

Heinrrich wölfflin y la pura visualidad*

Noriega, Simón
Universidad de Los Andes

RESUMEN

Este artículo está dirigido a los estudiantes de historia del arte en virtud de la escasa bibliografía que existe en español sobre las cuestiones metodológicas de esta disciplina. Es, por lo tanto, de carácter eminentemente didáctico. Su objetivo fundamental es poner de relieve la importancia de Wölfflin en el contexto de las metodologías histórico- artísticas y explicar, de la manera más sencilla posible, cuales son los fundamentos de su método. Obviamente, con ese propósito trato de dibujar el ambiente académico en que se formó este grandioso profesor suizo.

Palabras clave: Wölfflin, pura visualidad, formalismo, hegelianismo.

ABSTRACT

Due to the lack of bibliography found in the Spanish language about methodological matters in the art history discipline; this article is targeted to art history students. It is therefore, didactic. Its main goal is to highlight Wölfflin's importance within the historic-artistic methodologies context, and to explain, as simple as possible, the basis of his method. I am obviously trying to draw, with this purpose, the academic environment in which this great Swiss professor was formed.

Key Words: Wölfflin, pure visuality, formalism, Hegelianism.

* NOTA DEL COMITÉ EDITORIAL: Artículo finalizado en Mérida en octubre de 2005. Entregado a Presente y Pasado, Revista de Historia, en diciembre 2005 y aprobado para su publicación en marzo de 2006

** Profesor Titular (jubilado) de la Universidad de los Andes (Venezuela)

Noticia biográfica

Nacido en Winterburg (Suiza) en 1866, provenía de una familia acomodada y culta. Su padre, Eduard Wölfflin, era profesor de filosofía de la Universidad de Zurich, especialista en estudios clásicos y bien conocido por su trabajo académico. Heinrich fue, pues, un niño afortunado, tuvo una educación esmerada y desde muy joven destacó en sus estudios por su brillantez. Ya en bachillerato dominaba varias lenguas y fue alumno y profesor en las universidades más prestigiosas de la cultura alemana: las de Basilea y Zurich, en su Suiza nativa, y en las de Munich y Berlín en Alemania.

Realizó sus primeros cursos universitarios, entre 1882 y 1886, en la Universidad de Basilea Basilea, donde tuvo la suerte de ser alumno de uno de los mitos más grandes del siglo XIX, nada menos que Jacob Burckhardt (1818-1897), a quien sucedió en la cátedra de historia de la cultura en la ya mencionada Universidad. Entre 1886 y 1888 viajó a Italia mientras realizaba sus estudios doctorales en la Universidad de Munich, los cuales concluyó con una tesis titulada *Prolegomena zu Einer Psychologie de Architetture* en 1888. Contaba entonces apenas 22 años. Ese mismo año publicó *Renacimiento y Barroco*, trabajo que había presentado como disertación ante un jurado, como requisito para obtener su *Habilitationschrift*, es decir una tesis que lo habilitaba para el comienzo de su carrera académica universitaria. En *Prolegomena zu Einer Psychologie der archiitetture*, ya planteaba como condición medular del hacer histórico, el proceso de la percepción artística. Todos los estudiosos que se han ocupado de las propuestas de Wölfflin, han advertido en este trabajo una influencia muy fuerte de las ideas neokantianas, evidentes también en *Renacimiento y Barroco*, donde citaba explícitamente a *La crítica de la razón pura*, y pergeñaba las premisas de un método que habrá de sistematizar años después en *Principios fundamentales en la historia del arte* (1915).

Fue profesor en varias universidades. Enseñó primero en la de Basilea, donde sucedió en la Cátedra a Jacob Burckhardt. En 1901 pasó a dictar cursos en la Universidad de Berlín, donde permaneció hasta 1912. Y de allí se trasladó a la Universidad de Munich, donde también ejerció el profesorado hasta 1924, año en el cual ingresó como profesor en la Universidad de Zurich, donde murió el 19 de julio de 1945.

Wölfflin en la cátedra

Si algo merece la pena resaltar de Wölfflin es su estilo como profesor. Llegó a ser famoso en Basilea, no sólo por sus escritos y sus propuestas metodológicas, sino además por sus dotes de excepcional transmisor de conocimientos. En efecto, sus *Reflexiones sobre la historia del arte* (1941), está dedicada a sus oyentes de Basilea, Berlín, Munich y Zurich, Wölfflin. Decía que en realidad había sido un profesor de pocos libros, que acaso como escritor era una pura consecuencia de su magisterio, y en fin, que al verdadero Wölfflin sólo se llegaba a conocer en el aula. Su estilo pedagógico se hizo rápidamente legendario. Fue a quien primero se le ocurrió respaldar la palabra con imágenes de obras de arte proyectadas en una pantalla en un salón a oscuras. Esta modalidad le permitía analizar y comparar cómodamente las obras a las cuales hacía referencia en sus más mínimos detalles. De su elocuencia y sabiduría dejaron bellos testimonios algunos de sus discípulos: Wolfgang Born, por ejemplo, llegó a decir que sus clases eran un verdadero “espectáculo intelectual”, una situación emocionante que antes nunca había experimentado. Refería como, usualmente, en un salón completamente oscuro, su alta figura parecía una negra silueta, que de pie, a espaldas de los estudiantes y junto al proyector de diapositivas, de vez en cuando se volteaba para cambiar las imágenes espléndidamente seleccionadas. Sus comparaciones –agregaba- eran una revelación para todos sus alumnos, y cada clase venía a ser como una “nueva aventura visual”.¹

No menos significativo, en este mismo sentido, viene a ser el testimonio de Alfred Neumeyer, uno de los discípulos de Wölfflin de mayor éxito académico. Para Neumeyer, Heinrich Wölfflin fue la persona que más influyó en su concepción de la Historia del Arte, y el más grandioso profesor que llegó a tener durante sus años de estudiante universitario. Recordaba como una experiencia inolvidable sus clases en el Auditorium Maximun de la Universidad de Munich, sobre pintura del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Cuando el profesor entraba –cuenta Neumeyer- todas las puertas se cerraban con el propósito de evitar la más mínima interrupción. Su encanto era contagioso y su presencia impresionante. Lo describía como un ser de seis pies dos pulgadas de alto, que esperaba el silencio más absoluto para dar comienzo a sus disertaciones, con el áspero acento del alemán que se hablaba en la región de Basilea. No era un profesor de muchos adjetivos, y, en lugar de despertar sentimientos, prefería más bien las revelaciones ópticas y las comparaciones visuales. Las formas artísticas eran el fundamento de sus palabras y, así, lo visto y lo dicho, fluían simultáneamente en la clase. Lo histórico era siempre muy preciso y la obra de arte jamás se diluía, ni en sus factores condicionantes ni en sus significados iconográficos. Por otro lado, siempre hacía referencia a las explicaciones de la *gestalt* y al fenómeno óptico.²

Coincide, pues, con Born, en señalar que sus clases eran un auténtico y verdadero espectáculo.

La visión de Wölfflin

Para algunos estudiosos de la Historia del Arte, Wölfflin fue un profeta del positivismo, mientras que, para otros, fue el campeón del hegelianismo. Dentro de los primeros no podemos dejar de mencionar a Herbert Read, quien así opina en su conocida obra *Classic Art* (Phaidon, Londres, 1968); y entre los segundos al no menos conocido Ernst Gombrich. En efecto, en *Search of cultural History*,³ Gombrich

cita textualmente un pasaje de *Renacimiento y Barroco*, donde Wölfflin sostenía que explicar un estilo no significaba otra cosa que lograr encuadrar la idiosincrasia de su expresión dentro de la historia general de un período. Ciertamente, nada más hegeliano que dicha afirmación. No obstante, *Renacimiento y Barroco* era una publicación muy temprana, donde su autor apenas empezaba a formular sus premisas metodológicas. De allí una aclaratoria de Gombrich donde reconoce que, en realidad, “Wölfflin jamás se sintió cómodo dentro de los límites de esas fórmulas, y que en honor a la verdad nunca aceptó la metafísica de Hegel más allá de los términos que en ellas fueron acogidas por Burckhardt”.⁴

De cualquier manera, debemos tener presente, a este respecto que, dado el momento histórico en que le tocó vivir, y dado su empeño en hacer una ciencia de la historia del arte, Wölfflin difícilmente podía ser impermeable, de manera absoluta, a las influencias, ya de la tradición hegeliana ya de las proposiciones del positivismo. No olvidemos que, tanto positivistas como hegelianos, se habían planteado entonces la búsqueda de un status científico para la historia y, en este sentido, llegaron a ejercer una gran influencia en los predios académicos a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, Wölfflin nunca permaneció literalmente atado esas ideas. Lo que si resulta inocultable, sobre todo en sus *Fundamentos de la historia del arte* (1915), es que la arquitectura de su sistema metodológico se sustenta en una visión kantiana de la obra de arte. La estética de Kant había moldeado, incluso, la visión artística de estudiosos como Konrad Fiedler (1841-1895) y del conocido escultor Adolf Hildebrand (1847-1921). Ellos son en realidad los antecesores de una manera de ver el arte, luego sistematizada por Heinrich Wölfflin.

Sea en su conocido libro, *Sobre el juicio en las obras del arte plástico*, dado a conocer en 1876, como en *Sobre el origen de la actividad artística*, de 1887, Fiedler sostenía que las sensaciones artísticas se conformaban en la conciencia humana de una manera muy particular. Éstas no se expresaban a través de los mismos signos

que usamos para expresarnos en el lenguaje cotidiano. Y Hildebrand, de un modo mu parecido, decía, en su *Das Problem der Form (El problema de la forma en el arte)*, aparecido en 1893, que la creación artística no tenía nada que ver con la percepción cotidiana. De allí que si todos los seres humanos tenían la capacidad de percibir los objetos con la vida práctica, no todos eran capaces de realizar imágenes artísticas. En consecuencia, el sentido artístico del espacio –para apenas señalar un ejemplo- era privativo del procedimiento visual, no del objeto al cual hacía referencia. Como podemos ver, para Hildebrand, no era lo mismo el lenguaje habitual que lenguaje poético. Y éstos son, precisamente, algunos de los fundamentos del llamado puro visualismo de Wölfflin, quien con sobrada razón ha sido considerado como el “padre del método formalista” en el campo de la historiografía del arte.

Pero Wölfflin no tuvo ningún problema en asumir este calificativo. En efecto, así lo reconoció, primero en *El arte clásico* (1899), luego en *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), y finalmente en *Reflexiones sobre la historia del arte*, una obra de 1941, donde, entre otras cosas, rendía tributo a su admirado maestro Jacobo Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia del arte* fue una ocasión para revisar y aclarar algunos aspectos de sus publicaciones anteriores. Allí reafirmaba sus convicciones metodológicas cuando escribía: “(...), se me considera formalista entre los historiadores del arte. Acepto el título como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible. Los elogios reiterados por un hombre como Schlosser han tenido para mi un gran valor, precisamente por llegar de Viena, lugar donde domina la orientación contraria”. Y más adelante, invocando el tercer tomo de *Völkerspsychologie* (1808) de Wilhelm Wundt, predicaba la necesidad de una psicología del arte que, “junto a la historia del arte, ocupada de establecer la relación entre los artistas y el mundo que les rodea, se encargara de estudiar el proceso de la formación inmanente del arte mismo, la evolución de la imaginación creadora a partir de

sus propias raíces”. Y concluía: “No puedo renunciar a la fórmula según la cual la imaginación formal es un órgano específico que tiene su propia historia”.⁵

Esta manera de concebir la historia del arte, hace de Wölfflin, además, el precursor de cierto tipo de estructuralismo en el campo de la historia del arte, que abriría el camino, años más tarde, a nuevas fórmulas metodológicas como podemos constatar en la propuesta estructuralista del estudioso italiano Cesare Brandi. Sin embargo, Wölfflin, como hace notar el mismo Brandi, jamás llegó a emplear la palabra *estructura*. No obstante, sin siquiera mencionar la palabra, nos había ofrecido a fines del siglo XIX y comienzos del XX, la primera tentativa estructuralista dentro de la historia del arte, primero en *Renacimiento y Barroco* (1888) y luego en *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). Esa manera de ver el arte, como un fenómeno absolutamente desvinculado de la ‘realidad existencial’, y el hacer histórico como análisis de los elementos inmediatos de la percepción, según el principio interno de organización, propio de la obra de arte, era –según Brandi– una idea ya vieja. Y ciertamente, los fundamentos del puro visualismo de Wölfflin no habían brotado de la nada. Quizás Wölfflin nunca hubiese llegado a armar su red metodológica sin los precedentes de Korand Fiedler, o sin la lecturas de Hildebrandt, y muchos menos sin la influencia directa de Johannes Volkelt (quien fuera su profesor en Basilea), Gustav Fechner, Wilhelm Wundt, Wilhelm Dielthey (su mentor filosófico), Thomas Buckle y Augusto Boch.⁶

Pero el primer gran profesor de Wölfflin fue Burckhardt, un estudioso emblemático en la Universidad de Basilea, y por quien Wölfflin sintió toda su vida una profunda admiración. En una carta dirigida a sus padres, cuando hacía su primer semestre en la Universidad de Basilea, se expresaba así de su maestro: “¡Que riqueza de pensamiento! Que filosofía”. Sin embargo, como tantas veces se ha dicho, Wölfflin no pudo hallar en Burckhardt una asociación productiva desde el punto de vista estrictamente metodológico. Sus

ideas acerca de cómo hacer la historia del arte, no hallaron en las clases de Burckhardt el camino metodológico que buscaba. No obstante, nunca dejó de elogiar a su viejo maestro. A él dedicó su famoso libro *El Arte Clásico*, publicado en 1898; y más de cuarenta años después continuaba recordándolo en sus *Reflexiones sobre la historia del arte*, editado en 1941. Como bien sabemos, la última parte de esta obra contiene cuatro ensayos sobre la personalidad, el pensamiento y la significación de Burckhardt. Así se expresaba, esta vez, de su primer gran maestro: “Las lecturas de Burckhardt eran prodigiosas, no tanto por la extensión como por la composición. Él fue sin duda uno de los últimos europeos cultos a quien Herodoto y Tucídides le eran tan familiares como Comenio y Maquiavelo, y las epopeyas y los himnos homéricos tan gozosos como Ariosto o Calderón.”⁷

Sin embargo, no fue Burckhardt, sino Wilhelm Dilthey (1833-1911) quien más habría de orientar la concepción metodológica de Wölfflin. Con Dilthey (1833-1911), Wölfflin estudió durante dos semestres en la Universidad de Berlín. Contrariamente a los positivistas -para quienes la espina dorsal de las ciencias era la ley de causa y efecto-, Dilthey era kantiano y pregonaba más bien una epistemología de las ciencias culturales, cuyo hilo conductor consistía en una auténtica descripción psicológica. Según él, lo que distinguía a las ciencias culturales de las ciencias naturales es que en aquellas la conciencia es la base del conocimiento humano. No debe extrañarnos entonces, que en una obra temprana, como lo es *Prolegómenos a una psicología de la arquitectura*, ya Wölfflin se formulara preguntas como la siguiente: “¿Cómo es posible que las formas arquitectónicas puedan expresar una emoción o un estado de ánimo?”. En efecto así lo es y, en consecuencia, solamente investigando los sentimientos más profundos del ser humano era posible llegar a una explicación cabal de su conocimiento. Se oponía, de esta manera, a la aplicación del *a priori* lógico de las matemáticas al de las ciencias culturales, porque la cultura, en realidad, no se fundamentaba en una lógica inmutable apoyada en el *a priori*.

Pero no menos importantes en la estructura del edificio metodológico de Wölfflin fue la contribución de las ideas de Wilhelm Wundt (1832-1920), sobre todo cuando se ocupa de establecer la relación entre el artista y el entorno. Es de Wundt precisamente de donde viene su concepción de la forma como algo inmanente de la obra de arte. De allí que en diversas ocasiones Wölfflin expresa su admiración y sus afinidades por el psicólogo alemán, y de ello dejó testimonio en sus ya mencionadas *Reflexiones sobre la Historia del Arte*. Y es que para Wölfflin lo más importante era estudiar la evolución interna de la forma, puesto que su evolución creadora tenía una vida que le era propia. Por otro lado, Wölfflin no creía que la evolución de las formas fuese un mero proceso mecánico, algo que se cumpliera de igual manera bajo cualquier circunstancia. Estimaba, por el contrario, que la evolución se producía de manera diferente en cada lugar. Estaba convencido de que en la evolución de las formas, tanto su aspecto interno como externo, se hallaban íntimamente vinculados; y en fin, que la tarea del historiador consistía precisamente en saber entender esa relación.⁸ Así se explica por qué su objetivo primordial fue siempre facilitar al ojo del inexperto la percepción de los hechos visibles y, de esta manera, caracterizar su relatividad temporal. Como dijo una vez Ernst Gombrich, Wölfflin fue sobre todo un maestro en la interpretación de las cualidades fisonómicas de las formas y de los estilos.⁹

Por otro lado, para Wölfflin no dejaron de ser importantes los rasgos de un momento histórico en sus expresiones visuales. Llegó a decir que hasta el modo de caminar de una época se expresaba en sede visual. En *Reflexiones sobre la historia del arte*, observaba que en el arte gótico todo era contundente y puntiagudo, que la nariz gótica era fina y delgada, y que las figuras eran esbeltas y prolongadas. En cambio, en el Renacimiento –decía– todo estaba invadido por el vigor y todo era la expresión de un estado de bienestar. Por esa razón, bastaba comparar un zapato gótico con uno renacentista, para darnos cuenta de que cada uno comportaba una manera distinta de

caminar. El zapato gótico era estrecho y alargado; el renacentista ancho y cómodo.¹⁰ Pero, como ha dicho Ernst Gombrich, no por ello el estilo fue para Wölfflin, literalmente un espejo de la época. Siempre creyó más bien que el arte se manifestaba en la obra singular y no en generalidades conceptuales. Prueba de ello es que en la Universidad de Munich Wölfflin consagraba largas sesiones, durante un semestre, a la explicación de un solo cuadro.¹¹

Las ideas de Wölfflin cristalizaron en el más conocido de sus libros: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Lo que aquí se propone no es aclarar las formas de representación, ni analizar la belleza de Leonardo, Rafael o de Durero, sino precisar el elemento en el cual tomaba cuerpo esa belleza. No era pues su intención analizar la representación de la naturaleza, sino la manera de intuir lo que había en el fondo de las artes imitativas en siglos distintos.¹² Es en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, donde se propone demostrar, de manera contundente, que todo artista tiene su propio estilo, aunque más allá de ese estilo personal pudiésemos advertir los rasgos de un estilo nacional o de un período determinado. Hay pues muchas características formales y, del conjunto de todas ellas, resulta el estilo de la mirada de una época. Para captarlo es necesario estudiar la evolución de las formas, entendiendo la palabra evolución, no como un curso mecánico que se cumple bajo cualquier circunstancia, sino de manera diferente en cada lugar e incluso en cada obra.¹³ Wölfflin no hace otra cosa que poner de relieve como las modificaciones de la visión artística producen el paso de un estilo a otro.

Este es el hilo conductor de sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, dedicado a establecer las diferencias entre el arte barroco y el arte clásico del Renacimiento, tema que, como hemos visto, lo había seducido desde su juventud. Con este propósito se dió a la tarea de contraponer ambos estilos mediante la antítesis táctil-óptica que, según él, había caracterizado la evolución de la manera de ver del artista a través de la historia. Se trata, pues, de sus bien conocidos ‘pares de conceptos’, o ‘categorías de la visión’. Es la

contraposición de estos pares de conceptos, lo que marca, en definitiva, la diferencia entre el arte clásico del siglo XVI y el barroco del siglo XVII. El paso de un período a otro o de un estilo a otro, depende, entonces, de la modificación de la visión artística. El barroco es definible, así, según la oposición de los siguientes pares de conceptos:

RENACIMIENTO

BARROCO

Visión Lineal

Visión pictórica

Visión en superficie

Visión en profundidad

Forma cerrada

Forma abierta

Multiplicad

Unidad

Claridad absoluta

Claridad relativa

De la visión lineal a la visión pictórica

¿Qué significa para Wölfflin mirar linealmente una obra de arte? Significa percibir el sentido de la belleza de las cosas en la nitidez de sus contornos. La visión lineal es, entonces, aquella que e capta los objetos en su separación espacial. Lo pictórico es todo lo contrario, es percibir las cosas en su vaguedad. Para demostrarlo Wölfflin recurre a varios ejemplos, tanto en el campo de la escultura, como en el de la pintura y la arquitectura. De una manera más precisa, diremos que lo lineal se refiere al dibujo, a los bordes, a los contornos o límites claros de la figura. Lo pictórico, opuestamente tiene que ver con las orillas manchadas, con las áreas sobrepuestas o solapadas en el color, a todos aquellos objetos que aparecen en el cuadro como formas emergentes. Si lo lineal tiende a mirar lo estable, lo pictórico sugiere siempre el movimiento.

En el caso de la pintura, Wölfin confronta la Rafael (1483-1520) y Rembrandt (1606-1669), el primero como ejemplo de la visión lineal y el segundo, como ejemplo de la visión pictórica; o a Durero (1471-1528) y Rembrant en el mismo sentido. La pintura de Durero, observa, hace hincapié en el dibujo, mientras que la de Rembrandt da mayor importancia al color. Obviamente, la observación es inobjetable. En los cuadros de Durero cualquiera es capaz de constatar que los cuerpos tienden a ser percibidos a través de sus contornos (carácter táctil), es decir, el acento se carga en los límites del objeto. La visión pictórica, por el contrario, desborda los límites del cuadro y, en lugar de delimitar las formas, trata más bien de confundirlas. Busca la apariencia óptica en contraposición a la apariencia táctil. Es así como las masas aparecen muy bien delimitadas; opuestamente a como sucede en las figuras de Rembrandt, en las cuales no se acentúan sus límites. El modo renacentista de mirar, o lineal, separa radicalmente una forma de otra. La visión pictórica o barroca, por el contrario, mira en conjunto. El estilo lineal prefiere la figura firme y precisa, mientras que la pictórica prefiere el fenómeno cambiante, “las cosas dentro de su conexión”. He aquí la manera de confrontar la pintura renacentista y la pintura barroca que nos enseñaron en bachillerato. En este sentido, nuestros profesores seguían la más pura tradición wölffliniana.

Análogamente, mientras la arquitectura pictórica (entiéndase barroca) tiene especial interés en mostrar su forma principal de la manera más variada, y en imágenes interconectadas; en la lineal (entiéndase renacentista), el arquitecto acentúa la forma estable. Si el barroco invalida la línea como factor limitante, multiplicando los bordes, el factor esencial de lo lineal viene a ser el aislamiento de la forma singular, totalmente opuesto al estilo barroco, cuyo encanto consiste en la continuidad de las formas. En fin, si lo lineal deriva de una impresión “táctil” de las cosas que hay en el espacio, lo pictórico deriva de una impresión “óptica”.

De la visión en superficie a la visión en profundidad

Lógicamente, la desvaloración del contorno conduce a la desvaloración del plano. Si el arte clásico hacía hincapié en los planos, el barroco acentuaba la relación con el fondo. Quizás ello ofrezca ciertas dificultades para ser entendido, puesto que, tradicionalmente, cuando hablamos de pintura renacentista no podemos dejar de invocar la idea de profundidad, sobre todo si pensamos en la perspectiva geométrica y, de esta manera, en la sugerencia de la tercera dimensión como algo esencial de la pintura. Igualmente, cuando hablamos de la arquitectura del Renacimiento pensamos inmediatamente en Brunelleschi, cuyo tema espacial, según Cesare Brandi y otros estudiosos, había consistido en buena parte en hacernos perbir una fachada como un embudo prospettico. Naturalmente, cuesta trabajo asimilar, a simple vista, la consideración del arte renacentista como producto de una visión en superficie, ya que la idea de la perspectiva nos hace pensar en todo lo contrario.

El mismo Wölfflin estaba consciente de esa dificultad, porque “precisamente –acota-, aquel período artístico que se adueñó por completo de los medios especiales aptos para la imagen, el siglo XVI, es el que reconoce por principio la composición planimétrica de las formas, siendo desechado este principio de la composición plana en el siglo XVII y sustituido por una evidente composición en profundidad. En el uno, la apetencia de superficie que produce el cuadro por capas, paralelas al margen de la escena; en el otro, la tendencia a sustraer la superficie a la mirada”, obligando al espectador a sumergirse directamente en la profundidad del cuadro.¹⁴ Para entenderlo, debemos prescindir de la idea de la tercera dimensión. Lo que importa es la manera de construir y proyectar las figuras en el plano. Como bien observa Vernon Minor, en el Arte del Alto Renacimiento el espacio es construido en planos, como si las cosas fuesen pintadas en láminas de vidrio, dispuestas paralelamente entre sí y paralelas en la superficie de la obra misma; en el barroco la profundidad se crea de otra manera, mediante líneas diagonales¹⁵. Así por ejemplo, en *La*

Cena, Leonardo hace que las figuras se parezcan macizas, logrando más bien que la mirada del espectador permanezca en la superficie del cuadro. En Rubens, en cambio, el movimiento arremolinado lleva la mirada directamente al fondo. No obstante, debemos tener presente que el sistema de Rubens es apenas una de las tantas maneras barrocas de composición profunda.

Dicho de otra manera, la construcción en planos (propia de la perspectiva renacentista), contrariamente a como solemos pensar, nos dificulta más bien la mirada en profundidad. Es cierto que ayuda a inferirlo, pero sin duda alguna, la diversidad de planos paralelos termina por dificultar la visión. En una pintura barroca percibimos de otra manera, el ojo llega directamente al fondo sin la interrupción de ningún intervalo espacial. Ahora bien, debemos que entender, como el mismo Wölfflin lo aclaraba, que todo cuadro tiene profundidad visual, pero la profundidad opera de manera distinta en el estilo del Renacimiento clásico y en el barroco. Puede articularse en capas, como sucede en la pintura de Leonardo; pero también mediante un movimiento unificado como podemos constatar en Rubens. En *Las Lanzas*, de Velásquez, los grupos no están dispuestos en plano y los enlaces de profundidad se advierten por todas partes. En *Las Hilanderas*, del mismo pintor, aunque el esquema repite el modelo clásico de *La Escuela de Atenas* de Rafael, cualquier impresión análoga resulta excluida al percatarnos del centro soleado del fondo, de la luz lateral del primer término de la derecha, con lo cual una diagonal de luz termina definiendo el cuadro.

Quizás la antítesis ‘visión plana’ versus ‘visión profundidad’ podría entenderse menos cuando pasamos a la arquitectura, ya que (y así lo subraya el mismo Wölfflin) ésta, por naturaleza, se atiende siempre a la profundidad. Con el propósito de hacérselo entender mejor, el autor se hace y responde a la vez la siguiente pregunta: ¿Con qué término ha de calificarse el proceso según el cual la construcción frontal de un retablo es minada por los efectos de la profundidad, hasta el punto de que en las ricas iglesias del barroco, los altares se

convierten en verdaderos habitáculos, cuyo principal encanto surge de la superposición de las formas?¹⁶. Es así como entiende que, mientras la arquitectura clásica-renacentista se articula en superficies, el barroco se articula en profundidad. Típico ejemplo del primer caso serían el sistema de escaleras de Bramante en los corredores del Vaticano, el caso opuesto lo hallamos en las escalinatas de *Trinitá dei Monti* en Roma o en el sistema de las columnatas de San Pedro en el Vaticano.

De la forma cerrada a la forma abierta

Por forma cerrada -entendía Wölfflin- aquella representación, cuyos medios más o menos tectónicos, hacen de la imagen un producto limitado en sí mismo, y que en todas sus partes se refiere a sí mismo. En el estilo de forma abierta sucede todo lo contrario, ya que en este caso se alude constantemente a la parte externa de la obra. Esta tiende, más bien, a enfrentarnos a una apariencia desprovista de límites. Si en el clasicismo renacentista a las verticales y las horizontales se les adjudicaba un papel preponderante, en el barroco aquéllas pierden su pureza, su virtud tectónica. Ciertamente no eran suprimidas, pero quedaban conscientemente ocultas. Si en la forma cerrada las partes del cuadro se ordenaban en torno a un eje central, y, si éste introducía un perfecto equilibrio de las dos mitades, el arte barroco hace caso o miso de la afirmación de un eje central. En el hacer barroco desaparecen las simetrías puras o se disimulan los desplazamientos de equilibrio. Su forma arquetípica es la desviación. Así expresaba Wölfflin la disposición barroca: “se tiende cabalmente a no permitir que el cuadro nos brinde un trozo del mundo con existencia propia, sino un espectáculo que pasa y en el que cabe al espectador la dicha de participar un instante”¹⁷.

Análogamente, en el barroco arquitectónico la figura acabada fue sustituida por la aparentemente inacabada, la forma limitada por una desprovista de límites, la forma rígida por una forma fluida.

De la multiplicidad a la unidad

El principio de la forma cerrada presupone la concepción de la obra como unidad. Ahora bien, la noción de unidad es un principio que se va desarrollando poco a poco. No siempre lo encontramos consumado. Los valores de multiplicidad y de unidad, al igual que los anteriores, han de asumirse como valores relativos. Sin embargo, no por ello dejamos de admitir que, a grandes rasgos, la época de Rafael puede ser concebida como el momento exacto de la multiplicidad, frente al arte posterior, cuya tendencia se expresa en la unidad. Y no se trata del ascenso de una forma pobre a otra más rica. El siglo XVI no es artísticamente inferior al XVII, sino que simplemente son distintos. No se trata de una evolución de formas simples a complejas, de la imperfección a la perfección. Vista en su conjunto, no es mejor una cabeza de Rubens que una de Durero. En la de Rubens ha cesado la independencia de cada una de las partes. En Durero se muestran como una pluralidad relativa¹⁸.

Con el objeto de hacernos entender esta bipolaridad, Wölfflin confronta un conjunto de pinturas: *El Descendimiento*, de Daniel Volterra, como tipificación de la noción de multiplicidad (o forma renacentista) y *El Descendimiento*, de Rubens, como tipificación de la noción de 'unidad', propia del estilo barroco. Y ciertamente, si algo es visible a primera vista en el cuadro de Daniel Volterra es la autonomía de cada una de las figuras que lo conforman, mientras que en el lienzo de Rubens percibimos una fusión de las figuras en una sola masa, y de allí la dificultad de destacar las figuras unas de otras. Algo parecido podemos observar si comparamos *La Ultima Cena*, de Leonardo (1452-1519), con *La Ronda Nocturna*, de Rembrandt (1606-1669). La primera es un cuadro de historia dotado de unidad. El artista capta un momento determinado en el cual es posible identificar el papel de cada personaje. La emoción de los discípulos y el resto de la resignación de Jesús, indican el anuncio de una traición que no es difícil identificar en Judas Iscariote. En el lienzo de

Rembrandt las figuras se funden entre sí hasta perder su individualidad. Sin embargo, ni la unidad ni la multiplicidad se dan siempre en estado puro, ya que como podemos apreciar en este cuadro de Rembrant, hay ciertas situaciones que podrían insertarlo muy bien en el polo de la multiplicidad. Es como decía Wölfflin, los estilos puros no existían¹⁹.

De la claridad absoluta a la claridad relativa

He aquí la quinta y última pareja conceptual, por cierto nada fácil de explicar. El mismo Wölfflin se preguntaba: ¿es que hay acaso hay alguna manifestación artística que carezca de claridad? He aquí la primera dificultad que el autor se proponía esclarecer. Reconocía que, por ejemplo, que la condición de la ‘claridad’ había sido u exigencia en el arte de todos los momentos históricos. Y es más, el arte por definición no podía ser defectuoso, pues el hacer artístico no es simplemente un hacer. No es un hacer dirigido esencialmente a cumplir fines pragmáticos. Es un hacer distinto al hacer de la vida cotidiana. Consiste en el hacer muy bien un determinado objeto, sea visual, sonoro o plástico. Es harto sabido que en el arte clásico renacentista la belleza va siempre unida a la forma sin reserva alguna, ¿Cómo es posible entonces, explicarnos la clase de ‘oscuridad’ que caracteriza al barroco, en contraposición a la ‘claridad’ del arte clásico renacentista? Según Wölfflin, lo que sucede es que mientras en el arte clásico todos los medios representativos son puestos al servicio de la imagen; el arte barroco hace lo posible porque la percepción de la imagen parezca indistinta, aunque no exactamente oscura. Se trata de una claridad de lo indistinto que podemos ahllar en otra época. Es el mismo estilo de los impresionistas. Se recurre a la imprecisión –dice- no para copiar exactamente la realidad, sino porque hay una predilección por la “claridad latente”²⁰.

Como en los casos anteriores, Wölfflin explica la polaridad claridad-oscuridad mediante ejemplos muy concretos. Decía que para un pintor clásico como Holbein (1497-1543) no existía más que la belleza de la claridad absoluta. Sabía muy bien que las cosas no tenían

en la naturaleza la nitidez que se veía en sus cuadros, que los bordes de los cuadros no se recortaban con una precisión uniforme, que por el contrario, las formas parciales de los adornos, de los bordados y las barbas, escapaban a la mirada real del espectador. En el siglo XVI el dibujo estaba completamente al servicio de la claridad. Pero el siglo XVII reconoció otra posibilidad artística que no coincide con la claridad objetiva. Así, el barroco evita la claridad al máximo, y el artista barroco no cree que deba ajustar la belleza a una claridad totalmente aprehensible. Lo decisivo no es que una hoja sea perceptible hasta en sus más íntimos detalles, sino que pueda ser captada en una fórmula clara y comprensible, como un todo. Este es el caso de la pintura de Rubens, donde los personajes en grupo son percibidos apenas parcialmente.

En sus cuadros una parte de la impresión está completamente condicionada por su apariencia formal, sin embargo siempre satisfacen al espectador. Lo que ocurre en un cuadro barroco es un fenómeno visual parecido al que experimentamos cuando contemplamos un paisaje desde muy lejos. Es imposible captarlo detalladamente. Sencillamente lo percibimos en la “confusión” morfológica y cromática generada por la lejanía. Ya Leonardo se había planteado este fenómeno, pero, fiel a su época, sólo sintió por él un interés teórico. Finalmente, el principio “claridad” y “oscuridad”, que coincide en parte con la antítesis de “lineal” y lo “pictórico”, aclaraba Wölfflin, no fue exclusivo de los siglos XVI y XVII. Se había utilizado siempre, aunque de manera ocasional²¹.

El legado de Wölfflin

Al comenzar este breve comentario sobre la personalidad de Wölfflin, hemos visto el impacto que tuvieron sus ideas en el mundo académico alemán apenas fue difundido su libro *Renacimiento y Barroco*, luego *El Arte Clásico*, de 1899, y especialmente sus *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1915). Lógicamente, no podían tener buena acogida entre quienes concebían

la historia del arte como resultado de fenómenos extrínsecos a la obra de arte; pero tuvieron amplia receptividad entre aquellos que afirmaban que la historia del arte era ante todo, la historia de las formas artísticas. Algunos vieron sus *Conceptos fundamentales* como un peligro para la historia del arte. Se llegó a decir que la metodología wölffliniana tendía a la invención de una “historia del arte sin nombres”, cuando en realidad Wölfflin no hizo otra cosa que resaltar la personalidad del artista, sosteniendo, más bien, que pretender eliminar el sujeto acarrearía un desolador empobrecimiento de la historia del arte. En todo caso, lo que si es absolutamente cierto es que su honestidad intelectual lo llevó a revisar constantemente sus trabajos, tal como puede constatarlo la publicación de sus ya mencionadas *Reflexiones sobre la historia del arte*. Y es que como acota Michael Podro, Wölfflin durante treinta años revisó constantemente sus puntos de vista, corrigiéndolos y modificándolos, razón por la cual sus primeros trabajos, como *Renaissance and Baroque*, no determinan un programa explícito desde el punto de vista metodológico. Cada nuevo libro es una revisión del anterior, y sus ajustes no son simplemente una manera de corregir, sino que cada uno de ellos está iluminado, en cierta forma, por un pensamiento distinto²².

Sin embargo, quizás lo me más pueda interesar a nuestros alumnos de hoy día, es la vigencia pueden tener los principios metodológicos de Wölfflin. Se preguntarán: ¿Qué significa en nuestros días la propuesta metodológica de este brillante historiador del arte? Lógicamente, han transcurrido muchos años y, desde entonces hasta hoy un conjunto de cabezas muy brillantes han conducido el hacer de la historia del arte por rumbos muy distintos a los señalados por Wölfflin. Por otra parte, hay quienes ven sus criterios como el débil recuerdo de un pasado remoto. Cuando yo estudiaba en la Universidad de Roma, el entonces campeón del estructuralismo y del formalismo histórico artístico, Cesare Brandi, si bien miraba con respeto el punto de vista del suizo, no dejaba de señalar que las ideas de Wölfflin habían dejado de tener vigencia hacía ya mucho tiempo. Reconocía

que el puro visualismo de Wölfflin tenía el mérito de haber abierto el camino a nuevas concepciones críticas, como el estructuralismo y la semiótica, pero que había fracasado por haber pretendido transferir un método, esencialmente sincrónico, a una rígida concepción del desarrollo de la historia²³ Otros estudiosos, como Hauser, lo subestimaban, lógicamente por razones ideológicas.

Al comienzos de la última década del siglo XX Michael Podro decía que no era necesario ser muy perspicaz para darse cuenta de que el formalismo de Wölfflin es seriamente limitado, que hay algo forzado acerca de la manera de vincular la arquitectura con la pintura, así como el ciclo bipolar de la historia del arte aplicado al clasicismo y el barroco. Sin embargo, reconoce, que es difícil encontrar, a pesar de las reservas, un sustituto de sus ya mencionados *Conceptos fundamentales en la historia del arte* como modelo de análisis de la pintura²⁴.

De cualquier manera, Wölfflin será siempre inmortal en la historia de la historiografía del arte. Se esté o no de acuerdo con su pensamiento, hayan o no sucumbido sus ideas, tiene el mérito inobjetable de haber contribuido a dar a la historia del arte el status de una disciplina seria. Siempre se opuso a la historia anecdótica y arbitraria, oponiendo a ésta historia indiscutiblemente rigurosa. En un artículo sobre la educación en la historia del arte (*Ubre Kunsthistorische Verbildung*), de 1909, criticaba duramente el diletantismo y la carencia de un método científico. Señalaba la necesidad de adoptar *standares* rigurosos con el objeto de evitar las preocupaciones casuales e impulsivas en relación con el juicio cualitativo y fechas equivocadas. Invitaba al estudiante a penetrar y trabajar en el “sentimiento del desarrollo del estilo como un todo” (*Ganze eines stiles gefühl*)²⁵.

Finalmente, su principal objetivo fue facilitar al ojo inexperto la percepción de los hechos visibles y caracterizar su relatividad temporal. Reconoció que esta no era sino una de las tareas de la historia del arte, pero nunca lo lamentó, porque –según él- el problema de la

transformación del estilo estaba íntimamente vinculada a la interpretación de la percepción. “Si tuviera que volver a empezar aprovecharía la docencia para profundizar en esta línea”, escribía en sus *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, de 1941²⁶.

Incluso, podríamos hasta no mencionar sus reflexiones teóricas, y su personalidad en la historia del arte será siempre imborrable. Uno de sus méritos más grandiosos, como bien hace notar Minor, es el haberse dado cuenta de las ventajas que ofrecía la fotografía en la enseñanza. Ahora era posible disertar en clase con la ayuda de las reproducciones fotográficas. De esta manera, los estudiantes no sólo podían tener una idea más exacta acerca de las obras de arte (de las cuales se hablaba en clase), sino la ocasión de compararlas a través de la proyección simultánea en pantallas distintas. Usó la linterna mágica y tempranamente el proyector de diapositivas. En fin, lo que hacía en clase no era otra cosa que usar el método comparativo de los filólogos, pero mientras éstos confrontaban textos, Wölfflin confrontaba obras de arte²⁷.

Notas y bibliohemerografía

- ¹ Vernon Hyde Minor: *Art History's History*, Prentice Hall, New Jersey, 1994, p
- ² Neumayer, Alfred : “Four historians remembered: Wölfflin, Goldschmidt, Berenson”, en *Art Journal*, vol. 3, N° 1 (1971), p. 33
- ³ Gombrich, Ernst H., *Tras la historia de la cultura*, Ariel, Barcelona, 1977 (1969)
- ⁴ *Tras la huella ...*, pp. 38-39
- ⁵ Wölfflin, Heinrich: *Reflexiones sobre la historia del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1988 (1941), pp. 11 y 12
- ⁶ Sobre este aspecto, los analistas de Wölfflin han ya insistido considerablemente. Remitimos, por lo tanto, entre otros, al acucioso trabajo de Joan Art, “Reinterpreting Wölfflin: neo-kantianism and hermeneutics”, en *Art Journal*, vol. 42 (winter, 1982), pp. 293-300

- ⁷ Wölfflin, H.: *Reflexiones ...*, p. 180
- ⁸ *Ibidem.*, pp. 16-17
- ⁹ Sobre este aspecto son esclarecedoras las observaciones de Ernst Gombrich en su conocido libro, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Editorial Gustavo Pili, Barcelona, 1980, p. 258
- ¹⁰ *Ibidem.*, p. 259
- ¹¹ Reflexiones ..., p. 10
- ¹² Wölfflin, H: *Conceptos Fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1961 (1915), p. 18
- ¹³ Cfr-, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Edición citada, p. 33
- ¹⁴ Wölfflin, H: *Conceptos fundamentales ...*, p. 106
- ¹⁵ *Art History's History*, edición citada, p. 117
- ¹⁶ *Ibidem.*, p. 163
- ¹⁷ *Ibidem.*, p. 180
- ¹⁸ *Ibidem.*, pp. 223-224
- ¹⁹ *Ibidem.*, pp. 244-248
- ²⁰ *Ibidem.*, pp. 280 y ss
- ²¹ *Ibidem.*, p. 287
- ²² Podro, Michael: *The critical historians of art*, Yale University Press, New Haven-London, 1991, p. 98
- ²³ v., Brandi, Cesare: *Le due vie*, Laterza, Bari, 1970 (1966), p. 33
- ²⁴ Michel Podro, *Op. cit.*, p. 98
- ²⁵ Apud, en Daniel Adler, "Panterly Politics: Wölfflin, formalism and german academic culture, 1885-1915", en *Art History*, vol. 27, N° 23 (junio, 2004), pp. 434.
- ²⁶ Edición citada, p. 13
- ²⁷ v. Vernon Hyde Minor, *Op. cit.*, p. 114

