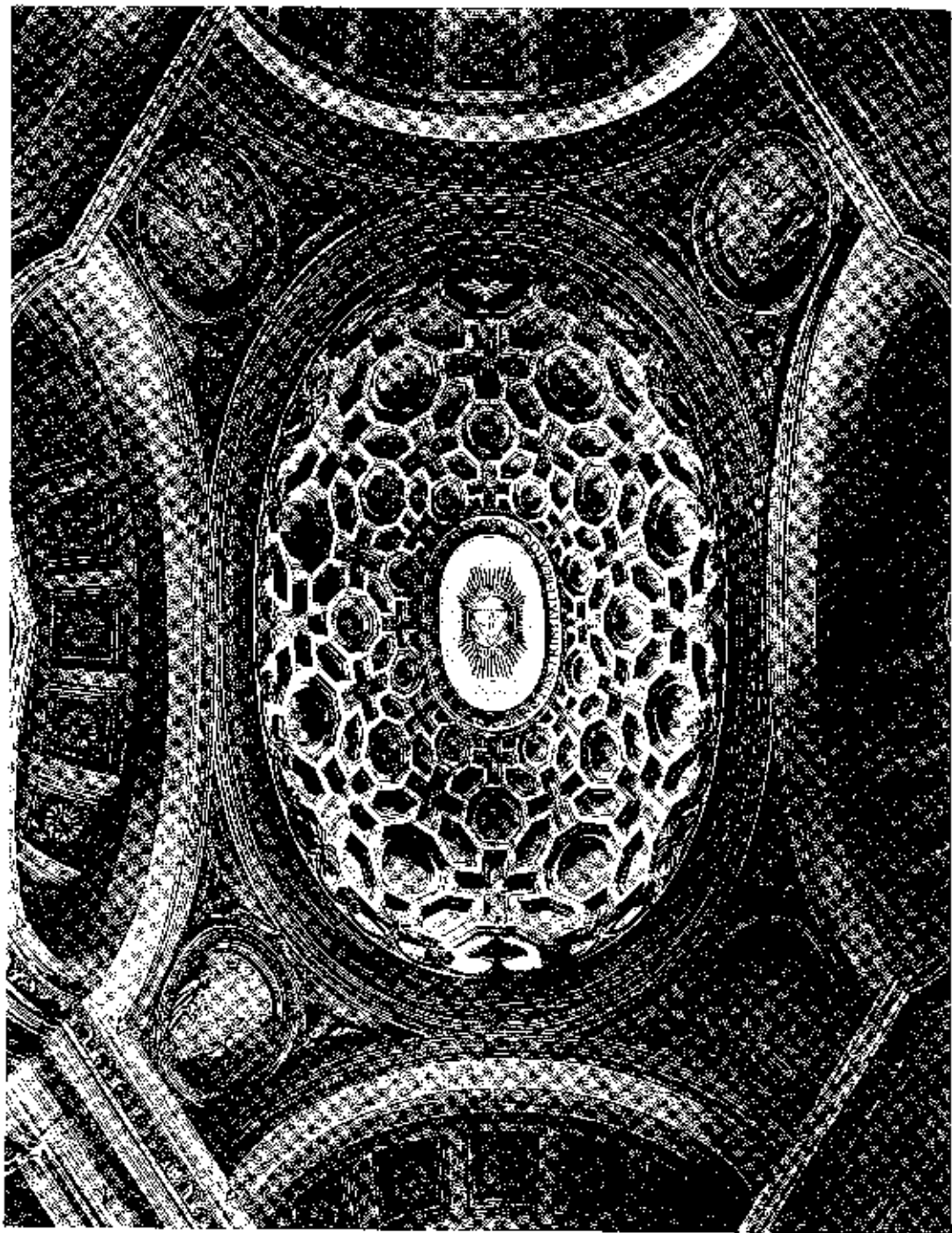
del «Jubilus de nomine Jesu», atribuido a San Bernardo; el poeta inglés envuelve la austera estructura del himno latino entre los pliegues de su embriagada retórica, así como Bernini transforma la estatua clásica de *Antínoo* en el *Ángel con la inscripción*, cuya figura aparece embestida por el viento. En la mal soldada parte final del «Hymn to Saint Teresa», la inspiración del poeta asciende vertiginosa hasta una apasionada invocación («O thou vndaunted daughter of desires!» [«Oh, tú, intrépida hija de los deseos»]); su anhelo de éxtasis es tan intenso y desesperado que casi parece haberlo alcanzado. En toda la literatura del siglo XVII no encontramos expresión más alta de esa espiritualización de los sentidos, que en la obra de Crashaw se condensa en un portentoso vuelo de imágenes incandescentes. El raptó voluptuoso de los santos extáticos que vemos en las obras de Lanfranco y Bernini

Santa Margarita sorprendida por el Esposo celeste, Santa Teresa atravesada por el arquero angélico, la beata Ludovica Albertoni en el penoso trance de expirar y la languidez paradisiaca de tantos santos, mártires y beatas, cuyas efigies pueblan las iglesias de Italia y España, imágenes que no sabemos si calificar de sagradas o profanas, se vuelven de pronto claras, como si hubiésemos encontrado un comentario sobre ellas y lo estuviéramos leyendo a la luz de esos pocos versos del gran poeta «menor» inglés —versos que trascienden esas imágenes y que parecen contener *in nuce* la quintesencia del siglo XVII.

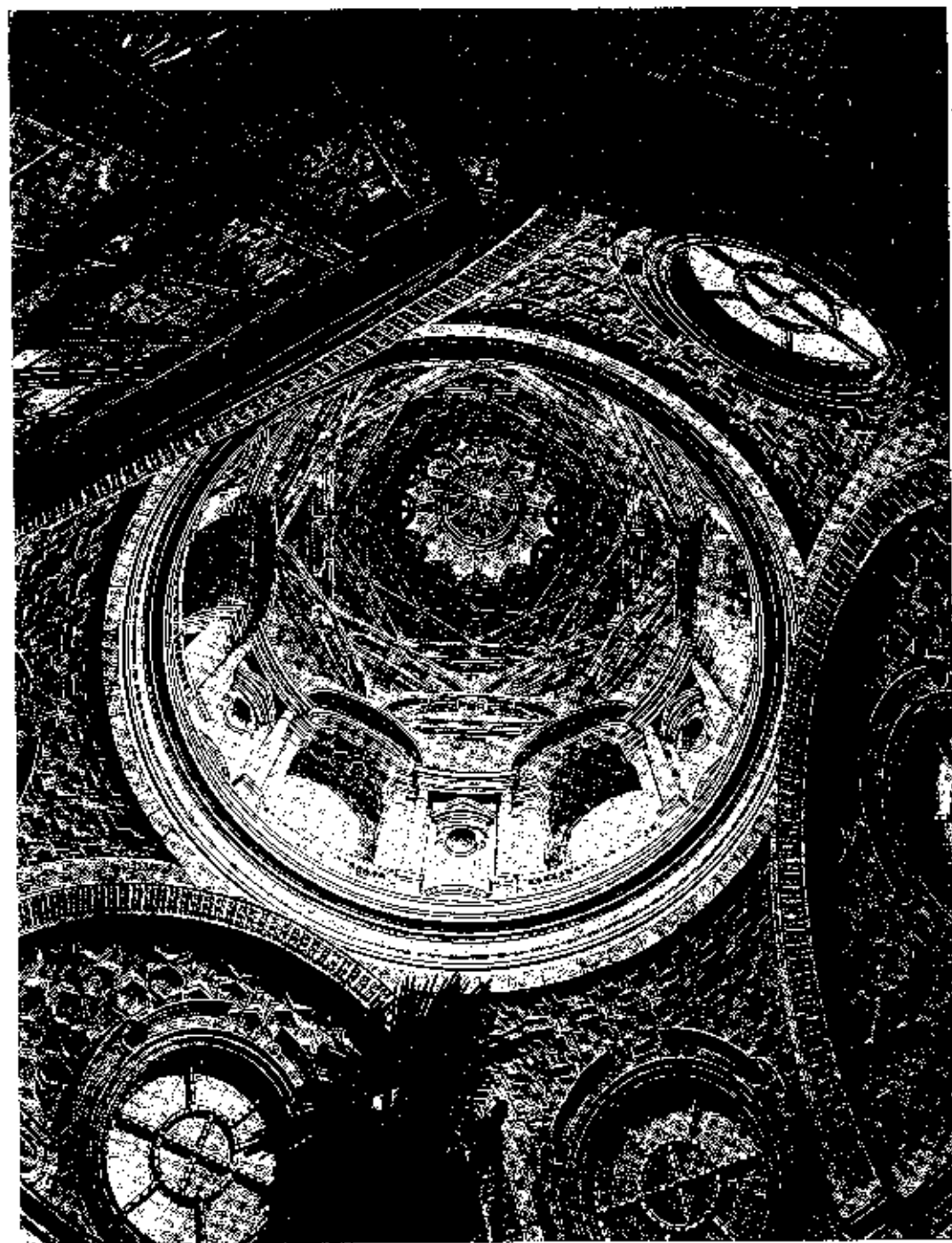
La magia circular del techo barroco, que gira alrededor de la apotesosis de un héroe o de un santo, puede ilustrarse mediante el *rifacimento* que hiciera Dryden del pasaje de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, que ya hemos mencionado a propósito del preciosismo manierista. La meticulosa concentración de Shakespeare en los detalles ha desaparecido por completo en el siguiente pasaje del tercer acto de *All for Love* de Dryden (el subrayado es mío):

*She lay, and leant her cheek upon her hand,
And cast a look so languishingly sweet,
As if, secure of all beholders' hearts,
Neglecting, she could take them: boys, like Cupids,
Stood fanning, with their painted wings, the winds,
That played about her face: but if she smiled,
A darting glory seemed to blaze abroad.
That men's desiring eyes were never wearied,
But hung upon the object: To soft flutes
The silver oars kept time; and while they played,
The hearing gave new pleasure to the sight;
And both to thought. 'Twas heaven, or somewhat more:
For she so charmed all hearts, that gazing crowds
Stood panting on the shore, and wanted breath
To give their welcome voice.**

* «Ella yacía, con la mejilla apoyada sobre una mano, y miraba con ojos tan dulcemente lánguidos, como si, segura de los corazones de todos los espectadores, pudiera con negligencia tomarlos: a sus pies,



81 FRANCESCO BORROMINI: Vista de la bóveda de S. Carlino alle Quattro Fontane. Roma, 1638-41.



82 GUARINO GUARINI: Vista de la bóveda de la Capella della S. Sindone. Turin, 1670-1690.
F.: Soprintendenza ai Monumenti.

El cuadro de Shakespeare no se concentra en ningún punto determinado; en cambio, el fresco de Dryden nos muestra la esplendorosa sonrisa de Cleopatra que se irradia alrededor del centro, y la densa muchedumbre que la contempla desde los bordes de la escena: otro tanto sucede en un techo de Tiepolo [83], donde los observadores pueblan las sombras del borde, mientras que en el centro aparece el «heaven, or somewhat more» («el cielo o algo más que el cielo»).

Tiepolo es un artista muy posterior a Dryden, pero la decoración de los techos en el rococó prolonga la tradición barroca. Philippe Minguet, en su *Esthétique du Rococo*⁴¹, ha puesto en tela de juicio la opinión corriente según la cual el rococó sería un mero desarrollo del barroco. Aunque los arquitectos de este último período podían llegar a separar la estructura de la ornamentación, nunca ahogaron las articulaciones, porque eso les hubiese impedido crear tensiones arquitectónicas. En el interior barroco los espacios nunca llegan a confundirse; se penetran, por cierto, mutuamente y a menudo integran un contrapunto, pero la heterogeneidad se impone, incluso cuando lo que se busca es la unidad. En el rococó, por el contrario, los límites del espacio son imperceptibles: la meta consiste en crear una unidad inescindible [84]. Para decirlo con una sola palabra: el rococó es una invención de los decoradores; sus ornamentaciones planas extienden un fino encaje sobre unas superficies que se deslizan; buscan lo infinitesimal a través de una serie de elementos cada vez más pequeños dispuestos en curvas con forma de C y de S entrelazadas, en figuras flameantes que se consumen hasta convertirse en llamas y chispas, en figuras florales que se reducen hasta convertirse en pétalos y pistilos, en figuras acuáticas que se derraman en cascadas y gotas. Las curvas con forma de C y de S también aparecen en el esquema de composición pictórica, como puede apreciarse en *Une Lecture de Molière* (1727) de J.-F. de Troy. El tema mismo de *The Rape of the Lock* —un rizo con forma de espiral, un bucle— parece condensar en un símbolo la esencia del siglo rococó. Por una metamorfosis invertida, el bucle, símbolo del rococó, se humaniza en una mujer:

*This Nymph, to the Destruction of Mankind,
Nourish'd two Locks, which graceful hung behind
In equal Curls...** Canto I, 35-37.

En el caso del rococó, todo intento de explicación pitagórica del espacio resulta fuera de lugar, ninguno de sus elementos admite una interpretación geométrica. Es

unos niños que parecían Cupidos la apartaban con alas multicolores, y la brisa jugueteaba alrededor de su rostro; pero cuando sonreía, una gloria esplendente parecía irradiarse alrededor; de modo que los anhelantes ojos de los hombres jamás se cansaban, sino que permanecían aferrados al espectáculo: los remos de plata acompañaban el ritmo de las suaves flautas, y al sonar éstas hacían que el oído añadiese placer a la vista, y ambos al pensamiento. Era el cielo, o algo más que el cielo; porque a tal punto hechizaba ella todos los corazones, que la muchedumbre que la contemplaba permanecía anhelante en la orilla y le faltaba aliento para vocear su bienvenida.»

* «Esta Ninfa nutría, para Destrucción de la Humanidad, dos Bucleos que colgaban graciosamente por detrás formando Rizos regulares.» [Canto I, 35-37].



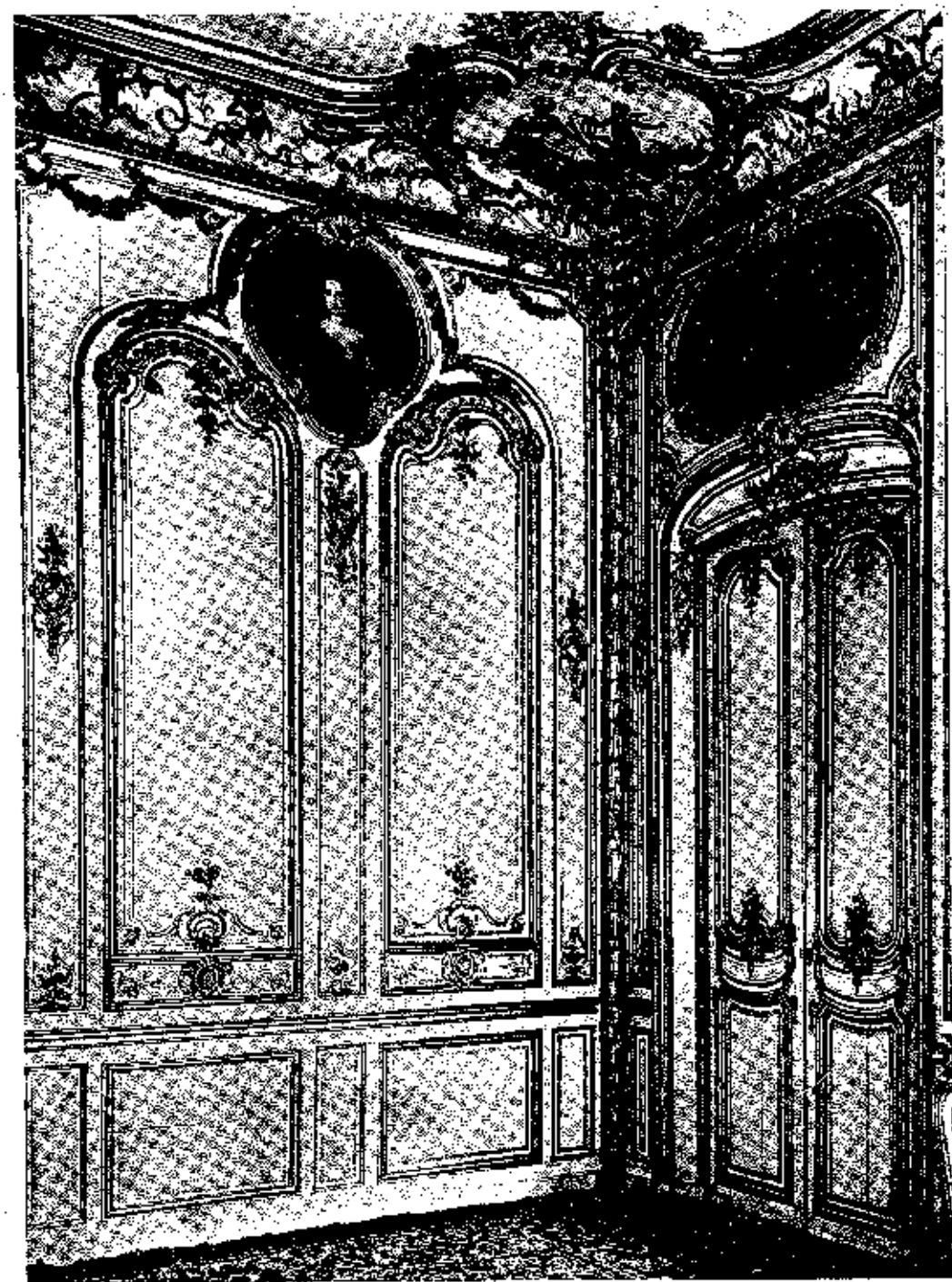
83 Giovanni Battista Tiepolo: *Apoteosis de la familia Pisani*. Fresco terminado en 1761-62. Techo de la sala de baile, Villa Pisani, Stra.

un estilo femenino, hasta el punto de que su figura principal, la concha, con su acogedora concavidad, sugiere exactamente lo que Verlaine vio en una de las conchas de su poema «Les Coquillages» (incluido en *Les Fêtes galantes*), cuando escribió «Mais un, entre autres, me trouble». La decoración interior del rococó recuerda los adornos de los trajes femeninos, y ese carácter perduró hasta los inicios de la decoración neoclásica, cuando los Adelphi Buildings de Robert Adam sugirieron a Horace Walpole el siguiente comentario: «¿Qué son los Adelphi buildings? Almacenes cubiertos de cintas hasta las costuras, como una ramera de cuartel ataviada con un viejo abrigo militar.»⁴² Resulta tentador comparar los sucesivos estilos —desde el Renacimiento hasta el barroco y el rococó— con el énfasis en las diferentes partes del cuerpo femenino: desde la cabeza y los hombros, hasta el talle y los flancos y, por último, la parte inferior. La razón no se desarrolló demasiado en el rococó; la imaginación, en cambio, se manifestó ampliamente.

¿Cómo conciliar, pues, este estilo artístico con la literatura de la Era de la Razón? ¿Cómo definir el iluminismo? A primera vista, la brecha parece insalvable: si consideramos a Addison y Johnson como autores representativos, resulta fácil interpretar su estilo como una contrapartida del palladianismo inglés, pero no se ve cuál podría ser su vinculación con el rococó. Sin embargo, hay en Swift un elemento —la magnificación y la miniaturización que utiliza con fines satíricos en los *Viajes de Gulliver*— que casi presagia ese aspecto del rococó al que Minguet se refiere con la expresión volteriana «complexe de Micromégas»⁴³. Un rasgo corriente de la decoración rococó es la abolición de los límites normales de determinado tema, que puede agrandarse o achicarse a voluntad: un elemento, figurativo o abstracto, puede repetirse en una gama de tamaños cada vez más reducidos. Minguet ha señalado el carácter híbrido de los modillones, donde los elementos arquitectónicos se mezclan con ramas, conchas, figuras humanas y animales de diferentes tamaños. Ha comparado la decoración rococó con el estilo de Marivaux, que tenía preferencia por las conexiones extrañas y por una mezcla de diferentes tonos y matices; también cita la definición que ha dado Georges Poulet del estilo literario inaugurado por Marivaux: «du rien qui se réfléchit à l'intérieur de rien, des reflets dans un miroir»⁴⁴, un juego aéreo desprovisto casi de acción.

El artista que inauguró el nuevo estilo rococó en la decoración interior, que explotó la *chinoiserie*, la *singerie* y el *décor frais et léger* de las máscaras italianas, fue Watteau, el pintor de las *fêtes galantes*, cuyo nombre se asocia a menudo con el de Marivaux. Watteau es la reducción de Rubens a las dimensiones del tocador. La curva de Rubens es la de la nube y la ola; la de Watteau es la de la concha, emblemáticamente estampada en su tratamiento de las pleguerías: «ravissante rocaïlle des plis», según observaron los Goncourt⁴⁵.

Pero el ágil deslizamiento de un tema a otro, el fluir formado por el destello de innumerables olitas —rasgos fundamentales de la decoración rococó—, se refleja en los diálogos de Diderot y en el estilo de su maestro, Sterne, que influyó también en otros escritores franceses, como Mlle. de Lespinasse. En *Le Neveu de Rameau*, el diálogo principal aparece cuajado de digresiones y conversaciones secundarias; se registran escenas imaginarias y reales, y el hablante se dirige, incluso, a sí mismo.



84 Empanelado rococó. Hotel de Seignolay. París. Hacia 1745.

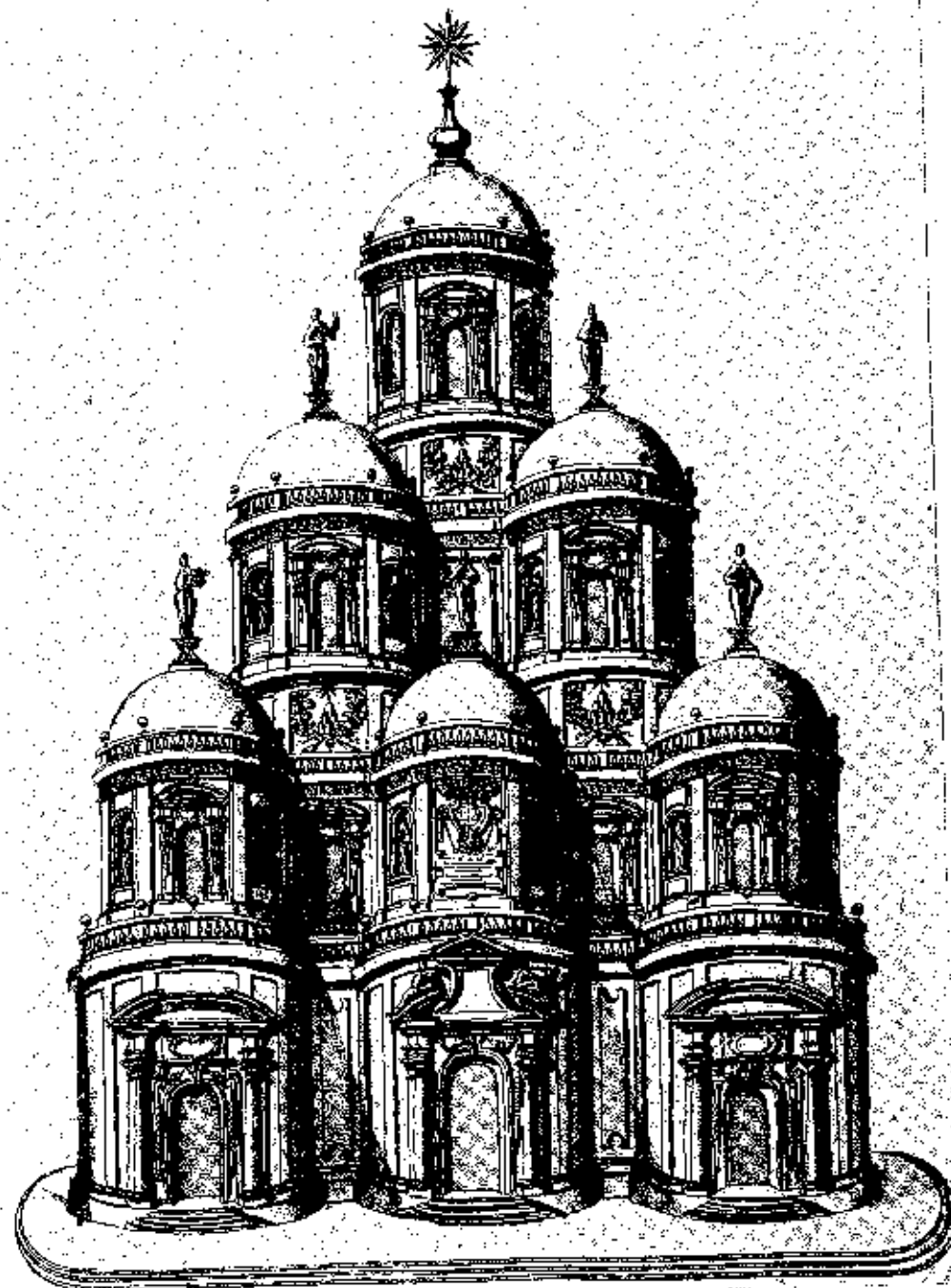
En el *Supplément au Voyage de Bougainville*, los dos primeros interlocutores insertan en sus réplicas trozos de conversación, y el primero describe la escena de una disputa entre un actor y su esposa; el propio autor interviene en el diálogo: éste es el rasgo más extraño, porque el primer interlocutor es presentado como el autor de *Le Père de famille*, es decir, el propio Diderot, quien en este caso aparece dividido en dos personajes. *Jacques le fataliste* es una novela que de hecho no lo es en absoluto; su modelo, por supuesto, es el *Tristram Shandi*. Por una parte, Sterne rompió el marco de la narrativa tradicional al descartar la idea de que el tema ha de ser algo importante, así como los pintores holandeses lograron destronar el *grand goût* de la pintura histórica al escoger la vida cotidiana como tema de sus telas: para Sterne, por primera vez en literatura, una muchacha con un bolso de seda verde era más importante que la Catedral de Notre-Dame. Se introdujeron detalles de la vida cotidiana incluso en los cuadros de tema heroico. Hacia finales del siglo, Hubert Robert no vaciló en mostrar, en una vista de los edificios romanos, una cuerda de tender ropa prendida del caballo de Marco Aurelio.

Sterne fue más lejos aún: rechazó todos los argumentos como composturas; en esto fue un precursor no sólo de Joyce, sino también de la idea moderna según la cual el supremo triunfo de la imaginación consiste en una forma de arte que no representa nada. Por otra parte, fue el maestro supremo del arabesco a la manera rococó. También en los *Contes* de Voltaire los acontecimientos adquieren la ligereza del arabesco, que se manifiesta asimismo en el *Vathek* de Beckford, espectáculo pirotécnico de grandezza oriental, inspirado en el mismo Voltaire y también en *Las mil y una noches*.

Estas comparaciones no agotan en modo alguno la estrecha relación existente entre las diferentes artes durante el siglo XVIII. Ya hemos hablado de Pope y del arte del jardín inglés; aquí podríamos añadir que cuando ese autor elimina todos los detalles groseros o indecorosos de la obra de Homero hace lo mismo que «Capability» Brown cuando quita todas las imperfecciones de un paisaje; que Claude Lorrain es la fuente inspiradora tanto de la jardinería como de *The Seasons* de Thomson, hecho tantas veces señalado⁴⁶; que la asociación de los nombres de Hogarth y Fielding con los de Joseph Highmore y Richardson constituye casi un tópico; y que Roger Fry ha comparado el tratamiento convencional de árboles y rocas en la pintura de Gainsborough con la *poetic diction* que entonces estaba de moda⁴⁷.

La llama vestal del clasicismo, que perdió en Inglaterra gracias al palladianismo arquitectónico, expresión externa de las clases altas (los edificios inspirados en la imagen del templo encontraron su contrapartida en la obra de Reynolds, donde las mujeres de la nobleza aparecen deificadas en las figuras de Juno, Minerva, Venus, etc.), volvió a resplandecer cuando se produjeron los importantes hallazgos de Herculano y se difundió el inspirado mensaje de Winckelmann.

El repudio de la curva impuso una preferencia exclusiva por las líneas rectas. Pero la predilección por la curva no había sido una actitud tan consciente de sí misma como lo sería la adopción de la línea recta. La estética y la moral se combinaron en el nuevo culto, y muchos artistas y escritores, fieles al credo



85 PIETRO DA CORTONA: Iglesia inspirada en el escudo de los Chigi. Proyecto, período del Papa Alejandro VII. 1655-67.

ESTRUCTURA TELESCOPICA, MICROSCOPICA
Y FOTOSCOPICA

neoclásico, podrían haber hecho suyas las palabras que Thomas Mann pone en boca de Spinelli en su breve cuento *Tristán*: «Hay periodos en que sencillamente no puedo prescindir del estilo Imperio, en que éste me es absolutamente necesario para poder alcanzar cierto grado de bienestar. Es evidente que el estado de ánimo que tenemos en medio de un mobiliario suave y cómodo hasta la voluptuosidad es distinto del que nos imponen esas mesas, sillas y cortinados en que predomina la línea recta... Ese esplendor y dureza, esa simplicidad fría y austera, esa fuerza reservada me infunden moderación y dignidad. A la larga ese estilo produce una purificación interna y un efecto reparador: es indudable que me eleva éticamente»⁴⁸.

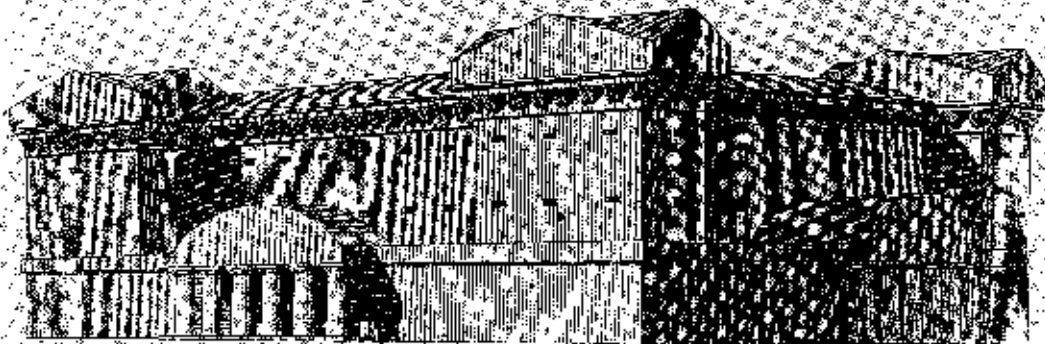
El período barroco se deleitó en las *technopaignia*, como la «Easter-wings» de George Herbert, y se complació en fantasías heráldicas como la iglesia (nunca construida) que Pietro da Cortona proyectó en honor del papa Chigi, Alejandro VII, cuyas cúpulas superpuestas imitaban las montañas que figuran en el escudo de armas de los Chigi, de modo que el edificio hubiera parecido un templo indio [85]⁴⁹, o como la iglesia de Sant'Ivo, a la que Borromini dotó de una forma alusiva a la abeja del escudo de armas de los Barberini. Las creaciones neoclásicas adoptaron, en cambio, un tono menos imaginativo y más geométrico, como cabía esperar de una vuelta a los cánones antropomorfos de la arquitectura.

A comienzos del siglo XIX Thomas de Thomom proyectó el nuevo centro de Poltava tomando como modelo la jerarquía del Imperio ruso. La cantidad de columnas que debía haber en el frente de las casas era proporcional al rango de los que allí residían. La casa del gobernador tenía en el centro seis columnas, un frontón triangular separado del cornisamiento por un ático y, a cada lado de la fila de columnas, dos pequeños portales dotados respectivamente de un par de columnas. La casa del vicegobernador tenía seis columnas, pero carecía de los pequeños portales y de ático entre el frontón y el cornisamiento. La casa del comandante en jefe, más pequeña, tenía seis columnas pero no un cornisamiento, sino una balaustrada. La casa del jefe de policía tenía cuatro columnas, y la del jefe de correos sólo un portal con dos columnas; las de los funcionarios, comerciantes y ciudadanos corrientes sólo se distinguían mediante emblemas arquitectónicos⁵⁰.

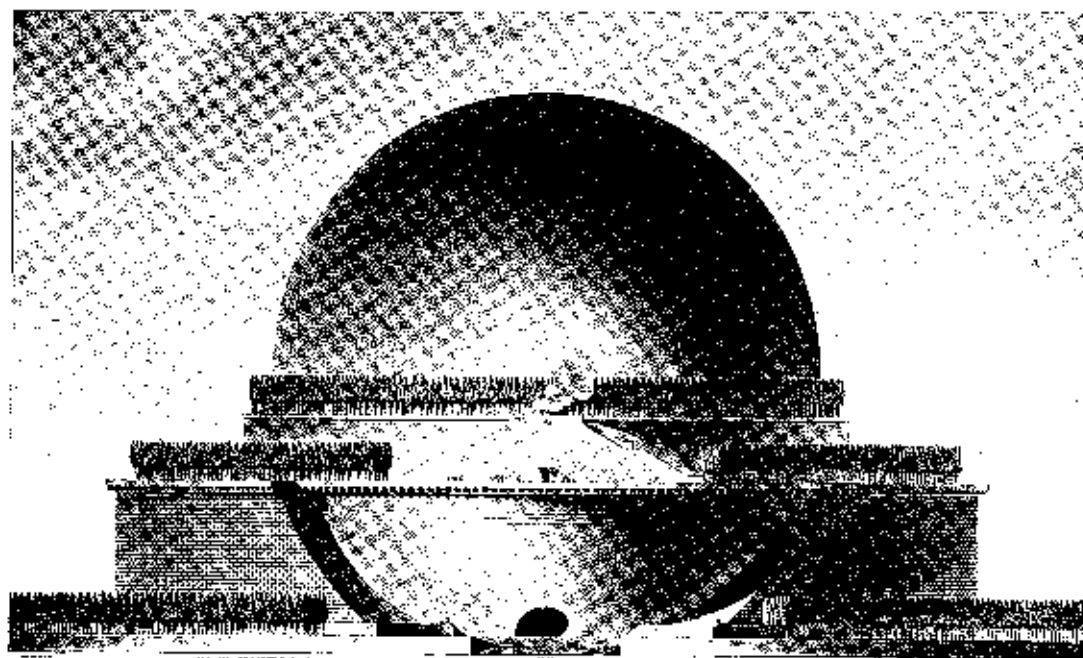
Con este ejemplo no me propongo caricaturizar el neoclasicismo —por el que siento bastante inclinación—, sino mostrar lo fácil y relativamente aburrido que puede resultar la comparación entre las artes en un período tan consciente de sus propios principios estéticos⁵¹.

Hasta ahora hemos podido comprobar la existencia de una coordinación entre estilos y expresiones que suponía una afinidad estructural profunda, un orden subyacente en las artes y las letras hasta finales del siglo XVIII. Ese orden se manifestaba principalmente en la arquitectura: así vimos cómo la regla de oro se reflejaba también en las composiciones literarias y pictóricas del Renacimiento; vimos que la fascinación de la curva no obró sólo sobre los arquitectos barrocos, sino también sobre los poetas y pintores; y observamos que *The Rape of the Lock* de Pope tenía por tema un objeto rococó, un bucle, tema que hacia la misma época se convertiría en un rasgo distintivo de la concepción de la decoración interior en Watteau.

Pero hacia finales del siglo XVIII la arquitectura parece haber perdido su fuerza como guía de las demás artes. A medida que avanza el siglo comprobamos la gradual infiltración de elementos literarios en la arquitectura: se proyectaban edificios cuya finalidad era transmitir las ideas de lo sublime y lo pintoresco, las dos nuevas categorías de belleza sobre las que por entonces escribían los pensadores y hombres de letras. La Abadía de Fonthill intenta traducir en piedra la idea de lo sublime. Durante el Renacimiento y el *grand siècle* de Louis XIV, la arquitectura solía proyectar su ley geométrica sobre el paisaje circundante: de allí el jardín geométrico y el parque regular de Le Nôtre. Pero con la llegada de «Capability» Brown los papeles se invierten; la arquitectura acabó por considerarse como parte de una composición pintoresca cuyo componente principal era la naturaleza. Los edificios de Brown (que también era arquitecto) tenían un carácter totalmente escenográfico; los de Nash también estaban pensados como decorados teatrales: su finalidad era transmitir una idea de grandiosidad, como en Regent's



86 Claude-Nicolas LEDOUX: *Prison d'Aix*. Proyecto fechado hacia 1770.

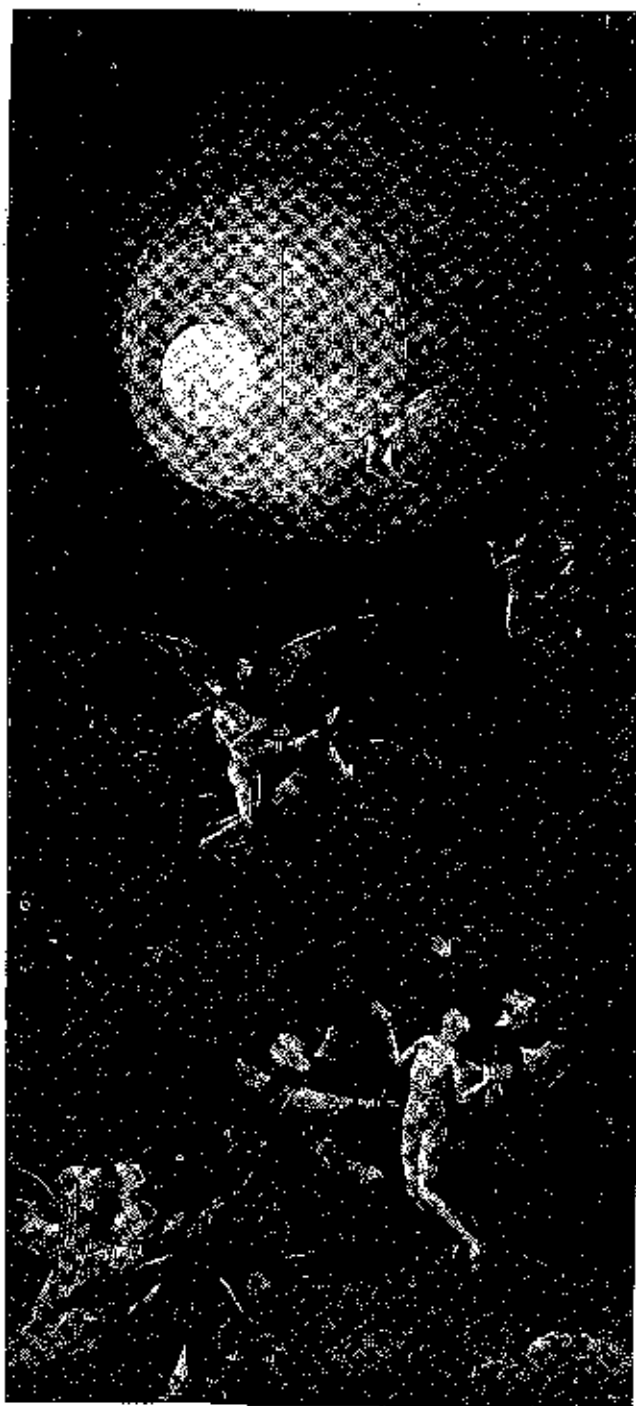


87 Étienne-Louis BOULLÉE: *Monumento a Newton*. Proyecto de 1784.

Park, sin importar que ciertos detalles quedaran descuidados. En Nash el edificio ya no se diferencia del bastidor teatral: sólo importa el espectáculo. Fenómeno aún más pronunciado en Norteamérica, donde el frente neoclásico de las casas de las plantaciones de Louisiana oculta tras sus columnas una casa común y corriente. Tanto se acercó el jardín a la casa que entró en ella: en el periodo de la Regencia la planta baja tenía grandes puertas-ventanas cuya finalidad era la de borrar el límite entre el interior y el exterior y permitir que la gente pudiera pasar de la verdadera alfombra a la alfombra de césped.

Además, hacia mediados del siglo XVIII surgió en Francia un grupo de arquitectos (Ledoux, Boullée, Lequeu) para quienes la arquitectura era una sucesión de formas en desarrollo, proceso que se propusieron acelerar inventando formas revolucionarias. Esas formas acentuaban los rasgos geométricos de la arquitectura: las formas ideales para los edificios eran los cilindros y esferas puros; pero esa preferencia no obedecía sólo al amor por los volúmenes puros. La erupción de volúmenes cúbicos que se produjo en Francia entre 1760 y 1790 (por lo general sólo sobre el papel) se camufló a menudo tras pintorescos exteriores y alegó finalidades simbólicas. Esas formas insólitas obedecían muchas veces al ideal de sublimidad y a la intención de ajustarse a la personalidad de los que residían en aquellos edificios. El aspecto de una cárcel (la de Aix-en-Provence, diseñada por Ledoux [86]) debía transmitir la idea de la severidad de la Ley, de la restricción de la libertad; la finalidad de un monumento dedicado a un astrónomo debía reflejarse en su forma (el cenotafio de Newton, diseñado por Boullée [87]), y así sucesivamente. Sedlmayr¹ ha estudiado la incidencia de otro elemento perturbador, que se sumó a esa intrusión literaria. Ya en 1685 se había insistido en los méritos de la asimetría: Louis le Comte alabó las virtudes de los jardines chinos, sobre todo su utilización de la sorpresa que, referido a este contexto, recibió en Inglaterra el enigmático nombre de *sharawadgi*². El principio impuesto por Leon Battista Alberti, según el cual las diferentes partes de un edificio debían ajustarse a una armonía que impidiera añadir o quitar nada sin que fuese para peor, peligró ante el nuevo gusto por la asimetría: eso produjo la «pérdida del centro» que, según Sedlmayr, constituye una franca ruptura respecto de la tradición. El arte se vuelve excéntrico en todos los sentidos de la palabra.

Así se inició aquella revolución del modo de ver, cuyos mejores frutos se desarrollarían entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando los artistas se dedicaron «a fijar los elementos móviles del huidizo continuo de la percepción para integrarlos en sistemas abiertos y ya no rigurosamente simétricos, vale decir, estabilizados: se esforzaron en profundizar la experiencia del ritmo»³. Es evidente que los modernos tienen del equilibrio una idea muy distinta de la que tenían los antiguos. En *La Escuela de Atenas* de Rafael, hacia el centro, se ve una tabla similar a la tabla mosaica de la Ley, sobre la que está grabado un pentagrama con los números que representan la ley armónica del universo, la *harmonia mundi*, según una doble regla de simetría y de progresión tanto geométrica como matemática: relaciones fundamentales que se remontan a Pitágoras. La simetría es aquí el conocimiento supremo, la unidad de los contrarios tanto en el plano visible



88 Hieronymus Bosch: *El Empireo (La Ascension al Empireo)*.
Madrid, 1505-16.

como en el sonoro. Así se manifiesta la perfecta concordancia del ser con un universo medido, reconciliado. El ser humano es capaz de aprehender las verdades naturales porque en su cuerpo y en su espíritu contiene un reflejo de la estructura divina. Sin embargo, a lo largo del tiempo esa concepción del equilibrio fue decayendo hasta que la época moderna la identificó con la ausencia de todo fenómeno, con el parálisis y la muerte⁴. Por cierto, los barrocos introdujeron, como hemos visto, algunas innovaciones, al descubrir la fascinación de lo irregular y lo desordenado; pero se ha señalado⁵ que esas innovaciones eran sobre todo formales, más o menos destacadas sobre un fondo de estilo tradicional. El romanticismo exaltó lo irregular, pero consideró la simetría como una violación, una negación: no como un principio activo para una nueva organización. Sólo la época moderna ha pretendido descubrir la posibilidad estética de las tensiones y de las fuerzas en movimiento, al margen de toda simetría y equilibrio. Schneider, por ejemplo⁶, exalta las cualidades del ritmo periódico, que no es una sucesión lineal y progresiva de compases graves y ligeros, sino un juego y una oscilación de dos valores diferentes alrededor de un centro situado fuera del tiempo, como sucede en la música y en las danzas de los pueblos primitivos —Ludwig Klages lo ha comparado acertadamente con la libre oscilación de un leño que flotara balanceado por el suave movimiento de un espejo de agua.

Volvamos al siglo XVIII. El gusto por las ruinas es un abierto rechazo de la idea de la arquitectura como expresión de una ley permanente de armonía: supuso, en cambio, cargar a ese arte con el carácter caprichoso del jardín inglés y valorado como expresión de lo pintoresco. Según Sedlmayr, Goya fue el primer artista que se inspiró en el mundo de lo ilógico. Pero también las *Carceri* de Piranesi nos apartan de esas armoniosas simetrías que hasta el siglo XVIII habían constituido la moda dominante en el arte europeo. Como ha señalado Marguerite Yourcenar, en las *Carceri* es imposible descubrir un plan orgánico, nunca tenemos la impresión de encontramos en el eje del edificio, siempre nos parece que estamos en un radiovector; nos sentimos insertos en un mundo carente de centro y en permanente expansión⁷.

Así pues, la arquitectura dejó de hablar el lenguaje de formas que la había caracterizado hasta entonces, incluidos los estilos barroco y rococó. Su lengua se convirtió en una lengua de llegada, y, según el carácter del edificio, se aplicaron diferentes estilos históricos (ya se tratase de un ayuntamiento, de un palacio, de una iglesia, de un museo o de un parlamento); con pocas palabras: la arquitectura dejó de valer por sí misma, como un arte gobernado por sus reglas internas, y quedó subordinada a diversas finalidades externas.

De modo que durante el siglo XIX la arquitectura ya no puede tomarse como guía para la búsqueda del paralelismo entre las artes. El hecho mismo de que ese siglo haya sido criticado a menudo por carecer de un estilo propio es una confirmación de la tesis según la cual la arquitectura es un punto de referencia confiable para el estudio de la estructura subyacente a todas las artes de determinado período. La situación de las artes a partir de entonces puede representarse dramáticamente mediante las palabras que Shakespeare pone en boca

de Ulises en su famoso discurso de *Troilus and Cressida* (I, iii, 109 y sigs., 135 y sigs.):

*Take but degree away, untune that string,
And hark what discord follows!*

* * *

*This chaos, when degree is suffocate,
Follows the choking.**

o mediante los versos finales de la *Dunciad* de Pope:

*Physic of Metaphysic begs defence,
And Metaphysic calls for aid on Sense!
See Mystery to Mathematics fly!
In vain! they gaze, turn giddy, rave, and die.*

* * *

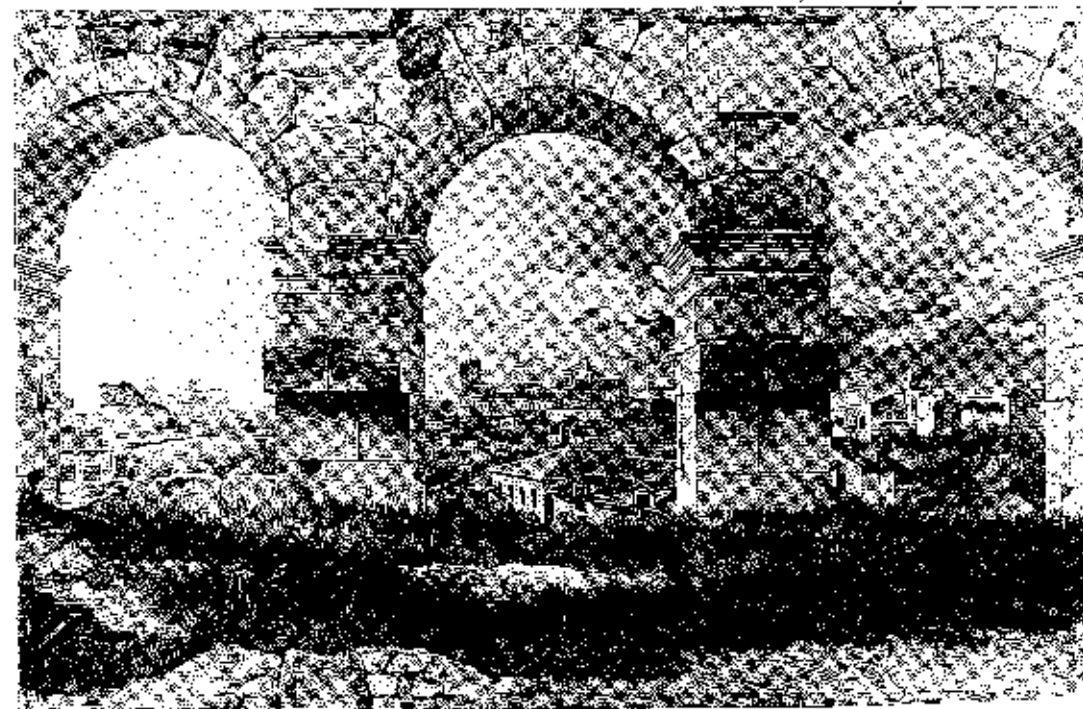
*Nor human Spark is left, nor Glimpse divine!
Lo! thy dread Empire, CHAOS! is restor'd;
Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall;
And Universal Darkness buries All.***

Si aplicamos este último pasaje al estado de las artes a partir de los inicios del siglo XIX, veremos que resulta sorprendentemente adecuado, por poco que realicemos algunas sustituciones imprescindibles: así pues, veremos que la Pintura pide ayuda a la Literatura, y viceversa, y que la Arquitectura requiere el auxilio de ambas, pero todo en vano. Por cierto, el resultado de esa situación no fue la muerte: no podía serlo en un siglo que, por el contrario, nos parece imbuido de ferviente vitalidad. Pero si consideramos la situación actual de las artes, ya no estaremos quizá tan seguros de que el resultado final no vaya a ser precisamente aquél y de que el Caos, el gran Anarquista, no esté a punto de dejar caer el telón.

Si la arquitectura dejó de ser la guía de las artes en el siglo XIX, ¿acaso hay que considerar a la música como la expresión artística que mejor representa las tendencias de ese período? Se ha dicho con razón que las analogías entre la música

* «Suprime tan sólo la jerarquía, desentona aquella cuerda, ¡y escucha la disonancia que ello provoca!... Tal es el caso que sobreviene una vez ahogada la jerarquía.»

** «¡La Física pide a la Metafísica que la detienda y la Metafísica busca el auxilio del Sentido común! ¡Ved cómo el Misterio se refugia en las Matemáticas! ¡En vano! Fijan la mirada, se marean, desvarían y mueren... No queda Chispa humana ni Vislumbre divina. ¡He aquí restaurado, CAOS, tu terrible Imperio! La luz fenecerá ante tu palabra destructora; tu mano ¡oh, gran Anarch!, deja caer el telón, y todo queda sepultado en la Tiniebla Universal.»



89 Christoffer Wilhelm Eckersberg: *Vista a través de los arcos del Coliseo. Tierras, 1815.*

y la literatura son las más aventuradas y las más difíciles de justificar*; y, por cierto, pocos son los nombres de escritores y artistas que se nos ocurriría comparar en este sentido: E. T. A. Hoffmann y De Quincey, entre los escritores, Whistler entre los pintores, Mallarmé entre los poetas, son casos tan raros y separados entre sí que casi parecen excepcionales. Sin embargo, en el siglo XIX fue cuando Schopenhauer proclamó que la música era la forma más elevada de arte (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, libro III, § 52), y cuando Pater (*The School of Giorgione*) la saludó como el arte al que todas las demás artes aspiran constantemente. En *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset ha dicho que después de Beethoven toda la música se volvió melodramática; pero admitiendo incluso semejante afirmación general, es imposible establecer alguna comparación convincente con las otras artes (de hecho, Schopenhauer reconocía la posición bastante singular de la música respecto del resto de las artes, porque no expresa ideas, sino que es la expresión de la voluntad misma, su objetivación), como no sea la conclusión general de que la música, al igual que la pintura, se impregnó durante el siglo XIX de literatura y de psicología, puesto que la música operística subraya las pasiones y los temas del libreto.

Diversos críticos han estudiado las causas de esa ruptura con la tradición, ruptura universalmente reconocida. Ortega y Gasset ha hablado de falta de



90 Christian Fredrik HANSEN: Iglesia de la Virgen, Copenhague, 1811-29. Litografía.

estilización. Pero el hecho de que no podamos encontrar un común denominador para los estilos, por ejemplo, de Waldmüller y Delacroix, no nos permite concluir que el siglo XIX, como tantas veces se ha dicho, carezca de estilo; ese fracaso debería inducirnos, más bien, a buscar en otra parte las características distintivas de ese siglo.

Si consideramos que cuanto mayor es la uniformidad del estilo menos espacio queda para la expresión de la individualidad de cada artista; que a esa libertad, que en los siglos precedentes sólo estaba al alcance de los artistas más grandes, también tuvieron acceso durante el siglo XIX los artistas menores; que a comienzos del siglo, en la escuela de Dávid, aún podemos encontrar cierta uniformidad estilística, mientras que en las décadas de 1860 y 1870 vemos una gran variedad de expresiones artísticas, sobre todo en pintura, debemos concluir que lo esencial es el desarrollo de la personalidad que se produjo con el advenimiento de la era romántica. El crítico que parece haberse acercado más a la solución del problema de detectar las estructuras subyacentes al desarrollo de las artes y las letras en el siglo XIX es Rudolf Zeitler en su libro *Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*⁹.

Zeitler parte, en efecto, del conocido rasgo de la era romántica, el desarrollo del individuo y de sus consecuencias naturales, la introversión y el punto de vista psicológico: eso explica el anhelo de lo desconocido y lo trascendente, lo vago e indefinido, el rechazo de las reglas tradicionales, la atracción por todo tipo de estímulos y, en una etapa ulterior, la distancia respecto de una realidad material demasiado próxima, actitudes que resumen el carácter de los artistas y escritores a lo largo de ese siglo.

En sus *Lyrical Ballads* (1798) ese manifiesto del romanticismo inglés, que también recoge los principales aspectos del romanticismo europeo, Coleridge se propuso, como se sabe, abordar el tema de lo sobrenatural; Wordsworth, en cambio, se propuso conferir a las cosas cotidianas el encanto de la novedad. Esta división del terreno entre los dos poetas presagia la doble actitud de los artistas del siglo XIX, que Zeitler divide en dos grandes grupos: los dualistas y los monistas.

En el caso concreto de los países anglosajones encontramos una clara aversión por el tipo de generalizaciones que los historiadores del arte llaman «tipologías». La famosa caracterización que propuso Wölfflin para el Renacimiento y el Barroco, así como la ulterior categoría del manierismo, merecen no menos desconfianza y sospecha que las que propuso Benedetto Croce. Sin embargo, no debemos olvidar que la contribución de la sana filosofía de Croce a la crítica de arte ha resultado casi nula, mientras que las cuestionables categorías de Wölfflin han rendido excelentes servicios como hipótesis de trabajo.

Zeitler ha llamado la atención sobre la estructura dualista de una serie de cuadros de comienzos del siglo XIX. Un primer plano formado por detalles cotidianos, o en todo caso vinculado con el mundo fenoménico, sirve como pista de despegue para un anhelo, un ensueño, que se proyecta hacia una lejanía llena de misterio, un mágico más allá: puede tratarse tan sólo del panorama que se ve desde una ventana o del barco que ven a lo lejos los naufragos de la *Méduse*. El cuadro se divide en dos planos, como *El entierro del Conde de Orgaz* del Greco (podría



91 J. A. D. INGRES: *Retrato de Madame de Senonnes (Madame la Vicomtesse de Senonnes)*.
Lienzo, 1816.



92 BRONZINO: *Lucrezia Panciatichi*.
Madera, hacia 1540-50.



93 Caspar David FRIEDRICH: *Auto-retrato*. Dibujo a lápiz sobre papel, hacia 1810.



94 Alexandre CABANEL: *Fedra*. Lienzo, 1880.

afirmarse que todos los cuadros religiosos del pasado contienen una contrapartida celeste del tema terrenal, pero en la mayoría de ellos no encontramos distinción alguna entre el tratamiento de los seres humanos y el de la divinidad; distinción que en El Greco, sin embargo, aparece de una manera patente). Pero hay un ejemplo aún mejor: el cuadro del Bosco que se encuentra en el Palacio de los Dogos [88], donde la atracción hacia el empíreo se representa mediante un cilindro oscuro como una caverna, cuya salida se proyecta hacia el infinito, hacia esa «inmensa luz esencial» de la que habla Ruysbroeck en su *Ornamento de las bodas espirituales*. Los románticos utilizan esa misma estructura para expresar no una aspiración religiosa propiamente dicha, sino un sueño, una expectativa, una esperanza que trasciende la esfera de los acontecimientos cotidianos. Los elementos de evasión ya no proceden de lo divino, sino de la naturaleza; su visión — para usar una expresión de Geoffrey H. Hartman¹⁰, aunque con un matiz un poco distinto — ya no pasa a través de la fe, sino que es el resultado de una experiencia inmediata, de una intuición sensible directa.

Tal como lo ve Wordsworth desde el Puente de Westminster en su famoso soneto — citado por Zeitler —, Londres parece un espejismo, impregnado de una calma sobrenatural:

*Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep;
And all that mighty hearts is lying still!**

Las turbulentas aguas del río constituyen el marco real; la ciudad mágica yace más allá, bañada en la luz matinal. Análogamente, en una vista de Roma pintada por el artista danés Eckersberg [89], la ciudad aparece a la distancia a través de los arcos del Coliseo. Zeitler da otro ejemplo, esta vez tomado de la arquitectura: la sensación del espacio distante que logra crear Christian Fredrik Hansen en el ábside de la iglesia de la Virgen en Copenhague [90] recurriendo a unos artificios constructivos que impiden al observador ver el límite entre la nave en que se encuentra el ábside, de modo tal que le resulta imposible calcular la distancia que hay entre su posición y la pared de este último. Esta dualidad entre el «aquí» y el «allí» es el tema de la «Ode to a Nightingale» de Keats. El poeta escucha en medio de las sombras, rodeado de flores que puede sentir pero no ver; el primer plano es la perfumada oscuridad, pero también es el sitio «where men sit and hear each other groan» («donde los hombres se sientan y escuchan los quejidos de unos y otros»); el pájaro invisible canta en una cercanía imprecisa y su canto evoca otras épocas y lugares maravillosos, y un mundo de inmortal felicidad. En «The Solitary Reaper» de Wordsworth la nota dualista se expresa en el sentido del espacio (la evocación del desierto arábigo y de las remotas Hébridas) y del tiempo («Perhaps the plaintive numbers flow / For old, unhappy, far-off things, / And battles long ago... The music in my heart I bore, / Long after it was heard no more» [«Quizá las lastimeras notas fluyeran por cosas antiguas, infelices, lejanas, y por batallas de hace mucho tiempo... Yo llevaba la música en mi corazón, mucho después de que hubiera dejado de oírse»]). Este aspecto dualista que encontramos en cuadros, poemas e interiores de iglesias también puede denominarse «estructura telescópica».

Sin embargo, este anhelo de otro mundo no siempre adopta esa forma. Hay un tipo de exotismo que imagina al país deseado como algo efectivamente presente. Tal es el caso de Joseph Anton Koch, quien nos propone la visión de un mundo hechizado: en sus paisajes, todo, ya se encuentre lejos o cerca, está tratado con la misma precisión miniaturística, y no hay estación o momento del día determinados, sino un clima eterno que no conoce la muerte ni la decadencia. En poesía, «To Autumn» de Keats transmite una impresión similar de un clima ideal y de un momento indefinido del día, una combinación de todos los rasgos encantadores de la estación que el poeta recuerda. Otro tanto sucede con dos pintores franceses que en muchos sentidos difieren radicalmente de Koch: Delacroix y Gustave Moreau. En un caso contemplamos inmediatamente unas visiones de pasión y de dinámica intensidad; en el otro, escenas de languidez y de exótico preciosismo. No se trata de visionarios, sino más bien de *voyeurs*. Este uso de un término con connotaciones

* «Jamás he visto, jamás he sentido tan hondo sosiego! El río se desliza suavemente según su deseo: ¡Dios bendito! Hasta las casas parecen dormidas, y ese corazón poderoso yace tranquilo.»



95 J. A. D. INGRES: *Et tu Marcellus eris* (Virgilio leyendo un pasaje de la Eneida). Livorno, 1819.

psicopatológicas puede justificarse hasta cierto punto porque se trata de dos artistas muy representativos de los periodos de sensibilidad romántica característicos del comienzo y del final del siglo XIX¹¹. Todos los representantes del exotismo literario, como Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, etc.) y Flaubert (*Salammô*, etc.), pertenecen a esa misma categoría.

La interioridad y la interpretación psicológica predominan en los retratos: los hombres ya no se representan en sus personalidades sociales, como expresión de

una clase o de un estamento; ya no miran directamente a la cara del observador¹². Madame de Senonnes, en el retrato de Ingres [91], mira más allá de él; comparémosla con Lucrezia Panciatichi que en el retrato de Bronzino [92] se muestra muy consciente de su posición social. O vuelven, sí, los ojos hacia el espectador, pero sus rostros aparecen arrasados por los conflictos interiores, espejo de una intensa vida interior (*Auto-retrato* de Caspar David Friedrich [93]), no de la conducta respecto de los otros hombres.

La indagación psicológica invadió el tipo de composición pictórica más respetado en la primera parte del siglo: la pintura histórica¹³. Los artistas ya no se interesaban tanto en representar la acción como en retratar las reacciones expresadas en los rostros de esos personajes históricos; así, un elemento típicamente moderno impregnó las escenas del pasado y ese elemento constituía una nota discordante respecto del estudio metódico y arqueológico de la indumentaria histórica, impidiendo casi que el observador pudiera alcanzar el estado de «suspensión de la incredulidad», indispensable, según Coleridge, para asegurar la eficacia de la creación artística. Zeiller menciona el caso del cuadro de Friedrich Lessing *Los Cruzados sobre el Jordán*, pero hay ejemplos más destacados y desconcertantes, como la *Phèdre* de Alexandre Cabanel [94] (1880, Museo de Montpellier), donde la protagonista adopta una actitud que parece anticipar la de una estrella cinematográfica; o bien *El último día de Pompeya* de Karl Briullov (1883, Ruski Mussei), cuyo tema parece inspirado en el *Incendio di Borgo* de Rafael; pero mientras este último se limita a presentar ciertos gestos y ciertas alteraciones moderadas de los rostros, Briullov exhibe en los rostros de sus personajes una verdadera antología de reacciones psicológicas. Compárese, por ejemplo, el grupo del anciano sostenido por un soldado y un muchachito en el cuadro del pintor ruso con el grupo de Rafael que retoma la posición de Anquises sostenido por Eneas: en el cuadro del siglo XIX el anciano trata de liberarse aterrado, y el muchachito lo mira con ojos piadosos e implorantes; en Rafael los rostros del adulto y del anciano sólo reflejan resignación, y la expresión del muchachito sólo entraña un matiz de participación; en el centro de ambas composiciones se ve una madre con su niño: en Rafael la madre esboza un gesto como de sorpresa y el niño se acurruca tranquilamente sobre sus rodillas; en Briullov la madre aparece tumbada en el suelo y el niño, aterrado, se mueve a tientas junto a ella; en cuanto a la mujer del ánfora, que aparece a la derecha en el cuadro de Rafael, Briullov la presenta con el rostro asombrado vuelto hacia nosotros en el momento en que el ánfora está a punto de caer.

Pocos fueron los artistas que continuaron con la antigua tradición de pintar la acción prescindiendo del estudio metódico de la indumentaria y de la precisión psicológica en el sentido moderno: Fuseli en la pintura (un manierista tardío) y Kleist en la poesía (ver su *Penthesilea*), constituyen raras excepciones; al abordar los temas clásicos con el furor de los artistas del *Sturm und Drang* anticiparon el expresionismo de nuestro siglo.

La intrusión de la tendencia claramente psicológica no siguió siempre un curso melodramático: la mirada actual puede detectar, por el contrario, la existencia de



96 Edgar DEGAS: *Semiramis ordena construir los jardines de Babilonia (Semiramis fundando una ciudad)*. Lienzo, 1861.



97 Piero DELLA FRANCESCA: *Encuentro de la Reina de Saba con Salomón (La Reina de Saba y su séquito)*. Fresco, 1453/4-65. S. Francesco, Arezzo.

casos en los que se manifiesta una contención exagerada. Por ejemplo, «The Death of Artemidora», de Walter Savage Landor:

«Artemidora! Gods invisible,
While thou art lying faint along the couch,
Have tied the sandal to thy slender feet,
And stand beside thee, ready to convey
Thy weary steps where other rivers flow.
Refreshing shades will waft thy weariness
Away, and voices like thy own come near,
And nearer, and solicit an embrace.»

Artemidora sigh'd, and would have press'd
The hand now pressing hers, but was too weak.
Iris stood over her dark hair unseen
While thus Elpenor spake: He look'd into
Eyes that had given light and life erewhile
To those above them, but now dim with tears
And wakefulness. Again he spake of joy
Eternal. At that word, that sad word, joy,
Faithful and fond her bosom heav'd once more,
Her head fell back: and now a loud deep sob
Swell'd through the darkened chamber; 'twas not hers.*

En su tela *Et tu Marcellus eris* (1819, Bruselas, Musée des Beaux-Arts), Ingres representa el episodio en que Virgilio lee en voz alta el pasaje de la *Eneida* donde se menciona a Marco Claudio Marcello, elegido como sucesor de Augusto pero muerto prematuramente, y muestra la audiencia del poeta compuesta por el Emperador, Livia (según los rumores, implicada hasta cierto punto en la muerte de Marcello) y Octavia, desmayada al oír la narración [95]. El desmayo de la joven no parece preocupar demasiado a los otros dos. Livia, en particular, mantiene su actitud impassible; Augusto permanece imperturbable como una estatua; de hecho, el grupo nos recuerda las figuras de un museo de cera. En este caso, Ingres se ajustó a las ideas de Winckelmann sobre la expresión de las emociones en el arte griego: el escultor del *Apolo del Belvedere* debía mostrar en el rostro del dios su indignación

* «Oh, Artemidora! Invisibles Dioses, mientras en el lecho yaces postrada, han atado sandalias a tus delicados pies, y a tu lado están prontos a guiar tus cansados pasos hacia donde otros ríos fluyen. Refrescantes sombras se llevarán flotando tu cansancio y voces como la luya se acercarán más y más, y pedirán abrazarte. Suspiró Artemidora, y hubiera querido apretar la mano que la suya apretaba, pero estaba demasiado débil. Iris permanecía invisible sobre sus negros cabellos, mientras Elpenor pronunciaba esas palabras. Este miró los ojos que luz y vida habían dado a los que sobre ellos estaban, pero los vio velados por las lágrimas y la vigilia. Volvió a hablar de *goce* eterno. Al escuchar esa palabra, esa triste palabra, *goce*, tierno y fiel volvió a elevarse su pecho [de Artemidora] y su cabeza cayó hacia atrás: entonces un fuerte y hondo sollozo inundó la oscura cámara, y no era de ella.»



98 Frederic Lord LEIGHTON OF STRETTON: *Andrímaca prisionera*. Lienzo, hacia 1887.



99 Thomas COUTURE: *Los romanos de la decadencia*. Lienzo, 1847.



100 John BRETT: *El carrero*. Lienzo, 1857-58.



101 Aleksei Gavrilovich VENETSIANOV: *El pastorcillo dormido*. Madera, 1820.

contra la serpiente Pitón, que sus flechas han matado, y, al mismo tiempo, su desprecio por ese triunfo sobre el monstruo —la indignación se insinúa apenas en la ligera dilatación de los orificios nasales; el desprecio, en la posición levantada del labio inferior y, por ende, de la barbilla—. «Ahora bien», pregunta Winckelmann, «¿esas dos emociones pueden alterar la belleza? No, porque la mirada de este Apolo refleja sosiego y su frente está perfectamente serena.»¹³

En *Semíramis ordena construir los jardines colgantes de Babilonia* (1861, París, Museo del Luxemburgo) [96], Degas logró mejor aquella «suspensión de la incredulidad», sin que la indumentaria histórica o la expresión de las emociones resultaran obstructores. De hecho, el pintor adopta en este caso una actitud similar a la que adoptara Piero della Francesca en sus frescos de Arezzo [97], modelo que supo seguir no sólo en la composición (el conjunto de Semíramis, sus mujeres y los dos palafreneros situados junto a los caballos reproduce el de la Reina de Saba arrodillada ante el puente, los observadores y los palafreneros que se cuidan de las cabalgaduras: sólo el orden aparece invertido), sino también en el espíritu.

El ideal estatuario que se fijó Ingres en *Et tu Marcellus eris* también había figurado en la obra de Nicolas de Poussin, pero en éste la expresión de las emociones se consigue mediante ciertos modelos fisionómicos cuya apariencia de máscara produce la suficiente estilización como para evitar cualquier efecto estridente de modernidad. De hecho, no percibimos estridencia alguna en los pintores de los siglos precedentes al XIX (por ejemplo, Rubens) que representaron acontecimientos históricos o bíblicos al margen de cualquier intención de exactitud histórica. Sin embargo, no hay que confundir la estilización con la artificiosidad, aquella fácil elegancia en virtud de la cual las reconstrucciones del mundo clásico que encontramos en las obras de Leighton y Alma-Tadema nos impresionan como el eco postrero de un helenismo visto con ojos de *dandy* —hasta el extremo de que las figuras de Leighton [100] han sugerido el siguiente comentario: «Si al menos alguien las pellizcara o las hiciese estornudar y dar un brinco!»¹⁴.

Mientras que los pintores competían con los escritores en la interpretación psicológica de los seres humanos representados en sus telas, los escritores, por su parte, trataban de lograr efectos pictóricos en sus descripciones. Esta tendencia se vuelve obsesiva en el caso de Flaubert y los parnasianos. Nathalie Sarraute ha hecho una observación muy acertada en este sentido: «La tarea que Flaubert y los parnasianos nos plantean es la de fabricar cuadros mentales; sin duda, la hostilidad con que ha chocado a menudo el estilo de Flaubert se debe tanto al esfuerzo que exige de nosotros como a sus resultados. Porque nuestros recuerdos de trirremes y caballos de marfil que saltan desde la espuma son, ¡ay!, tan pedestres como convencionales. Se parecen a cuadros de dudosa calidad; el placer que nos depara la belleza de sus formas y su esplendor tampoco excede ese nivel. Sólo una descripción subjetiva, deformada y purgada de toda impureza, puede impedir que la asociemos con un cuadro preexistente y necesariamente convencional»¹⁵. Si la *Phèdre* de Cabanel nos recuerda los dovanos de una estrella cinematográfica, las descripciones flaubertianas del mundo clásico sólo puede encender en nosotros la evocación de *The Romans of the Decadence* (1847) de Thomas Couture [99], los

Últimos días de Pompeya (1833) de Briullov u obras peores; las descripciones de Gautier, por su parte, intentan competir con los efectos sorprendentes y lóbregos que encontramos en la obra escenográfica de John Martin¹⁶.

Aunque Gautier celebró el hecho de que «una foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés, la sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans orbe immense»¹⁸, la estrecha alianza de ambas artes durante el siglo XIX fue, por lo general, fecunda en simpatías imperfectas, sobre todo en los terrenos de la pintura histórica y la novela histórica.

Sin embargo, hay otro área en que su colaboración resultó más armoniosa, el terreno que corresponde a lo que Zeitler denomina «monismo». Este autor ha detectado la aparición de una estructura monista en la pintura hacia 1830. Esa estructura monista —podemos llamarla «microscópica»— es común a la mayoría de los cuadros de estilo Biedermeier y tiene su equivalente literario en las minuciosas descripciones que adoptaron los novelistas (por ejemplo, Balzac), donde se enumeran todos los elementos de un interior, sin tener en cuenta la economía narrativa ni las reacciones de los personajes. El *horror vacui* de la arquitectura decimonónica, sobre todo en el caso de la arquitectura victoriana (pero también la Gran Escalinata de la Ópera de París, construida por Charles Garnier entre 1861 y 1874), y la agobiante decoración de los interiores de mediados de ese período, encuentran su contrapartida no sólo en los poemas más típicos de la escuela espasmódica, ahogada de detalles y sobrecargada de emociones, sino también en los poemas de grandes poetas como Browning (véase, por ejemplo, «The Englishman in Italy») y Tennyson («The Palace of Arts») y en un poeta tardío que combina el gusto victoriano por la acumulación con un caudal de imágenes metafísicas, Francis Thompson («A Corymbus for Autumn»). El mismo paralelismo se manifiesta en cuadros como *The Awakening Conscience* (1852-1854) de Holman Hunt, donde los espejos facilitan la multiplicación de los objetos (en *Modern Painters*, Ruskin se refiere a esta tela como un ejemplo de «pintura que ocupa su lugar propio junto a la literatura»), y también en su obra *The Hiring Shepherd*, o en *Iron and Coal* de William Bell Scott, donde podemos leer un artículo completo sobre «Garibaldi en Italia» publicado en un periódico del 11 de marzo de 1861, detalle que ocupa el ángulo inferior derecho del cuadro.

La diferencia entre la actitud microscópica de un pintor de mediados de siglo y la perspectiva contemplativa de un pintor que Zeitler considera dualista puede apreciarse comparando *The Stone-breaker* de John Brett [100] (1857-58, Liverpool, Walker Art Gallery) con el *Sleeping Shepherd's Boy* de Venetsianov [101] (1820, Leningrado, Russki Musée). En ambos casos, el primer plano está ocupado por un niño campesino, tema por el que pintor alguno anterior al siglo XIX (salvo quizá Le Nain o Murillo) se hubiese sentido atraído. No puede decirse que Venetsianov pinte

* «Una multitud de objetos, de imágenes, de comparaciones, que se creía irreducibles al verbo, han entrado en el lenguaje y allí han quedado; la esfera de la literatura se ha ampliado y su inmenso orbe incluye ahora la esfera del arte.»



102 Goya: *Romería de San Isidro* (detalle). Lienzo, 1821-22.

el pasto y las flores del primer plano con excesivo detalle, pero las notas dominantes de la tela con la perfecta calma del niño dormido y la extensión infinita de la llanura rusa: la escena respira tal espíritu de reverenciosa religiosidad que ese niño vulgar no sólo parece hermano de las humildes gentes de Wordsworth, sino también pariente bastante cercano de las criaturas míticas de Giorgione. La impresión que produce *The Stonebreaker* de Brett es, en cambio, muy distinta: el primer plano está tan cargado de detalles que nuestra mirada no llega a pasarse por Box Hill, que se refleja al fondo sobre la línea del horizonte. Por supuesto, este *tour de force* de detallismo sólo puede sugerir observaciones como ésta de Ruskin: «Si puede hacer tanto con piedra caliza, ¿qué no haría con polvo de mica o gneis?» Ruskin también escribió lo siguiente: «De la mano del arte podemos aquí visitar un sitio, razonar sobre él y conocerlo como si estuviésemos en él... Nunca he visto mejor espejo de la Naturaleza, pero es la obra del Espejo, no del Hombre.»¹⁹

Según Werner Hofmann —historiador del arte que desespera de encontrar en los procesos artísticos una pista segura en el laberinto del arte decimonónico y para quien el examen de la temática pictórica constituye un terreno más firme—, la enorme riqueza de la producción artística de ese siglo puede reducirse a la

reiteración de unos pocos temas: la auténtica unidad de ese siglo que va de Goya a Cézanne reside en los temas¹⁹. Desde esa perspectiva resulta comparativamente fácil mostrar de qué manera, en el curso de ese siglo, la realidad mundana va ocupando el lugar reservado en otros siglos a los temas religiosos; el acontecimiento cotidiano adquiere una dimensión simbólica. El museo asume la solemnidad de un santuario, la religión del progreso celebra sus ritos en las exposiciones universales, el Crystal Palace y la Ópera de Bayreuth se convierte en sustitutos de la iglesia. Hay un esfuerzo permanente por reemplazar los viejos símbolos por otros nuevos.

La comparación entre el *Atelier* de Courbet y la *Apothéose d'Homère* de Ingres pone de manifiesto el contraste entre el nuevo espíritu y los contenidos tradicionales. En la composición de Ingres, exquisitamente dibujada, pero teatral y desvitalizada, aún se nota la presencia de *La Escuela de Atenas* y de *la Discusión sobre el Sagrado Sacramento*; en el cuadro de Courbet, en cambio, tenemos la vaga impresión de estar ante una multitud apiñada en una sala de espera y sólo poco a poco logramos ir distinguiendo las diferentes clases sociales; por su parte, la mujer desnuda que aparece cerca del artista, que está pintando un paisaje, no es una modelo, como podríamos pensar a primera vista, sino la portadora de un símbolo: una musa, una madre, la matriz de toda fecundidad. Aunque en la multitud hay muchos retratos, entre ellos el de Baudelaire, la impresión general es la de una multitud anónima.

La multitud, la masa, es uno de los temas preferidos por la escuela realista de pintura; pero no se trata tanto de hombres que comparten la misma diversión (como en *Musique aux Tuileries* de Manet o en *La Grenouillère* de Monet) como de hombres envueltos en un acto de violencia colectiva (*La Liberté guidant le peuple* de Delacroix), en una tragedia colectiva (*Le Radeau de la Méduse* de Géricault) o, como en *La romería de San Isidro* de Goya [102], de hombres con la mirada paralizada de asombro y horror ante la falta de meta o, como sugiere Hofmann, ante la ausencia de Dios. Así, el tema de una comunidad sin historia aflora a comienzos del siglo XIX como una expresión de ansiedad, como si Goya hubiese previsto, con un siglo de anticipación, la conclusión desesperada del hombre moderno: *Esperando a Godot* de Beckett. El paralelismo entre esta representación de las masas en la pintura y la corriente fundamental de la novela del siglo XIX es llamativo. Podemos seguir esa corriente desde *I Promessi sposi* de Manzoni, donde la simpatía del autor está del lado de las víctimas, de los oprimidos, de los humildes, del oscuro sacrificio de las comunidades pisoteadas que no merecen la atención del historiador profesional, hasta *Guerra y paz* de Tolstói, que insiste en la multitud anónima, en los actos que la historia no llega a registrar. Según Tolstói, sólo la actividad inconsciente produce frutos: es el mismo credo democrático que enunció George Eliot en *Felix Holt* (vol. I, cap. XVI).

Sin embargo, el estudio de la forma y de la técnica resulta muchísimo más interesante que el examen de la temática; su importancia en el desarrollo de la pintura decimonónica no es inferior a la que tiene el estudio de los materiales y los procedimientos de ingeniería para la apreciación de la arquitectura. De hecho,

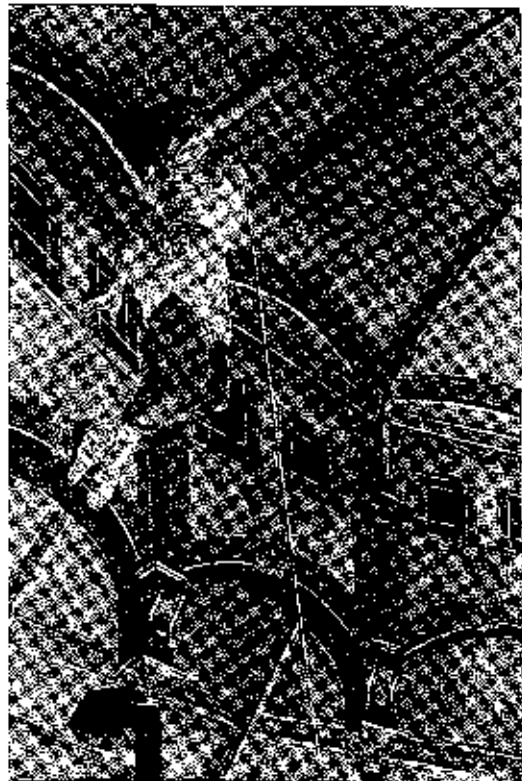


103 GUSTAVE COURBET: *Paysage cerca de La Source bleue*. Livorno, 1872.

observamos un desarrollo paralelo en estos dos terrenos a todo lo largo del siglo: de los despojos de los estilos históricos exhumados, combinados y mezclados, va surgiendo poco a poco, como única base segura, la mera estructura, obra del ingeniero; análogamente, de los despojos de los contenidos tradicionales al pintor sólo le queda la técnica pura y, por último, el punto de vista no representativo en el que aún hoy sigue atrinchado el arte.

El invento que trastornó por completo la estructura tradicional de la pintura fue la fotografía. A esa nueva manera de fijar la apariencia del mundo externo puede considerársela responsable de los nuevos esquemas de composición pictórica que se difundieron a partir de mediados del siglo: la preferencia por los fragmentos en lugar de las grandes composiciones, el interés por las vistas fugaces de la vida humilde, de los campesinos, de las gentes anónimas y de los paisajes carentes de detalles particularmente atractivos, todo captado como en una instantánea. Una parte de un paisaje (*Paysage auprès de La Source bleue* de Courbet [103]), un movimiento fugaz (*Mlle. La La au Cirque Fernando* de Degas [104]), un efecto de luz (la serie de pinturas de la catedral de Rouen, que pintara Monet en diferentes momentos del día) son ejemplos tomados al azar entre otros muchos. Este tipo de estructura puede denominarse «fotoscópica».

Unas pocas comparaciones nos permitirán apreciar el cambio que se produjo, respecto de los pintores precedentes, como consecuencia del influjo de la fotografía. Consideremos el cuadro de Hobbema *La avenida de Middelhamnis* (1689; Londres, National Gallery) [105] y compáremoslo con *El campo de centeno* de Ivan Shishkin



104 Edgar DEGAS: *Mademoiselle La La en el Circo Fernando*. Lienzo, 1879.

(Moscú, Galería Tretyakov) [106]: el primero está compuesto según la antigua regla de la simetría; el segundo presenta el aspecto azaroso de una instantánea. La *Pradera de San Isidro* de Goya [107] (Museo del Prado) y *An English Autumn Afternoon* de Ford Brown (1852; Galería de Birmingham) [108] ilustran otro tipo de contraste: en el cuadro de Brown hay cierta simetría, pero el ojo del pintor considera todo con imparcialidad, como el ojo de una cámara; Goya, en cambio, concentra su atención en determinados sectores de la escena, mientras que de otros apenas se ocupa. *Pont dans une ville française* de Stanislas Lépine [109] acepta la vista tal como ésta se presentaría ante un objetivo; *Vista de la Isla Tiberina* de Van Wittel [110] (Viena, Kunsthistorisches Museum) y *The Old Bridge* de Hubert Robert [111] (Washington, National Gallery of Art), en cambio, son obras de una mente seleccionadora (aunque ambas telas tengan primeros planos)²⁰.

Durante la primera parte del siglo XIX los pintores se embebieron de literatura y los escritores trataron de emular a los pintores; el advenimiento del impresionismo supuso, en cambio, que la pintura dejara de inspirarse en la literatura para inclinarse hacia la fotografía. Pero eso no fue todo: a partir de entonces la pintura tomó el mando y se embarcó en una serie de experiencias que las demás artes



105 Meindert HOBBERMA: *Avenida de Middelharnis*. Lienzo, 1689.



106 Ivan Ivanovich SHISHKIN: *Campo de ceneno*. Lienzo, 1878.

adoptaron. A juzgar por el estado actual de las artes, quizá podamos decir que cuando la Arquitectura era la guía su conducta fue la de una virgen sabia, mientras que durante los últimos cien años la Pintura ha resultado ser una virgen imprudente²².

«Después del florecimiento de desenfrenada fantasía que supuso la aparición del *Art Nouveau*», escribe Nikolaus Pevsner en *An Outline of European Architecture*, «se volvieron a descubrir los principios básicos de la arquitectura. Otro tanto —signo prometedor— sucedió en la pintura y en la escultura. El resultado fue el cubismo y, más tarde, el arte abstracto, el arte más arquitectónico que haya existido desde la época medieval... Durante aproximadamente un siglo no había habido estilo en ese sentido... ¿Acaso cabe interpretar esa recuperación de un auténtico estilo en las artes visuales —un estilo donde la construcción vuelve a mandar mientras que la pintura y la escultura obedecen; un estilo donde la forma es evidentemente representativa de un carácter como un regreso a la unidad también en lo social?» En una edición ulterior del mismo libro, Pevsner añade: «Cuando, después de la pausa de seis o siete años debida a la Primera Guerra Mundial y sus secuelas, la actividad constructiva se retomó, la situación era la siguiente: existía un nuevo estilo arquitectónico; era la creación de una serie de hombres valerosos y decididos, dotados de un alto grado de imaginación e inventiva... Su audacia parece casi mayor que la de Brunelleschi y Alberti: mientras que estos maestros del *Quattrocento* habían predicado la vuelta a Roma, los nuevos maestros predicaron la riesgosa exploración de lo desconocido.»²³

Cualesquiera hayan sido los méritos de la originalidad técnica e imaginativa de arquitectos como Wright, Perret, Garnier, Loos, Hoffmann, Behrens, Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier, hay que reconocer que la preocupación básica de muchos de ellos se vinculaba con el factor sorpresa. Apollinaire ha dicho: «Lo que distingue al nuevo espíritu de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido es la importancia que asigna a la sorpresa... ignorando u olvidando que ya en el siglo XVII Marino había escrito que la meta del poeta es provocar el asombro: «E del poeta il fin la maraviglia». Pero, al concentrarse en la «sorpresa», muchos arquitectos desatendieron la relación entre esos edificios y su entorno.

En su notable libro *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1850*, Peter Collins lamenta ese hecho y lo vincula con la influencia de la pintura y la escultura sobre el diseño arquitectónico²⁴. La invención de la escultura abstracta y de la pintura abstracta hizo que la arquitectura fuese considerada como «la creación de una escultura suficientemente grande como para que se pudiera caminar en su interior»²⁵; por otra parte, arquitectos como Le Corbusier no ocultan que la pintura abstracta ha sido la base de su creatividad arquitectónica. La pintura y la escultura «sugieren la concepción del edificio como un mero objeto en el espacio y ya no como parte de un espacio. De ese modo acentúan la idea perniciosa... de que la arquitectura es algo aislado en su entorno y de los otros edificios entre los que debe insertarse. Este peligro no existía antes de 1750, porque la pintura y la escultura se concebían aún como partes de la decoración arquitectónica... En la

actualidad es raro que un pintor o un escultor abstracto cree una obra de arte pensando en un entorno específico (como no sea la pared desnuda de una galería de arte)...»²⁶.

Pero no sólo se hace caso omiso de la regla que exige adaptar el edificio a su entorno: en claro antagonismo con la práctica de los siglos precedentes, sobre todo el XIX, que insistió en la relación entre el estilo y la finalidad, las iglesias se construyen ahora con formas inventadas para construcciones industriales como diques, hangares aeronáuticos, viaductos, etc. «Hay algo que [la arquitectura] no puede ser», escribe Pevsner: «irresponsable; y la mayoría de la actual acrobacia estructural, para no hablar de la acrobacia formal que imita a la acrobacia estructural, es irresponsable. Este es uno de los argumentos en su contra»²⁷.

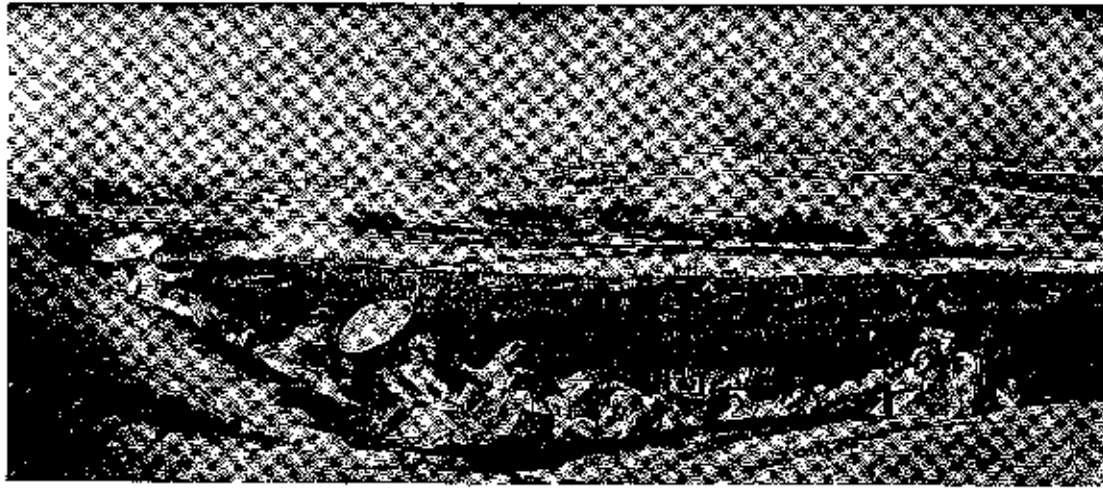
La frivolidad es la característica principal del primer estilo que representó una clara ruptura respecto de la práctica académica mimética del siglo XIX. En un estudio sobre el *art nouveau* —uno de los mejores de los últimos tiempos—, Robert Schmutzler escribe: «Horta adaptó a las casas elegantes de la ciudad ciertos rasgos que nos recuerdan las planchas de metal remachadas que observamos en los barcos cargueros o en las salas de máquinas de las fábricas. Horta, como vemos en otra parte, no fue insensible ante este efecto contrastante: análogamente, también eliminó toda decoración artificial de su propia casa... por ejemplo, las lámparas que semejan vítreos ramos de flores con sus capullos eléctricos y sus volantes llenos de pliegues; en lugar de eso trató su cielorraso como la bóveda de una estación de metro y revistió sus paredes con brillantes azulejos vidriados.»²⁷ Conocemos el ejemplo de Gaudí, quien creó en Barcelona un parque público similar a un país de duendes, con grutas encantadas que parecen modeladas en plastilina.

En el *art nouveau* los vínculos entre las diferentes artes eran tan estrechos²⁹ que las comparaciones posibles resultan ilimitadas. Quien lea el siguiente pasaje de las *Moralités légendaires* de Laforgue pensará de inmediato en el nombre de Aubrey Beardsley:

«Persée monte en amazone, croisant coquettement ses pieds aux sandales de byssus; à l'arçon de sa selle pend un miroir; il est imberbe, sa bouche rose et souriante peut être qualifiée de grenade ouverte, le creux de sa poitrine est laqué d'une rose, ses bras sont tatoués d'un coeur percé d'une flèche, il a un lys peint sur le gras des mollets, il porte un monocle d'émeraude...»^{30*}

La reacción frente al realismo produjo una vuelta a ciertos rasgos románticos, en particular los intentos de lograr una síntesis entre la literatura, la pintura y la música, en el nivel de la ornamentación: meandros vegetales y arabescos invaden la arquitectura, la pintura y la escultura, y en literatura encuentran un equivalente

* «Perseo monta de costado, cruzando seductoramente sus pies calzados con sandalias de biso; del arzón de su silla cuelga un espejo; es imberbe, su boca rosada y sonriente puede compararse con una granada abierta, una rosa de laca adorna el hueco de su pecho, sus brazos tienen tatuado un corazón atravesado por una flecha, en sus pantorrillas hay pintados lirios, lleva un monoculo de esmeralda.»



107 Goya: *La pradera de San Isidro*. Lienzo, 1788.



108 Ford Madox Brown: *Una tarde de otoño en Inglaterra*. Lienzo, 1852-54.

tardío en el estilo refinado de Ronald Firbank, quien se autodefinió como «a digny lilac blossom of rarity untold» («un mustio capullo, una lila de rareza inaudita»). Dos famosas estrofas del poema lírico de Fiódor K. Sologub «Jugando con el Leve Amor» intentan reproducir mediante la asonancia y la aliteración los lánguidos arabescos de los cuadros *art nouveau* (Khnopff, Toorop, Klimt):

*I dvá glubókije bokála
Is tónko-zvónkevo stiklá
Ty k svietloj čušī podstavljáta,
I pjemu sládkuju lílá,*

*Lilá, lilá, lilá, kačala
Dva tjél'no-ályja stiklá,
Biljéj liljéj, aljéje láta,
Bilá bylá ty i alá.^{31*}*

Verlaine trató de lograr los efectos de la pintura impresionista; intención que animó también a algunos de sus seguidores ingleses, por ejemplo, a Arthur Symons, cuyo poema «Impression», perteneciente al libro *Silhouettes*, puede servir como ilustración:

*The pink and black of silk and lace
Flushed in the rosy-golden glow
Of lamplight on her lifted face:
Powder and wig, and pink and lace.^{**}*

Al fin y al cabo, este tipo de *ut pictura poesis* es común a muchas épocas. Así como Ariosto en poesía y Aretino en prosa trataron de emular a Tiziano —el primero en sus descripciones de beldades desnudas, el segundo en sus paisajes—, del mismo modo Symons y Davidson adoptaron la temática de Degas, Seurat y otros pintores de la época: el ambiente de las mujeres de vida airada, los cabarets, los music-halls, las bailarinas de ballet, el circo, etc. Esos mismos temas se habían difundido ampliamente por Europa en la primera parte del siglo XX, desde Francia (R. Radiguet, *Le Bal du Comte d'Orgel*, 1924) hasta Rusia (Yuri Karlovich Olesha).

Tanto en el caso de Proust (por ejemplo, la descripción de las ninfas en los remansos del Vivonne, que encontramos en *Por el camino de Swann* [I, págs. 221 y 222, París, Gallimard, 1954], recuerda las *Nymphéas* de Monet)³² como en el de Henry James³³ se han señalado ejemplos de una intención deliberada de expresar con palabras lo que los impresionistas transmitían con sus pinceles. En las obras de

* «Y dos profundas copas de tintineante cristal acercaste al brillante cuenco, y escanciaste una espuma suave. Escanciaste, escanciaste, escanciaste, y agitaste dos vasos escarlata; más blanca que un lirio, más roja que un rubí, tú eras blanca y rubí.»

** «El rosa y el negro de la seda y del encaje inudó el rosáceo y dorado resplandor de la lámpara junto a su rostro alzado; polvo y peluca, rosa y encaje.»

Virginia Woolf, sobre todo en *The Waves (Las olas)*, abundan los ejemplos en el mismo sentido; Peter y Margaret Havard-Williams —a cuyo ensayo³⁴ remito al lector para más detalles— han señalado algunos de ellos. He aquí unos pocos:

Sharp stripes of shadow lay on the grass, and the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole...»

«The sun laid broader blades upon the house... Everything became softly amorphous, as if the china of the plate flowed and the steel of the knife were liquid.»

«The sun fell in sharp wedges inside the room. Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice. Suddenly tumblers revealed themselves upheld by streaks of light. Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit... A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet.»³⁵*

Pasajes de este tipo pueden encontrarse en los nueve prólogos de *The Waves*, dispuestos a lo largo de la novela como otros tantos cuadros impresionistas traducidos en palabras. El comienzo de la primera cita («a mosaic of single sparks...») nos recuerda el puntillismo o neopresionismo. Como dice P. y M. Havard-Williams: «Esta capacidad para percibir los objetos desde el punto de vista de la pintura es de por sí una analogía que revela la estrecha conexión que existe en Virginia Woolf entre la psicología de la creación artística y los desarrollos contemporáneos de las artes figurativas, puesto que las técnicas del impresionismo y del posimpresionismo se apoyan en gran medida sobre la simplificación de la forma y la intensificación del color.»

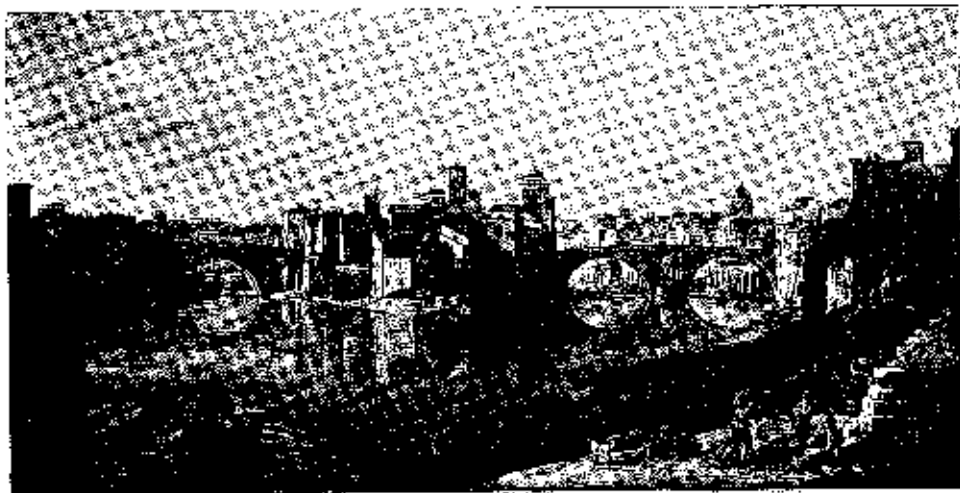
Por otra parte, Virginia Woolf ofrece también, en *To the Lighthouse*, uno de los pocos ejemplos de aplicación con éxito de la técnica musical a la literatura. Como ha señalado Harold Fromm, «[esa autora] era consciente de que las únicas semejanzas significativas que vale la pena crear entre la música y la literatura son de carácter emocional»; mediante el uso de los *Leitmotive* fue capaz de producir «los extraordinarios efectos emocionales que llegamos a experimentar en Wagner»;

* «Nítidas franjas de sombra yacían sobre el césped, y el rocío que danzaba en las puntas de las flores y de las hojas convertía el jardín en un mosaico de chispas aisladas que aún no formaban un todo... El sol cubría con láminas más anchas la casa... Todo se volvió suavemente amorfo, como si la porcelana de la fuente fluyera y el cuchillo fuese líquido.»

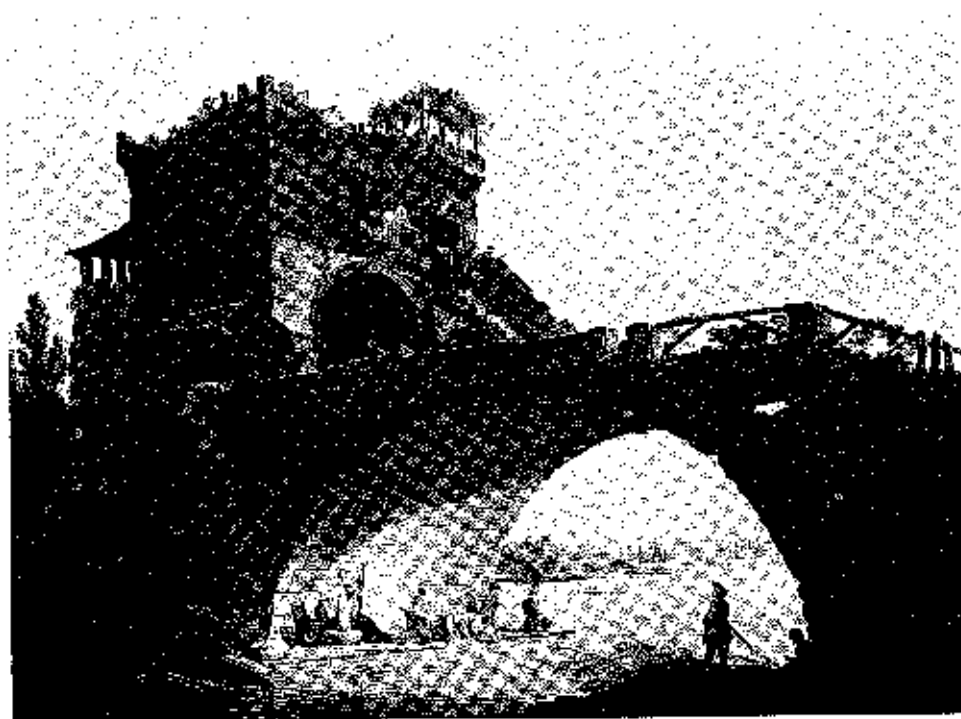
«Con agudas cuñas, el sol penetraba en la habitación. Todo lo que la luz tocaba adquiría fanática existencia. Un plato parecía un blanco lago. Un cuchillo semejaba una daga de hielo. De pronto, se veía que haces de luz sostenían los vasos. Mesas y sillas subían a la superficie como si hubiesen estado sumergidas bajo las aguas; subían cubiertas con una película roja, anaranjada y púrpura, como la pelusilla que cubre la piel del fruto maduro [...] Una jarra era tan verde que su intensidad parecía succionar la vista por un embudo y mantenerla adherida como una lapa.»



109 Stanislas LÉPINE: *Puente en una ciudad francesa*. Lienzo, 1690-1700.



110 Gaspar VAN VITTEL: *Vista de la Isola Tiberina*. Lienzo, 1690-1700.



111 Hubert ROBERT: *El viejo puente*. Lienzo, fechado probablemente en 1775.

utiliza también otros recursos musicales: «de los tres movimientos de la novela, el primero y el último son cíclicos, como en las sinfonías de Franck y Chausson, y utilizan los mismos temas, y el del medio contrasta violentamente con ellos, no sólo por su extensión, sino también porque se ocupa de la Naturaleza impersonal, frente a la Realidad psicológica». Fromm concluye³⁰: «Cuando reconsideramos en detalle la novela, comprobamos que mantiene un tono de excitación casi único en la literatura inglesa. Se trata esencialmente de una experiencia musical; no transmite ideas, sino un significado que trasciende el significado»

Como advirtió correctamente el crítico ruso Chernyshevski, a pesar de la diversidad de sus orígenes (se insinúa en Stendhal; Tolstói la aplica en el monólogo interior de Ana Karenina antes del suicidio; por último, William James le da una fundamentación científica), la técnica del flujo de conciencia presenta afinidades con la pintura impresionista. Podríamos decir que, así como los frescos de Correggio en los techos de las iglesias sólo fueron plenamente valorados en una época mejor preparada para recibir esa innovación, análogamente la técnica del flujo de conciencia sólo pudo desarrollarse en una época ya iniciada en el impresionismo, si bien la idea del flujo de conciencia ya había asomado en algunos escritores geniales.

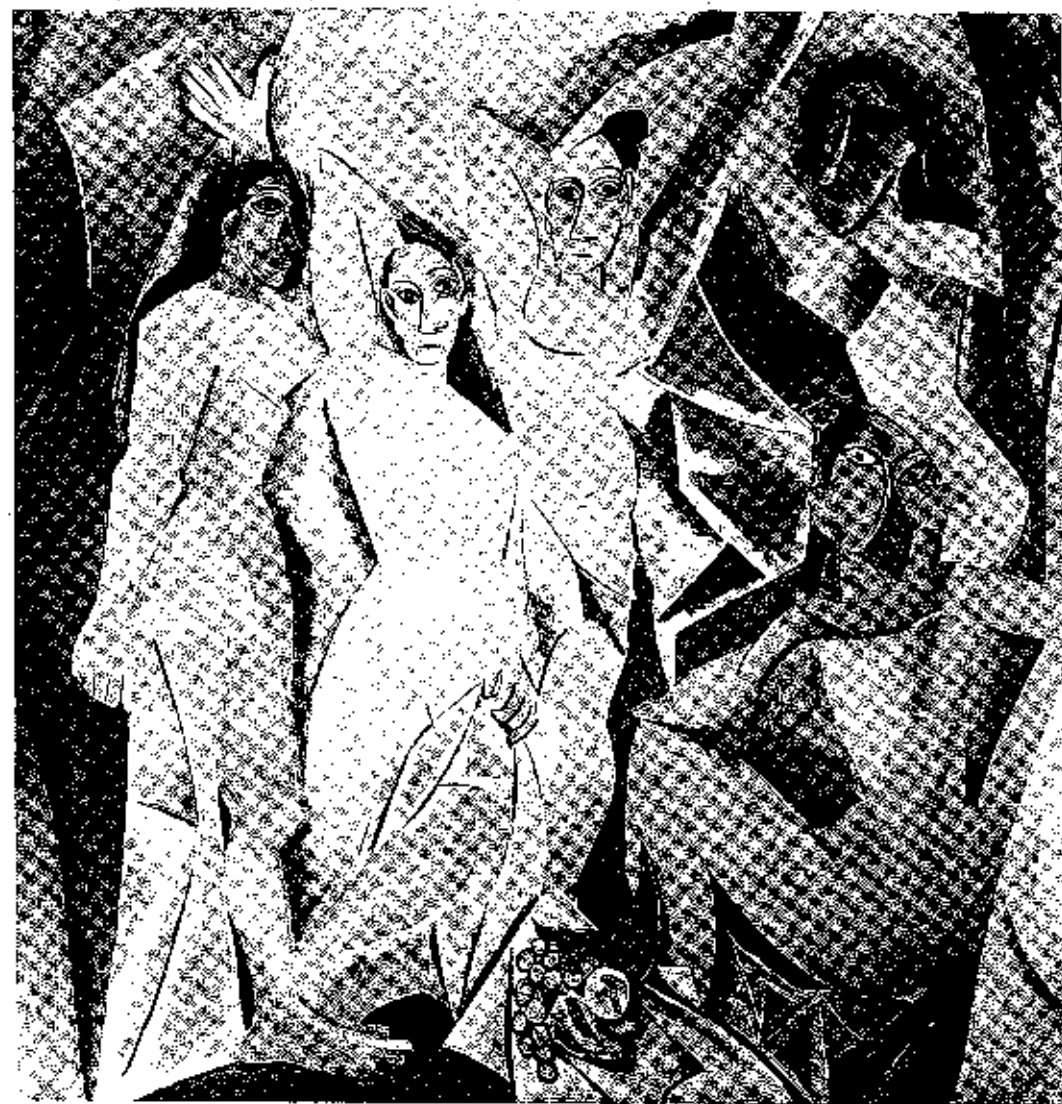


INTERPENETRACION ESPACIAL Y TEMPORAL

El panorama general que presenta la primera mitad de nuestro siglo abunda en experiencias de carácter tan variado que sería fácil perderse en su diversidad. Sin embargo, en las diferentes artes podemos observar líneas evolutivas paralelas. El movimiento Dadá ha planteado un antiarte; Le Corbusier, una antiarquitectura; el escritor francés Robbe-Grillet y la *nouvelle vague*, una antinovela. Los escritores, los escultores y los arquitectos se enfrentaron con los mismos problemas. Rothko en la pintura, Antoni en el cine, Kafka en la novela y Becket en el teatro —para citar sólo algunos nombres— trataron de expresar la sensación de nada, de vacío¹. Cézanne le dijo en cierta ocasión a Emile Bernard que «veía la esfera, el cono y el cilindro en la naturaleza». Picasso representó una figura al mismo tiempo *en face* y *en profil*; los arquitectos han hablado de una cuarta dimensión. Según Giedion (sobre quien los cuadros de Picasso ejercieron una influencia indudable), la historia de la arquitectura es una evolución desde lo bidimensional hacia lo tridimensional, y así sucesivamente (por supuesto, ignoraba que ya en la época victoriana de Edwin A. Abbott había hecho la parodia de la pluridimensionalidad en su libro de ciencia ficción *Flatland*, 1882).

Interpenetración de los planos en la pintura, la escultura y la arquitectura; interpenetración de las palabras y los significados en el lenguaje de Joyce; *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell intenta lograr «una narrativa estereoscópica» «mediante un eje común que atraviesa cuatro historias»² («la única manera de ser fiel al Tiempo... es intercalar las realidades, porque a cada instante el Tiempo plantea posibilidades infinitamente variadas»)³. Como ha señalado Bruce Morrissette, en los filmes de Alain Robbe-Grillet (*L'année dernière à Marienbad* y

L'Immortelle) «dos o más personajes aparecen un par de veces en diferentes partes de una panorámica creando un raro efecto de continuidad entre dos momentos temporales y dos localizaciones espaciales que en un nivel realista no podrían acercarse...; el deseo de incorporar a la narrativa algunas de las libertades formales y la ausencia de justificaciones convencionales que predominan en el estilo pictórico moderno (desde el arte abstracto hasta el *op art*) y en los métodos de composición de la música actual (desde la música serial hasta la aleatoria)»⁴. Las citas que parecen flotar en un contexto como cuerpos extraños en los *Cantos* de Ezra Pound y en *The Waste Land* de Eliot⁵; los *collages* en los cuadros de Braque, Max Ernst y otros. «Los ruidos de olas, revólveres, máquinas de escribir, sirenas o aviones», explicaba Erik Satie, el músico contemporáneo de los cubistas, al comentar su ballet *Parade* —que llevaba el subtítulo de *Ballet Réaliste*—, «son en música lo mismo que los trozos de periódico, la fibra de madera pintada y otros objetos cotidianos que los cubistas suelen emplear para localizar los objetos y los volúmenes en la Naturaleza.»⁶ La evolución de Picasso podría parangonarse con la de Joyce, a la manera de las *Vidas Paralelas de Griegos y Romanos* de Plutarco. También el pintor empezó imitando con entusiasmo los estilos tradicionales: podía ser tan civilizado como Ingres⁷, primitivo como un escultor africano, solemne como un griego arcaico, sutil en sus efectos de color como Goya. Tanto en el pintor como en el escritor encontramos aquella contracción general del sentido histórico y la intoxicación con la contemporaneidad de todos los estilos históricos⁸ que puede compararse con la experiencia de ahogarse y repasar vertiginosamente en un instante la totalidad de la vida. Mucho antes que Joyce, Picasso intentó elaborar en *Las señoritas de Aviñón* (1907) [112] un nuevo lenguaje a través de la fusión de estilos inconciliables. La figura de la izquierda habla el lenguaje de Gauguin, la parte central responde a las superficies planas de la escultura ibérica, el sector de la derecha delata la influencia de las máscaras africanas, de contornos aserrados y espinosos; los espacios sombreados que aparecen entre figura y figura derivan, a su vez, de Cézanne. Pero esta contaminación de estilos no es en modo alguno privativa de Joyce y de Picasso; este último no es el único pintor moderno capaz de ser al mismo tiempo Rafael y Cimabue. Dicho sea de paso, un rasgo que Joyce y Picasso comparten con Stravinsky⁹, otro genio representativo de nuestra época, consiste en que su obra, inspirada en una multiplicidad de fuentes, ha sido, a su vez, fuente de inspiración para casi todo el mundo. Ezra Pound podía ser tanto chino como provenzal; T. S. Eliot podía escribir en un sentencioso inglés isabelino y también en el lenguaje de la comedia musical, como demostró en «Sweeney Agonistes». *The Waste Land* es un producto aún más heteróclito que *Las señoritas de Aviñón*. Consideradas como pastiches, todas estas obras de arte nos remiten a la atmósfera del circo y las demostraciones de los equilibristas¹⁰: las mascaradas y cabriolas deliberadas entrañan el peligro constante de perder el equilibrio y caer desde el trapuceo al vacío o directamente al serrín de la pista. Detrás de todas esas experiencias asoma la sospecha de que el artista se limita a «apuntalar con fragmentos sus ruinas»¹¹, como dice Eliot en la conclusión de *The Waste Land*. Los episodios del *Ulises* no se ordenan según una auténtica sucesión, sino por



112 Pablo PICASSO: *Les Femmes d'Alger*. Lienzo, primavera de 1907.

simultaneidad y yuxtaposición, como las pinturas cubistas, donde la misma forma reaparece mezclada con otras, donde la misma letra del alfabeto o el mismo perfil surge inesperadamente aquí y allá en una rotación continua cuyo resultado final es la inmovilidad [113, 114 y 115]. Todo esto contribuye a dar a la estructura del libro la apariencia de interpenetración espacial y temporal que buscaban los futuristas y los cubistas.

Sin embargo, la yuxtaposición de diferentes lenguajes sólo era para Joyce un primer paso hacia la creación de un lenguaje ultrasónico... un lenguaje que cayó en

oídos sordos —al menos en lo que se refiere a los comunes mortales—. En *Finnegans Wake*, Joyce, liberado ya por completo de la tiranía de la *mimesis*¹², convirtió a un tabernero de Dublín, Earwicker, en el depositario de toda la historia de la humanidad, así como en un lingüista universal dentro de su lenguaje onírico que, en una escala incomparablemente más amplia, repite la experiencia del «Jabberwocky» de Lewis Carroll¹³. «C'est» —señala J.-J. Mayoux en «L'hérésie de James Joyce»— «une langue de lapsus, très exactement, c'est à dire de glissements»^{14*}. El demonio de la asociación, que Lewis Carroll había conjurado como entretenimiento, recibe en Joyce el bautismo de la ciencia psicoanalítica; el artista se hunde en la noche de la psicología de los sueños y revela un mundo fantasmagórico que podría haber sido una de las alternativas desechadas en el momento de la creación. Pero eso fue precisamente lo que Picasso hizo con las formas al evadirse de las normas convencionales de belleza¹⁵. Detrás del mundo de las formas tal como existe, así como detrás del mundo de las palabras a que estamos habituados, hay una infinidad de posibilidades no realizadas que Dios o la naturaleza, o como quiera que prefiramos llamar al principio supremo de la vida, ha desechado. A través de una perversión del proceso que describe Miguel Ángel en su famoso soneto «Non ha l'ottimo artista alcun concetto», Joyce y Picasso han buscado en el bloque de mármol todas las formas inverosímiles e ilegítimas ocultas en sus entrañas; la suya fue una anticreación en el mismo sentido en que el evangelio del Anticristo era un evangelio invertido. No hay que asombrarse, pues, de que la obra de Joyce le haya sugerido a Mayoux las siguientes palabras: «Le néant, l'esprit du néant pénètre tout», ni de que lo llame «fils spirituel du Mallarmé du Coup de dés; chercheur d'absolu, enchanteur maléfique, puissant et stérile, engendreur de fantômes et d'incubes.»**

Consideremos el ejemplo relativamente sencillo del que parte Edmund Wilson en su análisis de *Finnegans Wake*: «Amongst menlike trees walking or trees like weeping nobirdy aviar soar anywing to eagle it!». Las siete últimas palabras representan la amalgama de la oración «Nobody ever saw anything to equal it» con un símil ornitológico. Mediante la utilización de un recurso que puede encontrarse ya en Giuseppe Arcimboldi, Picasso representa el sombrero de una dama como un pez; para ello, confiere al sombrero un aspecto ictiológico —así como Joyce reconoce un contenido ornitológico en una oración simple. Salvador Dalí ve el sombrero de una dama como un zapato e imagina el rostro de Mae West transformado en una habitación donde los labios semejan un sofá y la nariz una chimenea; también condensa la infanta de Velázquez con la cúspide de un templo indio, imagen que evoca la forma del miriñaque de la infanta. Picasso ve una cigüeña cuyas piernas son tenedores, cuyas alas son palas, cuyo pico es un clavo y

* «Es una lengua de lapsus, exactamente: es decir, de deslices.»

** «La nada, el espíritu de la nada, lo invade todo» ... «hijo espiritual del Mallarmé del Coup de dés; buscador de absoluto, hechicero maléfico, poderoso y estéril, engendrador de fantasmas y de incubos.»



113 Georges BRAQUE: *Violín y paleta*. Lienzo, 1910.

su cresta un tornillo-palomilla; con un asiento de bicicleta arruinado por la intemperie y un manillar herrumbrado fabrica una impresionante cabeza de toro; un cochecito de juguete se convierte en el hocico de un mono. Por cierto, no puede soslayarse la influencia de Freud sobre estos desarrollos, insinuados inicialmente en Rimbaud y Lautréamont y más tarde en Raymond Roussel, el autor de *Impressions d'Afrique* y *Locus Solus*.

A pesar de sus efectos, sobre todo la monotonía, *Finnegans Wake* es, según Wilson, una obra lograda en el siguiente aspecto: «Joyce ha sabido captar como ningún otro la psicología del sueño: consigue aferrar ciertos estados mentales difíciles de recrear para el intelecto despierto y distingue con maravillosa sutileza entre los diferentes niveles de la conciencia durmiente.»¹⁶

Esa sutileza ausente en la moda surrealista inspirada en Dalí, quien también invoca la psicología de los sueños. *La vida secreta de Salvador Dalí* describe un baile de máscaras en el «Coq Rouge» titulada: «Un sueño surrealista»: en determinado momento se introduce en la sala de baile un enorme buey en canal, cuyo vientre sujeto por muletas está relleno con una docena de gramófonos, y aparece Gala, la mujer de Dalí, caracterizada como *cadavre exquis*: sobre su cabeza un muñeco que representa un bebé con las entrañas comidas por hormigas y el cerebro arañado por una langosta fosforescente. De hecho, la mayoría de las composiciones de Dalí son *cadavres exquis* como éste. Ahora bien, ¿acaso no es un *cadavre exquis*¹⁷ la frase ornitológica de Joyce que acabamos de leer?, y ése es un ejemplo entre miles. También la famosa frase de Gertrude Stein «Toasted dusie is my icecream» constituye un *cadavre exquis* de primera magnitud¹⁸.

En *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset llama la atención sobre un cambio de perspectiva que se da en la mayoría de los artistas modernos: «Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida.

»Este es el nexo latente que une las maneras de arte nuevo en apariencia más distantes. Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera — no más con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida — son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.

»... El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos.»¹⁹

En muchos escritores modernos nos topamos también con esa atención hipnótica por las pequeñeces exageradamente agrandadas que encontramos en



114 Fernand Léger: *La Noce*. Lienzo, 1911.

Salvador Dalí. El método crítico que William Empson expuso en su libro *Seven Types of Ambiguity* (1930), donde la exploración de todos los significados posibles de las palabras permite contemplar extraños panoramas a través de las páginas de un clásico, infunde a esas palabras una tensión, una ironía dramática, que no se distingue demasiado de un efecto surrealista (por ejemplo, cuando Dalí combina

dos figuras femeninas ataviadas a la usanza del siglo XVII holandés de modo tal que juntas formen la cabeza de Voltaire: argucia óptica muy común a finales del siglo XIX, a menudo entreverada de detalles eróticos y macabros, por ejemplo, una calavera formada con cuerpos de mujeres desnudas). La preferencia de Empson por los errores de imprenta, a los que considera iluminadores en la medida en que sugieren significados soterrados, también puede compararse con el culto deliberado de los surrealistas por el solecismo en las formas de las cosas (relojes chorreados, fláccidos violoncelos, receptores telefónicos usados como hornillos eléctricos, etc.). Cuando Empson señala que «la práctica de buscar las ambigüedades conduce rápidamente a las alucinaciones» parece estar describiendo el proceso mismo de la inspiración surrealista tal como lo ilustra, por ejemplo, Raymond Roussel en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Roussel tomaba dos palabras de sonidos similares y las combinaba con otras, tomadas en dos sentidos diferentes: de ese modo, obtenía dos oraciones casi idénticas en el plano sonoro, pero muy distintas en cuanto al significado: entre los extremos que le proporcionaban esas dos oraciones tramaba un cuento).

Otro aspecto de esa atención hipnótica por las pequeñeces se revela en los obsesivos análisis de la crítica estructural: un ejemplo extremo e involuntariamente paródico es el *Système de la Mode* de Roland Barthes²⁰, donde el análisis de la indumentaria adopta la forma de un examen minucioso del lenguaje de la costura. Sin embargo, es en la narrativa donde tendremos más posibilidades de encontrar paralelos de la técnica surrealista. *The Body*, de William Samsón ofrece una serie de ilustraciones de experiencias que constituyen contrapartidas verbales de las técnicas de Dalí, Max Ernst y Eugène Iserant. Consideremos, por ejemplo, la siguiente escena, extrañamente parecida a una alucinación como las que podemos ver en los cuadros de Max Ernst:

«But in that house there was a third figure—and this I saw suddenly through the French windows. I stooped, stopped rigid—searched for this figure which suddenly I knew was there, but could not exactly see. A second before I seemed to have seen it. Then again I caught it—in the detached glass windscreen of a car propped against the sundial there stood reflected, motionless, the figure of a man. Dark and glassy in the windscreen lay reflected blue of the sky and a picture of the façade of the house above—though mostly of the verandah rail just above that garden room itself. The figure was standing with its hands on its sides, right against the white curled iron and crooked rail; it wore a dressing gown; its face seemed to stare directly down into mine; it was Bradford.»^{21*}

* «Pero en aquella casa había otra figura; de pronto la vi a través de las puertas-ventanas. Me detuve y me quedé tieso; busqué con la mirada aquella figura cuya presencia de pronto advertí, aunque sin haber podido verla exactamente. Un segundo antes había tenido la sensación de haberla visto. Después volví a atraparla; el parabrisas apoyado contra el reloj de sol reflejaba la figura inmóvil de un hombre. Oscuros y vítreos, se reflejaban allí el azul del cielo y la imagen de la parte superior de la fachada; sobre todo, la barandilla situada justo encima de aquella habitación que daba al jardín. La figura estaba en pie, con las manos a los costados, precisamente contra el hierro blanco y rizado de la

Este otro pasaje ilustra la atención de Samsón por las pequeñeces agrandadas:

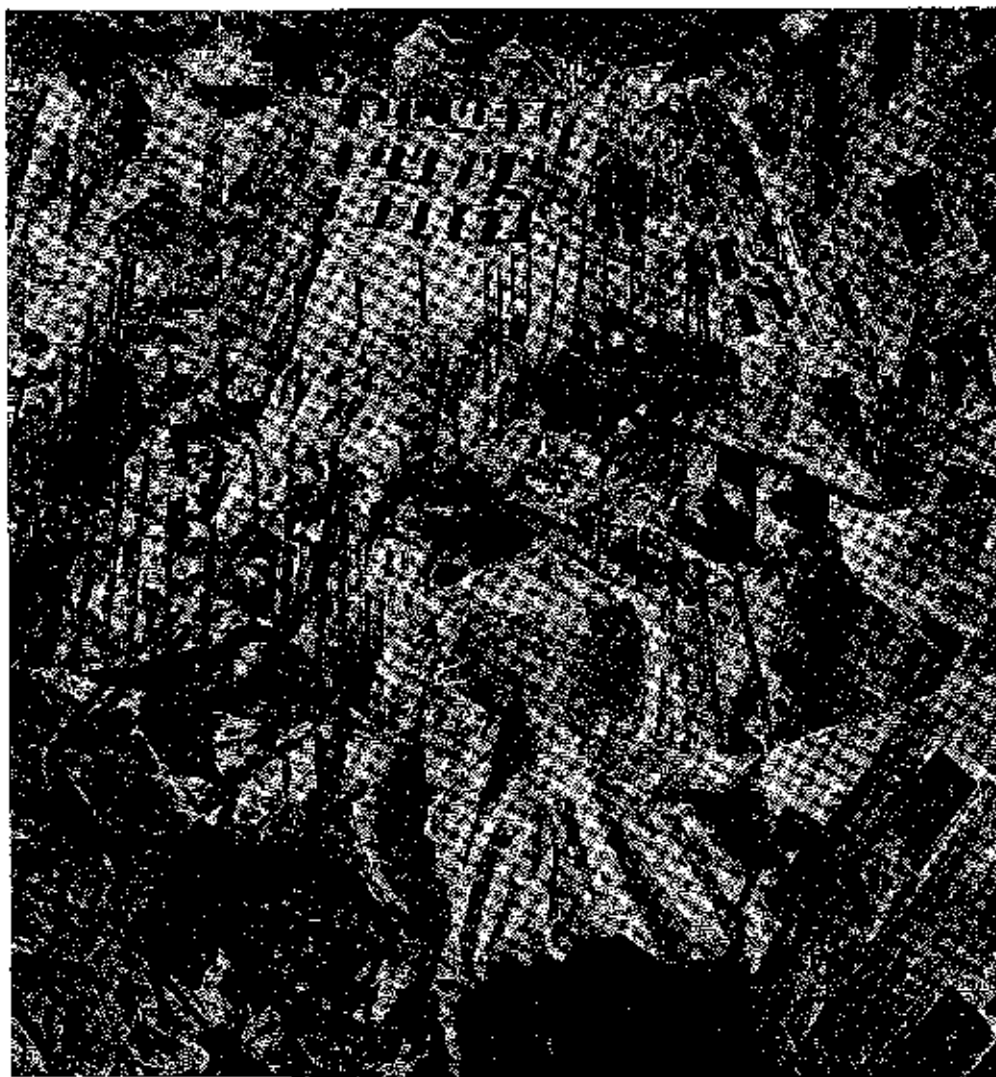
«In the fresh morning air, in the still room without fire or light, in that motionless new grey daylight I sat and stared at the blacklead. After a few minutes, long minutes, I remember my eyes moving nearer to my boots. Nothing stirred but in the stoneset solitude I suddenly grew conscious of my living body. Inside those black boots there were feet and toes and on the toes greyish-yellow hairs. There was a corn on one toe, a patch of hard skin along the side of the other foot. Inside the boot, inside the sock, there was life. And in this knowledge I understood clearly how all the time, motionless in a motionless room, my body was slowly, slowly falling to pieces. A gradual, infinitesimal desintegration was taking place. Nothing could stop it. Pores that once had been young were now drying up, hairs were loosening in their follicles, there was an acid crusting the backs of my teeth and my stomach. And what horrors persisted in the unseen entrails, among all those unbelievable inner organs? My fingernails were growing, phlegm accumulated itself on the membranes of my throat and nose all the time steadily, relentlessly, a quiet change was taking place, the accelerating decadence of forty-five years.»*

De Henry Green (aunque, en general, la contrapartida de la escritura de Green debe buscarse más bien en el arte abstracto) tomamos la siguiente visión, que nos recuerda a Dalí (aunque la última parte parece evocar el estilo de Meredith):

«He looked down on a girl stretched out, whom he did not know to be Merode, whose red hair was streaked across a white face and matted by salt tears, who was in pyjamas and had one leg torn to the knee. A knee which, brilliantly polished over bone beneath, shone in this sort of pool she had made for herself in the fallen world of birds, burned there like a piece of tusk burnished by shifting sands, or else a wheel revolving at such speed that it had no edges and was white, thus

barandilla cubierta por las enredaderas; llevaba puesta una bata; su rostro parecía fijo en el mío: era Bradford.»

* «En el fresco aire matinal, en la callada habitación sin fuego ni luz, en aquel albor quieto, nuevo y gris, estaba yo sentado mirando el sendero de carbonilla. Después de unos minutos, largos minutos, recuerdo que mis ojos se posaron sobre mis botas. Nada se movió; pero en aquella soledad de piedra de pronto cobré conciencia de mi cuerpo vivo. Dentro de las negras botas había pies y dedos, y en los dedos, pelos de un color gris amarillento. En un dedo había un callo, y una dureza en uno de los lados del otro pie. Dentro de la bota, dentro del calcetín, había vida. Y al darme cuenta de ello comprendí claramente que, mientras permanecía inmóvil en una habitación inmóvil, mi cuerpo muy lentamente se iba deshaciendo en pedazos. Se estaba produciendo una desintegración gradual, infinitesimal. Nada podía detenerla. Poros que alguna vez habían sido jóvenes se estaban secando, los pelos se estaban desprendiendo de sus folículos, un ácido se iba incrustando detrás de mis dientes y en mi estómago. ¿Y qué horrores seguían su curso en las invisibles entrañas, entre todos aquellos increíbles órganos internos? Las uñas de mis dedos estaban creciendo, la flema se iba acumulando sobre las membranas de mi garganta y de mi nariz: constantemente, en forma continua e inexorable, se estaba produciendo una silenciosa mutación: la acelerada decadencia de cuarenta y cinco años.»



115 Umberto Boccioni: *La calle entra en la casa*. Lienzo, 1911.

communicating life to ivory, a heart to the still, and the sensation of a crash to this girl who lay quiet, reposed.»^{22*}

* «Miró hacia abajo y vio una muchacha tendida. No supo que era Merode. Su pelo rojo, enmarañado por lágrimas saladas, formaba franjas que cubrían su cara blanca. Estaba en pijama, y un desgarrón dejaba ver una de sus piernas hasta la rodilla. Una rodilla lisa y brillante, tensa sobre el hueso, que resplandecía en esa especie de estanque que había creado para sí misma en el mundo caído de los pájaros, que ardía como un trozo de colmillo que la arena hubiera pulido al deslizarse o como una rueda que girase a tal velocidad que ya no tuviera bordes y fuese blanca, infundiendo así vida al marfil, alma a la quietud, y una sensación de derrumbe a la muchacha que yacía quieta, en reposo.»

La concentración en un detalle (la rodilla) adquiere el mismo carácter que en un cuadro surrealista y provoca imágenes que acaban superponiéndose y reemplazando al objeto observado; por ejemplo, en un pasaje de la página anterior:

«[Elizabeth] helped his [Sebastian's] heart find herds by fastening her mouth on his as though she were an octopus that had lost its arms to the propeller of a tug, and had only its mouth now with which, in a world of the hunted, to hang onto wrecked spars.»*

En *The Waste Land* de Eliot ocupan un lugar importante el tipo de paisajes desolados [116] que solemos ver en los cuadros surrealistas:

*A rat crept softly thorough the vegetation
 Dragging its slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother's wreck
 And on the king my father's death before him.
 White bodies naked on the low damp ground
 And bones cast in a little low dry garrey,
 Rattled by the rat's foot only, year to year.»***

Otro rasgo que comparte Eliot con los surrealistas, sobre todo con Max Ernst tan aficionado al *collage*—, es la práctica de citar un clásico en un contexto aparentemente desconectado; en el pasaje que acabamos de leer encontramos una cita de *La Tempestad* y en los versos siguientes hay una acumulación de citas que van desde «To his Coy Mistress» de Marvell, hasta *The Parliament of Bees* de Day, una balada australiana moderna y en verso Verlaine. Las citas de Picasso son más crípticas. En sus *Filles au bord de la Seine*, su modelo, el famoso cuadro de Courbet del mismo nombre, sólo aparece como la estructura de alambre que sostiene los fuegos artificiales. En su cita [117] del retrato de Simonetta Vespucci de Piero di Cosimo [118], Georges Braque invirtió parcialmente la disposición de los colores: pintó de negro el perfil de la muchacha, contra el blanco de su rostro con aspecto de luna; en el cuadro antiguo, por el contrario, el perfil blanco se dibuja sobre el fondo de una nube negra. En *Une Semaine de honte* de Max Ernst, la esfinge

* «Elizabeth ayudó al corazón de Sebastián a encontrar el suyo aplicando su boca sobre la de él como si fuese un pulpo que hubiera perdido sus tentáculos en la hélice de un remolcador y, en un mundo de perseguidos, sólo le quedase la boca para aferrarse a los restos del naufragio.»

** «Una rata se deslizó suavemente entre la vegetación arrastrando su panza fangosa por la orilla mientras yo pescaba en el turbio canal un atardecer de invierno por detrás de los gasómetros meditando sobre la ruina de mi hermano el rey y sobre la muerte de mi padre el rey antes de él. Blancos cuerpos desnudos en el húmedo terreno bajo y huesos dispersos en una seca buhardilla baja, entrecuchados por la pata de la rata sólo, año tras año.»



116 Yves TANGUY: *Painture*. Licnzo, 1928.

aparece en la ventana de un compartimiento de tren del siglo XIX, dentro del cual hay un caballero sentado, con cara de león y con un bombín en la cabeza; pueden verse las piernas desnudas de un cadáver. Un fotomontaje de Hans Erni presenta a uno de los Reyes Magos, tal como lo pintara el artista suizo del siglo XV Konrad Witz, sobre el fondo de un sanatorio, un pasillo moderno desde el que se ve el panorama de las montañas suizas.

En la quinta parte de *The Waste Land* nos topamos con otro paisaje surrealista:

*Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal.**

Después, aparece en primer plano una figura que nos recuerda el *Cauchemar de violoncelles mous* de Dalí [119]:

*A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings.^{23**}*

El paisaje caótico que describe el pasaje siguiente lleva la marca de la esterilidad y está poblado de pesadillas —tratamiento también típico del surrealismo:

*And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.^{24***}*

La rebelión contra la perspectiva tradicional que había prevalecido en la pintura europea desde el Renacimiento²⁵ produjo las intersecciones del tiempo y del

* «... ¿quiénes son esas hordas encapuchadas pululando por llanuras sin fin, tropezando en tierra agrietada cercada sólo por el liso horizonte, qué es esa ciudad sobre las montañas que se agrieta y se reforma y estalla en el aire violeta torres que caen Jerusalén Atenas Alejandría Viena Londres irreal?»

** «... una mujer se recogió apretado el largo pelo negro y violincó música de susurros en esas cuerdas.»

*** «... y murciélago con caras de niños en la luz violeta silbaron, y agitaron las alas y reptaron cabeza abajo por una pared ennegrecida abajo y patas arriba en el aire había torres repicando campanas reminiscentes, que daban las horas, y voces que cantaban desde cisternas vacías y pozos agotados.»

espacio, típicas del cubismo: el rostro que Picasso presenta simultáneamente de frente y de perfil. Podemos encontrar un equivalente de ese cambio revolucionario en la dislocación de la secuencia temporal en la narrativa²⁶: el ejemplo más destacado es *The Sound and the Fury* de William Faulkner²⁷. En 1939 Sartre saludó en la novela de Faulkner la introducción de la cuarta dimensión en la literatura; más tarde (1945) él mismo produjo —en *Le Sursis*— una narrativa basada sobre la técnica de los norteamericanos Dos Passos y Faulkner. Técnica que luego habría de popularizarse: por ejemplo, en *L'Alouette* de Anouilh.

En pocos escritores modernos puede seguirse el paralelismo con la pintura tan detalladamente como en Gertrude Stein. Sus trucos basados en la repetición y en el uso de oraciones que parecen infantiles pertenecen a la misma corriente innovadora que llevó a Matisse a desochar la sintaxis pictórica tradicional para volver a la visión infantil —eco lejano del elogio que hiciera Wordsworth del niño como el «best Philosopher... Eye among the blind» («mejor Filósofo... Ojo entre los ciegos»). — Stein mantuvo un contacto estrecho con los pintores vanguardistas, sobre todo con Matisse y Picasso (este último, como tampoco se ignora, también había estado muy ligado a Apollinaire y a Max Jacob); en la época de *The Making of Americans*, Gertrude Stein afirmó que estaba haciendo en literatura lo que Picasso hacía en pintura. Por otra parte, uno de los desnudos de Matisse [120] podría ilustrar perfectamente el siguiente poema breve de Gertrude Stein. (que no resulta fácil traducir):

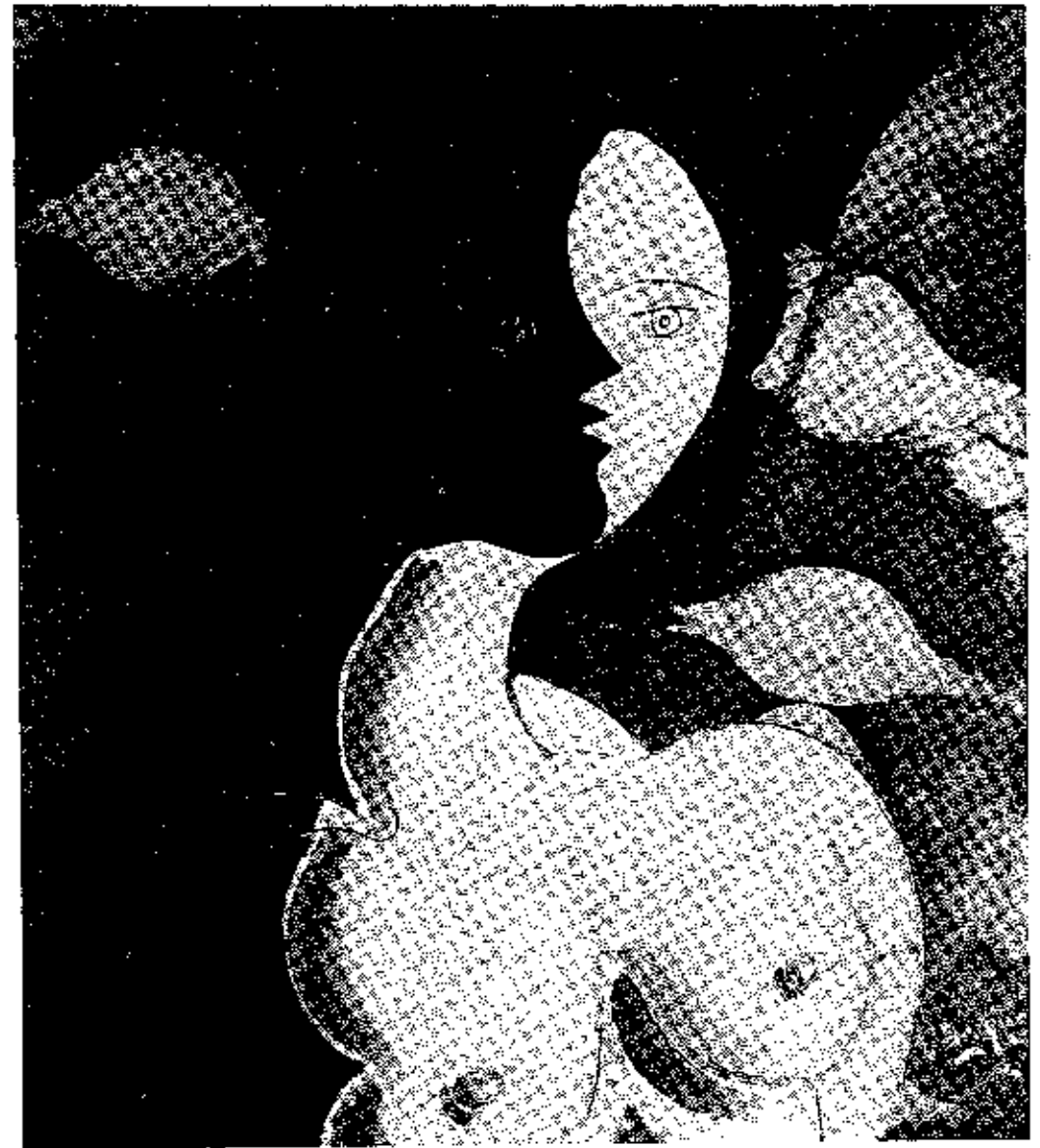
*If you hear her snore
It is not before you love her
You love her so that to be beau is very lovely
She is sweetly there and her curly hair is very lovely
She is sweetly here and I am very near and that is very lovely
She is my tender sweet and her little feet are stretched
out well which is a treat and very lovely.**

La sintética simplicidad de Matisse, su aire infantil, también puede apreciarse en el siguiente pasaje de *Ida*:

«Ida returned more and more to be Ida. She even said she was Ida.
»What, they said. Yes, she said. And they said why do you say yes. Well she said I say yes because I am Ida.
»It got quite exciting.»^{28**}

* «La oyes roncar / pero antes la amas / la amas tanto que es muy hermoso ser un enamorado / está allí dulcemente y su pelo rizado es muy hermoso / está aquí dulcemente y yo estoy muy cerca y es muy hermoso / ella es mi tierna dulzura y sus piececitos están tan extendidos que es un convite y es muy hermoso.» Esta sería una traducción literal, pero la música, las rimas internas, etc., se pierden.

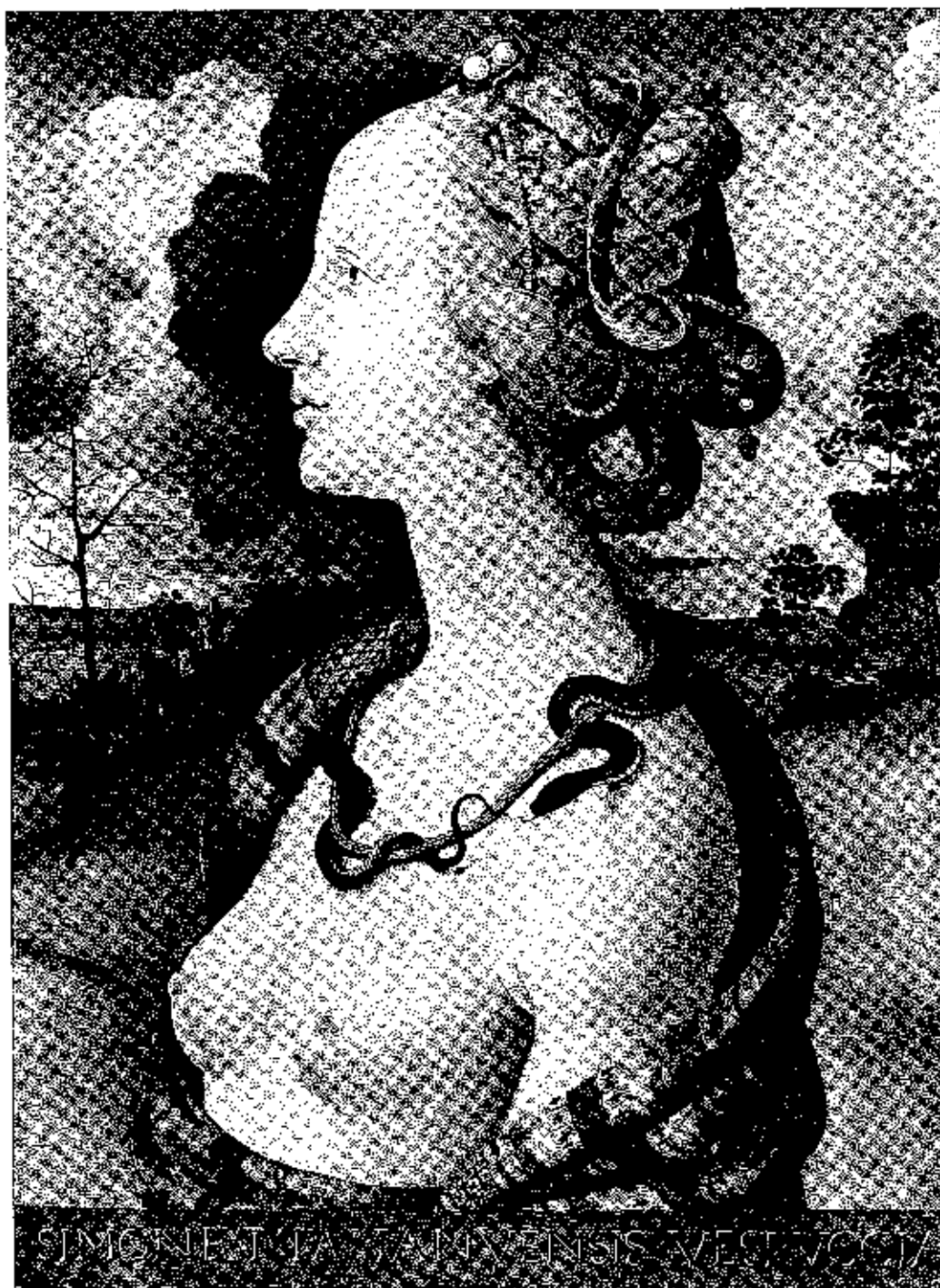
** «Cada vez más Ida volvía a ser Ida. Incluso decía que era Ida. Cómo, decían ellos. Sí, decía ella. Y ellos decían por qué dices sí. Bueno, decía ella, digo sí porque soy Ida. La cosa se puso bastante emocionante.»



117 Georges BRAQUE: *Face et Profil*. Lienzo, 1942.

Así como el hombre de la calle se pregunta si Matisse sabe dibujar, también la editorial que publicó *Three Lives* mandó averiguar si Gertrude Stein sabía realmente inglés.

Según Donald Sutherland, «puede afirmarse que entre Gertrude Stein y Proust existe la misma diferencia que entre Cézanne y los impresionistas. Las complejidades de los detalles, de la luz y del entorno se reduce a una estructura geométrica simple, una existencia definitiva que se dirige a la mente».



118 Piero di Cosimo: *Simonetta Vespucci*, Madera, hacia 1480.

Sutherland prosigue diciendo: «Sin dejar de reconocer sus innegables dotes analíticas y el esplendor de su construcción, la continuidad que presenta Proust es una continuidad de percepción, de registro, similar a la superficie de un cuadro impresionista; en cambio, la continuidad de *The Making of Americans* es conceptual, la perspectiva que supone su actividad constante es más mental que sensible y emocional, y semeja la superficie de un cuadro cubista...

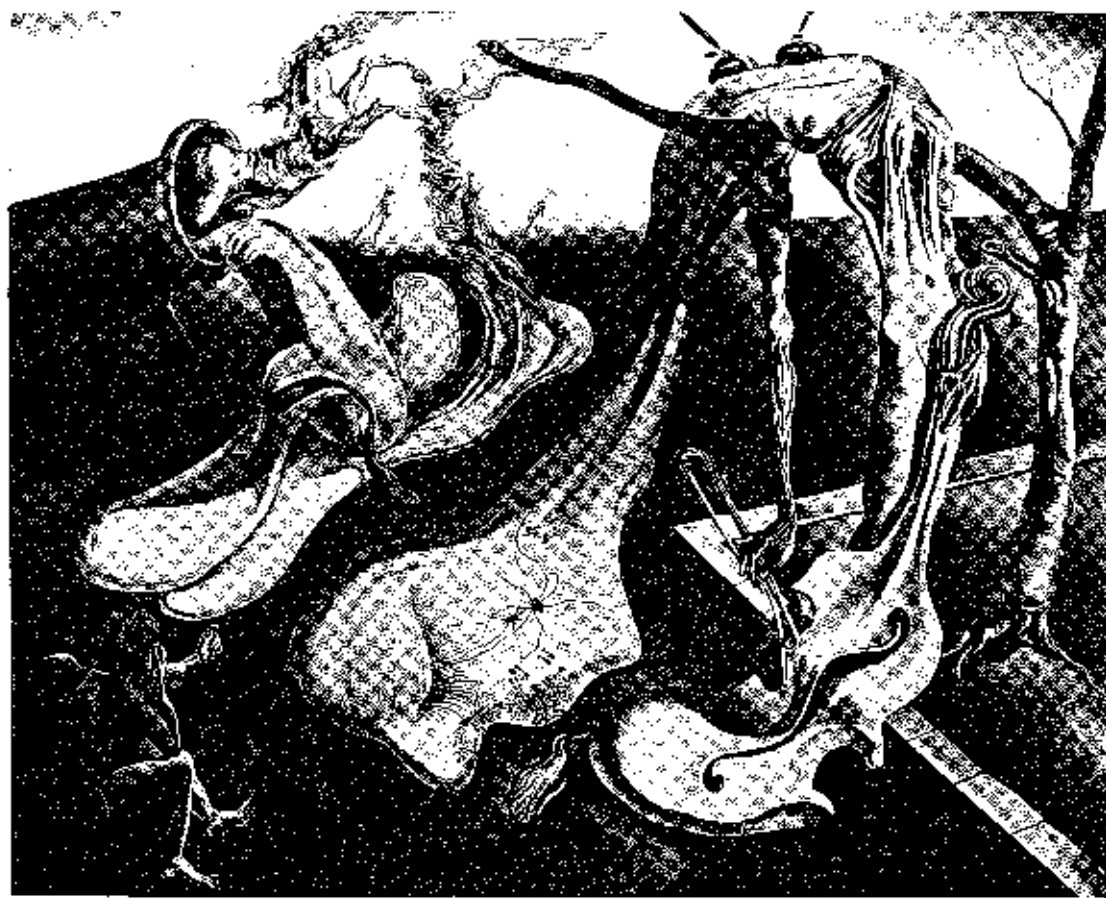
»Así como las abstracciones tridimensionales de Cézanne se aplanaron en las dos dimensiones del cubismo, también la dimensión biográfica de *Madame Bovary* se aplanó en el presente continuo de *The Making of Americans*. Al igual que en la narración directa, donde la forma funciona como una superficie plana, el presente continuo del tiempo interior era para Gertrude Stein un plano de referencia liso, al margen de cualquier interés por la profundidad. Flaubert y Cézanne se interesaban por los sólidos y la profundidad, pero ese interés perdió vigencia en la época de Gertrude Stein y Picasso. El cambio en el sentido de la geometría plana supuso un progreso hacia la simplicidad y la claridad de objetivos, hacia el elementalismo absoluto. En él encontramos una serie de temas interesantes para la literatura y la pintura posteriores: por ejemplo, el uso de las letras del alfabeto, la simple yuxtaposición de objetos heterogéneos, el uso de un objeto reconocible y concreto en medio de las abstracciones. Pero la principal similitud entre el cubismo y ese periodo de la obra de Gertrude Stein consiste en la reducción de la realidad externa a las abstracciones más extremas y simples de la mente humana...

»'A *Curtain Raiser*' viene a corresponder a los dibujos cubistas sencillísimos, austeros y tensos que hacía Picasso en aquella época (1913). ... Gertrude Stein dijo mucho después que las obras de su periodo intermedio eran pintura; eso vale incluso para los textos que no mencionan objetos. [*Everybody's Autobiography*, página 180].

»En medio de nuestro mundo, que declinaba bajo el peso de los hábitos, los recuerdos, los mecanismos de palabras e ideas, se dedicó seriamente a crear una realidad nueva. Los elementos de esa realidad estaban implícitos en la vida del siglo XX —el intenso aislamiento de cada persona y de cada cosa, la simple gratuidad de la existencia, la prodigiosa inventiva y la casi total falta de memoria—, pero fue Gertrude Stein quien hizo que esa realidad implícita llegase a ser nítida, efectiva y totalmente real para la mente del lector; así como Picasso hizo que se volviera evidente para la vista... Gertrude Stein y Picasso aislaron la cualidad y el movimiento, y los volvieron inteligibles: ella en palabras, él en líneas y colores... Ambos son... clásicos por su insistencia en un presente absoluto despojado de todo aspecto progresivo y alusivo, y también por su uso de la superficie plana.»²⁹

En *The Autobiography of Alice B. Toklas*, la misma Gertrude Stein reconoce además una semejanza entre el objetivo de Juan Gris y el suyo propio [121]:

«En su obra, Gertrude Stein ha estado siempre poseída por la pasión intelectual de la exactitud en la descripción de la realidad interna y externa. Esa concentración le permitió lograr una simplificación y, por consiguiente, destruir la asociación



119 Salvador DALÍ: *Cauchemar de violoncelles mus.* Lienzo, 1940.

emocional tanto en prosa como en poesía... Ni siquiera los sentimientos deberían ser la causa de la prosa y de la poesía. Estas deben ser una reproducción exacta de la realidad externa e, incluso, interna.

»También Juan Gris pensaba en la exactitud, pero en él la exactitud tenía un fundamento místico. Como místico necesitaba ser exacto. En Gertrude Stein esa necesidad era intelectual, una pasión pura por la exactitud. Por eso su obra se ha comparado muchas veces con la de los matemáticos, y cierto crítico francés la comparó con la obra de Bach.»³⁰

Muy cerca del manierismo de la repetición —que ilustra la obra de Gertrude Stein— se sitúa el manierismo del lenguaje telegráfico, donde se suprimen partes del discurso, se recurre a las construcciones clipticas, etc. Antes de que Pound

abogara por la economía del discurso mediante la supresión de artículos y la poda de adjetivos, los futuristas italianos habían dado ya abundantes ejemplos de la misma; en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, de 1912, Marinetti declaró:

«La sintaxis era una especie de intérprete o de cicerone monótono. Debemos eliminar ese intermediario para que la literatura entre directamente en el universo y se confunda con él [...]. ¡Después del verso libre, he aquí, por fin, las palabras en libertad!

»Os he enseñado a odiar la inteligencia haciendo que despierte de nuevo en vosotros la divina intuición, ese típico don de las razas latinas. Mediante la intuición venceremos la hostilidad aparentemente irreducible que separa nuestra carne humana del metal de los motores.»³¹

Otro italiano, que durante cierto tiempo perteneció al movimiento futurista, Ardengo Soffici, postuló en sus *Primi principi di un' estetica futurista* (1920) que la función del arte consiste en afinar y aguzar la sensibilidad, y concluyó que el lenguaje artístico se estaba convirtiendo en un argot para cuya comprensión no se requerían indicaciones demasiado complejas; por consiguiente, los modos de expresión del artista podían ser cada vez más concisos y sintéticos, y podían asumir un carácter más íntimo y abstracto hasta el punto de convertirse en una grafía convencional. El artista y el público ya no encontrarían su satisfacción en la elaboración de una representación detallada de la realidad lírica, sino en el signo mismo que la simboliza. Por consiguiente, unos pocos colores y líneas en la pintura, unas pocas formas y volúmenes en la escultura y la arquitectura, unas pocas palabras en la poesía, unas pocas notas en la música bastarían para sugerir por medio de amplias repercusiones, infinitos ecos, analogías remotas, un mundo de belleza. El encuentro de dos colores en una superficie, una sola palabra en una página serían capaces de producir un goce inefable. Previó el destino final del arte: la abolición del arte mismo a través de un refinamiento supremo de la sensibilidad que volvería inútiles sus manifestaciones. Basta contemplar las composiciones de Piet Mondrian o escuchar la música de Webern para apreciar hasta qué punto el movimiento futurista italiano coincidió con la tendencia del arte abstracto. Los *Calligrammes* de Apollinaire (1918) y los *Chimismi lirici* de Soffici (1915, segunda edición 1919) ya eran una forma de arte abstracto: disociación violenta de la oración respecto de todo tema; reducción de la misma a mero signo gráfico para el ojo y sonoro para el oído. Gertrude Stein utilizó recursos similares: misteriosas iniciales, errores y correcciones en mitad de las oraciones, «criptogramas». Los poemas de E. E. Cummings (donde se desarrollan hasta sus últimas consecuencias las ideas de Ezra Pound sobre la manifestación de las palabras en la hoja impresa y la teoría de William Carlos Williams según la cual «el poema, como cualquier otra forma de arte, es un objeto»)³² nos recuerdan las obras pictóricas de Mondrian, Kandinsky y Klee: estos artistas desarrollaron una técnica libre donde los signos mismos reemplazan a las imágenes. Las *technopaignia* de Cummings son de hecho poesía y pintura al mismo tiempo; constituyen una nueva aplicación del principio

alejandrino *ut pictura poesis*, como puede verse en el siguiente ejemplo (que elijo no por sus méritos particulares, sino por su brevedad):

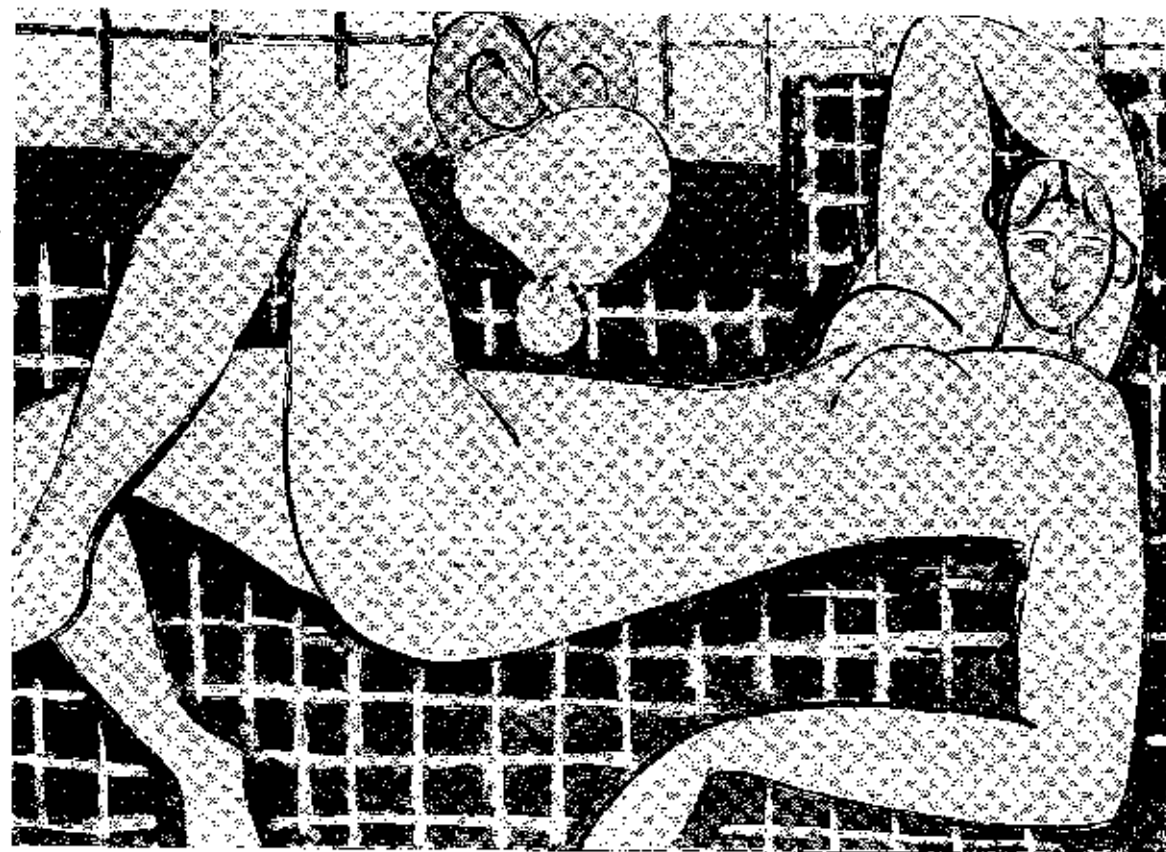
the
 sky
 was
 can dy tu
 minous
 edible
 spry
 pinks shy
 lemons
 greens coo l choc
 olate
 s.

un der,
 a lo
 co
 mo
 tive s pout
 ing
 vi
 o
 lets^{33*}

Pero lo que más se acerca a Mondrian es el conjunto de enunciaciones que Gertrude Stein abstrae de la realidad en su famoso poema «A rose is a rose is a rose» y en «Arc there Six or Another Question»³⁴: «Más allá del ritmo, más allá del movimiento, más allá de la vibración, desarrolló un sentido del puro acontecimiento como un absoluto.»

Donde más se aproxima el arte de la narrativa al arte abstracto es en las novelas de Henry Green³⁵. Este autor aplica a la prosa una técnica esencialmente poética abundantemente ilustrada en Hopkins y Auden: por ejemplo, la concentración en unos pocos rasgos significativos, la abolición del artículo, el lenguaje telegráfico. Ya los títulos de sus novelas son modelos de concisión: *Living, Party Going, Nothing, Concluding...*, palabras aisladas en mitad de una página, que casi funcionan como una mancha de color en un cuadro abstracto. Por otra parte, el siguiente pasaje de *Living* quizá nos recuerde la obra de Chagall: «Here pigeon quickly turned rising in spirals, grey, when clock in the church tower struck the

* «... el ciclo era confitura brillante ágiles rosados comibles tímidos limones verdes chocolates fríos / debajo, una locomotora arrojando violetas.»



120 Henri MATISSE: *Desmulo rosa*. Lienzo, 1935.

quarter and away, away the pigeon fell from this noise in a diagonal from where church was built and that man who leant on his spade.»³⁶ La atmósfera misma de las novelas de Green, la sustitución de la intriga en el sentido normal de la palabra por una arabesca más sutilísimo arabesco de conversaciones y episodios inconclusos (que no dejan de tener cierta semejanza con las elegantes distorsiones de Ronald Firbank), el aplanamiento de los rasgos personales de los personajes para que puedan modelarse en función de ese arabesco y resulte casi imposible separarlos de ese modelo, la colocación de la historia casi fuera del tiempo y del espacio (por ejemplo, en *Concluding*) y en algunos casos (por ejemplo, en *Nothing*) la ausencia casi total de pasajes descriptivos... todos estos rasgos contribuyen a crear la sensación de que nos encontramos ante cuadros abstractos. En algunas

* «Aquí paloma se volvió rápidamente elevándose en espirales, gris, cuando reloj en la torre de la iglesia tocó el cuarto y la paloma fue cayendo desde ese ruido en diagonal desde donde iglesia estaba edificada y aquel hombre apoyado sobre su pala.»

ocasiones, como en el siguiente pasaje de *Back*, un débil eco de Gertrude Stein viene a mezclarse con un sentido surrealista de lo macabro:

«But as it was he went in the gate, had his cheek brushed by a rose and began awkwardly to search for Rose, through roses, in what seemed to him should be the sunniest places of a fine day, the warmest when the sun came out at twelve o'clock for she had been so warm, and amongst the newest memorials in local stone because she had died in time of war, of whom, at no time before this moment, had he ever thought as cold beneath a slab, food for worms, her great red hair, still growing, a sort of moist bower for worms.»^{37*}

Las novelas de Henry Green parecen pertenecer a la clase de *divertissements*, «que todo lo traducen en sutileza y elegancia»³⁸, típicos de toda etapa manierista en la historia de la literatura y del arte³⁹.

En un nivel artístico inferior, las obras teatrales de Christopher Fry presentan la misma característica. El artista parece entregarse a un malabarismo privado en un mundo que sólo cuenta como almacén de modelos posibles⁴⁰. Como dijo Aldo Palazzeschi, poeta italiano seguidor de Laforgue, ya en 1910 en la conclusión de su poema «Lasciatemi Divertire (Canzonetta)», donde se complace con las bufonadas verbales:

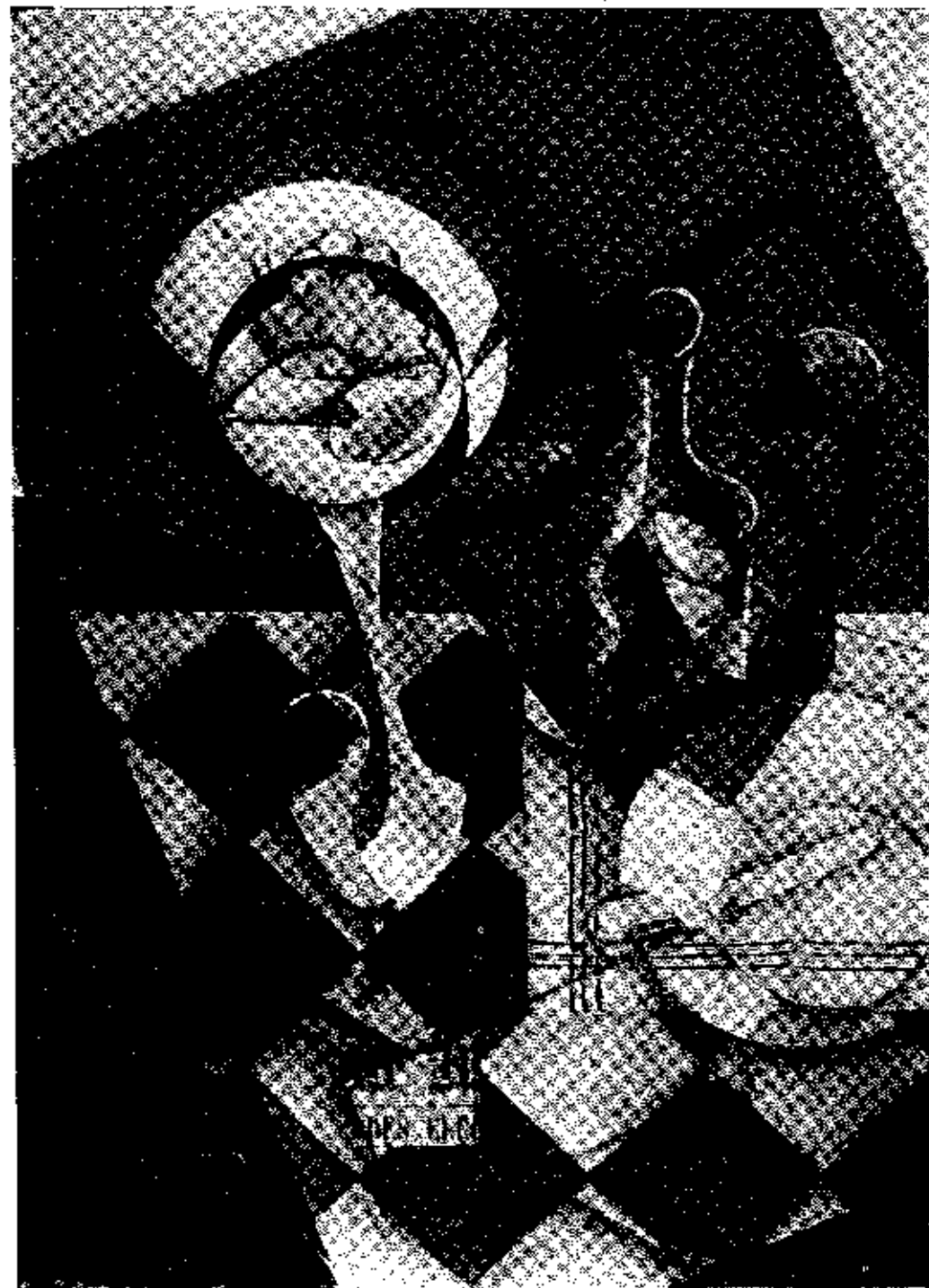
*i tempi sono cambiati
gli uomini non dimandano più nulla
dai poeti:
e lasciatemi divertire!****

La finalidad del arte tal como la define Green en la siguiente cita de *Pack My Bag* (1940) se aproxima mucho a la que describe Soffici en sus *Principi di una estetica futurista*. Dice Green:

«Prose is not to be read aloud but to oneself alone at night, as it is not quick as poetry but rather a gathering web of insinuations which go further than names however shared can ever go. Prose should be a long intimacy between strangers

* «... y así atravesó la entrada, una rosa rozó su mejilla, y empezó a buscar torpemente a Rosa, a través de las rosas, donde pensó que deberían de estar los sitios más soleados en los días lindos, los más calientes cuando el sol aparecía a las doce en punto porque ella había sido tan caliente, y entre las tumbas más recientes construidas con piedra del lugar porque ella había muerto en tiempo de guerra, cuando, al menos eso pensó él, James nunca hubiese podido encontrar mármol para ella, a quien, nunca hasta entonces, él había pensado fría debajo de una lápida, alimento para los gusanos, su gran cabellera roja, que seguía creciendo, una especie de húmeda pérgola para los gusanos.»

*** «... los tiempos cambian / los hombres ya no exigen nada / de los poetas: / ¡dejad, pues, que me divierta!»



121 Juan Gris: *Naturaleza muerta con bandeja de frutas*. Oleo y papier collé sobre lienzo, 1914.

with no direct appeal to what both may have known. It should slowly appeal to feelings unexpressed, it should in the end draw tears out of the stone.»*

No es difícil ver hasta qué punto esta búsqueda del mayor enrarecimiento posible del estilo coincide con el objetivo del arte abstracto. «Una red cada vez más compleja de insinuaciones», una intimidad capaz de «sacar lágrimas de la piedra»: hay personas a las que una forma geométrica de Malevich o de Mondrian puede conmover intensamente; el propio Platón reconoció ya el hechizo de las puras figuras geométricas. Dentro del terreno musical, Schoenberg trabajó en la misma dirección: Melchiori establece un paralelo entre las últimas novedades de Green (*Nothing y Dotting*) y el estado final de Schoenberg caracterizado por el método atonal, la afirmación de un clasicismo abstracto basado sobre la forma pura, la construcción musical perfecta y perfectamente vacía del héroe de la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus*. Pero esos reflejos abstractos del mundo moderno —como observó también Melchiori— adquieren un peculiar patetismo debido quizá a la desesperación: esos artistas son equilibristas de circo y el vacío que los rodea confiere a su acrobacia un aura de tragedia.

En el arte abstracto de Klee encontró Rainer Maria Rilke la solución del problema que requería toda su atención: el de la relación entre los sentidos y el espíritu, entre lo externo y lo interno. Herman Meyer, que ha estudiado la afinidad entre Rilke y Klee, tanto por la actitud mental como por la manera de expresarla en el arte, ha establecido un paralelo entre el arte abstracto de Klee y el lenguaje simbólico que Rilke utiliza en sus *Elegías a Duino*⁴². El símbolo no se desarrolla a partir de elementos tomados de la realidad, sino que constituye un mensaje cifrado. Tales son, por ejemplo, en la décima elegía, las figuras de las estrellas usadas como signos; aquí hay una analogía muy estrecha respecto del enigmático lenguaje cifrado de Klee. En una carta a la pintora Sophy Giauque, al referirse a la poesía japonesa, Rilke describió este proceso de abstracción:

«Le visible est pris d'une main sûre, il est cueilli comme un fruit mûr, mais il ne pèse point, car à peine posé, il se voit forcé de signifier l'invisible.»^{43**}

Al margen de unas pocas insinuaciones, me he abstenido de establecer paralelos entre la música moderna y las otras artes, en parte porque, como ya he tenido ocasión de decir, las similitudes entre la música y la literatura suelen ser engañosas⁴⁴. Como señala ajustadamente Edmund Wilson a propósito del supuesto carácter musical de *Finnegans Wake*: «Tampoco considero que se pueda defender el

* «La prosa no debe leerse en voz alta, sino uno mismo, solo, de noche, puesto que no es tan veloz como la poesía, sino que va tejiendo una red cada vez más compleja de insinuaciones que llegan más lejos de lo que son capaces los nombres sin embargo compartidos. La prosa debería ser una prolongada intimidad entre extraños que no apelara directamente a lo que ambos pudiesen haber conocido. Debería apelar gradualmente a sentimientos no expresados, debería acabar sacando lágrimas de la piedra.»

** «Se toma lo visible con mano firme, se lo coge como un fruto maduro, pero su peso es nulo, porque apenas colocado se lo obliga a significar lo invisible.»

procedimiento de Joyce sobre la base de una analogía con la música⁴⁵. Por cierto, Joyce tiene mucho de músico: su registro fonográfico de *Anna Livia* es tan bello como un exquisito solo de tenor. Pero nadie soportaría ni media hora las obras de un compositor de óperas o de poemas sinfónicos que insistiese en el mismo tono monótono que Joyce imprime a ciertas partes de *Finnegans Wake*, mezclase como él tantos temas en un solo pasaje o volviese a recoger un tema dos horas después de haberlo planteado, cuando inevitablemente los oyentes ya lo han olvidado.»⁴⁶

En cambio, las comparaciones entre las artes visuales y la literatura me parecen muy apropiadas: en este caso se trata de terrenos más próximos entre sí, como lo demuestra, según vimos, la existencia de pintores que son también buenos escritores, y de escritores que saben dibujar, pero, como he dicho al comienzo, mientras que este tipo de paralelismo parece casi obvio en lo que al pasado se refiere, ya no lo es tanto en el arte moderno, porque la «énormité devenant norme» y los «sauts d'harmonie inouis» resultan violentamente chocantes al expresarse en una tela o en el metal y la piedra; en la página impresa, en cambio, no producen un efecto tan perturbador. Incluso una página de *Finnegans Wake* es más accesible que muchos cuadros abstractos: al menos podemos adivinar por qué se ha escrito esa página; en cambio, la primera reacción ante muchos cuadros modernos consiste precisamente en preguntarse cuál pudo haber sido la razón de que se pintaran⁴⁷. Como sabemos, los victorianos eran capaces de gozar con «Jabberwocky», pero a Mondrian, a Malevich y a Kandinsky los habrían enviado al manicomio, y no hubiesen percibido diferencia alguna entre los cuadros de Klee y los de un criminal demente. Espero, sin embargo, que las observaciones incompletas del presente capítulo hayan bastado para mostrar con suficiente claridad que también en el período moderno existe una estrecha relación entre el desarrollo del arte y el de la literatura; podríamos decir, incluso, que es en el período moderno donde más se da esa relación, porque en él, junto con la creación, se desarrolla una actividad crítica casi hipertrófica, orientada hacia el debate de una serie de problemas comunes a todas las artes.

I. «UT PICTURA POESIS»

¹ *Two Cheers for Democracy* (Londres, Edward Arnold, 1951), pág. 101. [Traducción castellana, *Ensayos críticos*, Madrid, Taurus, 1979.]

² (Londres, Faber and Faber, 1958).

³ (University of Chicago Press, 1958).

⁴ Ensayos anteriores sobre el mismo tema: A. FONTAINE, *Les Doctrines d'art en France; peintres, amateurs, critiques de Proussin à Diderot* (París, H. Laurens, 1909); A. LOMBARD, *L'Abbé Du Bois; Un Initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* (París, Hachette, 1913); W. POLKIEWSKI, *Entre le classicisme et le romantisme* (Cracovia, Académie polonaise des sciences et des lettres, 1925); Rensselaer LEE, «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin*, XXII: 4 (diciembre de 1940); B. MUNTEANO, «Le Problème de la peinture en poésie dans la critique française du XVIII^e siècle», *Atti del quinto Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Moderne* (Florenzia, Valmartina, 1955), págs. 325-38; J. SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'antiquité* (Oxford, Clarendon Press, 1957).

⁵ Véase Ian JACK, *Keats and the Mirror of Art* (Oxford, Clarendon Press, 1967).

⁶ *Timber, or Discoveries*, en *Critical Essays of Seventeenth Century*, comp. por J. E. SPINGARN (Oxford, Clarendon Press, 1908), I, 29, *The Merchant of Venice*, C, i, 83-88.

⁷ En *Oeuvres complètes de Diderot*, edición preparada por J. ASSEZAT y M. TOURNEUX (París, Garnier, 1875), I, 374. Sobre la popularidad de que gozaron los emblemas entre los escritores véase mis *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (2.^a ed.: Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964), páginas 205-31.

⁸ Giulio Romano fue responsable de las decoraciones en el funeral de Federico Gonzaga, Duque de Mantua (28 de junio de 1540). Cf. *Winter's Tale*, V, ii, 95 y sigs.

⁹ Citado en Isabel W. U. CHASE, *Horace Walpole: Gardener* (Princeton University Press, 1943), págs. 100-101.

¹⁰ Véase Ian JACK, *Keats and the Mirror of Art*.

¹¹ E. WIND, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts* («Vorträge der Bibliothek Warburg», Leipzig, 1930-31). La reina Cristina de Suecia también fue representada como Minerva en un cuadro de D.-K. Ehrcustrahl (retrato de busto con figuras alegóricas de la Escultura, la Poesía y la Pintura, depositado en el Nationalmuseum de Estocolmo), así como en medallas (E. Parise, 1650, y G. F. Tavarini, con posterioridad a 1665) y en una estatua de Millich. Véase *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, edición preparada por Magnus von PLATEN (Estocolmo, Norstedt, 1966), págs. 354 y sigs. Dado el aspecto poco atractivo de la reina, semejante Minerva hubiese tenido muy pocas posibilidades de ser elegida por París.

¹² *L'Art religieux après le Concile de Trente* (París, Colin, 1932), sobre todo las págs. 383 y sigs.

¹³ *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa* (Hamburgo, Procter, 1934); traducción italiana en separata de *Bibliofilia*, vol. XLI (Florenzia, Olschki, 1939).

¹⁴ Chester F. CHAPIN, *Personification in Eighteenth-Century English Poetry* (Nueva York, 1955), pág. 56; citado por J. H. HAGSTRUM, *The Sister Arts*, pág. 145.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 290.

¹⁶ Véase Ian JACK, *Keats and the Mirror of Art*, págs. 110-11, 129.

¹⁷ Véase Raymond ESCHOLIER, *Delacroix: peintre, graveur, écrivain* (París, Floury, 1927), II, págs. 84-87.

¹⁸ *Theory of Literature* (Nueva York, Harcourt Brace, 1959), págs. 134-35. [Traducción castellana: Madrid, Gredos, «Biblioteca Románica Hispánica».]

¹⁹ *Literature through Art. A New Approach to French Literature* (Nueva York, Oxford University Press, 1952), pág. 223.

²⁰ *Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956; Berlín, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1956).

²¹ *Theory of Literature*, pág. 127.

²² *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée* (París, Flammarion, 1947). [Traducción castellana: México, Fondo de Cultura Económica.]

²³ COMANINI, *Il Fígino ouero del Fine della pittura* (Mantua, 1591), págs. 28-53, 135, 244; citado por

BENNO GRIGER, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi, pittore illusionista del Cinquecento* (Florencia, Vallecchi, 1954), págs. 82-85.

²⁴ El tratado de Bataux se reduce prácticamente a una colección de lugares comunes: la imitación de la naturaleza es el objetivo común de las artes, que sólo se diferencian por los medios de que se sirven para lograr esa imitación. Bataux hace sólo una somera referencia a la pintura y a la música.

²⁵ *Oeuvres complètes de Diderot*, edición citada, I, 385.

²⁶ Véase P. COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950* (Londres, Faber and Faber, 1965), págs. 273-74.

²⁷ No he podido consultar la obra de Thomas MUNRO *The Arts and Their Interrelations* (Nueva York, The Liberal Press Art, 1949); como tampoco *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (Atenas, University of Georgia Press, 1948). Entre las obras más recientes, *Four Stages of Renaissance Style; Transformations in Art and Literature 1400-1700*, de Wylie SYRNER (Nueva York, Doubleday, 1955), presenta una visión correcta de las relaciones entre las diversas artes.

²⁸ *La Correspondance des arts*, págs. 97 y sigs., 210.

²⁹ Con la negligencia tradicional de los franceses por las lenguas extranjeras, Souriau escribe «Pintelli», *ibid.*, pág. 107.

³⁰ *Ibid.*, pág. 108.

³¹ *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la renaissance au cubisme* (París, Gallimard, 1965), pág. 133. [Hay trad. cast.]

³² Ya VASARI había señalado (*Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* Florencia, Sansoni, 1906), VII, 727: «Insegna la lunga pratica i solleciti dipintore a conoscere... non altramente le varie maniere degli artefici, che si faoia un dotto e pratico cancelliere i diversi e variati scritti de' suoi eguali, e ciascuno i caratteri de' suoi più stretti famigliari amici e congiunti.» («La larga práctica enseña a los pintores diligentes a conocer... los diferentes estilos de los artistas como el docto y experimentado archivero conoce la escritura diversa y variada de sus pares, y como cada uno conoce el carácter de sus amigos íntimos y de sus allegados.»)

³³ Benedetto CRUCCI, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, teoria e storia* (3.ª ed. revisada: Bari, Laterza, 1908), I parte, cap. IX, pág. 78. [Traducción castellana: Buenos Aires, Nueva Visión.]

II. EL TIEMPO REVELA LA VERDAD

¹ *Style in Costume* (Londres, Oxford University Press, 1949).

² (Londres, Kegan Paul, 1924).

³ R. L. PRINCE, *Storia del costume in Italia* (Milán, Istituto Editoriale italiano, 1964), III, pág. 18.

⁴ *Style in Costume*, pág. 6.

⁵ *Les Trésors de Palmyre. Curieux, collectionneurs, amateurs d'art, etc.* (París, Plon, 1938), pág. 239.

⁶ *On Art and Connoisseurship* (Londres, Bruno Cassirer, 1942), págs. 260-61.

⁷ *Le memorie di un pittore di quadri antichi* (San Casciano, Val di Pesa, Società Editrice Toscana, s. f. [c. 1932]), págs. 108, 135. La figura de Diana que aparece en el cuadro aquí reproducido está tomada, sin lugar a dudas, de la imagen de esa diosa que encontramos en el centro de la *Diana Cacería* de Domenichino (Roma, Galleria Borghese).

⁸ Citado por COLLINS en *Changing Ideals in Modern Architecture*, pág. 257.

⁹ Véase M. PRAZ, *The Romantic Agony* (Londres, Oxford University Press, 1933; hay ediciones posteriores), cap. IV: «The Belle Dame sans Merci». (Todas las citas que se insertan a continuación están tomadas de la edición de 1951.)

¹⁰ *Changing Ideals in Modern Architecture*, pág. 259.

¹¹ Traducido de WINCKELMANN, *Opere* (Prato, Giachetti, 1830), VI, 520 y sigs.

¹² *The Australian Ugliness* (Harmondsworth, Penguin Books, 1960), pág. 191.

¹³ Véase *The Romantic Agony*, págs. 291-93, 399.

¹⁴ *Theory of Literature*, págs. 128-29.

¹⁵ MATILA C. GHYKA, *Le Nombre d'or. Riles et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (París, Gallimard, 1931), I, 109.

¹⁶ *English Landscaping and Literature, 1660-1840* (Londres, Oxford University Press, 1966), pág. 37.

¹⁷ Carta de Hannah More a su hermana, del 31 de diciembre de 1782, *Memoirs of the Life and Correspondence of Mrs. Hannah More* (Londres, Seeley and Burnside, 1834), I, 267.

¹⁸ *Studies in Iconology* (Nueva York, Oxford University Press, 1939), págs. 176-77. [Hay traducción castellana: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976.]

¹⁹ Véase mi ensayo «Donno's Relation to the Poetry of His Time», en *The Flaming Heart* (Nueva York, Doubleday, 1958), págs. 201, 203.

²⁰ *William Blake, Poet and Painter, An Introduction to the Illuminated Verse* (University of Chicago Press, 1964), págs. 140 y 20.

²¹ Véase *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, edición preparada por Oswald DOUGHERTY y J. R. WAHL (Oxford, Clarendon Press, 1965), II, 526 y sigs.

²² Sin embargo, si hemos de aceptar la fecha de 1864, que el propio Rossetti asignaba a su óleo, esa identidad de actitud se debería al azar. La *Jo, femme d'Irlande*, de Courbet (la reproducción que utilizamos corresponde a la copia que realizó el propio autor en 1856 [Metropolitan Museum]), fue pintada en una sola sesión en Trouville en 1865: la muchacha irlandesa era modelo del pintor norteamericano Whistler, quien la cedió en esa ocasión a Courbet. Es probable que este último la encontrara en el estudio de Whistler en París, cuando Jo posaba para el cuadro de ese pintor *The White Girl*. La fecha de 1865 se basa en una carta de Courbet de ese año donde menciona a «una espléndida muchacha pelirroja» cuyo retrato había empezado a pintar (P. BOREL, *Le Roman de Gustave Courbet* [París, 1922], pág. 99, núm. 1; Charles STERLING y Margaretta M. SALINGER, *French Painting: A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. II: XIXth Century* [Greenwich, Conn., New York, Graphic Society, 1966], págs. 128-29). Sin embargo, *Lady Lillith* (cuadro del que existen réplicas fechadas en 1867) no se pintó hasta 1866. En agosto de ese año Rossetti escribió a su madre: «He estado trabajando en el cuadro de la Toilette [es decir, *Lady Lillith*] y en el de la manga dorada [*Monna Vannu*], que creo que conoces» (véase H. C. MARILLIER, *Dante Gabriel Rossetti. An Illustrated Memoir of His Art and Life* [2.ª ed. abreviada y revisada, Londres, Bell, 1901], págs. 77, 99, 105; y *Letters*, II, 602). Los viajes de Rossetti a Francia se produjeron mucho antes de 1867, fecha en que el cuadro de Courbet se expuso en su muestra del Rood-Point du Pont de l'Alma. Pero en 1859 y 1884 Whistler fue y volvió de Londres, de modo que él pudo haberle mencionado a Rossetti la tela de Courbet.

²³ *Histoire du romantisme* (París, Charpentier et Fasquelle, 1895), pág. 130.

III. IDENTIDAD DE ESTRUCTURA Y DIVERSIDAD DE MEDIOS

¹ Vladimir J. PROPP, *Morphology of the Folktale*, edición y prólogo de Svatava Pirkova-Jakobson (Bloomington, Indiana Univ., Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, 1958). [Hay traducción castellana: *Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1977.]

² *L'Arte e le Arti* (Pisa, Nistri-Lischi, 1960), págs. 18, 37, 43, 45, 46, 49, 105.

³ *Ibid.*, pág. 39.

⁴ En un sentido diferente, PETRARCA definió la poesía como «recuerdo de cosas experimentadas y comprobadas» (*Lettere senili*, II, 3). Petrarca pensaba en el ejemplo de los grandes autores clásicos y definía la actividad poética de acuerdo con ese modelo.

⁵ M. ARNOLD, introducción al volumen I de *The Hundred Greatest Men* (Londres, Sampson Low, 1879).

⁶ En «Wordsworth and Constable», *Studies in Romanticism*, V (primavera de 1966), págs. 121-38.

⁷ COLERIDGE, *Shakespeare Criticism*, edición preparada por T. M. Raysor (Londres, Everyman Edition, 1960), II, 106; según lo cita STORCH en *Wordsworth and Constable*, pág. 134.

⁸ Véase, sin embargo, lo que se dice sobre el soneto «Westminster Bridge» y sobre «The Solitary Reaper» en el cap. VI, págs. 159 n., 163.

⁹ *The Unmediated Vision, An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry* (New Haven, Yale University Press, 1954).

¹⁰ Realizado por Ath. Georgiades; Matila C. GHYKA menciona este trabajo en *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, I, págs. 69-70. Vale la pena citar la conclusión que extrae Ghyka de su estudio sobre el pitagorismo (I, 32-33): «Intercalar le terme moyen dans un syllogisme, monter une chaîne de syllogismes en 'sorite' et jeter ainsi un pont entre deux îlots de la connaissance, relier par l'éclair de la métaphore juste deux images baignant dans le flot du rythme prosodique, joindre par l'eurythmie basée sur l'analogie des formes les surfaces et les volumes architectoniques, comme le dit le même Platon dans le *Théétète* et le *Timée*, et comme le détaille très clairement Vitruve... toutes ces opérations sont parallèles, analogues... à la création de l'harmonie musicale que les pythagoriciens choisissent de préférence comme modèle ou comme exemple.» [Intercalar el término medio en un silogismo, construir un cadena de silogismos según el esquema 'sorites' y tender de ese modo un puente entre dos islotes del conocimiento, enlazar mediante el relámpago de la metáfora precisa dos imágenes inmersas en la onda del ritmo prosódico, unir mediante la euritmia basada sobre la analogía de las formas, las superficies y los volúmenes arquitectónicos, como dice el propio Platón en el *Teeteto* y en el *Timeo*, y como especifica claramente Vitruvio... todas estas operaciones son paralelas, 'análogas' a la creación de la armonía musical que los pitagóricos suelen escoger como modelo o ejemplo.] Véase, sin embargo, el comentario de SOURIAU sobre las teorías de Ghyka: *La Correspondance des arts*, pág. 232, n. 1.

¹¹ Libro VI, cap. 2: «Ut sic pulchritudo quidam certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint ita ut addi aut diminui aut imutari possit nihil, quin improbabilis reddatur.» Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, VIII, 4: «... las partes de toda acción deben estar ordenadas de tal manera que, si se suprime algunas de ellas, el conjunto resulte modificado y transformado; pues aquello cuya presencia o ausencia no produce efecto alguno no es parte esencial del todo.» (Traducción de José Alsina Clota [Barcelona, Bosch, 1977], pág. 249.)

¹² HANS KAUSCH, *Die Nomoi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum* (Heidelberg, Lambert Schneider, 1958), ha descifrado los himnos de los templos de Paestum; el examen de las relaciones de altura, anchura y profundidad entre los diferentes elementos le permite deducir las notas de los himnos masculinos y femeninos, según la función y las necesidades del culto. Véase también, del mismo autor, *Akroasis, Die Lehre von der Harmonik der Welt* (Basilea, Benno Schwabe, 1946).

¹³ Véase lo que dice Jakob BURCKHARDT de la tragedia griega (*Griechische Kulturgeschichte* [Stuttgart, Alfred Kröner, s. l.], II, 298): «En cuanto a la estructura de la representación, en la tragedia ulterior fueron apareciendo ciertos secretos imposibles de verse y de notarse en el teatro mismo, pero que, sin embargo, debían de tener un significado. Algunas tragedias de Sófocles y Eurípides están divididas cuantitativamente según la cantidad de líneas que corresponde a cada parte del diálogo; a las escenas principales les corresponde una cantidad media de versos; a las otras escenas, una cantidad de versos que siempre difiere de la media en igual medida, ya sea en más o en menos; se creó así una simetría similar a la de las figuras de un frontón. Aunque nadie lo haya visto ni oído, este aspecto de la tragedia existe; hay cosas que aún no logramos comprender, pero a través de las cuales se nos revela el arte supremo de los poetas.»

¹⁴ GHYKA, *Le Nombre d'or*, I, 64, cita la obra del arqueólogo noruego F. Macody LUND *Ad*

Quadratum: A Study of the Geometrical Bases of Classic and Medieval Religious Architecture (edición inglesa: Londres, Batsford, 1921).

¹⁵ M. SCHNEIDER, *Singende Steine* (Kassel y Basilea, Bärenreiter-Verlag, 1955); véase también Jurgis BALTRUSAITIS, *Les Chapiteaux de Saint Cugat del Vallès* (Paris, Ernest Leroux, 1931).

¹⁶ *Dante and the Legend of Rome* (Londres, Warburg, Institute, 1952), pág. 74.

¹⁷ Véase ROCCO MONTANO, «Dante's Style and Gothic Aesthetic», en *A Dante Symposium, In Commemoration of the 700th Anniversary of the Poet's Birth (1265-1965)*, W. DE SCA y G. RIZZO, comps. (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966), págs. 11-34, donde se afirma que «la esencia de la estética gótica»... «presenta el mismo carácter intelectualista que se manifestó con intensidad en la especulación teológica de la época» (pág. 16). El profesor Montano subraya que «entre comienzos del siglo XII y mediados del XIV el mundo occidental experimentó uno de los más ricos e intensos desarrollos de su historia en el terreno de los estudios lógicos... La teología se convirtió en una construcción intelectual rigurosa» (págs. 26-7). «Las *Summae* medievales nos presentan una organización del pensamiento extremadamente compleja. El arte gótico también deriva de esta última actitud; presenta la misma estructura rigurosa, la misma fuerza intelectual, la misma complejidad organizativa, la misma multiplicidad de elementos que encontramos en las grandes construcciones de Santo Tomás y San Alberto Magno... Este arte se ajusta plenamente a los ideales estéticos que sustentaron la producción literaria de la época. También en este caso se busca una articulación extremada de los elementos, una sutileza o interrelación de las formas, una multiplicación de las correspondencias, una construcción elaborada e ingeniosa. La obra era siempre resultado de una gran tensión intelectual y de un deseo profundo y característico de crear algo difícil, sutil, elevado» (pág. 28). Y añade: «La ambición de la época era alcanzar, junto con la multiplicidad y la concatenación de los elementos, un resultado que, a través de la laboriosa búsqueda de algo elevado, entrañase una culminación» (pág. 31).

¹⁸ *Gothic Architecture?* Pelican History of Art (1962).

¹⁹ Sin embargo, PANOFKY, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Lairabe [Filadelfia], Archabbey Press, 1951, y trad. cast.: *Arquitectura gótica y escolástica*, Buenos Aires, Emecé [Infinito]), ha estudiado la relación entre la arquitectura gótica y la escolástica. Frankl ha definido la arquitectura gótica como «una lógica visual». «Santo Tomás estableció cierta identidad entre la percepción y la razón *nam et sensus ratio quaedam est*—: esto permite concluir que percibió una analogía entre el método escolástico establecido, caracterizado por su sistematicidad, y la arquitectura gótica. Panofsky presenta pruebas convincentes de que una serie de términos escolásticos pueden usarse con provecho para describir las obras góticas construidas durante el período situado aproximadamente entre 1140 y 1270. Sin duda, una idéntica o similar forma de pensamiento gobernó tanto la escolástica como el estilo gótico de esas cuatro o cinco generaciones» (FRANKL, *op. cit.*, pág. 263). Sin embargo, la prueba que presenta Sergio BETTINI (*Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova* [Venecia, Neri Pozza, 1960], pág. 43), como muestra de la estrecha relación que existiría entre la arquitectura gótica y la escolástica, me parece un poco forzada. Afirma este autor: «En el cuaderno de bocetos de Villard de Honnecourt encontramos, por ejemplo, el plano del presbiterio ideal para una iglesia gótica, trazado, según vemos en una anotación situada cerca del dibujo, *inter se disputando*, por él y por otro maestro, Pierre de Corbie. Así, pues, vemos a estos dos arquitectos del alto gótico trabados en la discusión de una *questio*, sin duda a la manera de los escolásticos, porque un tercer maestro se refiere a esa discusión usando el verbo escolástico específico *disputare*, en lugar, por ejemplo, de *colloqui*, *deliberare* u otro término similar. Por cierto, antes de ponerse a trabajar, Giusto de' Menabuoi debe de haber discutido bastante de esa manera, aunque sólo fuese consigo mismo.» Lo que dice Bettini acerca de los arquitectos franceses del alto gótico contrasta claramente con el punto de vista de Frankl: según él, éstos «eran escogidos no tanto por sus capacidades estrictamente técnicas, sino *propter sagacitate ingenii*, y proyectaban sus catedrales como *summae* escolásticas».

²⁰ Willi DROST, *Romanische un gotische Baukunst* (Postdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1944), pág. 5. PANOFKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, pág. 21.

²¹ *Die Kunst des Mittelalters*; el pasaje citado está tomado de la edición italiana: *L'Arte del Medioevo* (Turín, Einaudi, 1961), pág. 82.

²² H. JANITSCHKE, *Die Kunstlehre Dantes und Giotto's Kunst*; W. HAUSENSTEDT, *Giotto*; ROSENTHAL, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*; citados en ENZO CARLI, «Dante e l'arte del suo tempo»,

Dante. V. PARRIOCHI, comp. (Roma, De Luca, 1965), pág. 164. Sin embargo, Dante pudo aprovechar la tradición literaria del mundo antiguo (Lucrecio, Virgilio); Giotto, en cambio, no disponía de guías análogas en el terreno de la técnica pictórica: tiene, pues, cierta razón Saverio Bettinelli cuando afirma que en aquella época las letras estaban mucho más adelantadas que las artes. Véase Giovanni PREVITALI, *Glotto e la sua bottega* (Milán, Fabbrì, 1967), pág. 13. Sin embargo, Previtali encuentra un paralelismo entre las Alegorías de la Iglesia Inferior de San Francisco, en Asís, y ciertos pasajes del *Paraiso* (XXX, 42; XXXI, 3-4, 130-35): «La actitud firme de las figuras, la racionalidad de las conexiones espaciales, el claro despliegue de unas alegorías bastante simples, constituyen una transposición visual, peculiarmente giottesca, de ciertas ideas y fantasías de alguna manera próximas a las de Dante.»

²³ «Chaucer and the Great Italian Writers of the Trecento», en *The Flaming Heart*.

²⁴ Contra lo que sostiene Paul FRANK en *Catholic Architecture*, véase *supra*, pág. 66.

²⁵ Es bleib kein Pflug stehen um eines Menschen willen, der stirbt. [Ningún arado se detiene por respeto a un hombre que se está muriendo.]

IV. LA ARMONIA Y LA LÍNEA SINUOSA

¹ E. PANOFKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, «Gottesman Lectures of the University of Uppsala», vol. VII (Estocolmo, Almqvist and Wiksell, 1960), I parte, págs. 39-40, 110-13.

² Curtis Brown WATSON, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor* (Princeton University Press, 1960), pág. 63.

³ Véase, entre otros, Rocco MONTANO, *op. cit.*, quien sostiene (pág. 14) que la oposición al Medievo no surgió de una actitud de rebeldía contra el trascendentalismo cristiano, sino contra el intelectualismo de la dialéctica escolástica. «La misma reacción... se produjo en el mundo del arte y la poesía: no se trataba de un giro hacia el secularismo, sino de una rebeldía contra el intelectualismo» (pág. 15).

⁴ CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, ed. preparada por G. Preti (Turín, Einaudi, 1960), pág. xiii.

⁵ STOLL, *Shakespeare and Other Masters* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1940); citado en WATSON, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, pág. 362.

⁶ «Shakespeare and the Stoicism of Seneca», *Elizabethan Essays* (Londres, Faber and Faber, 1934), págs. 33-54.

⁷ WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, «Studies of the Warburg Institute», vol. XIX (1949, nueva edición, Londres, Alco Tiranti, 1952); ésta y las siguientes citas están tomadas de la edición más reciente, págs. 24 y sigs., 15, 25, 97.

⁸ Citado (en italiano) en *ibid.*, pág. 89, n. 2.

⁹ *Ibid.*, pág. 93.

¹⁰ *Il Cortegiano*, libro II, cap. xii. La traducción de estas citas de Castiglione pertenece a Juan Boscán (Barcelona, 1534; Ed. Bruguera, 1972).

¹¹ Libro II, cap. vii.

¹² Cf. LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*: «Ciascun colore pare piú nobile ne' confini del suo contrario che non parrá nel suo mezzo.» [«Todo color parece más noble cuando está situado en los bordes de su contrario que cuando está situado en medio de éste.»]

¹³ Libro II, cap. vii: «... como acontece con los pintores; los cuales con las sombras hacen que se parezcan y se muestren más los resplandores de los relevados, y también con los resplandores abajan y ponen en lo hondo las sombras de los llanos, y mezclan así los colores, y matizándolos con tal modo que, por la diversidad de todas, cada una se muestra mejor; y también el asentar de las figuras, la una al contrario de la otra, les ayuda a hacer su oficio conforme a su intención.»

¹⁴ Véase MAURICE H. GOLDMATT, «Leonardo da Vinci and Andrea Salai», sección I, parte II, en *The Connoisseur*, CXXV (mayo de 1950), 71-75.

¹⁵ H. WÖLFELIN, *Die klassische Kunst, eine Einführung in die Italienische Renaissance* (3.ª ed., Munich, Bruckmann, 1904). [Traducción castellana: *El arte clásico*, Buenos Aires, El Ateneo.]

¹⁶ Como puede verse, por ejemplo, en Charles BOULEAC, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres* (París, Seuil, 1963).

¹⁷ WITTKOWER, *op. cit.*, pág. 110.

¹⁸ *Ad Vitruvium*, I, ii, 3; citado en WITTKOWER, *op. cit.*, pág. 121.

¹⁹ Sin embargo, el profesor George DEUKWORTH lo ha intentado en el caso de *La Eneida*: según sus complicados cálculos matemáticos, Virgilio la habría escrito pensando en la regla áurea.

²⁰ Véase A. VALLONE, «Un momento della critica dantesca nel tardo Cinquecento», en *Filologia e letteratura*, vols. VIII-IX (1962-63) V. LIMENTANI, «La fortuna di Dante nel Seicento», en *Studi seicenteschi* (1964); L. MARTINELLI, *Dante* (Palermo, Palumbo, 1966), en la serie «Storia della critica», dirigida por G. Petronio.

²¹ Véase M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, cap. II.

²² Véase M. PRAZ, «Milton and Poussin», en *Seventeenth-Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson* (Oxford, Clarendon Press, 1938), págs. 192-210; también «Iasso in England», en *The Flaming Heart*, págs. 308-47.

²³ Véase *The Flaming Heart*, págs. 326-30.

²⁴ Cf. «L'Origine de la lettre de Poussin sur les modes d'après un travail récent», reseña de Paul ALFASSA de una tesis de A. Blunt, en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1933), págs. 125-43.

²⁵ De hecho, para Poussin el arte no era una imitación de la naturaleza o de una idea, sino una imitación de la historia en el sentido virgiliano: evocación y promesa. Véase R. ZETTLER, «Zwei Versuche über Poussin», en *Friendship's Garland, Essays Presented to M. Praz on His Seventieth Birthday* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966), I, 221.

²⁶ WITTKOWER, *op. cit.*, págs. 124 y sigs.: «La ruptura respecto de las leyes de la proporción armónica en la arquitectura.»

²⁷ Véase Paolo PORTOGHESI, *Bernardo Vitone, un architetto tra illuminismo e rococò* (Roma, Edizioni dell'Espresso, 1966), pág. 28.

²⁸ David HUME, «Of the Standard of Taste», *Essays Moral, Political, and Literary*, y GAUDEY, *Elements et théorie de l'architecture*, citados en WITTKOWER, *op. cit.*, págs. 132-35.

²⁹ En su artículo «Rinascimento, classicismo e anticlassicismo» (*Rinascimento*, XVII, diciembre de 1966), MARIO SALMI ha puesto en tela de juicio la opinión difundida actualmente en el sentido de que el manierismo había sido un movimiento antirrenacentista. Salmi muestra que esa opinión surge de una idea falsa acerca del Renacimiento, periodo que, de hecho, no adhirió a un classicismo rígido, como puede apreciarse con bastante claridad en la obra de Donatello, el verdadero «iniciador del Renacimiento en la escultura» (pág. 16). Encontramos observaciones similares en Kenneth CLARK (*A Failure of Nerve, Italian Painting, 1520-1535*, H. R. BUCKLEY, Memorial Lecture, Oxford, Clarendon Press, 1967): «Pero a todo lo largo del periodo [es decir, del Renacimiento] abundan pruebas de lo que ha sido calificado como una trágica insuficiencia del humanismo; esto vale para el terreno donde se consideraba que los valores clásicos del humanismo habían tenido su manifestación más franca. Casi todos los grandes artistas del siglo XV se apartaron en determinado momento de la creación en la perfección humana, en la proporción ideal o en el espacio racional» (pág. 5). Clark pone como ejemplos a Donatello y a Mantegna.

³⁰ WITTKOWER, *op. cit.*, págs. 75 y sigs.

³¹ Véanse Paolo PORTOGHESI y Bruno ZEVI, *Michelangelo architetto* (Turín, Einaudi, 1964), págs. 316 y sigs.

³² Ya Quintiliano había destacado los méritos de la *línea serpentinata* al referirse a las figuras del discurso. Véase J. SHEARMAN, *Mannerism* (Harmondsworth, Penguin Books, 1967), págs. 84-85, donde se cita el pasaje pertinente a propósito del *Dixcébolo* de Mirón: «Las figuras rotóricas, ya sean figuras de pensamiento o figuras de discurso, producen la misma impresión de gracia y encanto, porque entrañan cierta desviación de la línea recta y poseen el mérito de la variación respecto del uso corriente.»

³³ Véase, por ejemplo, el panel de las Puertas del Paraíso (Baptisterio de Florencia), donde Ghiberti representa a José: da la impresión de que el edificio circular del centro está situado sobre una plataforma giratoria que lo va exhibiendo progresivamente.

³⁴ La diferencia entre una composición manierista y una composición tradicional puede apreciarse comparando dos obras ejecutadas en el mismo período (1517-1518) para la misma habitación de la casa de Pier Francesco Borgherini en Florencia: *José en Egipto* de Pontorno y el panel de igual nombre realizado por Andrea del Sarto.

³⁵ *Mannerism — Style and Mood, An Anatomy of Four Works in Three Art Forms* (New Haven y Londres, Yale University Press, 1964), pág. 15.

³⁶ Véase Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (Princeton, University Press, 1949), II, 715. Aunque las composiciones de Gesualdo datan de comienzos del siglo XVII, «su música presenta las mismas cualidades centrifugas que se han observado en Rosso y en Pontorno. También Gesualdo parece desear de abrirse paso a través de los sistemas estilísticos de su época; igual que ellos, nunca construyó un sistema nuevo, sino que elaboró sus madrigales a partir de los fragmentos de lo que había destruido, fragmentos que supo combinar con arte consumado para formar estructuras de gran refinamiento» (ROWLAND, *op. cit.*, pág. 23).

³⁷ Por ejemplo, DONALD L. GUSS, *John Donne, Petrarchist, Italianate Concepts and Love Poetry in the Songs and Sonnets* (Detroit, Wayne State University Press, 1966), inscribe a Donne dentro de la corriente ingeniosa y cortesana del petrarquismo cuyos representantes en Italia fueron Serafino Aquilano, Cariteo y Tebaldo.

³⁸ *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry* (Oxford, Clarendon Press, 1953), pág. 10.

³⁹ «Baroque in England», *Modern Philology*, LXI, 3 (febrero de 1964), págs. 169-79.

⁴⁰ Véase el cap. III. La insistencia en los elementos secundarios que ya hemos señalado en poetas medievales como Chaucer es uno de los rasgos que el manierismo comparte con el último período del Medievo, y representa una continuación y una restauración de algunos aspectos de ese período. Georg WEISE —«Manierismo e letteratura», *Rivista di letteratura moderna e comparata*, XIII, 1-2 (junio de 1960) — ha ilustrado exhaustivamente esta característica, sobre todo en lo que se refiere a ciertos oxímora y antítesis exageradas a que fueron afectos los petrarquistas de los siglos XV y XVI. Se trata, sin embargo, de frases estereotipadas y de tópicos, que no constituyen características estructurales.

⁴¹ JOHN SHEARMAN considera —en su libro *Mannerism*— que Bembo y su escuela fueron manieristas por el carácter artificial de su ideal estilístico (pág. 38: «Bembo sostenía que cada uno tenía derecho a escribir en su propia lengua, pero no se refería a la lengua hablada, a la que despreciaba por considerarla corrupta, sino a una lengua muerta resucitada, la lengua de los clásicos»). Pero según ese criterio también a Milton deberíamos considerarlo manierista y llegaríamos a una definición tan amplia de manierismo que en la práctica resultaría inútil como categoría histórica. De hecho, al negar, por un lado, lo que para los críticos modernos constituye la marca distintiva del manierismo (la ansiedad y la inestabilidad, así como la oposición a los ideales del Renacimiento; véase págs. 19, 135, 171) y al incluir, por el otro, dentro del marco del manierismo toda clase de preciosismo y artificialidad, el profesor Shearman ha echado una red de malla tan grande que cualquier pez puede atravesarla. Su definición de manierismo se ajusta tanto al estilo de Bembo como al de Serafino, contra quien Bembo reaccionó (pág. 176): «Las elegantes estilizaciones de la literatura manierista no se relacionan sólo con las tendencias clasicistas de Bembo y del *humanismo*, sino también con las formas cortesanas del siglo XV: el petrarquismo instaurado mucho antes de Bembo, los tortuosos juegos de palabras de los sonetos de Serafino dell'Aquila...» Según Shearman (pág. 146), la variedad que encontramos en el *Orlando Furioso*, de Ariosto, tiene mucho en común con el arte manierista. Sin duda, sería atractivo considerar que la combinación que hace Ariosto de diversos tipos de narrativa constituye un fenómeno comparable con la preferencia por las superficies abigarradas y las composiciones policromas (los mosaicos de *pietre dure*, los bargeños compuestos de varios materiales: madera, metal, concha de tortuga, piedras semipreciosas, etcétera), con la polifonía musical o con la arquitectura compuesta de Piero Ligorio, todos estos aspectos característicos del arte manierista. Pero la combinación de diversos tipos de narrativa ya existía en las fuentes de Ariosto, los romances medievales del ciclo arturiano, donde surge constantemente la fórmula «Mes a tant laissez li courtes a parler de... et retourne a...»: el fraccionamiento de la narrativa era una consecuencia de la pluralidad de las acciones. En su *Orlando Innamorato*, Boiardo introdujo en este

método tradicional una regla artística selectiva al adoptar la técnica del suspense: en el preciso momento en que ha logrado excitar la curiosidad del lector, pasa a otro tema; exasperante artificio en el que luego se inspirará Ariosto (véase Pío RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso* [2.ª ed., corregida y aumentada, Florencia, Sansoni, 1900], págs. 143 y sigs.). Entonces, ¿también Boiardo fue manierista? ¿También hay que incluir dentro de esta categoría a los autores de *Lancelot*, *Tristan y Palamedes*? Según el profesor Shearman, el género dramático de las *pastorali* (pág. 91) constituye una típica invención manierista, dada su total artificialidad y su técnica «de combinar tres o cuatro tramas entrelazadas unas con otras que se conjugan en forma polifónica» (pág. 92). Pero también en este caso podemos encontrar las mismas características en las novelas helenísticas de Longo y de Heliodoro: si se trata de manifestaciones manieristas, no corresponden a la modalidad peculiar que ese estilo asumió en el siglo XVI. Digamos para concluir que el punto de vista del profesor Shearman tiende a justificar un esquema universal como el que plantea E. R. CURTIUS en su obra *Literatura europea y Edad Media latina*, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976 —según el cual habría etapas manieristas, es decir, etapas estilísticas en que el preciosismo se plantea como meta independiente, en casi todas las fases de la literatura europea, incluida la antigüedad, esquema ya anticipado por Walter FRIEDLÄNDER en su obra *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne* (Bielefeld y Leipzig, Vethagen and Klasing, 1930). Por otra parte, la comparación que Shearman propone al referirse a la *Aminta* de Tasso (pág. 92) —«Es como un bronce de Giovanni Bologna: pulida y exquisitamente entrelazada, aunque no por ello desequilibrada ni carente de gracia» — sólo sugiere una sensación imprecisa, como la gastada comparación entre Mozart y Watteau; no menos imprecisa resulta su equiparación (pág. 101) entre los madrigales de Luca Marenzio y las pinturas de Bronzino: ambos son pulidos y desapasionados.

⁴² En su Soneto 40, *Astrophel and Stella*, Sir Philip SNEYD trata el mismo tema: «Yet noblest Conquerours do wrecks avoid. / Since then they hast so farre subdued me, / That in my heart I offer still to thee, / O do not let thy Temple be destroyed.» [«Pero los más nobles Conquistadores evitan las destrucciones. / Puesto que hasta tal punto me has subyugado / que en mi corazón sigo presentándote ofrendas. / ¡oh, no permitas que tu Templo se destruya!]

⁴³ En sus sonetos, MILTON adoptó el encabalgamiento de Della Casa, de modo que su «ritmo es *staccato* e irregular. Juega mucho con las locuciones u oraciones que empiezan a mitad de un verso y terminan a mitad del siguiente cortando con ello la unidad métrica» (Patrick CRUTTWELL, *The English Sonnet*, en la serie «Writers and Their Works», publicada para el British Council [Londres, Longmans, 1966], pág. 31). Sin embargo, no hay que olvidar que la adopción del encabalgamiento le fue sugerida a Milton por la observación de Tasso sobre el soneto de Della Casa «*Questa vita mortal*» («*Lezime sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*», en *Prose diverse*, edición a cargo de C. Guasti [Florencia, Successori Le Monnier, 1875]), en el sentido de que, «como enseñan todos los maestros, la fractura de los versos contribuye en mucho a la gravedad: esto se debe a que la fractura de los versos retarda el desarrollo del discurso y provoca lentitud, y la lentitud es propia de la gravedad: por eso la lentitud tanto en los movimientos como en las palabras se atribuyen a los hombres magoánimos, que son muy graves». Pero no sólo en los sonetos el estilo de Milton evoca el modelo de la línea sinuosa, como han señalado William EMPSON («El movimiento deslizante, lateral y dilatado que es habitual en Milton»; *Some Versions of Pastoral* [Londres, Chatto and Windus, 1935], pág. 162), C. RICKS («Cuanto mejor examinamos el estilo, más evidente resulta que Milton escribe con mayor perfección cuando algo le impide escribir en forma totalmente directa»; *Milton's Grand Style* [Oxford, Clarendon Press, 1963], págs. 147-48) y A. Bartlett Giamatti («Esta técnica alusiva, elusiva, le permite desplegar a Milton sus vastos recursos literarios, y hacer pleno uso de sus fuentes, así como de la amplia ambigüedad verbal necesaria para la asunción de múltiples perspectivas y la suspensión que requiere la descripción adecuada de la Caída»; *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* [Princeton University Press, 1966], pág. 297).

⁴⁴ Georg WEISE —en «Manierismo e letteratura», II, *Rivista di letteratura moderna e comparata*, XIX, 4 (diciembre de 1966) — identifica con el manierismo el favor sin precedentes de que gozó el oxímoron en la poesía lírica de mediados del siglo XVI (Wyatt, Barnes y otros en Inglaterra, Desportes en Francia, etc.). Como se sabe, ya en el Medievo se utilizó ese artificio antitético basado en la ingeniosa disposición de los contrarios; Petrarca, por su parte, contribuyó mucho a establecer su uso; sin duda, la inclinación dialéctica del manierismo favoreció su profusa utilización en el Cinquecento.

También data del Medievo otra forma literaria que suele asociarse con el manierismo: el «eufismo», un estilo cuyos orígenes pueden rastrearse hasta Cicerón, Séneca y, entre los escritores más modernos, Boccaccio y Guevara. Sin embargo, el profesor Weisk distingue entre el paralelismo y la comparación tal como los utilizara Lyly inspirándose en modelos académicos, y el estilo antitético que encontramos en los últimos seguidores de Petrarca. El único pasaje de *Euphues and His England* en que detecta una utilización manierista de las oposiciones se encuentra en la edición que preparó R. W. Bond de las *Complete Works of John Lyly* (Oxford, Clarendon Press, 1902), II, 84 y sigs., en la edición que prepararon M. W. Croll y H. Clemons de *Euphues: The Anatomy of Wit; Euphues and His England* (Londres, Routledge, 1916), pág. 291. A esta última edición pertenece el siguiente fragmento: «She was ready of answer, yet wary; shrill of speech, yet sweet; in all her passions so temperate as in her greatest mirth none would think her wanton, neither in her deepest grief sullen... oftentimes delighted to hear discourses of love, but ever desirous to be instructed in learning; somewhat curious to keep her beauty, which made her comely, but more careful to increase her credit, which made her commendable...» [«Estaba dispuesta a responder, pero era cauta: su modo de hablar era estridente, pero suave; era tan moderada en todas sus pasiones que en el mayor de sus júbilos nadie la hubiese considerado desmodada ni en su más honda preocupación taciturna... a menudo le agradaba oír discursos de amor, pero siempre estaba deseosa de instruirse en el saber; le interesaba un poco cuidar de su belleza, que la hacía atractiva, pero se dedicaba más a engrandecer su reputación, que la hacía más loable.»] El estilo de este pasaje se parece mucho al de la *Arcadia* de Sidney que hemos citado antes. Según J. SHEARMAN (*Mannerism*, pág. 39), *Euphues* se conecta directamente por su estilo con el *bambino*: por consiguiente, hay que considerarla como una obra manierista. Véase la nota 41 del presente capítulo.

⁴⁵ Para más detalles sobre el estilo de Sidney véase M. PRAZ, *Ricerche anglo-italiane* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944), págs. 63-78.

⁴⁶ En una de sus cartas, Arcetino escribió: «Creo que el querido miser Iacopo Sansovino adornará vuestra habitación con una Venus tan viva y real que colma de lujuria la mente de todo aquel que la mira.» Parmigianino pintó para Arcetino una *Madonna della rosa* que, por su actitud y la belleza de sus miembros, más parecía, junto con su divino niño, una Venus con Cupido.

⁴⁷ J. J. DWYER, *Italian Art in the Poems and Plays of Shakespeare* (Colchester, Benham, 1946). Véase M. PRAZ, *Macchiavelli in Inghilterra ed altri saggi* (2.^a ed., Florencia, Sansoni, 1962), págs. 189-91.

⁴⁸ Como P. de Witte («el Candido»); Von Achen, que visitó Florencia, y las estampas de Sadeler, Cort y Goltzius. Véase G. BRIGANTI, *La maniera italiana* (Roma, Editori Riuniti, 1961), pág. 61.

V. LA CURVA Y LA CONCHA

¹ Véase Frances A. YATES, «The Allegorical Portraits of Sir John Luttrelle», *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, compilado por D. Fraser, H. Hibbard y M. J. Lewine (Londres, Phaidon Press, 1967), págs. 149-60.

² Véase E. K. WATERHOUSE, *Painting in Britain, 1530-1790*, *Pelican History of Art* (1953), pág. 16.

³ Véase Frances A. YATES, «Queen Elizabeth as Astraea», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X (1947), 27-82.

⁴ España se limitó a desarrollar ese gusto cuando, en la segunda mitad del siglo, Italia se convirtió en un dominio político español. Véase R. L. PISITZKY, *op. cit.*, III, 217-23.

⁵ *Dialogo del Gentiluomo venetiano* (Venecia, 1566). Acounseja a los jóvenes eleven «buoni habiti più tosto gravi che pomposi».

⁶ Rudolf WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, *Pelican History of Art* (1958), páginas 100, 129.

⁷ Ferruccio ULIVI, *Il Manierismo del Tasso e altri studi* (Florencia, Olshki, 1966). Sin embargo, Ulivi considera a Tasso manierista y le encuentra afinidades con Tintoretto; aunque por el deleite con que en las *Sette giornate del mondo creato* describe las piedras semipreciosas habría que considerarlo más próximo de Jacopo Zucchi (véase cap. IV). No obstante, el uso que hace de la idea del placer en el dolor —que en la *Gerusalemme liberata* se manifiesta en los episodios donde aparecen Olindo y Sofronia o Clorinda y Tancredi, y en *Aminta* en aquellos donde aparecen Silvia y el sátiro— ya anuncia

la ambigua sensibilidad del período barroco e, incluso, del romántico; en realidad su anhelo de lo desconocido, del *non so che*, de lo exótico y su sentido de la soledad del hombre son rasgos románticos. El *ductus* de Tasso carece de homogeneidad: unas veces nos recuerda a Tintoretto y otras a Bartholomaeus Spranger; quizá una crítica psicoanalítica explicaría esa variedad de estilos invocando la personalidad esquizofrénica de Tasso.

⁸ «El arte, que todo lo hace, en nada se muestra. Es tal la mezcla de cuidado y negligencia, que los adornos y lugares te parecen sólo naturales. Como si la naturaleza estuviese jugando a imitar a su propio imitador, el arte.»

⁹ Véase E. MALINS, *English Landscaping and Literature, 1660-1840*. Según Robert CASTELL —*The Villas of the Ancients* (Londres, 1728)—, Plinio tenía un jardín donde las colinas, las peñas, las cascadas, los arroyuelos, los bosques y los edificios componían un «ameno desorden» capaz de agradar a la vista desde diferentes perspectivas, «como otros tantos paisajes de singular belleza» (pág. 117).

¹⁰ Estos son los dos poemas: «Semper munditius, semper, Basilissa, decores, / Semper compositas arte recante comas, / Et comptos semper cultus, unguentaque semper, / Omnia sollicita compta videre manu / Non amo. Neglectum mihi se quae comit amica / Se det, et ornatus simplicitate valet. / Vincula ne cures capitis discussa soluti, / Nec ceram in faciem: mel habet illa suum. / Fingere se semper non est confidere amoris; / Quid quoque saepe decor, cum prohibetur, ades?» (tomado de *Publii Virgilli Maronis Appendix*, ed. de J. C. SCALIGER, Lyon, 1573; Ben JOHNSON, *Epicoene or The Silent Woman*, I, i, 91-102: «Still to be neat, still to be drest, / As, you were going to a feast; / Still to be pou'dred, still perfum'd: / Lady, it is to be presum'd, / Though arts hid causes are not found, / All is not sweet, all is not sound. / Give me a look, give me a face, / That makes a simplicitie a grace; / Robes loosely flowing, haire as free; / Such sweet neglect more taketh me, / Then all th'adulteries of art. / They strike mine eyes, but not my heart»). [«Estar siempre bonita, siempre acicalada, como si fuereis a una fiesta; estar siempre empolvada, siempre perfumada, hace suponer, Señora, aunque se ignoren las causas de tal arte, que no todo es dulce, que no todo es sano. Dadme un aspecto, dadme un rostro que haga de la simplicidad una gracia; ropas que ondeen en libertad, cabellos que parezcan sueltos: esa dulce negligencia me atrapa más que todos los adulterios del arte, que afectan a mis ojos, mas no a mi corazón.»]

¹¹ *Art and Architecture in Italy*, pág. 100.

¹² SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, III, iv, 19 y sigs.

¹³ *Art and Architecture in Italy*, pág. 98.

¹⁴ Jakob ROSENBERG, Seymour SLIVE, E. H. TER KUILE, *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, *Pelican History of Art* (1966), pág. 128.

¹⁵ WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy*, pág. 127.

¹⁶ *Il Cannocchiale Aristotelico* (Venecia, 1655), pág. 310. Véase PRAZ, *The Flaming Heart*, págs. 207 y sigs.

¹⁷ Véase Marie Christine GLOTON, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965).

¹⁸ Ben JOHNSON, *The Alchemist*, II, i, 46-52.

¹⁹ E. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois* (Paris, Garnier, 1939), pág. 313.

²⁰ Sin embargo, en el caso de Caravaggio los contemporáneos se escandalizaron por la importancia asignada a detalles realistas como la suciedad de los pies en el *Primer San Mateo* y en la *Madonna di Loreto* o como el cuerpo hinchado de *La muerte de la Virgen*; no sólo los contemporáneos, porque también BRENSON, en su *Caravaggio, His Incongruity and His Fame* (Londres, Chapman and Hall, 1953), manifiesta su desagrado por tales rasgos.

²¹ Véase Jean RENUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France* (Paris, Corti, 1953), págs. 204 y sigs.; sobre todo la pág. 217: «Le héros cornélien est un personnage d'ostentation, qui se construit à la manière d'une façade baroque, disjoignant l'être et l'apparence comme l'architecte baroque disjoignant la structure et la décoration et donne à celle-ci la primauté.»

²² Sin embargo, hay detalles en que la intención satírica es evidente: por ejemplo, en el grabado del *Buen Samaritano*, donde el perro aparece agachado mientras realiza una función natural —se trata del mismo perro que un grabado de Nicole Barbizet (que reproduce el *Ganimedes* de Miguel Ángel) representa sólo ladrando.

²³ *Art and Architecture in Italy*, pág. 111.

²⁴ Kenneth CLARK, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (Londres, Murray, 1966), pág. 12.

²⁵ *Ibid.*, pág. 186.

²⁶ WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy*, pág. 111.

²⁷ *Ibid.*, pág. 145.

²⁸ *Ibid.*, pág. 116.

²⁹ *Ibid.*, pág. 150.

³⁰ Acerca del carácter de la secuencia rítmica del edificio barroco, Matila C. GHYKA, *Le Nombre d'or*, I, 89, escribe: «Ici aussi nous pouvons poser à première vue qu'en réalité la projection, même oblique, même répétée, d'un ensemble rythmé sur un plan ou sur plusieurs plans successifs, donne encore une image rythmée. [...] Ceci s'applique tout spécialement aux cascades musicales barroques, celles, par exemple, d'un édifice comme l'abbaye de Melk; l'orchestration magistrale de ces volumes 'chante' de quelque part que l'on approche l'immense symphonie de pierre, et ceci s'applique à bien d'autres abbayes 'baroques' d'Autriche ou d'Allemagne, de même qu'à leur 'archétype', l'abside de Saint-Pierre de Rome par Michel Ange.» Véase también *Baroque, Italie et Europe centrale*, de Pierre CHARPENTIER (Friburgo, Office du livre, 1964), pág. 9: «Depuis longtemps nombre d'historiens et de critiques, particulièrement en Allemagne, parlent de 'musique baroque'. C'est en pleine Italie baroque, en effet, que se lève la grande génération des Corelli, des Vivaldi, des Scarlatti, nés en 1653, 1678 et 1685. J.-S. Bach et Haendel ont quinze ans en 1700: ils sont exactement contemporains des architectes qui ont donné un visage à l'Allemagne du XVIII^e siècle, et en particulier du plus grand d'entre eux, Baldasar Neumann. Parallélisme qui ne se limite pas à la chronologie, si l'on admet que l'influence de Vivaldi joue en l'occurrence un rôle comparable à celui que joue à plusieurs reprises, dans le développement de l'architecture baroque germanique, l'influence des maîtres du Seicento.»

³¹ Acerca del desarrollo de la curva en Borromini véase el estudio detallado de Paolo PORTOGHESI, *Borromini, Architettura come linguaggio* (Roma, U. Bozza, 1967); véase en particular las páginas 49, donde el proyecto de Borromini para San Eustachio es comparado con la iglesia del Redentore de Palladio: «La principal diferencia entre las dos naves reside en el tratamiento del ángulo... Palladio adoptó una pilastra cuadrada para el punto en que se cortan las dos perspectivas ortogonales... Borromini no acepta la separación de los puntos ortogonales y los mezcla en un *continuum* arqueando uno de los intervalos menores para formar una curva... Las etapas más significativas de esta búsqueda habrían de corresponder al Oratorio dei Filippini, a la iglesia de Santa Maria del Sette Dolori y a la capilla de los Reyes Magos en Propaganda Fide.»

³² WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy*, pág. 159.

³³ Véase *Ova Paschalis sacro emblemate inscripta descriptaque* (Munich, 1634), del padre Georgius STENGELIUS, donde todos los emblemas tienen forma de huevo y todas las ideas ingeniosas se derivan del huevo.

³⁴ Este fue uno de los emblemas favoritos del siglo XVII, en el transcurso del cual Jean Eude y Marguerite Alacoque reavivaron el culto del corazón de Jesús. Véase M. PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, págs. 151 y sigs. Las láminas más populares fueron las del *Cor Jesu amanti sacrum*, de Antonius Wierix, que se encuentran en varios devocionarios.

³⁵ Karl NOEHLES, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Ugo Bozzi, Roma, 1969.

³⁶ R. L. PISITZKY, *op. cit.*, III, 355, lámina 158: La típica indumentaria masculina incluía una serie de adornos en la rodilla, con volantes dispuestos en forma concéntrica, que, como hojas de col, bajaban por la pantorrilla. Las fajas, cintas y encajes contribuían a crear un efecto de opulencia y agitación. Las gorgueras aparradas evocaban los innumerables detalles geométricos que transmitían una sensación de infinitud en los decorados internos de las cúpulas de Borromini y Guarino Guarini (Giedion ha señalado la existencia de una relación entre las bóvedas de Guarini y el método infinitesimal sobre el que Leibniz basó su cálculo diferencial). Los trajes femeninos se abrían por delante mediante dos especies de cortinas abombadas que semejaban festones, dejando ver las enaguas; la camisa asomaba por las mangas formando ondulados volúmenes de albo lino, ajustados mediante cintas. El enorme mirriñaque acompañado no requiere comentarios.

³⁷ Véase L. KELLER, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale* (París, Corti, 1966).

³⁸ Así, pues, Paolo Portoghesi escribe a propósito de la fachada de Propaganda Fide, comentando las observaciones de Sodimayr según quien esta última se aproximaría a la música al recurrir a la técnica de las variaciones sobre un tema dado: «Sin duda, para poder gozar de la imagen total de la fachada es imprescindible realizar una recapitulación con la memoria, así como la percepción de una ejecución musical se basa en la memoria acústica, es decir, en la posibilidad de conectar acontecimientos que se producen en momentos sucesivos, y de evaluar al mismo tiempo las relaciones que existen entre los mismos. Borromini interpreta genialmente esas condiciones limitativas y explota las posibilidades intrínsecas mediante el uso de las variaciones. Si el observador avanza por la calle puede disfrutar de una multiplicidad de combinaciones posibles entre las distintas imágenes que se agrupan para formar el gran marco, al tiempo que determinados elementos totalizadores lo invitan permanentemente a enlazar escenas que antes había valorado como unidades secundarias (Borromini, pág. 286).» Portoghesi se refiere también a «las unidades secundarias muy diversificadas, unificadas por la reiterada aparición de directrices diagonales, así como por el bajo continuo de la magnífica cornisa.»

³⁹ Jean ROUSSIER en su capítulo sobre el barroco de la *Histoire des Littératures*, II, «Encyclopédie de la Pléiade» (París, Gallimard, 1956), pág. 91— ha seleccionado con buen criterio a este poeta.

⁴⁰ «Out of Grotius his Tragedy of Christes sufferings», *The Poems, English, Latin, and Greek of Richard Crashaw*, edición preparada por L. C. Martin (2.^a ed., Oxford, Clarendon Press, 1957), pág. 399.

⁴¹ (París, Vrin, 1966).

⁴² Carta al reverendo W. Mason, 29 de julio de 1773. *Horace Walpole's Correspondence with William Mason*, edición preparada por W. S. Lewis, G. Cronin Jr. y C. H. Bennett, «The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence», vol. 28 (New Haven, Yale University Press, 1955), pág. 102.

⁴³ *Esthétique du Rococo*, pág. 255.

⁴⁴ G. POULET, *La distance intérieure* (París, Plon, 1952), pág. 1; citado por MINGUET, *op. cit.*, pág. 250.

⁴⁵ B. y J. DE GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle* (París, Charpentier, 1906), I, 7.

⁴⁶ Chr. HICKEY, *The Picturesque* (Londres y Nueva York, G. Putnam's Sons, 1927); MALINS, *English Landscaping and Literature*.

⁴⁷ R. FRY, *Reflections on British Painting* (Londres, Faber and Faber, 1934), pág. 75: «Gradualmente su símbolo para representar las formas de los árboles y de las rocas se fue fijando... nunca lo enriquecía con nuevas observaciones: se convirtió en uno de esos típicos compendios dieciochescos de formas naturales, que aceptamos por su elegancia y que acaba cansándonos por su excesiva verbosidad y vaciedad. Llega a parecerse a la 'ilusión poética' de su época, que evita el contacto con las cosas concretas y para la cual todos los pájaros son 'la alaba tribu' y todas las vacas 'el mugiente rebaño'.»

⁴⁸ Observación que se remonta al *Livre de quatre couleurs* (s. XVII), donde leemos lo siguiente: «Il es moeurs se veloutent à force de ne porter que du velours, comme l'esprit brille à force de voir des brillants. L'âme suit les impressions du corps, dit élégamment Platon dans son Livre de l'immortalité des Âmes, et il faut convenir que les Russes ont l'esprit beaucoup plus agile et plus élevé depuis que Pierre le Grand les fit raser, et habiller à la Française.» «Las costumbres se vuelven aterciopeladas a fuerza de no llevar más que terciopelo, así como el espíritu brilla a fuerza de ver brillantes. El alma sigue las impresiones del cuerpo, dice con elegancia Platón en su libro sobre la Inmortalidad de las almas, y hay que reconocer que los rusos tienen el espíritu mucho más ágil y elevado desde que Pedro el Grande los hizo afeitar y vestir a la francesa.»

⁴⁹ Véase P. PORTOGHESI, *Roma barocca* (Roma, Basketti, 1966), lámina 200.

⁵⁰ G. D. ОСЬЕРКОВ, *Архитектура Тоскан* (Moscú, 1950), pág. 90 (en ruso).

⁵¹ Valencienno, por ejemplo, intimidado por la tradición académica, se abstuvo de comunicar a sus cuadros oficiales la menor señal de sus briosos bosquejos de edificios, ciclos y árboles. Tanto en la pintura como en la arquitectura predomina la distinción entre los elementos aislados, separación que también rige en la decoración de los interiores. Robert ROSENBLUM (*Transformations in Late Eighteenth Century Art* [Princeton University Press, 1967], pág. 71, n. 74) señaló esto a propósito de *El juramento de los Horacios*, de David, cuyo esquema de composición es la contrapartida pictórica de los nuevos sistemas formales que tan detalladamente analizara Emil KAUFMANN (*Arquitectura de la Ilustración* [Barcelona, Gustavo Gili, 1974]). El mobiliario ya no se confunde con la decoración de los

muros, como en el rococó, sino que recupera una independencia que no tarda en convertirse en un virtual aislamiento.

VI. ESTRUCTURA TELESCOPICA, MICROSCOPICA Y FOTOSCOPICA

¹ HANS SEDLMAYR, *Verlust der Mitte* (Salzburgo, Otto Müller Verlag, 1948).

² Véase MALINS, *English Landscape and Literature*, págs. 11-3.

³ Véase PIERRE FRANCASTEL, *La réalité figurative, Éléments structurels de sociologie de l'art*, Editions Gonthier, 1965, pág. 194. [Traducción castellana: *Sociología del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.]

⁴ Véase MARIUS SCHNEIDER, *Il significato della musica*, Rusconi, Milán, 1970, págs. 144-45: «No sé qué espíritu maligno ha sugerido la idea de que el ritmo justo debe proceder necesariamente mediante compases uniformes: nada justifica [esa idea]... En toda la naturaleza no existe ni un solo compuesto activo que sea rigurosamente simétrico, porque la rígida simetría provoca una parálisis inevitable. La simetría teóricamente perfecta es más un producto de la mente que de la naturaleza.» Cf. FRANCASTEL, *op. cit.*, pág. 186.

⁵ FRANCASTEL, *op. cit.*, pág. 187.

⁶ SCHNEIDER, *op. cit.*, págs. 141 y sigs.

⁷ M. YOURCENAS, *Sous bénéfice d'inventaire* (París, Gallimard, 1962).

⁸ Henri PEBRE, en *Histoire des littératures*, II, «Encyclopédie de la Pléiade», pág. 137.

⁹ (Berlín, Propyläen Verlag, 1966), págs. 36 y sigs.

¹⁰ *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry* (New Haven, Yale University Press, 1954).

¹¹ Véase M. PRAZ, *The Romantic Agony*, pág. 289.

¹² Rembrandt parece destacarse especialmente entre los artistas del pasado por considerar que «la vitalidad dirigida hacia el mundo externo y el goce de la misma poco importan frente a cualidades más pasivas, como la introspección, la simpatía y la humildad»: JAKOB ROSENBERG, *Rembrandt, Life and Work* (Londres, Phaidon, 1964), pág. 58. Véase también la comparación que hace Rosenberg, pág. 282, entre el cuadro de Rembrandt *Aristóteles contemplando el busto de Homero* y los dibujos preparativos de Guercino para el *pendant* que le encargara don Antonio Ruffo: «El sabio de Guercino anuncia su profesión por los gestos y los atributos, y mira directamente al espectador; en cambio, la figura de Rembrandt está totalmente absorbida en su propio mundo de profunda meditación y misterio.»

¹³ En este sentido podemos citar nuevamente a Rembrandt. ROSENBERG (*op. cit.*, pág. 193) observa a propósito de *El sacrificio de Manoa*: «Aquí la reacción interna domina por primera vez sobre la manifestación externa de un milagro... la escena se interpreta desde la perspectiva de la nueva actitud de 'introspección'». Rosenberg compara la *Betsabé* de Rubens, que se encuentra en Dresde, con el cuadro homónimo de Rembrandt, que se encuentra en el Louvre, y señala que «Rubens usó ese tema bíblico ante todo para exhibir el encanto femenino y el brillo de su arte. Rembrandt, en cambio, no sólo suscita admiración por el tratamiento del desnudo, sino que también nos permite percibir los sentimientos de Betsabé». Pero Rembrandt no se propuso una diligente reconstrucción del traje y el entorno histórico; al igual que Shakespeare, nos presenta una visión personal y contemporánea del pasado. Lo que escribe Rosenberg a propósito del Rembrandt (también podría aplicarse a Shakespeare: «Los personajes de Rembrandt, envueltos en sus propios pensamientos, no se comunican con el mundo externo, como los de Rubens, Van Dyck o Frans Hals, sino con algo interior a sí mismos que al mismo tiempo va más allá de ellos mismos. Por consiguiente, en Rembrandt la actitud de introversión supone la búsqueda de la fuerza espiritual que determina la vida del hombre, tanto en su origen como en su desarrollo» (página 299).

¹⁴ *Opere*, IV, 146-47.

¹⁵ William GAUNT, *Victorian Olympus* (Londres, Cape, 1952), pág. 127.

¹⁶ N. SARRAUTE, «Flaubert», *Partisan Review* (primavera de 1966), pág. 199, a propósito de *Salammô*.

¹⁷ L. KELLER, *Piranesi et les romantiques français*, págs. 118-19 y 132-33; Jean SEZNEC, *John Martin en France* (Londres, Faber and Faber, 1964).

¹⁸ *Histoire du romantisme*, pág. 13.

¹⁹ *The Works of John Ruskin*, edición preparada por E. T. Cook y A. Wedderburn (Londres, George Allen; Nueva York, Longmans, 1903-1912), XIV, 234, 237, 172.

²⁰ *Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts* (Munich, Prestel Verlag, 1960).

²¹ Sin embargo, PIERRE FRANCASTEL (*Peinture et Société, Naissance et destruction d'un espace plastique, De la Renaissance au cubisme* [París, Gallimard, 1965], págs. 129 y sigs.), sostiene que ha habido una equivocación acerca de la influencia de la fotografía; según él, no es cierto que, al registrar una visión bruta (*visión brute*) del universo, la cámara haya proporcionado a los pintores los instrumentos adecuados para ampliar la exploración de la realidad objetiva. Francastel señala que los primeros fotógrafos disponían el campo de visión de un modo que nos recuerda a los cuadros; así, pues, la imagen que ofrece la fotografía supone una selección no menos real que la composición pictórica. Por otra parte, observa este autor, no fue la cámara la que reveló por primera vez a los artistas la posibilidad de registrar las impresiones brutas o inmediatas. La importancia de la fotografía reside en el hecho de que la posibilidad de un registro mecánico de la visión produjo un desarrollo del *Kunstwollen*, de la búsqueda del estilo por parte de los artistas. La fotografía confirmó la orientación de quienes buscaban nuevas formas de agrupar las sensaciones; habría confirmado la búsqueda de Monet en el sentido de la disociación de las formas, así como la de Degas en cuanto a la nueva esquematización de los contornos. Comoquiera que sea, Francastel reconoce que la fotografía liberó a la pintura de toda una serie de fidelidades obligatorias y la impulsó hacia una interpretación del universo que no es exactamente subjetiva, sino más bien psicológica y analítica. Como ha dicho Walter Benjamin, el descubrimiento de la fotografía destruyó el ritual de la Belleza consagrado por la tradición; pero no, añade Francastel, para reemplazarla por la realidad, sino para dejar paso a la producción de nuevos sortilegios. El descubrimiento de la fotografía supuso una ayuda para los pintores, que aspiraban a ampliar el universo no tanto a través de una renovación del escenario pictórico como a través de una profundización del conocimiento de sus estructuras íntimas. La principal atracción ya no reside en lo que aparece en el espectáculo, sino en la manera de organizar las cosas («los mecanismos»). La visión del Renacimiento era una visión distante; la visión moderna se inclina hacia el descubrimiento del secreto en los detalles. Los grandes misterios de la naturaleza ya no son visiones en gran escala, visiones a distancia; los pintores se interesan ahora por los detalles más próximos; no se ocupan tanto de los objetos de la sensación como de las sensaciones mismas, los datos brutos del órgano de la percepción.

²² Se trata de una visión pesimista del mismo fenómeno que FRANCASTEL (*Peinture et Société*, pág. 202) ha descrito desde una perspectiva diferente: «Il est remarquable de constater que, tandis que la littérature insiste sur le côté tourmenté de l'époque, la peinture exprime davantage le côté conquérant du siècle. Y aurait-il une relation entre cette opposition et le caractère attardé des techniques littéraires, tout cutières dominées encore par les poncifs?»

²³ *An Outline of European Architecture* (Harmondsworth, Penguin Books, 1953), págs. 273-74. El segundo pasaje corresponde a la edición de 1960 (Penguin), pág. 661.

²⁴ *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1850* (Londres, Faber and Faber, 1965), pág. 284.

²⁵ Véase Reyner BANHAM, *Guide to Modern Architecture*, citado por Collins, *op. cit.*, pág. 207.

²⁶ Véase el cap. 23 de COLLINS, *op. cit.*: «La influencia de la pintura y la escultura sobre la arquitectura.»

²⁷ *An Outline of European Architecture* (1960), pág. 700.

²⁸ R. SCHMITZLER, *Art Nouveau* (Nueva York, Abrams, 1962), pág. 135.

²⁹ Véase *ibid.*, págs. 10-11.

³⁰ Jules LAFORETTE, *Moralités légendaires* (París, Mercure de France, 1964), pág. 214.

³¹ De *El círculo ardiente*, vol. VIII de las *Obras Completas* de Soloujov (Moscú, 1908).

³² Princesa MARI FARBATRA, *Le Romantisme contemporain; Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950* (París, Les Editions Polyglottes, 1954), págs. 81-82.

³³ Como ha observado Viola HOPKINS en «Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James», *PMLA*, LXXVI (diciembre de 1961), págs. 561-74: «Por su visión de la interrelación de todas las experiencias, por su concepción de la conciencia no como algo fijo y estable, sino como algo siempre

fluyente, y por su insistencia en los aspectos subjetivos de la experiencia. James comparte muchas de las reacciones del pintor impresionista ante la realidad» (pág. 571).

³⁴ «Perceptive Contemplation in the Work of Virginia Woolf», *English Studies*, XXXV: 3 (junio de 1954), 97-116.

³⁵ *The Waves* (Nueva York, Harcourt Brace, 1931), págs. 29, 109-10. [Traducción castellana: *Las olas*, Barcelona, Lumen, 1976.]

³⁶ «To the Lighthouse: Music and Sympathy», en *English Miscellany*, vol. 19 (1968), págs. 181-95.

VII. INTERPENETRACION ESPACIAL Y TEMPORAL

¹ Véase Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964), págs. 33-34, donde se establece un paralelo entre el *anti-roman*, el *théâtre de l'absence* (Beckett, Ionesco, Adanov en determinada etapa de sus trayectorias) y algunos aspectos de la pintura abstracta. Ya Flaubert había anticipado el *anti-roman* cuando hablaba de «escribir un libro acerca de nada». Véase Nathalie SARRAUT, «Flaubert» (citado con anterioridad), pág. 207: «Libros acerca de nada, desprovistos casi de tema, liberados de los personajes, las intrigas y todos los aditamentos tradicionales, reducidos a un puro movimiento que los aproxima al arte abstracto... ¿no son ésas las metas que busca la novela moderna? ¿Puede haber entonces duda alguna de que Flaubert ha sido su precursor?» [De la obra de Goldmann hay traducción castellana: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ed. Ayuso, 1975.]

² DURRELL, *Clea* (Londres, Faber and Faber, 1960), págs. 135-36. [La obra narrativa de Lawrence Durrell ha sido publicada en castellano por Edhasa, Barcelona.]

³ DUREL, *Balthazar* (Londres, Faber and Faber, 1958), pág. 226.

⁴ «The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grille», *Novel, a Forum in Fiction*, I: 1 (otoño de 1967), 31, 33.

⁵ Sobre la composición pictórica de los *Cantos* —el método ideogramático, el procedimiento de la superposición, similar al montaje— y sobre la importancia asignada a la manifestación del «objeto» en la página, sobre todo en la obra de E.B. Cummings, uno de los discípulos de Pound, véase K. L. GOODWIN, *The Influence of Ezra Pound* (Londres, Oxford University Press, 1966).

⁶ Citado por Harold ROSENBERG, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience* (Nueva York, Horizon Press, 1964), pág. 61. Rosenberg comenta: «La transformación de las cosas, desplazándolas hacia el arte, y del arte, insertándolo en un contexto de actualidad, constituye la forma específica que adopta el ilusionismo en el siglo XX.» También constituye una de las formas características del *Kitsch*. Véase *«Kitsch», antología del cattivo gusto* (Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1968), pág. 19: un ejemplo de desplazamiento de una obra de arte de su contexto normal a un contexto impropio es la utilización de *La Gioconda* de Leonardo para un anuncio publicitario.

⁷ Véase Phoebe POOL, «Picasso's Neo-classicism — Second Period 1917-25», *Apollo* (marzo de 1967), págs. 198-207.

⁸ Véase Donald SUTHERLAND, *Gertrude Stein: A Biography of Her Work* (New Haven, Yale University Press, 1951), pág. 69.

⁹ Véase Constant LAMBERT, *Music Hal! A Study of Music in Decline* (Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1934).

¹⁰ Véase Giorgio MELCHIONI, *The Tightrope Walkers: Studies of Mannerism in Modern English Literature* (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1956).

¹¹ Arnold HAUSER, *The Social History of Art* (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1951), II, pág. 935: «Picasso arriesga los medios de expresión artística al hacer un uso indiscriminado de diferentes estilos artísticos comparable en su minuciosidad y obstinación con la renuncia de los surrealistas a las formas tradicionales.» Ya en una serie de citas similares a la del final de *The Waste Land* encontramos un primer vislumbre del arte *pop*. En lugar del *Kunstwollen* aparece un gesto que puede ser la expresión de una obsesión o de un mero capricho. Es como si el hombre, oprimido por la época de las máquinas, hiciera una señal desesperada para afirmar la existencia del individuo y de lo irracional en un mundo donde todo está normalizado y mecanizado. Por ejemplo, en un cuadro titulado *Cable* aparecen algunas letras negras arbitrarias, acompañadas por una cifra misteriosa. Otros casos paralelos: una representa-

ción de *Hamlet* por una compañía inglesa (In-Theatre) en que los discursos estaban en boca de personajes que no correspondían, por ejemplo, era Hamlet quien decía las palabras de Gertrude: los poemas de Queneau, donde los versos pueden intercambiarse ad infinitum (Raymond QUENEAU, *100.000.000 de poemas*. Paris, Gallimard, 1961)... un mundo caracterizado por la disponibilidad universal. En el libro de Queneau cada verso está impreso en una delgada tira de cartulina y hay muchas tiras superpuestas, de modo que caben innumerables combinaciones. En este caso el *technopaignion* del poeta moderno es equiparable con el del poeta del siglo XVII Erycius Puteanus, quien mostró que las palabras de un verso sobre la Virgen compuesto por el jesuita Bernard van Bauhuysen («Tot tibi sunt dotes, Virgo, quod sidera caelo») podían combinarse de 1.022 diferentes maneras, tantas como la cantidad de estrellas conocidas en la época. Véase PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, pág. 20. Otra tendencia moderna, la de usar en el arte materiales groseros y repugnantes (Alberto Burri), así como en literatura palabras vulgares y jerga gramaticalmente incorrecta, encuentra su paralelo en la arquitectura. COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture*, pág. 217, se refiere a ciertos «admiradores de Le Corbusier que clavaban expresamente tablas rugosas sobre las superficies internas de sus paneles de liso contrachapado para obtener en forma artificial, y por un método bastante costoso, aquella tosquedad» (a propósito de los New Brutalists). [De la obra de A. Hauser hay traducción castellana: *Historia social de la Literatura y el Arte*, Barcelona, Labor, 1978, 3 vols.; asimismo de la de P. Collins: *Los ideales de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.]

¹² El rechazo de las mímisis constituye también una de las principales preocupaciones de Picasso. En *Life with Picasso* (Nueva York, McGraw-Hill, 1964, págs. 124-25), Françoise GILOT y Carlton LAKE consignan la siguiente declaración del artista: «Cuando hago un árbol, no elijo el árbol; ni siquiera miro alguno. El problema no se me plantea de ese modo. No tengo una estética preestablecida sobre la que pudiera basarse una elección. Tampoco tengo un árbol predeterminado. Mi árbol es un árbol inexistente; me muevo hacia sus ramas a través de mi propio dinamismo psicofisiológico. En realidad, no se trata en absoluto de una actitud estética.»

¹³ Edmund WILSON, «The Dream of H. C. Parwickers», *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (Boston, Houghton Mifflin, 1941), pág. 259. Freud y sus seguidores han estudiado ese lenguaje; de ellos parece haber sacado Joyce la idea de aprovechar sus posibilidades literarias.

¹⁴ «L'hérésie de James Joyce», *English Miscellany*, vol. 2 (1951), 219, 222.

¹⁵ Quizá convenga recordar que Picasso nació en España, país donde a veces se advierte una «ausencia total de sentido creativo en la naturaleza circundante». Hilaire BELLOC, «The Relic», *Selected Essays*, Londres, Methuen, 1948, pág. 7.

¹⁶ *The Wound and the Bow*, pág. 267.

¹⁷ Quizá no todos sepan en qué consiste un *cadavre exquis*: se trata de una imagen mixta, por lo general bastante sorprendente, creada en un juego de salón donde cada participante realiza una parte de un dibujo y luego dobla el papel de modo que éste quede oculto para el siguiente participante, salvo los dos puntos que marcan los límites de la figura. En inglés este juego se llama «*pinure consequente*».

¹⁸ Cf. SUTHERLAND, *Gertrude Stein*, págs. 90-91. La oración es una metamorfosis de una frase bastante popular: «Sunburnt Susie is my dish.» Sutherland observa lo siguiente: «Este procedimiento metafórico, o más bien esta metamorfosis a través de las palabras, se parece bastante, al margen de ciertas diferencias, a las distorsiones de línea y de color que encontramos en la obra de Matisse o a las transformaciones más completas que encontramos en los cuadros cubistas de Picasso. Es decir: así como cuando Matisse ve en su modelo una curva exquisita o bien una agradable mancha de color y la exagera pintando en su tela una curva opulenta o una espléndida franja de color, y así como Picasso convierte toda superficie aproximadamente plana o aproximadamente angulosa del modelo en una figura nítida cuadrangular sobre la tela, del mismo modo Gertrude Stein intensifica y transforma las cualidades originales del modelo a través del aislamiento y la metáfora, y consigue un producto que existe en sí mismo y por sí mismo, igual que esos cuadros.» Sin embargo, creo que el *cadavre exquis* constituye un símil más adecuado.

¹⁹ *La deshumanización del arte* (Madrid, Revista de Occidente, 11.ª ed., 1976), págs. 45-46. Véase también, en relación con esto, HAUSER, *The Social History of Art*, II, 937-38: «La máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección [J'autréamont], el cadáver del usno sobre el piano [Max Ernst], en síntesis, todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad impuestas a lo no simultáneo y a lo

incompatible no son otra cosa que un deseo de introducir unidad y coherencia, por cierto de una manera muy paradójica, en el mundo atomizado en que vivimos. El arte es presa de una verdadera manía de totalidad. Parece posible relacionar cualquier cosa con cualquier otra cosa; cualquier cosa parece tener dentro de un capítulo, inserto por su parte en un libro, inserto a su vez dentro de un anaquel, inserto en vinculo ante todo con ese sentimiento. En un mundo donde todo es importante, o donde todo tiene la misma importancia, el hombre pierde su preeminencia y la psicología se convierte en la autoridad.»

Aunque el siguiente pasaje (tomado de SUTHERLAND, *Gertrude Stein*, págs. 193-94) contraste aparentemente con este punto de vista, de hecho viene a confirmar, por extraño que parezca, la arbitrariedad imperante en el mundo moderno (cf. la observación que hace Sutherland en la pág. 85: «Todo ha sido violentamente desconectado y al mismo tiempo casi todo puede conectarse con cualquier cosa»): «Es cierto que nos sentimos más cómodos en la estructura vital y literaria del siglo XIX, donde una taza de té real o recordada se insertaba en un momento determinado y éste en un día determinado, inserto a su vez en una semana, en un mes, en una estación del año, en un año, inserto, por ejemplo, en los anales de Gran Bretaña, inserto a su vez dentro de la evolución progresiva de algo inserto, finalmente, en un orden cósmico. Una oración se insertaba en un párrafo que se insertaba a su vez dentro de un capítulo, inserto por su parte en un libro, inserto a su vez dentro de una anaquel, inserto en Inglaterra, en Norteamérica, en Francia, y así sucesivamente. Automáticamente cada cosa se insertaba en un conjunto global. Ahora, en cambio, nada está inserto, de modo realmente convincente, en nada: si algo subsiste, subsiste por sí solo, y todas sus conexiones son meros encuentros debidos al azar... Preguntas: Si eso es cierto parece alarmante. ¿Sugiere usted que resulta estimulante? Respuesta: Oficialmente, por supuesto, es alarmante. Pero para un artista es un regalo del cielo. Todo está abierto y aún pueden crearse muchísimas realidades. Entiéndame bien: no meros sueños, sino realidades.»

²⁰ (Paris, Editions du Seuil, 1967).

²¹ *The Body* (Londres, The Hogarth Press, 1949), págs. 114, 128.

²² GREEN, *Concluding* (Londres, The Hogarth Press, 1948), pág. 56.

²³ Podría ser, incluso, que el tipo de martirio reservado para Celia en *The Cocktail Party* estuviese inspirado en la reiterada insistencia de Dalí en las hormigas.

²⁴ Eliot dice en una nota que esta visión le fue inspirada por un pasaje de *Blick in Chaos* de Hermann Hesse, donde la parte oriental de Europa aparece tambaleándose hacia el caos, cantando una canción de borrachos al borde de un precipicio; pero además puede tratarse de una evocación concreta de la popular novela de misterio *Dracula*, así como de un recuerdo inconsciente de la sección 23.^a y de la segunda *canzone* de *La Vita Nuova* de Dante, donde el poeta presiente la muerte de Beatrice a través de una visión de «rostros de mujeres con los cabellos sueltos» y «otras apariciones terribles y desconocidas», pájaros que caen muertos desde el cielo y grandes terremotos: «Poi vidi cosa dubitosa molto... / ed esse mi parca non so in qual loco, / e veder donne andar per via discolte... / e veder li angelli volando per l'are / e la terra tremare.» «Entonces vi algo muy confuso... / y me parecía estar no sé en qué sitio, / y ver mujeres por las calles (con los cabellos) sueltos... / y que caían los pájaros en mitad del vuelo / y que la tierra temblaba.»

²⁵ Como ya hemos dicho, esa rebelión se había iniciado en la época manierista. Cf. HAUSER, *The Social History of Art*, I, 358: «El manierismo empieza dividiendo la estructura renacentista del espacio, y la escena a representar, en partes que no sólo están externamente separadas, sino que poseen una organización interna diferente. Permite que diferentes valores espaciales, diferentes criterios, diferentes posibilidades de movimiento, predominen en los distintos sectores del cuadro: en uno, el principio de economía, y en otro, el de la extravagancia en el tratamiento del espacio. [...] El efecto final es el de unas figuras reales que se mueven en un espacio irreal y arbitrariamente construido, la combinación de detalles reales dentro de un marco imaginario. La libre manipulación de los coeficientes espaciales sólo en función del interés del momento. La analogía más cercana para este mundo de abigarrada realidad se encuentra en el sueño, donde las conexiones reales quedan abofidas y se introducen relaciones abstractas entre las cosas, sin que por ello la descripción de los objetos individuales deje de obedecer a un criterio de máxima exactitud e intensa fidelidad a la naturaleza. También nos recuerda el arte contemporáneo tal como se expresa en la descripción de las asociaciones en la pintura surrealista, en el mundo onírico de Fran Kafka, en la técnica de montaje de las novelas de Joyce y en el arbitrario tratamiento cinematográfico del espacio. Si no contáramos con la experiencia de estas tendencias recientes,

probablemente el manierismo carecería de la importancia que hoy tiene para nosotros.» Véase también *ibid.*, II, 937: «Sólo el manierismo ha percibido con tanta claridad el contraste entre lo concreto y lo abstracto, lo sensual y lo espiritual, el sueño y la vigilia.»

²⁶ *Ibid.*, págs. 930-40: «El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad y cuya naturaleza consiste en la espacialización del elemento temporal tiene su expresión más plena en [el cine], la más joven de las artes, que coincide con el desarrollo de la filosofía bergsoniana del tiempo. Tan completa es la concordancia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo que nos parece que todas las categorías temporales del arte moderno deben de haber surgido del espíritu de la forma cinematográfica, y el cine en sí se nos presenta como el tipo de arte contemporáneo estilísticamente más representativo, aunque quizá no sea el más fecundo desde el punto de vista cuantitativo.»

²⁷ Véase Olga W. VICKERY, «*The Sound and the Fury: A Study in Perspective*», *PMLA*, LXIX (diciembre de 1954), 1017-37.

²⁸ El primer texto pertenece a «A Valentine for Sherwood Anderson», *Portraits and Prayers* (Nueva York, Random House, 1934), pág. 155. *Ida* (Nueva York, Random House, 1941), pág. 146.

²⁹ SUTHERLAND, *Gertrude Stein*, págs. 12, 54-55, 59, 117, 200-201.

³⁰ *Selected Writings of Gertrude Stein*, edición preparada por Carl van Vechten (Nueva York, Random House, 1946), pág. 174.

³¹ La principal contribución de los futuristas italianos consistió en sus manifiestos, que por lo general estaban redactados en francés. A esta conclusión llega Renato POGGIOLI en su *Tenita dell'arte d'avanguardia* (Bologna, Il Mulino, 1962, pág. 254), donde se presenta un panorama histórico, ideológico y social de las corrientes estéticas modernas (traducción inglesa de G. FITZGERALD, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968). Sobre el futurismo, véase Marijane W. MARTIN, *Futurist Art and Theory* (Oxford, Clarendon Press, 1968).

³² Véase K. L. GOODWIN, *The Influence of Ezra Pound*, págs. 172-73.

³³ *Poems: 1923-1954* (Nueva York, Harcourt Brace, 1954), pág. 133.

³⁴ *Useful Knowledge* (Londres, Bodley Head, s. f.), pág. 83. Véase SUTHERLAND, *Gertrude Stein*, pág. 116: «As absoluto as Mondrian.»

³⁵ Para lo que sigue nos hemos basado en un ensayo de Giorgio MILCHORI sobre «The Abstract Art of Henry Green», incluido en *The Tightrope Walkers*, págs. 188-212. Para otros casos de tendencias abstractas en la narrativa véase Julian MITCHELL en *The London Magazine*, V (enero de 1966), 83-84.

³⁶ *Living* (Londres y Toronto, Dent, 1931), pág. 199.

³⁷ *Back* (Londres, The Hogarth Press, 1946), págs. 7-8.

³⁸ HAUSER, *The Social History of Art*, I, 356-57, destaca las semejanzas entre el manierismo y el arte de nuestro tiempo: «Sólo una época que ha experimentado la tensión entre la forma y el contenido, entre la belleza y la expresión, como un problema vital para ella, podía apreciar debidamente el manierismo...»

³⁹ La tendencia abstracta, la disolución de las formas en un espacio irreal y de límites imprecisos, puede observarse en los cuadros de El Greco, por ejemplo en *La Visitación* (Dumbarton Oaks Collection, Washington).

⁴⁰ Cf. SUTHERLAND, *Gertrude Stein*, pág. 193 (el subrayado me pertenece): «A Gertrude Stein le divertía comprobar que sus primeras combinaciones y abstracciones, que, sin dejar de ser apreciadas como refinados ejercicios formales, habían recibido la calificación de *extremadamente acrobáticas y gratuitas*, se estaban convirtiendo en transcripciones literales de las realidades más patentes, a saber, las mismas abstracciones y disposiciones que de modo cada vez más consciente emplea la gente en general para conducirse en la vida (cf. *Composition as Explanation*, pág. 9).»

⁴¹ *Pack My Bag* (Londres, The Hogarth Press, 1946), pág. 88.

⁴² Herman MEYER, «Die Verwandlung des Sichtbaren, Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXI: 4 (1957), 465-505; publicado después en forma de libro: *Zarte Empirie* (Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963), págs. 287-336.

⁴³ Rainer Maria RILKE, *Briefe*, II, 1924-26 (Weimar, Insel-Verlag, 1950), pág. 490. H. ROSENBERG, *The Anxious Object*, pág. 158, ha señalado otra analogía entre Rilke y el arte abstracto: «Al volverse

hacia la acción, el arte abstracto abandona su alianza con la arquitectura, como antes hizo la pintura al romper con la música y la novela, y ofrece su mano a la pantomima y a la danza. [...] 'Lieberbaum' [de Hans Holmman, 1955] es un árbol bañado... que sigue las huellas de una de las niñas de Rilke: 'Que baile el naranjo. ¡Que de ti salte el paisaje más cálido, para que el maduro se irradie en las brisas de la tierra natal!'

⁴⁴ FRANCESCO ARCANGELI, «Picasso 'voce recitante'», *Paragone*, núm. 47 (1953), pág. 62, se ha referido a la relación entre el cubismo y la música. Para apreciar hasta qué punto las comparaciones con la música pueden resultar engañosas, véase, por ejemplo, la afirmación de T. S. Eliot en el sentido de que al escribir sus *Four Quartets* pensó en los *Quartetos* de Béla Bartók. Más convincente sería la idea de una afinidad entre Proust y Gustav Mahler, cuya *Novena sinfónica* presenta una textura muy diversificada, sin marcas estructurales demasiado evidentes, de modo que la música fluye como una corriente continua llena de matices.

En este sentido son pertinentes las observaciones de Gianandrea GAVAZZENI en «Da Albini a Joyce» (en «Diario inedito di Gavazzeni», *Bollettino bimestrale del Sindacato Nazionale Scrittori*, año XX, núm. 2, marzo de 1969, pág. 18): «Es imposible adaptar una técnica musical a una técnica literaria. Los datos más elementales excluyen tal posibilidad, como puede verse en el contrapunto y en la fuga. No hay contrapunto ni, por consiguiente, fuga sin la existencia simultánea, en el plano vertical, de una variedad de voces que, por su parte, evolucionan según un movimiento horizontal. Esto explica que no se pueda plantear una analogía [literaria]. Aunque un escritor sienta en su interior de manera contrapuntística un diálogo o un 'monólogo interior', aunque al concebirlo perciba su carácter polifónico, el medio técnico y expresivo de que dispone excluye la simultaneidad de un discurso a varias voces. [...] Por cierto, el *Ulysses* abunda en experiencias musicales. Experiencia de oyente y experiencia de estudiante de canto (tenor). Tanto las formas operísticas como las sinfónicas o camerísticas incidieron sobre la invención de Joyce y su búsqueda formal. Primero Dublín y después Trieste le brindaron amplias posibilidades de conocimiento, dado el nivel y la apetencia que caracterizaban su vida musical en aquella época. Podemos suponer que tanto el contrapunto como esa suprema cristalización contrapuntística que es la fuga se grabaron en la memoria del escritor. Pero no nos confundamos: incluso en este caso extremo, el valor y el sentido [de esas formas musicales] no pueden ir más allá de la metáfora. Este es el límite realista, el alcance de tales sugerencias. Más allá de esa frontera crítica sólo caben las conjeturas [ilusorias]. De modo que hay que rechazar sin más una comparación directa como la que propone Gilbert (STUART GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, Londres, Faber and Faber, 1930): 'Los diferentes temas se introducen a la manera de la fuga: el primero, el 'tema', es evidentemente el canto de las sirenas; el segundo, la 'respuesta', es el ingreso y el monólogo de Bloom; Boylan es el 'contratema'. Los 'episodios' o 'divertimenti' son las canciones de Dedalus y Ben Dollan, etc.' Aquí el sentido metafórico se traduce en una confusión de asuntos y objetos incomparables, dado que 'tema', 'respuesta' o 'contratema' sólo tienen sentido cuando aparecen junto con las otras 'voces'. Precisamente, en eso reside el contrapunto, base, a su vez, de la fuga. En caso contrario, lo que tenemos es una homofonía, que es lo opuesto del contrapunto y su negación.»

⁴⁵ Cf. HAUSER, *The Social History of Art*, pág. 946.

⁴⁶ WILSON, *The Wound and the Bow*, pág. 265.

⁴⁷ SUTHERLAND, *Gertrude Stein*, pág. 178, sostenía lo contrario: «Gertrude Stein no es tan accesible como Picasso porque resulta más fácil aceptar lo que ocurre cualitativamente en pintura que lo que ocurre de ese modo en palabras, en la medida en que estas últimas suelen utilizarse mucho más que las líneas y los colores para transmitir semánticamente información sobre los estados de la acción real. La comprensión de un Picasso no depende del reconocimiento de la nariz torcida o de la tapa de la mesa: cuando se deja eso de lado surge la simple experiencia de la cualidad, tan intensa y dramática en sí misma, que acapara la atención, estimula y satisface, prescindiendo de la confusión que supone el acto de la comprensión. En cambio, cuando Gertrude Stein utiliza cualitativamente las palabras, e incluso los números, como objetos de experimentación y cosas en sí, lo más probable es que nuestra atención se desvíe, porque está acostumbrada a detenerse en la información que transmiten las palabras.»

- Abbot, Edwin A.: *Uttaland*, 189
Achen, Johann von, 224⁴⁸
Adam, Robert: Adelphi Buildings, Londres, 148
Adamov, Arthur, 230¹
Addison, Joseph, 148
Agustín, San, 85
Alacoque, santa Margarita María, 226³⁴
Alberici, Leon Battista, 86, 87, 155, 180; *De re aedificatoria*, 65, fachada de Sant' Andrea, Mantua, 87, fig. 45
Alberto Magno, San, 219³⁷
Alejandria, 14
alejandrinos, 10
Alejandro VII, Papa, 152
Alfassa, Paul, 221²⁴
Alison, Archibald, 96
Allori, Alessandro, *Pesca dei Coralli* (Floren-
cia), 109
Alma Tadema, Lawrence, 173
Altenburg, Museo Lindenau: Botticelli,
Sandro, *Retrato de una Dama* (probable-
mente Caterina Sforza-Riario), 14
Altichiero da Verona, 74
Amsterdam, Rijksmuseum: Rembrandt, *La
Ronda Nocturna*, 136
Ancona, Arco de Trajano, 87, fig. 46
Anderson, Sir Colin and Lady, véase Lon-
dres, Administradores de Sir Colin y
Lady Anderson
Andrea del Sarto: *José en Egipto*, panel
(Florenzia), 222³⁴
Annunzio, Gabriele d', 12
Anouilh, Jean: *L'Alouette*, 202
Antínoo (Roma), 136, 143
Antonioni, Michelangelo, 189
Apollinaire, Guillaume, 180, 202; *Calligram-
mes*, 10, 207
Apolo del Belvedere (Roma), 170
Aquino, Sto. Tomás de, 70, 82, 219³⁵
Arcangeli, Francesco, 234⁴⁴
Arcimboldo, Giuseppe, 24, 192; *El Bibliote-
cario* (Estocolmo), 98, fig. 56; *Innierno*
(Viena), 98, fig. 55
Aretino, Pietro, 183, 224⁴⁶
Ariccia, S. María dell'Assunzione (Bernini),
140
Ariosto, Ludovico, 104, 183; *Orlando Furio-
so*, 12, 88s, 222⁴¹; llamado retrato de, por
Tiziano, 136
Aristóteles, *Ética nicomaquea*, 82; *Poética*,
218³¹
Arnold, Matthew, 218⁵
Arnolfini, Giovanna Cenani, retrato de, por
Jan van Eyck, 75
Arezzo, S. Francesco: Piero della Francesca,
Encuentro de la Reina de Saba con Salomón,
173, fig. 97
aristotélicos, preceptos, 84
arquitectura, 111, 153s, 175s, 180s; 189; y

música, 91; y poesía, 91; barroca, 34, 117, 136, 146, 226³⁰; concepción antropomórfica de, 136; francesa, 155; gótica, 65, 66s, 74, 87, 219¹⁸; griega, 64s; manierista, 96s, 111; New Brutalists, 231¹¹; renacentista, 68, 84s, 137; rococó, 146; romana, 87; románica, 65s; victoriana, 174

arte: abstracción, 26, 180, 190, 197, 208, 209, 233¹³; africano, 189; gótico, 219¹⁷; op, 190; pop, 230¹¹

artes, correspondencia entre las, 22s, 59, 60, 65, 150, 158s, 174s, 176s, 183, 213

art nouveau, 40, 49, 180, 181, 183

arturianas, leyendas, 222⁴¹

Asís, San Francisco de, 82; Iglesia Inferior de, 220²²

Atenas, 9; Partenón, 64s; Propileos, 64

Auden, W. H., 208; «Musée des Beaux Arts», 78

Augusto, emperador de Roma, 170

Auriga (Delfos), 33, fig. 14

Bach, Johann Sebastian, 206, 226³⁰

Baciocia: Fresco en el Gesù, Roma, 129

Bacon, Francis, 116

Baltimore, Museum of Art: Matisse, Henri, *Desnudo Rosa*, 202, fig. 120

Baltrušaitis, Jurgis, 219¹⁵

Balzac, Honoré de, 23, 174

Bandello, Matteo, 104s

Bandinelli, Baccio, véase Raimondi, Marcantonio

Banham, Reyner, 229²⁵

Barbaro, Daniele: Comentario sobre Vitruvio, 86, 91s

Barberini, escudo de armas, 152

Barbizon, Nicole: *Animador*, grabado según Miguel Ángel (Londres), 225²²

Barcelona, 187

Barnes, Barnabe, 223⁴⁴

Barnfield, Richard: *Cymbia*, 114

barroco, 34, 111, 117, 118, 120s, 127, 128, 137, 142, 148, 152, 153, 161, 225⁷, 226³⁰, 227³⁰; reacción contra, 117, 127

Barthes, Roland, 196

Bartók, Béla: *Quartets*, 234⁴⁴

Basilea, Öffentliche Kunstsammlung: Picasso, Pablo, *Villes au bord de la Seine*, según Courbet, 199

Bataille, Abbé: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 25, 216²⁴

Baudelaire, Charles, 23, 25, 26, 46; retrato de, por Courbet, 176

baudelaireana, 57

Bauhuysen, Bernard van, 231¹¹

Bayreuth, Opera, 176

Beardsley, Aubrey, 181

Beccafumi, Domenico, 98

Beckett, Samuel, 189, 230¹; *Esperando a Godot*, 176

Beckford, William: *Vathek*, 150; véase también Fonthill Abbey

Beethoven, Ludwig van, 28, 159; *Egmont, obertura*, 28; *Cardiano*, obertura, 28

Behrens, Peter, 180

Belloc, Hilaire, 231¹³

Belvedere, Torsó del (Roma), 44, 46

Bembo, Pietro, 101s, 104, 222⁴¹; *Rime*, 102

Benjamin, Walter, 229²¹

Benson, Bernard, 225²⁰

Bergson, Henri, 233²⁴

Berkeley, George, 81

Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie

Caravaggio, *Primer San Mateo* (destruido), 225²⁰;

Terborch, Gerard, *Admonición Palerna*, 127, fig. 72;

Nationalgalerie

Friedrich, Caspar David, *Autorretrato*, 168, fig. 93

Berman, Eugène, 196

Bernard, Emile, 189

Bernardo, San, 143

Bernini, Gianlorenzo, 117, 121s, 136, 137, 140; altar en la Capilla del SS. Sacramento (Roma), 123; *Ángel con la Corona de Espinas* (Roma), 121, fig. 69; *Ángel con la Inscripción* (Roma), 121, 136, fig. 70; ángeles del Ponte S. Angelo, Roma, véase *Ángel con la Corona de Espinas* y *Ángel con la Inscripción*; *Beata Ludovica Albertoni* (Roma), 143; capilla de Cornaro, S. María della Vittoria (Roma), 128; *Éxtasis de Sta. Teresa*, 143; *David* (Roma), 127, fig. 71; Capilla de Pio, S. Agostino (Roma), 128; S. Andrea del Quirinale, Roma, 140; S. María dell' Assunzione, Ariccia, 140; S. Tomaso, Castelgandolfo, 140; Scala Regia, Palacio Vaticano, Roma, 128, fig. 74; San Pedro, Roma, columnata de, 117; Trono de San Pedro, 128, fig. 75

Bertinelli, Saverio, 220²²

Bertini, Sergio, 219¹⁹

Beylc, Henri, 182

Biblia, la, 116

Biedermeier, estilo, 174

Birmingham, Ing., City Museum y Art Gallery

Brown, Ford Madox, *An English Autumn Afternoon*, 178, fig. 108

Millais, John Everett, *La Muchacha Ciega*, 23, fig. 13

Blake, William, 49, 55, 56; *Book of Thel*, portada de, 55; *Har and Hova Bathing Attended by Mnetha*, ilustración de Tiriel (Cambridge, Ing.), 55, fig. 25; *House of Death*, 55; *Jerusalem*, 55; *Milton*, portada de, 55; *Nebuchadnezzar*, portada (Boston), 55, fig. 23; *Songs of Innocence*, portada de (Londres), 55, fig. 24; «The Tyger», 50, 55

Blunt, A., 221²⁴

Boccaccio, Giovanni, 224⁴¹; *Amorosa Visione*, 12

Boccioni, Umberto: *La Calle entra en la Casa* (Hanover), 191, fig. 115

Boiardo, Matteo Maria: *Orlando Innamorato*, 223⁴¹

Boileau-Despréaux, Nicolas: *L'Art poétique*, 123

Bologna, Giovanni da (Giambologna), 96, 223⁴¹

Bonnafons, Jean, 121

Book of Common Prayer, 116

Borel, P., 217²²

Borghesini, Pier Francesco, 222³⁴

Bortolini, Francesco, 137, 140, 142, 226^{30, 31}; Colegio de Propaganda Fide, Roma, capilla de los Reyes Magos, 226³¹; iglesia de, 137s; palacio de, 140, 227³⁸, fig. 80; columnata del Palazzo Spada, Roma, 128, fig. 73; Oratorio dei Filippini, Roma, 226³¹; S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma, cúpula, 140, fig. 81, fachada, 140, fig. 79; S. Eustachio, proyecto para, 226³¹; S. Ivo, Roma, 140, 152; S. María dei Sette Dolori, Roma, 226³¹

Bosch, Hieronymus (El Bosco): *El Emperador* (*La Ascensión al Emperador*) (Venecia), 165, fig. 88

Boston, Museo de Bellas Artes: Blake, William, *Nebuchadnezzar* (dibujo impreso en color), 55, fig. 23

Botticelli, Sandro, 23, 40; *El Nacimiento de Venus* (Florencia), 12; *La Calunnia* (Florencia), 12; *Retrato de una Dama*, probablemente Caterina Sforza-Riario (Altenburg), 14; *Primavera* (Florencia), 12, 23, 103

Bouveau, Charles, 221¹⁶

Boullée, Etienne-Louis, 155; *Cenotafio de Newton* (Paris), 155, fig. 87

Box Hill, 175

Boyd, Robin, 46

Brantôme, Seigneur de, 127

Braque, Georges, 190; *Fave et Profil* (Nueva York), 190, fig. 117; *Violon et Palette* (Nueva York), 190, fig. 113

Brett, John: *The Stonebreaker* (Liverpool), 174s, fig. 100

Briganti, G., 224⁴⁸

Briullov, Karl Pavlovich: *Últimos días de Pompeya* (Leningrado), 168, 174

Bronzino, 118, 223⁴¹; *Venere* (Londres), 96, 98, fig. 51; *Lucrecia Panciatichi* (Florencia), 168, fig. 92

Brown, Calvin, 216²⁷

Brown, Capability, 51s, 150, 153

Brown, Ford Madox: *An English Autumn Afternoon* (Birmingham, Ing.), 178, fig. 108

Browne, Thomas, 116; *Christian Morals*, 116

Browning, Robert, 56; «The Englishman in Italy», 174

Brueghel, Jan, 118, 121; *Alegorías de los Sentidos* (Madrid), 118, fig. 68

Brueghel, Pieter, el Viejo, 75s; *La caída de Icaro* (Bruselas), 76, fig. 42; *La ascensión al Calvario* (Viena), 78, fig. 43; *Predica de San Juan Bautista* (Budapest), 75s, fig. 41

Brujas, Groningemuseum, Museo Comunal de Bellas Artes: Fyck, Jan van, *Retrato de Margarita van Eyck*, 75, fig. 39

Brunelleschi, Filippo, 180

Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes

Brueghel, Pieter, el Viejo, *La caída de Icaro*, 76, fig. 42

Ingres, J. A. D., *Est tu Marcellus eris* (*Virgilio leyendo un pasaje de la Eneida*), 170, 173, fig. 95

Meunling, Hans, *Retrato de Barbara Morel*, 75, fig. 40

Budapest, Museo de Bellas Artes: Brueghel, Pieter, el Viejo, *Predica de S. Juan Bautista*, 75s, fig. 41

Burckhardt, Jacob, 82, 218¹³

- Burri, Alberto, 231¹¹
 Busson, Henri, 82
 byroniano, 28
- Cabanel, Alexandre: *Phétre* (Montpellier), 168, 173; fig. 94
cadavre exquis, 194, 231^{10, 18}
 Cambiaso, Luca, 98
 Cambridge, Ing., Museo Fitzwilliam: Blake, William, *Har and Hova Baihiny Attended by Mantha* (ilustración de Tiriél), 55, fig. 25
 Campanus, Johannes, 65
 cangiantismo, 97, 111
 Canova, Antonio, 11, 14, 46, 57; *Amor e Psiche* (París), 57; (Venecia), 57; *Hermando IV de Nápoles anidado de Minerva* (Nápoles), 14, fig. 1; *Paulina Borgese come Venere* (Roma), 21
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 118, 128, 130, 132, 225²⁰; *La Muerte de la Virgen* (París), 225²⁰; *Primer San Mateo* (antes Berlín), 225²⁰; *Madonna di Loreto* (Roma), 225²⁰
 Caravaggio, como un, 34
 Cariteo, 222³⁷
 Carli, Enzo, 220²²
 Carlomagno, 87
 Carracci, el, 17, 118
 Carracci, Annibale, Roma, Frescos en Galería del Palazzo Farnese, 117
 Carroll, Lewis: «Jabberwocky», 192, 213
 Cary, Lucius, 123s
 Casa, Giovanni della, 102, 223⁴³
 Castel, Louis Bertrand: *Optique des couleurs*, 24
 Castalgandoffo, S. Tomaso (Bernini), 140
 Castell, Robert, 225⁹
 Castiglione, Baldassare, 82s, 87s, 115; *El Cortesano*, 82s, 87s, 220^{10, 11, 12}
 Catulo, 109: «Vesper adest», 89
 Cervantes, Miguel de, 130
 Cézanne, Paul, 23, 176, 189, 190, 203, 205
 Ciccrón, 224⁴⁴; *De officiis*, 82
 Cimabue, 190
 Cinquecento, 92, 101, 224⁴⁴
 Clark, Kenneth, 136, 221²⁹, 225²⁴
clavacu oculaire, 24
 Cleopatra, 26
 Cleveland, Col. Mr. & Mrs. A. Reynolds Morse: Dalí, Salvador, *Cascobemar de sus loncelles meus*, 201, fig. 119
- Clèves, duque de, 127
 Cluny, 65
 Cole, Thomas; *The Departure* (Washington D.C.), 21; *The Return* (Washington D.C.), 21
 Coleridge, Samuel Taylor, 62, 168, 218⁷; *Lyrical Ballads*, 161; *Rime of the Ancient Mariner*, 28
 Collins, Peter, 44s, 180, 216²⁶, 217⁸, 229²⁶, 231¹¹
 Collins, William, 17, 18ss; «Ode to Evening», 18
 Colonna, Francesco: *Hyperotomachia Polipibili*; 104
 Comanini, Gregorio: *Il Fegino covo del Uine della pittura*, 2As, 216²³
 Constable, John, 62, 63; *El Estanque de Branch Hill, Hampstead* (?) (Londres), fig. 33
 Cooper, Mr. y Mrs. Herman L., *véase Nueva York*, Col. Mr. y Mrs. Herman F. Cooper
 Copenhagen
 Det Kongelige Bibliotek
 Hansen, Christian Fredrik, *Iglesia de la Virgen, Copenhague* (litografía), 166, fig. 90
 Statens Museum for Kunst
 Eckersberg, Christoffer Wilhelm, *Vista a través de los arcos del Coliseo*, 166, fig. 89
- Copley, John Singleton, 51
 Corbusier, J.e, *véase Jeanneret*, E.
 Corelli, Arcangelo, 226³⁰
 Corneille, Pierre, 130
 Cornforth, Fanny, 57
 Correggio, 14, 128, 187; fresco en cúpula, *Duomo*, Parma, 128; fresco en cúpula, S. Giovanni Evangelista, Parma, 128, fig. 77
 Cort, Cornelius, 224⁴⁸
 Courbet, Gustave, 57, 217²²; *Alshier* (París), 176; *Villes au bord de la Seine* (París), 199; *Paisaje cerca de la Source Bleue* (Estocolmo), 177, fig. 103; *La mujer del espejo-La Belle Irlandaise* (Nueva York), 57, 217²², fig. 30
 Couture, Thomas, *The Romans of the Decadence* (París), 173, fig. 99
 Cowley, Abraham, 123
 Crashaw, Richard, 142s; *Carmen Deo Nostro*, 142; «Musicks Duell», 119; «I'o the Morning. Satisfaction for Sleepes», 142
- Cristiandad, doctrina de, 82ss; humildad, 79, 82
 Cristina, reina de Sicilia, 215¹¹
 Croce, Benedetto, 28, 68, 161, 216²³; *Intéti-ca*, 31
 Croce, escuela de, 59
 Cruttwell, Patrick, 223⁴³
 Cruzadas, 68
 cubismo, 180, 191, 202, 205
 Cucufate, San, Fiestra de, 65
 cuentos populares, 59s
 Cummings, E. E., 207s, 230⁷
 Curtius, H. R., 223⁴¹
- Chagall, Marc, 208
 Chantilly, Musée Condé: Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*, 199, fig. 118
 Chapin, Chester F., 215¹⁴
 Chapman, George: *Ovid's Banquet of Sense*, 112s
 Charpentier, Pierre, 230³⁰
 Chase, Isabel W. U., 215⁹
 Chatterton, Thomas, 37
 Chaucer, Geoffrey, 74s, 78, 222⁴⁰; *Canterbury Tales*, 70s, 74s, 79; *La Casa de la Uana*, 12
 Chausson, Ernest, 187
 Chernyshevski, Nikolai Gavrilovich, 187
 Chigi, escudo de armas, 152
 Chopin, Frédéric: *Nocturne* (Op. 9, No. 1), 26s
- Dada, 189
 Dalí, Gala, 194
 Dalí, Salvador, 192, 194, 195, 196, 197, 232²³; *Cascobemar de violoncellos meus* (Cleveland), 201, fig. 119; *La vida secreta de Salvador Dalí*, 194
 Dante, Alighieri, 51, 56, 66, 70, 75, 79, 92, 220²²; *Divina Comedia*, 12, 65, 66, 68, 70, 79, 220²²; *Vista Nuova*, 232²⁴
 David, estatuas de, 127
 David, Jacques-Louis, 161; *Juramento de los Horacios* (París), 228²¹
 Davidson, 183
 Day, John: *Parliament of Bees*, 199
 Degas, Edgar, 57s, 183, 229²¹, *Mlle. La La au Cirque Fernando*, París (Londres), 177, fig. 104; *Semiramis ordena construir los jardines colgantes de Babilonia* (París), 173, fig. 96
- Delacroix, Eugène, 21, 28, 161, 166; *La Liberté guidant le peuple* (París), 176; *Femmes d'Alger* (París), 21, fig. 11
 Delfos (Museo de), *Auriga*, 33, fig. 14
 Descartes, René, 23
 Des Esseintes, duc Jean (personaje de Huysmans, J.-K., *A rebours*), 25
 Desportes, Philippe, 223⁴⁴
 Diderot, Denis, 41, 148s; *Jacques le fataliste*, 150, «Lettre sur les sourds et les muets», 12, 24; *Le neveu de Rameau*, 148; *Le père de famille*, 150; *Supplément au Voyage de Bougainville*, 150
 Domenichino, 117, 118; *La Cavería de Diana* (Roma), 217⁷; *Sa. Cecilia se niega a adorar a los ídolos* (Roma), 117s, fig. 66
 Donatello, 37, 127, 221²⁹
 Donne, John, 55, 98ss, 116, 222³⁹; *Iloly Sonnets*, 55, 101; *Songs and Sonnets*, 98, 101s
 Doré, Paul Gustave, 28
 Doffles, Gillo, 230⁶
 Dos Pasos, John, 202
 Dossena, Alceo, 37
 Drayton, Michael, 50
 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister
 Parmigianino, *Madona della Rosa*, 224⁴⁶
 Rembrandt, *Violación de Cantimedes*, 132;
 — *Sacrificio de Manou*, 136, 228¹³
 — *Las bodas de Sansón*, 136
 Rubens, Peter Paul, *Beisabé*, 228¹³
 Tintoretto, *La Liberación de Arcingo*, 104, 106, fig. 60
 Drost, Willi, 68, 219²⁰
 Dryden, John, 143; «Alexander's Feast», 123; *All for Love*, 143s
 Duckworth, George, 221¹⁹
 Durero, Alberto, 28; *Melancolía* (grabado), 19
 Durrell, Lawrence: *El Cuarteto de Alejandría*, 189, 230²⁷
 Dwyer, J. J., 224⁴⁷
 Dyck, Anthony van, 228¹³; *Paola Adorna*, *Marchesa di Brignole Sale* (Nueva York), 34, fig. 18
- Eckersberg, Christoffer Wilhelm: *Vista a través de los arcos del Coliseo* (Copenhague), 166, fig. 89

Falad Media, *véase* Medioevo
 Ehrenstrahl, D.-K., 215¹¹
 Einstein, Alfred, 222²⁶
 Eliot, George: *Adam Bede*, 132; *Félix Holt*, 176; *Sad Fortunes of the Rev. Amos Barton*, 132
 Eliot, T. S., 84, 190, 232²⁴; *The Cocktail Party*, 232²⁴; *Four Quartets*, 234⁴⁴; «Sweeney Agonistes», 190; *The Waste Land*, 190, 199^{ss}, 230⁵¹
 emblemas, literatura de los, 12, 103
 Fmi, Hans, 201
 Empson, William, 194^{ss}, 223⁴³
 epigrama, 128
 Era de la Razón, literatura de, 148
 Ernst, Max, 190, 196, 199, 231¹⁹; *Une Semaine de bonté*, 199, 201
 Escholier, Raymond, 216¹⁷
 escolasticismo, 68, 219¹⁹, 220³
 escultura, 111; abstracta, 180; antigua, 118; ibérica, 190; del Renacimiento, 221²⁹
 estíngie, 10
 espasmódica, escuela, 174
 esticomicia, 65
 listocólmico
 Nationalmuseum, 215¹²
 Courbet, Gustave, *Paysage cerca de la Source bleue*, 177, fig. 103
 Nordiska Museet
 Arcimboldo, Giuseppe, *El Bibliotecario*, 98, fig. 56
 Euclides, 65
 Eudes, san Juan, 226³⁴
 eufismo; 224⁴¹
 Eurípides, 218¹³
 Eworth, Hans: *Lady Dacre* (Ottawa), 114; *Queen Elizabeth I and the Three Goddesses* (Lampton Court Palace), 113, fig. 63; *Sir John Luttrell* (Londres), 112, fig. 62
 Expresionismo, 168
 Eyck, Jan van, 75; Arnolfini, Giovanna
 Genani, retrato de, 75; *Retrato de Margarita van Eyck* (Brujas), 75, fig. 39

Faulkner, William: *The Sound and the Fury*, 202
 Felipe II, rey de España, 109
 Fernando IV, rey de Nápoles, retrato de, por Canova, 14, fig. 1
 Flaubert, Gustave, 23, 46, 173, 205, 230¹; *Madame Bovary*, 23, 205, 228¹⁶

Ferrari, Bianchi, 49
 Fielding, Joseph, 150
figura sententia, 51
 Filostrato el Viejo, 12, *Imagines*, 12
 Firbank, Ronald, 183, 209
 Flaxman, John, 55
 Florencia
 Biblioteca Laurenciana
 Auresala de, por Miguel Angel, 96, 98, fig. 49
 Palazzo Pitti
 Andrea del Sarto, *José en Egipto*, 222³¹
 Lafranco, Giovanni, *Sixtaria de Sta. Margarita de Cortona*, 143
 Palazzo Vecchio, Studiolo de Francesco I de' Medici, 109
 Allori, Alessandro, *Pescu dei Coralli*, 109
 Vasari, Giorgio, *Perseo y Andrómeda*, 109
 S. Felicità
 Pontorno, Jacopo da, *Descendimiento*, 98
 SS. Apostoli
 Vasari, Giorgio, *Allegoria dell' Inviolata Concezione*, 97, fig. 53, y 98
 Uffizi
 Botticelli, Sandro, *El Nacimiento de Venus*, 12
La Cabomina, 12
Primavera, 12, 23, 103
 Bronzino, *Lucevía Panchiatichi*, 168, fig. 92
 Salviati, Francesco, *La Carità*, 96, fig. 50
 Tiziano, *Flora*, 57, fig. 31
 Folkierski, W., 215¹
 Fontaine, A., 215²
 Fontainebleau, Escuela de, 103; *Escena Mitológica: Alegoría* (París), 103, fig. 57; *véase también* Maître de l'École
 Fonthill, Abadía de (Wilts), 153; *véase también* Beckford, William
 Forster, E. M., 9
 Foscolo, Ugo: *Grazie*, 12
 fotografía, 177, 229²¹
 Francasrel, Pierre, 28, 228⁵, 229^{21, 22}
 Francisco I, rey de Francia, 127
 Franck, César, 187
 Frankl, Paul, 66, 219¹⁹, 220²¹
 Freud, Sigmund, 194, 231¹⁵
 Friedländer, Max J., 37s

Friedländer, Walter, 223⁴¹
 Friedrich, Caspar David: *Auto-retrato*, 168, fig. 93
 Froissart; Jean, 74
 Fromentin, Eugène: *Les Maîtres d'autrefois*, 129s
 Fromm, Harold, 184, 187
 Fry, Christopher, 210
 Fry, Roger, 150, 227⁴⁷
 Pugoni, Carlo Innocenzo, 51
 Fuseli, Henry, 55, 168
 futurismo, 191, 207, 233⁴¹

Gainsborough, Thomas, 150
 Garnier, Charles: Gran Escalinata, Opera de París, 174
 Garnier, Toni, 180
 Gaudet, Julien: *Éléments et théorie de l'architecture*, 96
 Gaudí, Antoni, 187
 Gauguin, Paul, 190
 Gaunt, William, 228¹⁵
 Gautier, Théophile, 23, 46, 174; *Histoire du romantisme*, 57; *Mademoiselle de Maupin*, 167
 Gavazzoni, Gianandrea, 234⁴⁴
 Geiger, Benno, 216²³
Geistgeschichte, 22
 Gelenius, Sigismundus, 36
 Gellée, Claude (de Lorraine), 16, 62, 150; *Paysage von molino* (Roma), fig. 4; *véase también* Vivares, F.
 Géricault, Théodore: *Le Radeau de la Méduse* (París), 161, 176
 Gerona, Catedral, 65
 Georgiades, A., 218¹⁰
Gesamtkunstwerk, 26
 Gesualdo, Carlo, 98, 222²⁶
 Ghiberti, Lorenzo: Puertas del Paraíso (Florencia), 222²³
 Ghyka, Matila C., 217¹⁵, 218¹⁰, 219¹⁴, 226³⁰
 Giamatti, A. Bartlett, 223⁴³
 Giambologna, *véase* Bologna, Giovanni da
 Giauque, Sophy, 212
 Giedion, Sigfried, 189, 226³⁵
 Gilbert, Stuart, 234⁴⁴
 Gilot, Françoise, 231¹²
 Giorgi, Francesco, 86
 Giorgione, 12, 104, 175
 Giotto, 70, 74, 75, 220²²; *Joaquín errando entre los pastores* (Pádua), 70, fig. 36
 Gloton, Marie Christine, 225¹⁷

Goethe, Johann Wolfgang von, 26, 41
 Goldblatt, Maurice II., 221¹⁴
 Goldmann, Lucien, 230⁵
 Goldsmith, Oliver: *El Vicario de Wakefield*, 17
 Goltzius, Henrick, 55, 224⁴⁹
 Gómez de la Serna, Ramón, 194
 Goncourt, E. y J., 148
 Gonzaga, Federico, Duque de Mantua, 215⁸
 Gonzaga, Gian Francesco, retrato de, por Pisanello, 136
 Goodwin, K. L., 230², 233³²
 Gótico, 37, 66, 219¹⁷; arco, 33; arquitectura, 37, 65, 66s, 74, 81; flamígero, 68, 74; motivos, 136; pináculo, 33, 66, fig. 15; escultura, 68
 Goya, Francisco de, 57, 157, 176, 190; *La romería de S. Isidro* (Madrid), 176, fig. 102; *La pradera de San Isidro* (Madrid), 178, fig. 107
 grafología, 28
 Gray, Thomas, 18; *Legacy Written in a Country Churchyard*, 18
 Grecia, antigua: arquitectura, 64s, 65; arte, 64s, 170; escultura, 64s; tragedia, 65, 218¹⁵
 Greco, El, 104; *El entierro del Conde de Orgaz* (Toledo), 161; *La Visitación* (Washington, D.C.), 233³⁹
 Green, Henry, 197, 208^{ss}; *Back*, 209; *Concluding*, 208, 209, 232²²; *Dating*, 212, *Living*, 208s; *Nothing*, 208, 209, 212, *Pack My Bag*, 210; *Party Going*, 208
 Gris, Juan, 205, 206; *Naturaleza muerta con bandeja de frutas* (Col. priv.), fig. 121
 Gropius, Walter, 26, 180
 Guatini, Guarino, 226³⁵; Capella della SS. Sindone (Turín), 140, fig. 82; S. Lorenzo (Turín), 140
 Guercino: *Aurora* (Roma), 19, fig. 8; *The Cosmographer* (Princeton), 228¹²; *Noche* (Roma), 19, fig. 9
 Guevara, Antonio de, 224⁴⁴
 Guillaume de Lorris, 74
 Guillaume de Machaut, 74; *Fontaine amoureuse*, 74
 Guss, Donald L., 222³⁷

Haggard, Henry Rider: *Ella*, 46
 Hagstrum, Jean H., 10, 17^{ss}, 55, 215¹⁴
 Hals, Frans, 228¹³

Handel, George Frederick, 226³⁰
 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum: Boccioni, Umberto, *La calle entra en la casa*, 191
 Hansen, Christian Fr.: *Iglesia de la Virgen*, litografía (Copenhague), 166, fig. 90
 Hansenstein, W., 70, 220²²
 Hatzfeld, Helmut, A., 21ss
 Hartman, Geoffrey II., 63, 165
 Hauser, Arnold, 230¹¹, 231¹⁸, 232²⁵, 233³⁴, 234⁴⁵
 Havard-Williams, Margaret y Peter, 184
 Haya, La, Mauritshuis: Rembrandt, *Susana en el Baño*, 132
 Ilazlić, William, 41, 48
 Heard, Gerald, 33
 Heffernan, Joanna, 217³²
 helenismo, 173
 Heliodorus, 103, 227⁴¹
hennin, 33, fig. 15
 Herbert, George, 152
 Herculano, 111, 150
 Herod, 49
 Herrick, Robert: «Delight in Disorder», 121s, 127; «Upon Julia's Clothes», 127
 Hesse, Hermann: *Blick in China*, 232²⁴
 Highmore, Joseph, 150
 Jobberna, Meindert: *La Avenida de Middelbarnis* (Londres), 177, fig. 105
 Hoffmann, L. T. A., 159
 Hoffmann, Josef, 180
 Hoffmann, Hans: *Liebensbaum*, 234⁴³
 Hofmann, Werner, 175; 176
 Hogarth, William, 96, 150
 Home, Henry (Lord Kames), 96
 Homero, 10, 150
 Hooker, Richard, 116
 Hopkins, Gerard Manley, 208
 Hopkins, Viola, 229³⁵
 Horacio: *Ars poetica*, 10; *ut pictura poesis*, 10, 93
 Horta, Victor, 187
 Hugo de Saint Victor, 70s
 Hugo, Victor, 57; *Cromwell*, prefacio de, 130; *Hauteville House*, Caernsey (Paris), fig. 32; *Sara la huérfana*, 23
 humanismo, 221²⁹
 Hume, David, 96, 221²⁸
 Hunt, Leigh, 14, 23
 Hunt, William Holman: *The Awakening Conscience* (Londres), 174; *The Hireling Shepherd* (Manchester), 174

Hussey, C., 227⁴⁶
 Huysmans, Joris-Karl, 49; véase también Des Rosettes, duc Jean
 imprenta, invención de la, 14
 indumentaria, 33ss, 75, 111, 115, 127, 136, 168, 173
 Ingres, J. A. D., 21, 190; *Apothéose d'Homère* (París), 176; *La Grande Odalisque* (París), 21, 23, fig. 10; *Le Bain Turc* (París), 21; *Madame la Vicomtesse de Senonnes* (Nantes), 168, fig. 91; *Et tu Marcellus eris* (Virgilio leyendo un pasaje de la Eneida) (Bruselas), 170, 173, fig. 95
 Ionesco, Eugène, 230¹
 Isabel I, reina de Inglaterra, 114
 isabelina, época, 14, 82s, 104, 114; *songs* de la, 55; inglés, 190
Into Confessor, 65

Jack, Ian, 21, 215^{30, 36}
 Jacob, Max, 202
 Jaime I, rey de Inglaterra, 9
 James, Henry, 183, 230³³
 James, William, 187
 Jamitscheck, H., 70, 220²²
 jardines, 34, 51, 121, 150, 153, 155
 Jean de Meung, 79; *Roman de la Rose*, 79
 Jeanneret, Edouard, «Le Corbusier», 26, 180, 189, 231¹¹
 jeroglíficos, 10
 Jervas, Charles, 50
 jesuitas, 129, 142
 Jo, véase Heffernan, Joanna
 Johnson, Samuel, 87, 148
 Joni, Icilio Federico, 40s; *Narciso junto a la fuente*, fig. 19
 Jónica, columna, 33, fig. 14
 Jonson, Ben, 12ss, 24; *The Alchemist*, 123, 225¹⁸; *Silent Woman*, 121, 225¹⁰
 Joyce, James, 150, 189, 190, 191, 194, 231¹³, 232²⁵; *Finnegans Wake*, 192, 191, 194, 212s; *Ulysses*, 190, 234⁴⁴
 Kafka, Franz, 189, 232²⁵
 Kames, Lord, véase Home, Henry
 Kandinsky, Wassily, 207, 213
 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Lessing, Karl Friedrich, *Cruzados sobre el Jordán*, 168

Kaufmann, Emil, 228⁵¹
 Kayser, Hans, 218¹²
 Keats, John, 12, 14, 21; «Ode to a Nightingale», 166; «To Autumn», 19, 166
 Keller, L., 227³⁷, 229¹⁷
 Kent, William: *A View in Pope's Garden* (Londres), fig. 22
 Khnopff, Fernand, 183
Kitsch, 230⁶
 Klages, Ludwig, 157
 Klee, Paul, 207, 212, 213
 Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, 168
 Klimt, Gustave, 183
 Koch, Joseph Anton, 166
 Kress, Samuel H., Col., véase Washington, D.C., National Gallery of Art
Kunstwollen, 229²¹, 230¹¹
 Laforgue, Jules, 210, 229³⁰; *Moralités légendaires*, 187
 Lake, Carlton, 231¹²
 Lambert, Constant, 230⁹
 Landolt, Walter Savage: «The Death of Artemidora», 170
 Lanfranco, Giovanni: Cúpula, S. Andrea della Valle, Roma, 128; *Extasis de Sta. Margarita de Cortona* (Florencia), 143
 Laocönte (Roma), 25
 Latguier, Léo, 36s
 La Tour, Georges de, 23
 Lautréamont, Comte de, 194, 231¹⁰
 Laver, James, 33, 34
 Le Comte, Louis, 155
 Ledoux, Claude-Nicolas, 155; *Cárcel de Aix-en-Provence*, 155, fig. 86
 Lee, Rensselaer, 215⁴
 Le Fèvre, F., 50
 Léger, Fernand, *La Nuit* (París), 192, fig. 114
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm von, 226³⁵
 Leighton, Frederick, Lord, 173; *Andrómaca prisionera* (Manchester), 173, fig. 98
 Le Moyne, Pierre: *Peintures murales*, 12
 Le Nain, Louis, 174
 Leningrado, Museo Ruso
 Briullov, Karl Pavlovich, *Últimos días de Pompeya*, 168, 174
 Venetsianov, Aleksei Gavrilovich, *Sleeping Shepherd's Boy*, 174, fig. 101
 Lenkeith, Nancy, 66s
 Le Nötre, André, 153
 Leonardo da Vinci, 84, 136, 220¹²; *Adora-*

ción de los Pastores (obra perdida), 136; *La Gioconda* (Mona Lisa) (París), 41, 46, 88, 230⁶, fig. 47; *La Última Cena* (Milán), 136; *Santa Ana, la Virgen, el Niño* (París), 88, fig. 48; véase también Llanos, Fernando
 Lépine, Stanislas: *Pont dans une ville française* (Viena), 178, fig. 109
 Léquien, Jean-Jacques, 155
 Lespinasse, Julie Jeanne, Eléonore de, 148
 Lessing, Gotthold Ephraim, 25; *Laconte*, 58, 60
 Lessing, Karl Friedrich: *Los Cruzados sobre el Jordán* (Karlsruhe), 168
 Le Sueur, Eustache, 117
 Lewis, C. S., 81
Libro de Horat, 55, 76
 Ligorio, Pirro, 222⁴¹
 Limentani, V., 221²⁰
línea serpentina, 96, 103, 221³²
 Liverpool, Walker Art Gallery: Brett, John, *The Stonebreaker*, 174s, fig. 100
 Loch Lomond, 21
 Lombard, A., 215⁴
 Londres, 165
 Adelphi Buildings (Robert Adam), 148
 Administradores de Sir Colin y Lady Anderson, Hunt, William Holman, *The Awakening Conscience*, 174
 British Museum
 Barbizet, Nicole, según Miguel Angel, *Ganimedes* (grabado), 225
 Blake, William, *Songs of Innocence*, portada de, 55, fig. 24
 Kent, William, *A View in Pope's Garden*, fig. 22
 mármoles, Partenón, 12
 Pisanello, Antonio, *Retrato de Gian Francesco Gonzaga*, 136
 Raimondi, Marcantonio, según Baccio Bandinelli, *Martirio de San Lorenzo* (grabado), 136
 Rembrandt, *Cristo presentado al Pueblo* (aguafuerte), 136
Diana en el Baño (aguafuerte), 132, 136, fig. 78
Las tres cruces (aguafuerte), 136
 Salamanca, Antonio de, *Monumento a Julio II de Miguel Angel* (grabado), 136
 Serle, John, *A Plan of Mr. Pope's Garden as it was left at his Death*, fig. 21

Vivares, F., y Woullett, W., según Cl. Lorrain, *Castillo Encantado* (grabado), 21

Colección Wallace
 Triano, *Perseo y Andromeda*, 104, fig. 59

Courtauld Institute Galleries
 Eworth, Hans, *Sir John Luttrell*, 114, fig. 62

Hampton Court Place
 Eworth, Hans, *Queen Elizabeth I and the Three Goddesses*, 114, fig. 63

National Gallery
 Bronzino, *Venus*, 96, 98, fig. 51
 Degas, Edgar, *Mlle. La La au Cirque Fernando, París*, 177, fig. 104
 Hobbema, Meindert, *La Avenida de Middelharnis*, 177, fig. 105
 Manet, Edouard, *Musique aux Tuileries*, 176
 Pontormo, Jacopo da, *José en Egipto*, 98, fig. 54
 Rembrandt, *Auto-retrato*, 136
 Triano, *Ariosto*, 136

Palacio de Cristal, 176

Regent's Park, 153s

Tate Gallery
 Rossetti, Dante Gabriel, *Monna Vanna*, 217²²

Victoria and Albert Museum
 Constable, John, *El Estanque de Branch Hill, Hampton* (?), fig. 33
 Rossetti, Dante Gabriel, *El Sueño con los ojos abiertos*, fig. 26

Westminster Bridge, 165

Longino, *De lo sublime*, 121

Longo, 223⁴¹

Loos, Adolf, 180

Lorrain, Claude le, véase Gellée, Cl.

Louisiana, casas de las plantaciones de, 155

Lucrecio, 220²²

Luis XIV, rey de Francia, 19, 153

Land, F.-M., 219¹⁴

Lily, John, 103, 224⁴⁴; *Euphuus*, 224⁴⁴

Llanos, Fernando, y Yáñez, Fernando: *Adoración de los Pastores*, tras obra perdida de Leonardo da Vinci (Valencia), 136

Macpherson, James, 37

Maestro de Borromeo, Juegos del: *El juego de la palma* (Milán), 34, fig. 16

Madrid, Prado
 Brueghel, Jan, *Alegorías de los Sentidos*, 118, fig. 68
 Goya, Francisco de, *La Romería de San Isidro*, 176, fig. 102
La Pradera de San Isidro, 178, fig. 107
 Tiziano, *Venus e Adone*, 109
Venus y el Organista, fig. 28

Mahler, Gustav: *Novena Sinfonía*, 234⁴¹

Maitre de Flore: *Triunfo de L'ora* (Vicenza), 103, fig. 58

Mâle, Emile, 17

Malevich, Kasimir, 212, 213

Malins, Edward, 225⁹, 227⁴⁵, 228²

Mallarmé, Stéphane, 159; *Coup de dés*, 192

Man of Sorrows, 85

Manchester, City Art Gallery
 Hunt, William Holman: *The Hireling Shepherd*, 174
 Leighton, Frederick, Lord, *Andrómaca Prisionera*, 173, fig. 98
 Rossetti, Dante Gabriel, *The Bower Meadow*, fig. 27

Mandowky, Emma, 17

Manet, Edouard: *Musique aux Tuileries* (Londres), 176

manierismo, 96ss, 111ss, 114s, 143, 168, 221²³, 222^{34, 40, 41}, 223⁴⁴, 232²⁵, 233³⁸

Mann, Thomas: *Doctor Faustus*, 212; *Tristan*, 152

Mantegna, Andrea, 221²⁹

Mantua, Sant' Andrea, fachada de (Alberti), 87, fig. 45

Manzoni, Alessandro: *I Promessi sposi*, 176

Marco Aurelio, 82; caballo de, 150

Marenzio, Luca, 223⁴¹

María Tudor, reina de Inglaterra, 109

Marillier, H. C., 217²²

Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, 207

Marino, Giambattista, 12, 106, 118, 120, 121, 132, 142, 180; *Adone*, 118s

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 148

mármoles, Partenón, 12

Martin, John, 12, 174

Martin, Marianne W., 233³¹

Martinelli, J., 221²⁰

Marvell, Andrew, 119s; «To His Coy Mistress», 199

Mason, Rev. W., 227⁴¹

Matisse, Henri, 202s, 231¹⁸; *Desnudo Rosa* (Baltimore), 202, fig. 120

Mayoux, J.-J., 192

McIlhenny, Col. Henry P., véase Philadelphia, Col. Henry P. McIlhenny

Medici, Francesco I de', Studiolo (Floren-
 cia), 109

Medievo, 68, 70, 71, 74ss, 81ss, 136, 220³, 222⁴¹, 223s⁴⁴; arquitectura del, 65s, 68s; arte del, 65; literatura del, 66, 222⁴¹, 223⁴⁴

Melchiori, Giorgio, 212, 230¹³, 233³⁵

Melk, abadía de, 226³⁰

Melville, Herman, 28

Memling, Hans, 75; *Retrato de Barbara Maerel* (Bruselas), 75, fig. 40

memoria, 59s

Menabuoi, Giusto de', 219¹⁹

Mengs, Anton Raffael, 40; *Júpiter y Ganímedes* (Roma), 37

Meredith, George, 197

Meyer, Herman, 212, 233⁴²

Mics van der Rohe, Ludwig, 180

Mignard, Pierre, 14

Miguel Ángel, 10, 14, 28, 50, 55, 117, 127, 192; ábside de San Pedro (Roma), 226³⁰;

Monumento a Julio II, véase Antonio da Salamanca; *Pietà* (Roma), 10; *Cristo resurrecto* (Roma), 87; Capilla Sixtina, Roma, 9, 28, 117; Antesala, Biblioteca Laurentina, Florencia, 96, 98, fig. 49; véase también Barbizet, Nicolc

Mil y una noches, *Las*, 150

Milán
 Casa Borromeo
 Maestro de Borromeo, *El juego de la palma*, 34, fig. 16

Castello Sforzesco
 Pietro da Cortona, *proyecto en honor del papa Chigi, Alejandro VII*, 152, fig. 85

Visconti de Medrone, Col. Tarot, carta de, fig. 38

S. Maria delle Grazie
 Leonardo da Vinci, *La Ultima Cena*, 136

Millais, John Everett: *La Muchacha Ciega* (Birmingham, Ing.), 23, fig. 13

Millich, Nicolas, 215¹¹

Milton, John, 19, 93, 116s, 222⁴¹, 223⁴³; *Paraiso Perdido*, 93

Minguet, Philippe, 146, 148, 227⁴³

Mirón, sobre el *Discóbulo* de (Roma), 221³²

Mitchell, Julian, 233³⁵

Mnemosyne, 61

Mondrian, Piet, 207, 208, 212, 213

Monet, Claude, 229²¹; *La Granallière* (Nueva York), 176; *Nymphéas*, 183; Catedral de Rouen, pinturas, 177

Montaigne, Michel Eyquem de, 140

Montano, Rocco, 219¹⁷, 220³

Monti, Vincenzo, 51

Montpellier, Musée Fabre: Cabanel, Alexandre: *Phèdre*, 168, 173, fig. 94

More, Hannah, 217¹⁷

Morcau, Gustave, 49, 166; *L'Apparition* (París), 49, fig. 20

Morison, H., 123

Morrisette, Bruce, 189

Morse, Mr. & Mrs. A. Reynolds, véase Cleveland, Col. Mr. & Mrs. A. Reynolds

Morse

Moscú, Galería Tretyakov: Shishkin, Ivan Ivanovich, *El Campo de Centeno*, 177, fig. 106

Mourgues, Odette de, 98

Mozart, Wolfgang Amadeus, 23, 223⁴¹

Munto, Thomas, 216²⁷

Munteano, B., 215⁴

Murillo, Bartolomé Estreban, 174

Nantes, Musée des Beaux-Arts: Ingres, J. A. D., *Madame la Vicomtesse de Senones*, 168, fig. 91

Nápoles, Museo Nacional: Canova, Antonio, *Fernando IV de Nápoles ataviado de Minerva*, 14, fig. 1

Nash, John, 153s; Regent's Park, Londres, 153s

neoclasicismo, 111, 117, 148, 152, 155

neoplatonismo, 50, 55, 85

Niccolò dell' Abbate, 103

Neumann, Balthasar, 226³⁰

Noehles, 141

nouvelle vague, 189

Nueva York
 Colección Mr. y Mrs. Herman E. Cooper
 Braque, Georges, *l'ace et Profil*, 199, fig. 117

Colección Frick
 Dyck, Anthony van, *Paola Adorna, Marchesa di Brignole Sale*, 34, fig. 18

Musco de Arte Moderno, 26

Picasso, Pablo, *Les Femmes d'Alger*, 190, 192, fig. 112
 Museo Metropolitano de Arte
 Courbet, Gustave, *La Mujer del Espejo*
 — *La Belle Irlandesa*, 57, 217²², fig. 30
 Museo Salomon R. Guggenheim
 Braque, Georges, *Violín et Palette*, 190, fig. 113

Olesha, Yuri Karlovich, 183
 oratorianos, 129
 Ortega y Gasset, José, 159, 194
 Oschepkov, G. D., 227⁵⁰
 osiánico, 55
 Ossian, 37
 Ottawa, National Gallery of Canada:
 Eworth, Hans, *Lady Diere*, 114
 Oud, J. J. P., 26
 Ovidio, 119; *Metamorfosis*, 76, 121
 Oxford, Ashmolean Museum: Vasari, Giorgio, *Allegoria dell' Immacolata Concezione*, 97, fig. 53

Pacioli, Luca: *Summa de arithmetica*, 85
 Padua, Capilla Arena: Giotto, *Joaquín errando entre los pastores*, 70, fig. 36
 Paestum, 218¹²; Templo de Hera Argiva, fig. 34
 pagano-humanista, cultura, 82ss
 Palazzeschi, Aldo: «Lasciatemi Divertire», 210
 palladianismo inglés, 111, 148, 150
 Palladio, Andrea, 96; Redentore, iglesia de, Venecia, 226³¹; Villa Rotonda, cerca de Vicenza, 87
 Pallavicino, Pietro Sforza, 128
 Panofsky, Erwin, 53, 68, 81, 219^{22, 23}, 220¹
 Paribatra, Marsi, 229³²
 París
 Biblioteca Nacional
 Boullée, Etienne-Louis, *Cenotafio de Newton*, 155, fig. 87
 Ledoux, Claude-Nicolas, *Cárcel de Aix-en-Provence*, 155, fig. 86
 Casa de Victor Hugo
 Hugo, Victor, *Hauteville House, Guernsey* (dibujo), fig. 32

Hôtel de Scignolay, fig. 84
 Louvre
 Canova, Antonio, *Amor e Psiche*, 57
 Caravaggio, *Muerte de la Virgen*, 225²⁰
 Courbet, Gustave, *Atelier*, 176
 Couture, Thomas, *The Romans of the Decadence*, 173, fig. 99
 David, Jacques-Louis, *Juramento de los Horacios*, 228⁵¹
 Degas, Edgard, *Semiramis ordena construir los jardines volcantes de Babilonia*, 173, fig. 96
 Delacroix, Eugène, *La libertad guiando al pueblo*, 176
 — *Femmes d'Alger*, 21, fig. 11
 Fontainebleau, Escuela de, *Escena Mitológica: Alegoría*, 103, fig. 57
 Géricault, Théodore, *Le Radeau de la Méduse*, 161, 176
 Ingres, J. A. D., *Apothéose d'Honière*, 176
 — *La Grande Odalisque*, 21, 23; fig. 10
 — *La Bain Turc*, 21
 Leonardo da Vinci, *La Gioconda (Mona Lisa)*, 41, 46, 88, 230⁶, fig. 47
 — *Santa Ana, La Virgen, el Niño*, 88, fig. 48
 Moreau, Gustave, *L'Apparition*, 49, fig. 20
 Poussin, Nicolas, *Et in Arcadia Ego*, 18, fig. 7
 Rafael, *Retrato de Castiglione*, 136
 Escuela de, *Retrato de Giovanna d'Aragona*, 34, fig. 17
 Rembrandt, *Betsabé*, 132, 228⁴³
 Stella, Jacques, *Clelia y sus compañeras cruzando el Tíber*, 117s, fig. 67
 Museo Nacional de Arte Moderno
 Léger, Fernand, *La Noce*, 192, fig. 114
 Museo del Petit Palais
 Courbet, Gustave, *Filles au bord de la Seine*, 199
 Notre-Dame, Catedral de, 150
 Opéra: Gran Escalinata (Garnier), 174
 Col. Jacques Ullman
 Tanguy, Yves, *Peinture*, fig. 116
 Parise, E., 215³¹
 Parma
 Duomo
 Correggio, fresco en cúpula, 128
 S. Giovanni Evangelista

Correggio, fresco en cúpula, 128, fig. 77
 Parmigianino, 98; *Madonna della rosa* (Dresden), 224⁴⁶
 parnasianos, 173
 Pater, Walter, 41s, 46; *School of Giorgione*, 26s, 159
 Pann, Luca, 103
 Pereyra, Solórzano: *Imblemati*, 140
 Perret, Auguste, 180
 Perugino, 28
 Petrarca, 66, 98, 101, 218⁴, 223⁴⁴; tema de, 98
 petrarquismo, 222^{31, 44}
 Pevsner, Nikolaus, 180, 181
 Peyre, Henri, 228⁸
 Philadelphia, Col. Henry P. McIlhenny:
 Renoir, Pierre-Auguste, *Les Grands Boulevards au printemps*, 23
 Picasso, Pablo, 189, 190, 192, 201, 202, 205, 230¹¹, 231^{2, 15, 16}, 234⁴⁷; *Las Señoritas de Avignon* (Nueva York), 190, 192, fig. 112; *Filles au bord de la Seine*, según Courbet (Basilea), 199
 Pico della Mirandola, Giovanni, 10
 Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci* (Chantilly), 199, fig. 118
 Pietro della Francesca, 173; *Encuentro de la Reina de Saba con Salomón* (Arezzo), 173, fig. 97
 Pierre de Corbie, 219¹⁹
 Pietro da Cortona, proyecto en honor del papa Chigi, Alejandro VII (Milán), 152, fig. 85; frescos en Chiesa Nuova, Roma, 129; piazza de S. Maria della Pace, Roma, 140; Chiesa de S. Luca y Sta. Marina (Roma), 141
 Pigler, A., 22
 pindárica, oda, 123
 Píndaro, 65
 pintura, 111, 180; abstracta, 180, 213, 230⁴; barroca, 34; bolognesa, 18; cubista, 205; flamenca, 75, 114; florentina, falsificaciones de, 40; francesa, 117; género de, 23, 75; histórica, 168; impresionista, 23, 183, 184, 205, 229³³; inglesa, 14, 113; manirista, 97s, 111, 114s, miniatura, 75, 109, 114; paisaje, 18; retrato alegórico, 114; romana (siglo XVI), 18; surrealista, 199, 201, 232²⁵; victoriana, 23
 pintura y poesía, correspondencia entre, 10s, 12s, 24, 62s, 70, 91, 118s, 207

Piranesi, Giovanni Battista, 57; *Carceri d'Invenzione*, 141s, 157
 Pisa, invectiva de Dante contra, 75
 Pisanello, Antonio, 74; *Retrato de Gian Francesco Gonzaga* (Londres), 136; *San Jorge y la Princesa de Trebisonda* (Verona), fig. 37
 Písetzky, Rosita Levi, 33ss, 216³, 224¹, 226³⁵
 Pitágoras, 86, 155
 pitagórico, 64, 84s, 86, 96, 144, 218¹⁰
 Platón, 85, 212, 218¹⁰, 227⁴⁸
 platonismo, 55, 64, 96, 109
 Plauto: *Captivi*, 141
 Plinio, 225⁹
 Plutarco, 10; *Vidas Paralelas de Cicerón y Romanos*, 190
 Poe, Edgar Allan, 59
 poesía, japonesa, 212; siglo XVII, 10, 14
 poetas ingleses, 14
 Poggioli, Renato, 233³¹
 Poliziano, 23; *Stanza*, 22
 Poltava, 152
 Pontelli, 28
 Pontorno, Jacopo da, 98, 222³⁶; *Retrato Doble* (Venecia), 115, fig. 64; *Desventuramiento* (Florencia), 98; *José en Egipto* (Londres), 98, 222³⁴, fig. 54
 Pool, Phoebe, 230⁷
 Pope, Alexander, 51, 150; *The Rape of the Lock*, 146, 153; *Dunciad*, 158
 Portoghese, Paolo, 221^{20, 21}, 226³¹, 227^{15, 19}
 Poulet, Georges, 148, 227⁴³
 Pound, Ezra, 190, 206, 207, 230⁵; *Cantos*, 190
 Poussin, Nicolas, 12, 93, 117, 173, 221²⁵; *Et in Arcadia Ego* (París), 18, fig. 7
 Pozzo, Andrea: *La gloria de S. Ignacio* (Roma), 128, 129, fig. 76
 Pozzo, Cassiano dal, 93
 Praz, Mario, 217^{1, 2}, 221^{2, 22}, 224^{15, 17}, 225¹⁶, 226³⁴, 228¹¹, 231¹¹
 prerrafaelismo, 12
 Previtali, Giovanni, 220²²
 Primaticcio, Francesco, 103
 Princeton, University Museum of Art:
 Guercino, *The Camograpber*, 228¹²
 Propp, Vladimir J., 59s, 217¹
 Proust, Marcel, 194, 203, 234⁴⁴; *Por el camino de Swann*, 183
 puntillismo, 184
 Puteanus, Erycius, 231¹¹
 Puvion de Chavannes, Pierre, 23

Quattrocento, 180
 Queneau, Raymond: *100.000.000 de poèmes*, 231¹¹
 Quincey, Thomas de, 159
 Quintiliano, 221³²

 Racine, Jean Baptiste, 23; *Phèdre*, 9
 Radiguet, Raymond: *Le Bal du comte d'Orgas*, 183
 Rafael, 14, 55, 117, 190; *Discusión sobre el Sagrado Sacramento* (Roma), 176; *Retrato de Castiglione* (París), 136; *Escuela de Atenas* (Roma), 155, 176; *Eleodora: Attila* (Roma), 136; *Incendio di Borgo*, 168
 Rafael, escuela de: *Retrato de Giovanni d'Aragona* (París), 34, fig. 17
 Raimondi, Marcantonio: *Martirio de San Lorenzo*, grabado según Baccio Bandinelli (Londres), 136
 Rajna; Pio, 223¹²
 realismo, 176, 181
 Redi, Francesco: «*Bacco in Toscana*», 123
 Regencia, período de la, 155
 Rembrandt, 14, 128, 130ss, 228^{12, 13}; *Aristóteles contemplando el busto de Homero* (Nueva York), 228¹²; *Betsabé* (París), 132, 228¹³; *Cristo presentado al Pueblo*, aguafuerte (Londres), 136; *Diana en el Baño*, aguafuerte (Londres), 132, 136, fig. 78; *La Ronda Nocturna* (Amsterdam), 136; *Rapto de Ganimedes* (Dresden), 132; *Sacrificio de Moloch* (Dresden), 136, 228¹³; *Las Badas de Sanación* (Dresden), 136; *Auto-retrato* (Londres), 136, aguafuerte (Londres), 136; *Susana en el Baño* (La Haya), 132; *Las tres cruces*, aguafuerte (Londres), 136
 Renacimiento; 33, 87ss, 148, 153, 161, 201, 221²⁰, 229²¹; arte, 136; florentino, 23; ética del, 82; maestros italianos del, 12, 56, 136; pintores venecianos del, 56; teoría estética, 84ss, 96, 222⁴¹
 Reni, Guido, 18, 19, 21, 117; *Aurora* (Roma), 19, 21, fig. 5; *Fortuna* (Roma), 18; *Muchacha con guirnalda* (Roma), 117, fig. 65
 Renoir, Pierre-A., 23; *Les grands Boulevards au printemps* (Philadelphia), 23; *Parisienses ataviadas con trajes argelinos* (Tokyo), fig. 12
 Reynolds, Joshua, 14, 150; *Retrato de Mrs. Sheridan ataviada de Santa Cecilia* (Waddesdon Manor), 14, fig. 3
 Riets, C., 223⁴³
 Richardson, Samuel, 150
 Rilke, Rainer Maria; 212, 233⁴³; *Elegías del Duino*, 212
 Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur, 25, 194
 Ripa, Cesare: *Iconology*, 17, 18
 Robbe-Grillet, Alain, 189; *L'année dernière à Marienbad*, 189; *L'Immortelle*, 190
 Robert, Hubert, 150; *The Old Bridge* (Washington, D.C.), 178, fig. 111
 rococó, 37, 146ss, 157, 228⁵¹
 Roma: imperial, 14; neocentista, Academia di S. Luca
 Reni, Guido, *Fortuna*, 18, fig. 6
 Chiesa Nuova
 Pietro da Cortona, frescos, 129
 Collegio di Propaganda Fide (Borromini), 226³⁰, 227³⁸
 Capilla de los Reyes Magos, 226³¹; iglesia de, 137; palacio, 140, fig. 80
 Coliseo, 166
 Galería Borghese
 Bernini, Gianlorenzo, *David*, 127, fig. 71
 Canova, Antonio, *Paolina Borghese como Venere*, 21
 Domenichino, *La Cacería de Diana*, 118, 217⁷
 Zucchi, Jacopo, *Pesca dei Coralli*, 109, fig. 61
 Galería Doria-Pamphili
 Claude Lorrain, *Paisaje von Molino*, fig. 4
 Galería Nacional de Arte Antiguo
 Mengs, Anton Rafael, *Júpiter y Ganímedes*, 37
 Gesù, Iglesia de
 Bacciaccia, fresco, 129
 Museo Capitolino
 Reni, Guido, *Muchacha con Guirnalda*, 117, fig. 65
 Savoldo, Giralomo, *Retrato de una Dama con los atributos de Santa Margarita*, 14
 Museo Nacional Romano
 Mirón, sobre, *Discóbolo*, 221³²
 Oratorio dei Filippini (Borromini), 226³⁶
 Palazzo Farnese
 Carracci, Annibale, Decoración de la Galería, 117
 Palazzo Pallavicini-Rospigliosi
 Reni, Guido, *Aurora*, 19, 21, fig. 5

Palazzo Sacchetti
 Salviati, Francesco, *Bathsheba si rece da Davide*, 96s, fig. 52
 Palazzo Spada
 Borromini, Francesco, Columnata, 128, fig. 73
 Panteón, 81
 Ponte S. Angelo
 ángelos del, *phase* Roma, S. Andrea delle Fratte
 S. Agostino
 Bernini, Gianlorenzo, Capilla de Pio, 128
 Catavaggio, *Madonna di Loreto*, 225²⁵
 S. Andrea al Quirinale (Bernini), 140
 S. Andrea delle Fratte
 Bernini, Gianlorenzo, *Angel con la Corona de Espinas*, 121, fig. 69
 Angel con la Inscripción, 121, 136, fig. 70
 S. Andrea della Valle
 Lanfranco, Giovanni, pintura en cúpula, 128
 S. Carlino alle Quattro Fontane (Borromini)
 Cúpula, 140, fig. 81; fachada, 140, fig. 79
 S. Francesco a Ripa
 Bernini, Gianlorenzo, *Beata Ludovica Albertoni*, 143
 S. Ignazio
 Pozzo, Andrea, *La Gloria de S. Ignacio*, 128, 129, fig. 76
 S. Ivo (Borromini), 140, 152
 S. Luca y S. Marina (Pietro da Cortona), 141
 S. Luigi dei Francesi
 Domenichino, *Sa. Cecilia se niega a adorar a los ídolos*, 117s, fig. 66
 S. Maria dei Sette Dolori (Borromini), 226³¹
 S. Maria della Pace
 Pietro da Cortona, Piazza, 140
 S. Maria della Vittoria
 Bernini, Gianlorenzo, capilla de Cornaro, 128; *Extasis de Sta. Teresa*, 143
 S. Maria sopra Minerva
 Miguel Angel, *Cristo resurrecto*, 87
 S. Pedro
 Bernini, Gianlorenzo, Altar en Capilla del SS. Sacramento, 123
 —columnata de, 117
 —Trono de San Pedro, 128, fig. 75
 Miguel Angel, Abside de, 226³⁰
 Pietà, 10
 Vaticano, Palacio
 Capilla Sixtina (Miguel Angel), 9, 28, 117
 Museo Pio-Clementino
 Antino, 136, 143
 Apolo del Belvedere, 170
 Belvedere, Torso de, 44, 46
 Laoconte, 25
 Scala Regia (Bernini), 128, fig. 74
 Stanza d'Elíodoro (Rafael), 136
 Stanza della Segnatura
 Rafael, *Discusión sobre el Sagrado Sacramento*, 176
 —*Escuela de Atenas*, 155, 176
 Villa Ludovisi
 Guercino, *Aurora*, 19, fig. 8
 —*Noche*, 19, fig. 9
 románica, escultura, 65
 Romano, Giulio, 14
 romanos, antiguos, 82
 romanticismo, 161, 165s, 225⁷
 Romney, George, 14
 Ronsard, Pierre de: «*Comme on voit sur la branche au mois de May la rose*», 103; «*Mignonne, allons voir si la rose*», 103
 Rosa, Salvatore, 18
 Rosenberg, Harold, 230⁶, 233⁴³
 Rosenberg, Jakob, 225¹⁴, 228^{12, 13}
 Roseblum, Robert, 227⁵¹
 Rosenthal, Erwin, 70, 220²²
 Rossetti, Dante Gabriel, 49, 56ss; «*Amberes y Brujas*», 56; *The Bower Meadow* (Manchester), fig. 27; *El sueño con los ojos abiertos* (Londres), fig. 26; *House of Life*, 56; *Lady Lilith* (Wilmington), 57, 217²², fig. 29; *Momma Vanna* (Londres), 217²²; «*My Sister's Sleep*», 56; «*Sister Helen*», 56; «*Willowwood*», 56, 57
 Rosso, florentino, 98s, 222³⁴; *Desemulmienta* (Volterra), 98
 Rothko, Mark, 189
 Rouen, Catedral: Portail des Librairies, fig. 35
 Roussel, Raymond: *Commun j'ai écrit certains de mes livres*, 196; *Impressions d'Afrique*, 194; *Locus solus*, 194
 Rousset, Jean, 225²¹, 227³⁰
 Rowland, Daniel R., 98, 222³⁶
 Rowley, Thomas, 37

Rubens, Peter Paul, 14, 109, 117, 148, 173, 228¹³; *Betsabé* (Dresden), 228¹³
 Ruffo, Don Antonio, 228¹²
 Ruskin, John, 175; *Modern Painters*, 174; *Stones of Venice*, 41, 44s, 48
 Russell, Bertrand, 59
 Russi, Antonio, 60s
 Ruysbroeck, Jan van: *Ornamento de las bodas espirituales*, 165
 Sacchetti, Filippo, 36
 Sadcler, Aegidius, 224⁴⁸
 Salamanca, Antonio da: *Monumento a Julio II de Miguel Ángel*, grabado (Londres), 136
 Salinger, Margaretta, 217²²
 Salisbury, Catedral de, 62
 Salmi, Mario, 221²⁹
 Salvati, Francesco, 115; *Bathsbeba si reca da Davide* (Roma), 96s, fig. 52; *La Carità* (Florencia), 96, fig. 50
 S. Cugat del Vallés (Cataluña), 65s
 Sanson, William, 196s
 Sansovino, Francesco, 114
 Sansovino, Jacopo, 224⁴⁵
 Sarraute, Nathalie, 173, 228¹⁶, 230¹
 Sartre, Jean-Paul, 202; *Le Sursis*, 202
 Satie, Erik: *Parade*, 190
 Savoldo, Girolamo: *Retrato de una Dama con los atributos de Santa Margarita* (Roma), 14
 Scarlatti, Alessandro, 226³⁰
 Scève, Maurice, 98; *Délie*, 103
 Schlosser, Julius von, 70
 Schmutzler, Robert, 181, 229²⁸
 Schneider, Marius, 65s, 157, 219¹⁵, 228⁶
 Schoenberg, Arnold, 212
 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 159
 Scott, William Bell: *Iron and Coal* (Wallington Hall), 174
 Scriabin, Alexander: *Poem of Ecstasy* (Op. 54), 26
 Sedlmayr, Hans, 155, 157, 227³⁸, 228¹
 Seignefey, Marquesa de, retrato de, por Mignard, 14
 Séneca, 224¹¹
 Serafino Aquitiano (deh' Aquila), 222²¹
 Setle, John: *A Plan of Mr. Pope's Garden as It Was Left at His Death* (Londres), fig. 21
 Serlio, Sebastiano, 86
 Scurat, Georges, 183
 Sezncz, J., 215⁴, 229¹⁷
 Sforza-Riario, Caterina, retrato de, por Botticelli, 14
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 14
 Shakespeare, William, 11, 82, 84, 130, 132, 228¹³; *Antonio y Cleopatra*, 109, 143; *Hamlet*, 82, 231¹¹; *El Rey Lear*, 84; *Macbeth*, 9; *El Mercader de Venecia*, 12; *Much Ado About Nothing*, 225¹²; *El Rapto de Lucrecia*, 12, 106; *Sonetos*, 84, 89; *La Tempestad*, 84, 199; *Troilus and Cressida*, 157s
 Shearman, John, 221³², 222s⁴¹, 224⁴⁴
 Shishkin, Ivan Ivanovich: *El Campo de Centov* (Moscú), 177, fig. 106
 Sidney, Philip, 103, 104, 109, 114, 224¹⁵; *Arcadia*, 103s, 140, 224⁴⁴; *Astrophel and Stella*, 223⁴²
 Signorelli, 28
 Simonides de Ceos, 10
 Slive, Seymour, 225¹⁴
 Soffici, Ardengo: *Chimismi lirici*, 207; *Primi principi di mi estetica futurista*, 207, 210
 Sófocles, 218¹³; *Ajax*, 132; *Antígona*, 9; *Filoceto*, 25
 Sologub, Fiodor K., «Playing with Light Love», 183, 229³¹
 soneto, 50, 53, 88, 103
 Souriau, Frienne, 24, 26s, 216²⁰, 218¹⁰
 Spenser, Edmund, 12, 14, 23, 84, 114; *Faerie Queene*, 114
 spenseriano, 114
 Spira, Fortunio, 86
 Spranger, Bartholomaeus, 225⁷
 Steele, Richard: *The Tender Husband*, 17
 Stein, Gertrude, 194, 202, 203, 205ss, 207, 209, 231¹⁸, 233⁴⁰, 234⁴³; *Autobiografía de Alicia B. Toklas*, 205; *Everybody's Autobiography*, 205; *Ida*, 202; *Making of Americans*, 202; *Three Lives*, 203
 Stella, Jacques: *Colia y sus compañeras cruzando el Tíber* (París), 117s, fig. 67
 Stendhal, véase Beyle, Henri
 Stengelius, Georgius, 226³³
 Sterling, Charles, 217²²
 Sterne, Laurence, 148; *Tristram Shandy*, 150
 Stevenson, Robert Louis, 37
 stil novo, 56, 57
 Stoker, Bram: *Drácula*, 232²⁴
 Stoll, E. H., 84
 Storch, R. F., 62, 218⁷
 Stra, Villa Pisani: Tiepolo, Giovanni Battista, *Apoteosis de la Familia Pisani*, 146, fig. 83

Strada, Farnianus, 119
 Stravinsky, Igor, 190
 Sturm und Drang, 168
 surrealismo, 195s, 199s, 210
 Sutherland, Donald, 203ss, 230⁸, 231¹⁸, 232¹⁹, 233^{20, 34, 40}, 234⁴⁷
 Swift, Jonathan: *Viages de Gulliver*, 148
 Swinburne, Algernon, 46
 Symons, Arthur: «Impressions», de *Silhouettes*, 183
 Sypher, Wylie, 216²⁷

Tanguy, Yves: *Peinture* (París), fig. 116
 Tarot, carta de (Milán), fig. 38
 Tasso, Torquato, 93, 118, 119, 120, 223⁴³, 224⁷; *Aminta*, 223⁴¹, 225⁷; *Discorsi dell'arte poetica*, 93; *Discorsi del poema eroico*, 93; *Cerusaleno liberata*, 120, 224⁷; *Torrismandó*, 93
 Tavatini, G. F., 215¹¹
 Taylor, Jeremy, 116
 tatinos, 129
 Tebaldeo, 222³⁷
technopaegnía, 10, 152, 207, 231¹¹
 Tennyson, Alfred, Lord: «The Palace of Arts», 174
 Terborch, Gerard, *Admonición Paterna* (Berlín), 127, fig. 72
 Teresa, santa, 140
 Ter Kuile, E. H., 225¹⁴
 terza rima, 51
 Tesauo, Emmanuele, *Il Camocchiale Aristotelico*, 128
 Thackeray, William Makepeace: *Vanity Fair*, 50
 Thomon, Thomas de, 152
 Thompson, Francis: «A Corymbus for Autumn», 174
 Thomson, James, 18, 19, 21; *Seasons*, 150; «Summer», 18, 19, 21
 Thorwaldsen, Bertel, 117
 Tibaldi, Pellegrino, 98
 Tiepolo, Giovanni Battista, 146; *Apoteosis de la Familia Pisani* (Stra), 146, fig. 83
 Tintern, abadía de, 63
 Tintoretto, 104, 224⁷; *La Liberación de Arsinoé* (Dresden), 104, 106, fig. 60
 Tiziano, 12, 86, 104; *l'ora* (Florencia), 57, fig. 31; *Perseo y Andrómeda* (Londres), 104, fig. 59; *Ariosto* (Londres), 136; *Retrato de joven dama ataviada de Venus en acto*

de vender los ojos del Amor (Washington, D.C.), 14, fig. 2; *Venere e Adone* (Madrid), 109; *Venus y el Organista* (Madrid), fig. 28
 Tokyo, National Museum of Western Art: Renoir, Pierre-Auguste, *Parisienses ataviadas con trajes argelinos*, 21, fig. 12
 Toledo, S. Tomé: Greco, El, *El Entierro del Conde de Orgaz*, 161
 Tolstoy, Leo, 187; *Cuerra y Paz*, 176
 Tootrop, Jan, 183
 Toulouse, conde de, retrato de, por Mignard, 14
 Trajano, Arco de, véase Ancona, Arco de Trajano
 Tréveris, iglesia de Nuestra Señora de, 81
 Troy, J.-F. de: *Une lecture de Molière*, 146
 Turín
 Capella della SS. Sindone (Guarini), 140, fig. 82
 S. Lorenzo (Guarini), 140
 Twickenham, jardín de Alexander Pope en, 51

Ullivi, Perruccio, 224⁷
 Ullman, Jacques, véase París, Col. Jacques Ullman
ut pictura poesis, 9, 10, 93, 106, 183, 218
ut poesis pictura, 93

Valencia, Musco de Bellas Artes: Llanos, Fernando y Yáñez, Fernando, *Adoración de los Pastores* (tras obra perdida de Leonardo da Vinci), 136
 Valenciennes, Pierre Henry de, 227⁵¹
 Valéry, Paul: «Cimetière marin», 50s
 Vallone, A., 221²⁰
 Varano, Alfonso, 51
 Vasari, Giorgio, 10, 216³²; *Allegoria dell'Immacolata Concezione* (Florencia), xi, (Oxford), 97, fig. 53; *Perseo y Andrómeda* (Florencia), 109
 Velázquez, Diego, 192
 Venecia, 41, 46, 86
 Colección Conte Cini
 Pontormo, Jacopo da, *Retrato Doble*, 115, fig. 64
 Museo Correr
 Canova, Antonio, *Amor e Psiche*, 57
 Palazzo Ducale
 Bosch, Hieronymus, *Asenso al Empíreo*, 165, fig. 88

Redentore, Chiesa de (Palladio), 226³¹
 S. Francesco della Vigna, 86
 San Marcos
 fachada de, 41; plaza, 46
 Venetsianov, Aleksei Gavrilovich: *Sleeping Shepherd's Boy* (Leningrado), 174, fig. 101
 Verlaine, Paul, 183, 199; *Fêtes galantes*, 148
 Verona
 S. Anastasia
 Pisanello, Antonio, *San Jorge y la Princesa de Trebisonda*, fig. 37
 Porta dei Borsari, 96
 Veronese, Paolo, 118
 Vicenza, Col. privada: Maître de Flore, *Triunfo de Flora*, 103, fig. 58
 Vicenza (cerca de): Palladio Andrea, Villa Rotonda, 81
 Vickery, Olga W., 233³⁷
 Viena, Kunsthistorisches Museum
 Arcimboldo, Giuseppe, *Invierno*, 98, fig. 55
 Brueghel, Pieter, el Viejo, *La Ascensión al Calvario*, 78, fig. 43
 Lépine, Stanislas, *Pont dans une ville française*, 178, fig. 109
 Witrel, Gaspar van, *Vista de la Isla Tiberina*, 178, fig. 110
 Villani, Giovanni, 66
 Villard de Honnecourt, 219¹⁹
 virgiliano, 19, 221²⁵
 Virgilio, 70, 170, 220²²; *Enéida*, 170, 221¹⁹
 vitruviana, figura inscrita en un cuadro y en un círculo, 85, fig. 44
 Vitruvio, Marco, 85, 86, 91, 218¹⁰
 Vittone, Bernardo Antonio, 96
 Vivalki, Antonio, 226³⁰
 Vivares, F., y Woollett, W.: *Castillo Encantado*, grabado según Claude Lorrain (Londres), 21
 Voltaire, 195; *Contes*, 150
 voltairiana, expresión, 148
 Volterra, Pinacoteca: Rosso Fiorentino, *Descendimiento*, 98

 Waddesdon Manor (Bucks): Reynolds, Joshua, *Retrato de Mrs. Sheridan ataviada de Santa Cecilia*, 14, fig. 3
 Wagner, Richard, 187
 Waldmüller, Ferdinand Georg, 161
 Wallington Hall (Nthb): Scott, William Bell, *Iron and Coal*, 174
 Walpole, Horace, 148; Strawberry Hill, 37
 Warren, Austin, 21, 24, 49, 51, 58
 Warton, Joseph, 17
 Washington, D.C.
 Colección Dumbarton Oaks
 Greco, El, *La Visitación*, 233³⁹
 Corcoran Art Gallery
 Cole, Thomas, *The Departure*, 21
 —*The Return*, 21
 Galería Nacional de Arte
 Colección Samuel H. Kress,
 applique renacentista en, 41
 Robert, Hubert, *The Old Bridge*, 178, fig. 111
 Tiziano, *Retrato de joven dama ataviada de Venus en acto de vender los ojos de Amor*, 14
 Whistler, J. A. M., *The White Girl*, 217²²
 Waterhouse, E. K., 224²
 Watson, Curtis Brown, 82, 220⁵
 Watteau, Jean-Antoine, 23, 148, 153, 223⁴¹
 Webern, Anton von, 207
 Webster, John: *Duchess of Melfi*, 140
 Weise, Georg, 222⁴⁰, 223⁴¹
 Wellek, René, 21, 24, 49, 51, 58
 West, Mae, 192
 Whistler, James Abbott McNeill, 159, 217²²; *The White Girl* (Washington, D.C.), 217²²
 Wierix, Antonius, 226³⁴
 Wilde, Oscar: *The Critic as Artist*, 41
 Wilfred, Thomas, 26
 Williams, William Carlos, 207
 Wilmington, Delaware Art Center: Rossetti, Dante Gabriel, *Lady Lilith*, 57, 217²², fig. 29
 Wilson, Edmund, 192, 194, 212, 231¹³
 Winckelmann, Johann Joachim, 25, 37, 44, 46, 150, 170, 173, 217¹¹
 Wind, Edgard, 10, 215¹¹
 Witte, Pieter de, 224⁴⁷
 Witrel, Gaspar van: *Vista de la Isla Tiberina* (Viena), 178, fig. 110
 Wittkower, Rudolf, 85, 91, 93, 96, 117, 121, 123, 127, 133, 136, 221^{15, 28}, 224⁶, 225¹⁵, 226^{36, 32}
 Witz, Konrad, 201
 Wölfflin, Heinrich, 22, 161, 221¹⁵
 Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*, 184; *The Waves*, 184
 Woollett, W., véase Vivares, F.

Wordsworth, William, 62, 63, 132, 165, 175, 202; *Lyrical Ballads*, prefacio de, 61s, 161; *Solitary Reaper*, 166, 218⁸; «*l'Intern Abbey*», 63; «*Puente de Westminster*», 165s, 218⁸
 Wright, Frank Lloyd, 180
Wunderkammern, 66
 Wyatt, Thomas, 223⁴⁴

 Yáñez, Fernando, véase Llanos, Fernando
 Yashiro, Yukio, 40

Yates, Frances A., 224¹³
 Yourcenar, Marguerite, 157, 228⁷

 Zarino, Gioseffo: *Istituzioni harmoniche*, 93
 Zeitler, Rudolf, 161, 165, 166, 168, 174, 221²⁵
 Zevi, Bruno, 221³¹
 Zucchi, Jacopo: *Pesca dei Coralli* (Roma), 109, 224⁷, fig. 61

INDICE DE ILUSTRACIONES

F=fuente de la fotografía. Salvo indicación explícita, las fotografías han sido suministradas por las respectivas instituciones o colecciones.

	Pág.
1. ANTONIO CANOVA: <i>Fernando IV de Nápoles ataviado de Minerva</i> . Escultura en mármol, 1800. Museo Nazionale, Nápoles. F: Brogi	11
2. TIZIANO: <i>Retrato de joven dama ataviada de Venus en acto de vender los ojos del Amor</i> . Lienzo, mediados de la década de 1550. National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, D.C.	13
3. Sir Joshua REYNOLDS: <i>Retrato de Mrs. Sheridan ataviada de Santa Cecilia</i> . Lienzo, 1775. Por cortesía de The National Trust, Waddesdon Manor, Buckinghamshire	15
4. Claude LORRAIN: <i>Paisaje con molino</i> . Lienzo, 1648. Galleria Doria-Pamphili, Roma. F: Alinari	16
5. Guido RENI: <i>Aurora</i> . Fresco, 1613. Casino del Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Roma. F: Alinari	16
6. Guido RENI: <i>Fortunata</i> . Lienzo, hacia 1623. Accademia di S. Luca, Roma. F: Alinari	20
7. Nicolas POUSSIN: <i>Et in Arcadia Ego</i> . Lienzo, 1650-55. Louvre, París. F: Alinari	22
8. GUERCINO: <i>Aurora</i> . Fresco, 1621-23. Villa Ludovisi, Roma. F: Alinari	24
9. GUERCINO: <i>La Noche</i> . Fresco, 1621-23. Villa Ludovisi, Roma. F: Alinari	25
10. J. A. D. INGRES: <i>La Odalisca (La Grande Odalisque)</i> . Lienzo, 1814. Louvre, París. F: Alinari	27
11. Eugène DELACROIX: <i>Mujeres de Argel</i> . Lienzo, 1834. Louvre, París. F: Alinari	27
12. Pierre-Auguste RENOIR: <i>Parisienses ataviadas con trajes argelinos (L'Esclave)</i> . Lienzo, 1872. Museo Nacional de Arte Occidental (Colección Matsukata), Tokio. F: Laboratorio de investigaciones fotográficas Sakamoto, Tokio; con la autorización SPADLIM 1968 de French Reproduction Rights Inc.	29
13. Sir John Everett MILLAIS: <i>La muchacha vieja</i> . Lienzo, 1865. City Museum and Art Gallery, Birmingham, Inglaterra.	30
14. Auriga de Delfos y columna jónica. Tomados del libro de James Laver, <i>Style in Costume</i> (Londres: Oxford University Press, 1949), láminas 3 y 4.	35

	Pág.
15. El <i>benzn</i> y pináculo gótico. Tomados del libro de James Laver, <i>Style in Costume</i> (Londres: Oxford University Press, 1949), láminas 9 y 10.	35
16. Juegos del MAESTRO DEL BORRAMEO: <i>El juego de la palma</i> (detalle). Fresco, hacia 1450. Casa Borromeo, Milán. F: A. Poletti, Milán.	37
17. Escuela de Rafael: <i>Retrato de Juana de Aragón</i> . Lienzo, hacia 1518. Louvre, París. F: Alinari.	38
18. Antonio VAN DYCK: <i>Paula Adorno. Marchesa di Brignole Sale</i> . Lienzo, 1622-27. The Frick Collection, Nueva York. F: Copyright The Frick Collection, por cortesía.	39
19. Icilio Federico JONI: <i>Nariso junto a la fuente (Nariso)</i> . Tomado de <i>Le Memorie di un pittore di quadri antichi</i> (San Casciano Val di Pesa: Società Editrice Toscana, [1932]), lámina correspondiente a la página 228.	40
20. Gustave MOREAU: <i>La Aparición</i> . Acuarela, hacia 1876. Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, París. F: Bulloz, París.	42
21. <i>Piano del jardín de Mr. Pope en el estado en que se encontraba en el momento de su muerte. Trazado por su jardinero, Mr. Serle</i> (1745). British Museum, Londres.	43
22. William KENT: <i>Vista del jardín de Pope</i> . Dibujo, hacia 1720-30. British Museum, Londres.	43
23. William BLAKE: <i>Nabucodonosor</i> . Dibujo impreso en color, 1795. Museum of Fine Arts (Donación de Mrs. Robert Homans), Boston.	44
24. William BLAKE: Portada de <i>Songs of Innocence</i> . Dibujo impreso en color, 1789. British Museum, Londres.	45
25. William BLAKE: <i>Hier y Hava bailándose acompañadas por Mnemba</i> . Dibujo para ilustrar su <i>Viviel</i> , hacia 1789. Fitzwilliam Museum, Cambridge. F: Steam; reproducida con la autorización de los administradores del Fitzwilliam Museum.	45
26. Dante Gabriel ROSSETTI: <i>El sueño con los ojos abiertos (The Daydream)</i> . Lienzo, 1880. Victoria and Albert Museum, Londres.	47
27. Dante Gabriel ROSSETTI: <i>El prado de la pérgola (The Bower-Meadow)</i> . Lienzo, 1872. City Art Gallery, Manchester, Inglaterra.	48
28. TIZIANO: <i>Venus y el organista</i> . Lienzo, hacia 1546-48. Museo del Prado, Madrid. F: Anderson.	50
29. Dante Gabriel ROSSETTI: <i>Lady Lilith</i> . Lienzo, 1864-68. Delaware Art Center (Samuel and Mary R. Bancroft Collection), Wilmington, Delaware. F: Lubitsh and Bungartz, Wilmington, por cortesía.	52
30. Gustave COURBET: <i>La mujer del espejo (La Belle Irlandaise)</i> . Lienzo, 1866. The Metropolitan Museum of Art (donación de Mrs. H. O. Havemeyer, 1929; The H. O. Havemeyer Collection), Nueva York.	53
31. TIZIANO: <i>Flora</i> . Lienzo, hacia 1515-16. Galleria degli Uffizi, Florencia. F: Anderson.	54
32. Victor HUGO: <i>La casa de Hauteville en Guernsey</i> . Dibujo, 1886. Maison de Victor Hugo, París. F: H. Roger-Viollet, París.	56
33. John CONSTABLE: <i>El estanque de Branch Hill en Hampstead (?)</i> . Lienzo, hacia 1821. Victoria and Albert Museum, Londres.	63
34. Triangulación del orden del templo de Hera Argiva, Paestum. Basado en Funck-Hellert, <i>De la Proportion, l'équerre des maîtres d'œuvre</i> (Vincent et Gréal, 1951).	67
35. Catedral de Rouen. Portail des Libraires, Siglo XIII. F: Giraudon.	69
36. GIOTTO: <i>Joaquín errando entre los pastores</i> . Fresco, 1303-05. Capilla Arcana, Padua. F: Alinari.	71

	Pág.
37. PISANELLO: <i>San Jorge y la Princesa de Trebisonda</i> . Fresco, 1433-38. S. Anastasia, Verona. F: Alinari.	72
38. Carta del tarot. Hacia 1428-47. Colección de los vizcondes de Modrone, Milán. F: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma.	73
39. Jan VAN EYCK: <i>Retrato de Margarita van Eyck</i> . Tabla, 1439. Groningemuseum, Musée Communal des Beaux-Arts, Brujas. F: Paul Bijstebier, Uccle-Bruselas.	74
40. Hans MEMLING: <i>Retrato de Barbara Moreel</i> . Madera, hacia 1478. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas. F: Copyright A. C. L., Bruselas.	74
41. Pieter BRUEGHEL, el Viejo: <i>Predicación de San Juan Bautista</i> . Madera, 1566. Museo de Bellas Artes, Budapest.	76
42. Pieter BRUEGHEL, el Viejo: <i>La caída de Icaro</i> . Lienzo, hacia 1544-55. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas. F: Copyright A. C. L., Bruselas.	77
43. Pieter BRUEGHEL, el Viejo: <i>La ascensión al Calvario</i> . Madera, 1564. Kunsthistorisches Museum, Viena.	77
44. Hombre inscrito en un cuadrado y en un círculo. Figura de Vitruvio tomada de la edición de Cesare Cesariano (Como, 1521). F: Oscar Savio, Roma.	83
45. Leon Battista ALBERTI: Fachada de S. Andrea, Mantua. 1470. F: Alinari.	85
46. Arco de Trajano, Ancona. Año 112 de la Era Cristiana. F: Alinari.	85
47. Leonardo DA VINCI: <i>La Gioconda (Mona Lisa)</i> . Lienzo, hacia 1503. Louvre, París. Detalle, con un dibujo geométrico superpuesto; tomado de M. H. Godblat, «Leonardo da Vinci and Andrea Salais», <i>The Connoisseur</i> (mayo de 1950).	90
48. Leonardo DA VINCI: <i>Santa Ana, la Virgen y el Niño</i> . Lienzo, hacia 1507-13. Louvre, París. F: Alinari.	91
49. MIGUEL ANGEL: Antesala de la Biblioteca Laurenziana, Florencia. Comenzada en 1524. La escalinata se construyó en 1559 con la supervisión de Bartolomeo Ammannati. F: Oscar Savio, Roma.	92
50. SALVIATI: <i>La Caridad</i> . Lienzo, hacia 1540-50. Galleria degli Uffizi, Florencia. F: Alinari.	93
51. BRONZINO: <i>Alegoría (Venus)</i> . Madera, hacia 1550-55. National Gallery, Londres.	93
52. SALVIATI: <i>Betabé visita a David</i> . Fresco, 1552-54. Palazzo Sacchetti, Roma. F: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma.	94
53. Giorgio VASARI: <i>Alegoría de la Inmaculada Concepción</i> . Lienzo, hacia 1540. Ashmolean Museum, Oxford; tema realizado en gran tamaño para la Iglesia de los SS. Apostoli, Florencia.	95
54. Jacopo DA PONTORMO: <i>José en Egipto</i> . Lienzo, hacia 1517-18. National Gallery, Londres.	97
55. Giuseppe ARCIMBOLDO: <i>Invierno</i> . Tabla, 1563. Kunsthistorisches Museum, Viena.	99
56. Giuseppe ARCIMBOLDO: <i>El Bibliotecario</i> . Madera, hacia 1580. Nordiska Museer (Skokloster Collection), Estocolmo. F: Cortesía del Dr. Ake Meyerson.	100
57. ESCUELA DE FONTAINEBLEAU: <i>Escena mitológica: Alegoría del Amor</i> . Lienzo, hacia 1590. Louvre, París. F: Service de Documentation Photographique de la Réunion des Musées Nationaux.	105
58. MAITRE DE FLORE: <i>Trinso de Flora</i> . Lienzo, hacia 1560-65. Colección privada, Vicenza. F: Ito Ferrini, Vicenza.	106
59. TIZIANO: <i>Perseo y Andrómeda</i> . Lienzo, hacia 1562. Wallace Collection, Londres. F: Reproducida con la autorización de los Trustees de la Wallace Collection.	107

	Pág.
60. TINTORETTO: <i>La liberación de Arsinoé (Liberación de esclavas)</i> . Lienzo, hacia 1556. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.	107
61. Jacopo ZUCCHI: <i>Pasca del caral</i> . Cobre, hacia 1572. Galleria Borghese, Roma. F: Alinari	108
62. Hans Eworth: <i>Sir John Lubbock</i> . Madera, 1550. Courtauld Institute of Art, Londres	112
63. Hans Eworth: <i>Isabel I, reina de Inglaterra (1.ª Reina Isabel I y las Tres Diosas)</i> . Tabla, 1569. Royal Collection, Hampton Court. F: Photo Studios Ltd., Londres; reproducida con la graciosa autorización de Su Majestad.	113
64. Jacopo DA PONTORMO: <i>Retrato Doble</i> . Madera, hacia 1516. Colección del conde Cini, Venecia. F: Amministrazione Vittorio Cini	115
65. Guido RENI: <i>Mucbachu con guirnalda</i> . Lienzo, hacia 1635. Galleria Capitolina, Roma. F: Alinari	116
66. DOMENICHINO: <i>Santa Cecilia se niega a adorar a los ídolos</i> . Fresco, 1611-14. S. Luigi dei Francesi, Roma. F: Anderson	120
67. Jacques STELLA: <i>Clotilde y sus compañeras atravesando el Tíber</i> . Lienzo, 1635-37. Louvre, París. F: Gabinete Fotográfico Nacional, Roma	122
68. Jan BRUEGHEL: <i>Alegoría de la Vista</i> . Madera, hacia 1618. Museo del Prado, Madrid. F: Anderson	123
69. Gianlorenzo BERNINI: <i>Ángel con la Corona de Espinas</i> . Escultura en mármol, 1668-71. S. Andrea delle Pratte, Roma. F: Anderson	124
70. Gianlorenzo BERNINI: <i>Ángel con la inscripción</i> . Escultura en mármol, 1668-71. S. Andrea delle Pratte, Roma. F: Anderson.	125
71. Gianlorenzo BERNINI: <i>David</i> . Escultura en mármol, 1623. Galleria Borghese, Roma. F: Alinari	126
72. Gerard TERBORCH: <i>Admonición paterna</i> . Lienzo, hacia 1654-55. Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem. F: Walter Steinkopf, Berlín	129
73. Francesco BORROMINI: <i>Columnata con falsa perspectiva</i> . Palazzo Spada, Roma, 1635. F: Alinari	131
74. Gianlorenzo BERNINI: <i>Scala Regia, Palacio del Vaticano, Roma, 1663-66</i> . F: Alinari	131
75. Gianlorenzo BERNINI: <i>Trono de San Pedro</i> . Oro laminado, bronce, mármol y estuco, 1657-66. Abside de San Pedro, Roma. F: Alinari.	133
76. Andrea POZZO: <i>La gloria de San Ignacio</i> . Fresco, 1691-94. Techo de la nave de S. Ignacio, Roma. F: Anderson	134
77. CORRREGGIO: <i>Cristo en la Gloria</i> . Fresco, 1522-24. Cúpula de S. Giovanni Evangelista, Parma. F: Anderson	135
78. REMBRANDT: <i>Diana en el baño</i> . Aguafuerte, hacia 1631. British Museum, Londres	137
79. Francesco BORROMINI: <i>Fachada de S. Carlino alle Quattro Fontane, Roma, 1665-67</i> . F: Alinari	138
80. Francesco BORROMINI: <i>Fachada del Palacio del Colegio de Propaganda Fide, Roma, 1638-41</i> . F: Alinari	139
81. Francesco BORROMINI: <i>Vista de la bóveda de S. Carlino alle Quattro Fontane, Roma, 1638-41</i> . F: Alinari.	144
82. Guarino GUARINI: <i>Vista de la bóveda de la Capella della SS. Sindone, Turín, 1667-90</i> . F: Soprintendenza ai Monumenti.	145
83. Giovanni Battista Tiepolo: <i>Apoteosis de la familia Pisani</i> . Fresco, terminado en 1761-62. Techo de la sala de baile, Villa Pisani, Stra. F: Soprintendenza ai Monumenti	147

	Pág.
84. Empanelado rococó, Hotel de Seignolay, París. Hacia 1745. F: Caisse Nationale des Monuments Historiques, París	149
85. Pietro DA CORTONA: <i>Iglesia inspirada en el escudo de los Chigi</i> . Proyecto, periodo del papa Alejandro VII, 1655-67. Civ. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán.	151
86. Claude-Nicolas LÉPICIÈRE: <i>Prison d'Alix</i> . Proyecto fechado hacia 1770. Tomado de <i>L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation</i> (2.ª ed., París, 1847), láminas 60-64. F: Bibliothèque Nationale, París	154
87. Etienne Louis BOULLE: <i>Monumento a Newton</i> . Proyecto de 1784. Bibliothèque Nationale, Ha. 57, núm. 6, París	154
88. Hieronymus BOSCH: <i>El Emperio (La Ascensión al Emperio)</i> . Madera, 1505-16. Palazzo Ducale, Venecia. F: Alinari	156
89. Christoffer Wilhelm ECKERSBERG: <i>Vista a través de los arcos del Coliseo</i> . Lienzo, 1815. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.	159
90. Christian Fredrik HANSEN: <i>Iglesia de la Virgen, Copenhague</i> . 1811-29 (litografía). F: Det Kongelige Bibliotek	160
91. J. A. D. INGRES: <i>Retrato de Madame de Senones (Madame la Vicomtesse de Senones)</i> . Lienzo, 1816. Musée des Beaux-Arts, Nantes. F: Giraudon	162
92. BRONZINO: <i>Lucrezia Panciatichi</i> . Madera, hacia 1510-50. Galleria degli Uffizi, Florencia. F: Anderson	163
93. Caspar David FREUDRICH: <i>Auto-retrato</i> . Dibujo a lápiz sobre papel, hacia 1810. Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlín	164
94. Alexandre CABANEL: <i>Fedra</i> . Lienzo, 1880. Musée Fabre, Montpellier. F: Studio Erbé	165
95. J. A. D. INGRES: <i>Et tu Marcellus oris (Virgilio leyendo un pasaje de la Eneida)</i> . Lienzo, 1819. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas. F: A. C. L., Bruselas	167
96. Edgar DEGAS: <i>Semiramis ordena construir los jardines de Babilonia (Semiramis fundando una ciudad)</i> . Lienzo, 1861. Louvre, París. F: Giraudon; autorización SPADEM 1968 de French Reproduction Rights Inc.	169
97. Piero DELLA FRANCESCA: <i>Encuentro de la Reina de Saba con Salomón (La Reina de Saba y su séquito)</i> . Fresco, 1453/4-65. S. Francesco, Arezzo. F: Alinari	169
98. Frederic Lord TEIGHTON OF STRETTON: <i>Andrómaca prisionera</i> . Lienzo, hacia 1887. City Art Gallery, Manchester, Inglaterra.	171
99. Thomas COUTCURE: <i>Los romanos de la decadencia</i> . Lienzo, 1847. Louvre, París. F: Alinari	171
100. John BREIT: <i>El cantero</i> . Lienzo, 1857-58. Walker Art Gallery, Liverpool.	172
101. Aleksei Gavrilovich VENETSLANOV: <i>El pastorcillo dormido</i> . Madera, 1820. Museo ruso, Leningrado. F: Propyläen Verlag, Berlín, <i>Propyläen Kunstgeschichte</i> , 11, 1966	172
102. GOYA: <i>Romería de San Isidro (detalle)</i> . Lienzo, 1821-22. Museo del Prado, Madrid. F: Anderson	175
103. Gustave COURBET: <i>Paisaje cerca de La Source bleue</i> . Lienzo, 1872. Nationalmuseum, Estocolmo	177
104. Edgar DEGAS: <i>Mademoiselle La La en el Circo Fernando</i> . Lienzo, 1879. Reproducido por cortesía de los Trustees de The National Gallery, Londres. Autorización SPADEM 1968 de French Reproduction Rights Inc.	178
105. Meindert HOBBEEMA: <i>Avenida de Middelharnis</i> . Lienzo, 1689. National Gallery, Londres	179
106. Ivan Ivanovich SHISHKIN: <i>Campo de centeno</i> . Lienzo, 1878. Galería Tretyakov, Moscú. F: Propyläen Verlag, Berlín, <i>Propyläen Kunstgeschichte</i> 11, 1966.	179

107.	GOYA: <i>La pradera de San Isidro</i> . Lienzo, 1788. Museo del Prado, Madrid. F: Anderson	182
108.	Ford Madox BROWN: <i>Una tarde de otoño en Inglaterra</i> . Lienzo, 1852-54. City Museum and Art Gallery, Birmingham, Inglaterra	182
109.	Stanislas LÉPINE: <i>Puente en una ciudad francesa</i> . Lienzo, hacia 1870. Kunsthistorisches Museum, Viena	185
110.	Gaspar VAN WITTEL: <i>Vista de la Isola Tiberina</i> . Lienzo, 1690-1700. Kunsthistorisches Museum, Viena	186
111.	Hubert ROBERT: <i>El viejo puente</i> . Lienzo, fechado probablemente en 1775. National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, D.C.	186
112.	Pablo PICASSO: <i>Las Demoiselles d'Avignon</i> . Lienzo, primavera de 1907. The Museum of Modern Art (adquirido por donación de Lillie P. Bliss), Nueva York	191
113.	George BRAQUE: <i>Volin y paleta</i> . Lienzo, 1910. The Salomon R. Guggenheim Museum Collection, Nueva York. Autorización ADAGP 1968 de French Reproduction Rights Inc.	193
114.	Fernand LÉGER: <i>La Noce</i> . Lienzo, 1911. Musée National d'Art Moderne, París. F: Service de documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Versalles; autorización SPADEM 1968 de French Reproduction Rights Inc.	195
115.	Umberto BOCIONI: <i>La calle entra en la casa</i> . Lienzo, 1911. Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie, Hannover	198
116.	Yves TANGUY: <i>Peinture</i> . Lienzo, 1928. Colección Jacques Ullman, París. F: Galerie A. F. Petit, París.	200
117.	George BRAQUE: <i>Face et Profil</i> . Lienzo, 1942. Collection of Mr. and Mrs. Herman F. Cooper, Nueva York. F: Courtauld Institute of Art, Londres.	203
118.	Pietro DI COSIMO: <i>Simonetta Vesputi</i> . Madera, hacia 1480. Musée Condé, Chantilly. F: Giraudon	204
119.	Salvador DALÍ: <i>Cauchemar de violoncelles mors</i> . Lienzo, 1940. Collection Mr. and Mrs. A. Reynolds Morse, Cleveland. F: The Reynolds Morse Foundation, Cleveland	206
120.	Henri MATISSE: <i>Desnudo rosa</i> . Lienzo, 1935. The Baltimore Museum of Art (Cone Collection), Baltimore. Autorización SPADEM 1968 de French Reproduction Rights Inc.	209
121.	Juan GRIS: <i>Naturaleza muerta con bandeja de frutas</i> . Oleo y papier collé sobre lienzo, 1914. Colección privada. F: Galerie Louise Leiris; autorización ADAGP 1968 de French Reproduction Rights Inc.	211

Capítulo I.	«UT PICTURA POESIS»	9
Capítulo II.	EL TIEMPO REVELA LA VERDAD	33
Capítulo III.	IDENTIDAD DE ESTRUCTURA Y DIVERSIDAD DE MEDIOS EXPRESIVOS	59
Capítulo IV.	LA ARMONÍA Y LA LÍNEA SINUOSA	81
Capítulo V.	LA CURVA Y LA CONCHA	111
Capítulo VI.	ESTRUCTURA TELESCÓPICA, MICROSCÓPICA Y FOTOSCÓPICA	153
Capítulo VII.	INTERPENETRACIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL	189
NOTAS		215
INDICE DE NOMBRES PROPIOS Y MATERIAS		235
INDICE DE ILUSTRACIONES		255