

Calle del Obispo: Cobos de Flandes, entallador —Ortiz, mesonero y entallador.—Jerónimo de Amberes, entallador.—Santa Clara, entallador.

Plaza de la Puente: Hernando de Espinosa, bordador.—Francisco Pérez, dorador.

Puerta de Monzón: Cambray (¿Juan de?), entallador.

En el último folio, a modo de colofón, va la cantidad total recaudada por los repartidores, que estampan sus nombres juntamente con el escribano de fechos del Concejo (1).

ESTEBAN GARCÍA CHICO.

La explicación de la obra de arte por Henrich Wölfflin.

En la *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 8 de 1944, se publicó, traducido por M. C. de I., un artículo de Henrich Wölfflin de la *Bibliothek der Kunstgeschichte* del editor Seeman, reimpresso con aclaraciones en 1940. Este trabajo nos da pie para los comentarios que hacemos continuación, al tiempo que exponemos su tesis:

Wölfflin es muy personal en sus conceptos artísticos, en su manera interpretativa del arte; y, como lo que tiene alguna originalidad, ha sido discutido. Wölfflin ha tenido sus apologistas y sus detractores: Drost, uno de los más acérrimos, aunque en opinión de Jordán de Urries no de los más profundos, y Schmarson y Wolf los más temibles por su categoría, según el mismo Jordán de Urries.

Pero aquí no vamos a mostrar lo acertado o lo erróneo de las ideas de Wölfflin sino sus ideas mismas, especialmente las del trabajo cuyo título reproducimos al frente de éste en sus *Comentarios* sobre este asunto.

Se precisa cierta preparación o por lo menos cierta afinidad para interpretar debidamente una obra de arte. Y dice Wölfflin:

«Para entender un dibujo japonés no necesito entender la lengua japonesa». Esto es evidente, pero «se necesitaría saber japonés para interpretar justamente un dibujo japonés, es decir, no saber el idioma japonés pero sí poseer una educación japonesa». Y añade: «Construcciones como las de la antigua India no son asequibles sin algún género previo de adiestramiento. La cuestión no es aquí si las hallamos o no bellas: en general lo primero que necesitamos es

(1) Archivo Municipal de Palencia. Legajo Censos de población.

desarrollar «en nosotros el órgano para percibir el efecto de tales formas...»

«Nada nace sin conexiones con lo anterior y todo es precursor de lo que viene después. Así ocurre en la obra de cada artista, así en el conjunto de las generaciones. El gótico de la última época en Francia no puede imaginarse como fenómeno histórico sin las formas germinales del primer gótico, que a su vez se han desarrollado sobre las premisas del estilo románico. El barroco italiano quedaría inexplicable si no se le relacionara y enlazara con el Renacimiento italiano; solamente como hijo y expansión de aquella cultura puede entenderse su típico y singular carácter. Si le interpolamos —quiera sea con la imaginación— otra forma que le preceda y no aquélla, al punto recibirá el Barroco otro muy distinto sentido.»

Aquí claramente se ve que Wölfflin tiene una idea genética del arte, pues añade un poco más adelante que aun cuando exista una especie de cesura, y hasta aparentemente una contradicción, esto no puede ser permanente, y sigue el arte inspirándose por el mismo cauce, aunque —por este su carácter evolutivo— nunca vuelva al mismo punto en la Historia.

Wölfflin distingue entre Arte e Historia del Arte, y dice: «Arte es expresión, Historia del Arte es historia de las almas. Estudia a los hombres y entenderás sus obras, estudia a los tiempos y entenderás los estilos». Pero Wölfflin se da cuenta de que esto no es tan sencillo ni tan absoluto que no admita modificaciones e influencias, y así dice: «Una tierra en que abundan las canteras construirá de diferente manera que aquella llena de bosques y arcillas aptas a la fabricación de ladrillos». Tenemos aquí la influencia del material.

«Una técnica muy perfeccionada de las armaduras de hierro producirá formas que antes no habían podido tener realidad». Influencia de la técnica.

Material y técnica son, pues, dos factores que «imponen sus obligatoriedades», una frase de Wölfflin. Efectivamente, si buscamos nosotros un ejemplo clásico, el arco de la arquitectura romana, ¿no nació de una necesidad de cubrir grandes vanos utilizando para ello el paramento pequeño? Pobreza de medios, necesidad imperiosa de valerse de lo que se tiene a mano.

Más influencias y modificaciones. Incluso se sabe también que «el artista no produce como el pájaro canta, sino que depende más o menos de sus parroquianos, y que quien le hace encargos quiere siempre hacer valer sus exigencias». Claro que esto sólo tiene un valor relativo, pues no siempre el artista se supedita a las exigencias más o menos acertadas o absurdas de un cliente, y puede muy bien producir sus obras artísticas —aunque no sea todas— totalmente liberado de sugerencias o mandatos extraños y ateniéndose solamente

a lo que en verdad siente y desea producir. De ello conocemos ejemplos tan laudables como convincentes.

«...El arte es múltiplemente variado. Conocemos el arte italiano como un arte sensual, perfecto formalmente, pero nos guardamos bien de asignarle aquellos valores que juzgamos propios de un arte que expresa inmediatamente lo anímico, como el arte germánico lo expresa en conjunto. Por otra parte, no se debe negar, naturalmente, desde el punto de vista de la sensibilidad nórdica, el arte italiano como vacío e insignificante. Hay un arte naturalista como hay un arte que no se propone expresar la realidad, y ambos tienen razón. Las miniaturas medievales no pueden valorarse según la verdad o falsedad de las proporciones de las figuras ni de la posibilidad e imposibilidad de la perspectiva. Son de antemano aperspectivas, y las ideas de la imitación del natural y de producción de una espacialidad ilusoria no existen para ella. El hecho es que se ha ampliado nuestra capacidad de comprensión y que justificamos todas las manifestaciones artísticas, desde las culturas primitivas hasta las exóticas.» Responden estas ideas a una concepción del arte como la formulada por Croce y que repite Wölfflin, de que «Arte es expresión», idea a la que responde también Marangoni, en cuyo «Saper Vedere» aprendemos las bellezas formales del arte italiano.

Por último, un pensamiento de Burchhardt que Wölfflin también comparte: «Si fuera posible expresar con palabras el profundo contenido, la idea, de una obra de arte, serían entonces superfluas las artes y todos los edificios y cuadros podrían quedar sin construir, sin cincelar y sin pintar». Palabras finales de este trabajo de Wölfflin en las que repite la confesión por Burchhardt de cómo el que explica la obra de arte no puede mostrarlo todo, sino que se precisa una *experiencia* del espectador, que es lo que creemos, no sólo útil, sino indispensable y que comprende la disposición natural y la educación.

C. TIFFE.