

Michael Baxandall

MODELOS DE INTENCION

Sobre la explicación histórica de los cuadros

Hermann Blume

BIBLIOTECA
Justino Fernández

Serie

ARTE. CRITICA E HISTORIA

Dirigida por

LUIS FERNANDEZ-GALIANO

CLASIF. ND 1145
B3918 E/3

BE . 49427
A DOUS. Donación
PROCED. I.T. Estéticas
FECHA --- 200 ---

INV.-96

INV. 05

Traducción

CARMEN BERNARDEZ SANCHIS

Diseño de cubierta

FERNANDO DE MIGUEL

Título original: PATTERNS OF INTENTION:

On the Historical Explanation of Pictures

© 1985 by Yale University

Reservados todos los derechos

©1989, Hermann Blume Central de Distribuciones, S. A.

Rosario, 17. Tel. 265 92 00. Télex 41288 hebl-e. 28005 Madrid

Primera edición española, 1989

ISBN: 84-7843-007-5

Depósito legal: M. 7.700-1989

Composición: Fernández Ciudad, S. L.

Impresión: Graficenco, S. A.

Impreso en España - Printed in Spain

INDICE

PREFACIO	9
INTRODUCCION: LENGUAJE Y EXPLICACION ...	15
1. Los objetos de la explicación: cuadros considerados desde el punto de vista de las descripciones	15
2. Las descripciones de cuadros como representaciones del pensar sobre haber visto cuadros	16
3. Tres tipos de palabra descriptiva	20
4. La ostensibilidad de la descripción crítica	22
5. Resumen	25
I. EL OBJETO HISTORICO: EL PUENTE FORTH DE BENJAMIN BAKER	27
1. El punto de vista idiográfico	27
2. El Puente Forth — una narración	30
3. Cuestiones a plantear: ¿por qué y por qué así?	41
4. Clasificando las causas de la forma	44
5. El triángulo de la reconstrucción: una construcción mental descriptiva	48
6. Resumen	50
7. La peculiaridad del objeto pictórico	52

II.	INTERES VISUAL INTENCIONAL:	
	EL RETRATO DE KAHNWEILER DE PICASSO	57
	1. Intención	57
	2. El Cometido pictórico y las Condiciones del pintor ...	58
	3. ¿Quién estableció las Condiciones de Picasso?	62
	4. El pintor cultural: <i>troc</i>	63
	5. El mercado de Picasso: señales estructurales y opción ...	66
	6. Excursus contra la influencia	75
	7. Puntos de vista del proceso: estableciendo el fluido intencional	78
	8. Kahnweiler, Picasso y problemas	84
	9. Resumen	89
III.	CUADROS E IDEAS:	
	<i>DAMA TOMANDO EL TÉ, DE CHARDIN</i>	91
	1. Pintores y pensamiento	91
	2. Lockeanismo vulgar y visión	94
	3. <i>Dama tomando el té</i> : nitidez y brillantez	97
	4. Nitidez de visión: acomodación y agudeza visual	98
	5. Chardin y el arte del pasado	104
	6. Los intermediarios: La Hire, Le Clerc, Camper	106
	7. Substancia, sensación y percepción	110
	8. Un corolario pictórico aproximado	115
	9. <i>Dama tomando el té</i> : visión lockeana	116
IV.	VERDAD Y OTRAS CULTURAS:	
	<i>EL BAUTISMO DE CRISTO, DE PIERO DELLA FRANCESCA</i>	123
	1. Diferencia cultural	123
	2. El conocimiento de otras culturas: entendimiento del participante y entendimiento del observador	127
	3. <i>Commensurazione</i> — una vieja palabra	129

4. Tres funciones de viejas palabras: necesidad, novedad y superostensibilidad	132
5. Verdad y validación: decoro externo, decoro interno y parsimonia positiva	134
6. Tres iconografías	139
7. Lectura simple del cuadro	143
8. La autoridad del orden pictórico	149
9. Crítica y cuestionabilidad	153
TEXTOS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	157
INDICE DE TEMAS	169
LAMINAS	171

PREFACIO

Este libro es una versión revisada de una serie de conferencias *Una* sobre Humanidades —conferencias dedicadas a la memoria de Una Smith Ross—, impartidas en la Universidad de California, Berkeley, en abril de 1982. Mi borrador de las conferencias era más largo de lo que, en realidad, habría sido razonable para la sala: aquí he vuelto a incorporar una serie de secciones que entonces corté, pero he tratado de no modificar o disfrazar la informalidad de la discusión hablada.

Las conferencias están enfocadas a una cuestión: si hacemos una afirmación sobre las causas de un cuadro, ¿cuál es la naturaleza y la base de tal afirmación? Más específicamente, si pensamos o hablamos de un cuadro como, entre otras cosas, el producto de una determinada volición o intención, ¿qué es lo que estamos haciendo? De este modo, dentro de sus límites, la cuestión es la explicación histórica de los cuadros, si bien yo hablo más a menudo de una «crítica inferencial», porque corresponde mejor con el enfoque de mi interés por esta actividad.

La Introducción esboza tres características del lenguaje que sientan las premisas de la crítica y la explicación de los cuadros. El problema aquí es la interposición de palabras y conceptos entre la explicación y el objeto de ésta. Este hecho me interesa a mí más de lo que parece interesar a otras personas, y muchos lectores podrían querer pasarlo por alto y empezar por el capítulo I, aunque yo preferiría que, por lo menos, echaran una ojeada al breve índice de la sección 5 de la Introducción.

El capítulo I es un intento de situar el tipo de pensamiento que formulamos cuando pensamos de forma sencilla en las causas que hacen que un artefacto complejo sea como es. Para posponer y también acentuar

algunos de los problemas especiales de los cuadros, el objeto examinado no es un cuadro, sino un puente. Aquí esbozamos un modelo simple de explicación, y luego nos preguntamos en qué falla ese modelo a la hora de acomodarlo al cuadro.

El capítulo II aborda los problemas especiales al explicar cuadros, adaptando y elaborando el modelo surgido del capítulo I para acomodar el caso del *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, «tal como nos viene presentado por las opiniones más aceptadas». Yo no trato de hacer una consideración precisa o nueva de este cuadro; se trata de tomar el ejemplo de un episodio de la historia del arte, del primer Cubismo, que resulta conocido para la mayoría de la gente. Los temas que tocaremos sucesivamente incluyen cómo describimos los objetivos del pintor; cómo consideramos, con fines críticos, su relación con su cultura; cómo tratamos su relación con otros pintores, y si podemos acomodar dentro de nuestro razonamiento el elemento de proceso o progresiva autorrevisión implicado en el acto de pintar un cuadro.

El capítulo III, una indagación sobre la relación entre la teoría de la percepción visual del siglo XVIII y la *Dama tomando el té*, de Chardin, tiene muchas funciones en el argumento del libro. Una es plantear el difícil problema, apuntado tan sólo en el capítulo II, de la relación entre los cuadros y las ideas sistemáticas de su tiempo. Otra es establecer una explicación detallada, de tal forma que quede abierta al cuestionamiento del lector. Por tanto, la textura pormenorizada y el enfoque preciso son diferentes del resto del libro.

El capítulo IV, centrado en el *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca, plantea dos temas de extraordinario interés. El primero es el de nuestra relación con los movimientos intencionales de la mente en otra cultura o período: ¿qué hacemos cuando pensamos en la intención de un cuadro de Piero della Francesca, un hombre cuya mente pensaba con un bagaje cultural diferente al nuestro? El segundo se refiere a qué criterios autocríticos utilizamos para juzgar la validez relativa de una crítica explicativa o inferencial.

El libro, debo insistir en ello, no propugna la explicación causal como la orientación que debe seguir la crítica de arte o la historia del arte. Me parece absurdo pretender que exista una forma apropiada para observar cuadros. Más bien el libro supone que de las muchas formas naturales e inevitables en virtud de las cuales pensamos en los cuadros, una es considerarlos como productos de una actividad dotada de un propósito y, por tanto, causada. (No creo que sea necesario discutir el que ese pensamiento causal sobre los cuadros sea natural e inevitable; si creyera que

es necesario hacerlo, uno de mis puntos de partida vendría dado en la sección 3 de la Introducción.) Sin embargo, una vez que empezamos a inferir causas e intención en un cuadro, estamos haciendo algo que, obviamente, es muy precario, y el que reflexiona en este sentido es probable que se preocupe por el estado de sus inferencias. En otras palabras, lo vamos a hacer de todas maneras, pero ¿qué es lo que vamos a hacer?

Desde el momento en que empezamos a pensar en ello, nos encontramos difícil o, cuando menos, tangencialmente ubicados en relación con la cantidad de debates sofisticados que están teniendo lugar. El más obvio y amenazador es el desarrollado principalmente en el contexto de la literatura, sobre si la reconstrucción de la intención del creador es una parte apropiada de la interpretación de una obra de arte. Si creemos que, de todos modos, no podemos excluir la inferencia causal del pensamiento propio, el tema se plantea de forma inconveniente y no llega a ser, como tema, apremiante. He intentado mantener una cierta distancia entre mí mismo y este debate: en particular, en II.1 trato brevemente de diferenciar entre el postulado del propósito, que es lo que a mí me interesa, y la «intención del autor» de los intencionalistas. En general, he preferido el universo de la explicación histórica al de la hermenéutica literaria como vehículo para estas reflexiones: si no hablo de «significado» en los cuadros es deliberadamente. Pero la masa atrae, y las proporciones del debate intencional están destinadas a perturbar mi rumbo. Por una parte, he aprendido de esas discusiones, lo cual queda registrado en las referencias bibliográficas que doy. Por otra, me doy cuenta de que un libro titulado *Modelos de intención* —un título en el que los múltiples juegos de palabras (cuento tres o cuatro) son importantes para mí— se situará en relación con el debate. Me gustaría bastante anticiparme a esta situación y definir mi posición como la de un intencionalismo ingenuo, pero escéptico.

El escepticismo, lo mismo que la ingenuidad, es fundamental y programático: sus bases quedan más explicitadas en la Introducción, en I.5, II.8 y IV.2 y 5. Sin embargo, quisiera añadir que también es un escepticismo afirmativo y prometedor: es la imposibilidad de un conocimiento firme lo que da a la crítica inferencial su agudeza y su razón de ser. Trato de sugerir esto, finalmente, en IV.9.

Pero, en la medida en que el libro lleva implícito un argumento, se trata de un argumento derivado de la presión de ejemplos continuados, más que de un razonamiento continuado, para el que no estoy preparado. El hecho de que de forma intermitente trate de robar fragmentos de ideas de pensadores rigurosos no ha de ocultar esto: que es oportunista, y que las ideas son abstractas. El papel que es útil a los historiadores y que

insiste en la reflexión, me parece que no consiste en hacer vagas generalizaciones prescriptivas bajo la etiqueta de «teoría», sino más bien probar la validez de posiciones simples frente a casos tan complejos como les permita su tiempo y energía. Su función no ha de ser una imitación de los metodólogos, sino un complemento.

De modo que lo que este libro se plantea principalmente es la crítica, que yo considero en el sentido no clásico de pensar y decir cosas que tiendan a agudizar nuestra legítima satisfacción ante cuadros concretos. Asimismo se plantea un elemento de la crítica, la tendencia causal-inferencial inherente a nuestro pensamiento sobre cuadros y otras cosas. Otras tendencias (Introducción, 3) son también válidas. Por consiguiente, hay un gran número de cuestiones no tratadas en este libro, y una de ellas es la sociología del arte: aquí me propongo situar los cuadros en su contexto social sólo en la medida en que la ambición crítica lo requiera de forma inmediata. Así, por ejemplo, en II.4. Utilizo el modelo simple de cambio que yo llamo *troc* * para la relación del pintor con su cultura, en vez de cualquiera de los modelos más estructurados que las varias versiones de la Ideología nos ofrecen, porque creo que esto es cuanto el crítico necesita —y (IV.5 y 9) y puede hacer que sea válido. Si estuviésemos interesados aquí en la dinámica de la cultura, el *troc* resultaría inadecuado porque en este marco referencial resultaría demasiado indeterminado como estructura causal. Pero permítaseme añadir ahora que si alguien me dice que el libro resulta inadecuado como sociología del arte, no me importará. Entre otras cosas, el libro no va dirigido al cuestionamiento de lo que es el arte y de lo que hace que una obra sea mejor que otra.

Las conferencias *Una* sobre Humanidades son publicadas normalmente por la Universidad de California. Los problemas para hacer un libro cuando miles de millas separan a editor y autor han entrado en conflicto en el presente caso. Quiero dar mi agradecimiento a Edward Hunter Ross, a los administradores de las «Conferencias Una» y al Servicio de Publicaciones de la Universidad de California por dar su consentimiento para que el libro fuera publicado en Londres.

Mi agradecimiento a los museos y bibliotecas que me han proporcionado fotografías y me han dado el permiso para la reproducción de objetos de su propiedad. También agradezco a Eric de Maré sus fotografías del Puente Forth reproducidas en las láminas 1-6. La colección fotográ-

* *N. del T.*: En francés en el original.

fica y el estudio del Instituto Warburg me fueron de particular ayuda al proporcionarme ilustraciones difíciles de encontrar.

Versiones resumidas del libro fueron expuestas en 1982, tanto en forma de conferencias en la Universidad de California, en Berkeley, como de seminarios en la Universidad Cornell, y tuve la fortuna de un comentario agudo. Puntualizaciones por parte de Paul Alpers, Mark Ashton, Charles Burroughs, James Cahill, Esther Gordon Dotson, Joel Fineman, Stephen Greenblatt, Neil Hertz, Walter Michaels y Randolph Starn han sido particularmente incorporadas en mi mente, pero otras muchas también han ayudado a mi pensamiento. Entre aquéllos, en otros lugares, con los que recuerdo haber discutido cuestiones específicas aquí tratadas, están Ivan Gaskell, Carlo Ginzburg, Ernst Gombrich, Charles Hope, Martin Kemp, Peter Mack, Jean-Michel Massing, John Nash, Thomas Puttfarcken y Martin Warnke. Pero el libro trata de temas muy generales y no creo que me sea posible mostrar mi reconocimiento a todos aquellos que han afectado mi pensamiento sobre ellos.

Svetlana Alpers leyó y criticó mi texto, y en respuesta a sus comentarios yo hice cierto número de cambios. Michael Podro lo leyó dos veces, en estados sucesivos, exponiendo errores de argumento y gusto. Debo mucho a sus consideraciones, aunque también a las discusiones previas sobre el tema mantenidas con él.

Finalmente, mi agradecimiento a Gillian Malpass y John Nicoll, del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Yale, por su habilidad y dedicación en el diseño y publicación del libro. No sería justo con ellos si no indicase que ha sido idea mía el que no haya un índice de nombres y que la mayoría de las ilustraciones estén agrupadas al final del libro.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Alinari, Florencia, 47, 48, 52, 53, 54, 58, 59; The Art Institute of Chicago, I, 30; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich, 32, 41; Clark Art Institute, Williamstown, 55; Eric de Maré, 1, 2, 3, 4, 5, 6, fig. 4; Museo Hermitage, Leningrado, 11, 13, 14, 15; Hunterian Art Gallery, Universidad de Glasgow, II, III, 19, 36; Museo del Louvre, París, 37; Museo Nacional de Arte Moderno, París, 16; Museo Picasso, París, 8, 20, 27; Museo de Arte, Rhode Island School of Design, Providence, 24; Museo de Arte Moderno, Nueva York, 7; National Gallery, Londres, IV, 26, 34, 35, 46, 50, 51, 56, 60, 61; National Gallery of Art, Washington, 25; Royal College of Physicians, Edimburgo, 43; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 33; Tate Gallery, Londres, 23; Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano, 9; Biblioteca de la Universidad de Londres, 44, figs. 1, 2, 3, 5, 6; Instituto Warburg, Universidad de Londres, 18, 29, 38, 39, 42, 45, 49, 57, figs. 7, 8, 9.

INTRODUCCION: LENGUAJE Y EXPLICACION

1. *Los objetos de la descripción: cuadros considerados desde el punto de vista de las descripciones*

Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros —o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal. Por ejemplo, si pienso o digo del *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca (Lám. IV), algo bastante primitivo como «El firme diseño de este cuadro en parte es debido al reciente aprendizaje de Piero della Francesca en Florencia», en primer lugar estoy proponiendo el «firme diseño» como una descripción de un aspecto del interés del *Bautismo de Cristo*. En segundo lugar, estoy proponiendo un aprendizaje florentino como la causa de este tipo de interés. La primera frase difícilmente puede evitarse. Si simplemente aplico «aprendizaje florentino» al cuadro, quedaría poco claro lo que estoy tratando de explicar; podría referirse a los ángeles con faldas de alto talle o a los valores táctiles, o a lo que ustedes quieran.

Cada explicación desarrollada de un cuadro incluye o implica una descripción elaborada de ese cuadro. La explicación del cuadro, a su vez, se convierte entonces en parte de una descripción más amplia, una forma de definir cosas que sería difícil describir de otra forma. Pero aunque «descripción» y «explicación» se penetran recíprocamente, ello no ha de distraernos del hecho de que esta descripción es el objeto mediador de la explicación. La descripción consiste en palabras y conceptos en relación con el cuadro, relación que es compleja y a veces problemática. Me limitaré a señalar —con un dedo bastante tembloroso, ya que éste es terreno

intrincado, más allá de mi competencia— tres tipos de problemas que la crítica de arte explicativa parece encontrarse en su camino.

2. *Las descripciones de cuadros como representaciones del pensar sobre haber visto cuadros*

Hay un problema que se refiere a qué es exactamente lo que describe la descripción. «Descripción» implica varios tipos de observaciones verbales sobre una cosa, y mientras que «firme diseño», en cierto sentido, es una descripción —lo mismo que «cuadro»—, puede considerarse atípicamente analítica y abstracta. La siguiente puede parecer una descripción de un cuadro más directa y completamente diferente:

Había un paisaje y casas del tipo apropiado para los campesinos —unas más grandes, otras más pequeñas—. Cerca de las cabañas había esbeltos cipreses. No era posible verlos enteros, porque las casas los tapaban, pero su parte superior podía verse surgir por encima de los tejados. Estos árboles, en mi opinión, ofrecían al campesino un lugar de reposo con la sombra de sus ramas y las voces de los pájaros alegremente posados en ellas. Cuatro hombres salían de las casas, uno de ellos llamaba a un muchacho que estaba de pie cerca de él —por su mano derecha se veía que estaba dando instrucciones—. Otro hombre se había vuelto hacia el primero, como si escuchara la voz de un jefe. Un cuarto, avanzando un poco desde la puerta, extendía su mano derecha y en la otra llevaba un palo, parecía gritar algo a los otros hombres que trabajaban duramente junto a un carro. Porque justo en ese momento el carro, totalmente cargado, no sabría decir si de paja o de otra carga, había dejado el campo y estaba en medio del camino. Parecía que la carga no había sido convenientemente atada. Pero dos hombres estaban tratando, más bien descuidadamente, de mantenerla en su lugar —uno a un lado, el otro en otro: el primero estaba desnudo, excepto por un paño que rodeaba sus muslos y estaba sosteniendo la carga con un palo; del segundo sólo se veía la cabeza y parte del pecho, pero por su rostro parecía como si estuviera sosteniendo con sus manos la carga, aunque el resto de su cuerpo quedaba oculto por el carro. Y por lo que se refiere a éste, no era de cuatro ruedas, como los que menciona Homero, sino que tenía sólo dos: y por esta razón la carga iba dando sacudidas y los dos bueyes rojo oscuro bien alimentados y de anchos cuellos, tenían mucha necesidad de ayuda. Un cinturón ceñía la túnica del boyero hasta la rodilla, y éste así las riendas en su mano derecha, tirando de ellas, y en su mano izquierda sostenía una vara o palo. Pero no tenía necesidad de usarlo para espolear a los bueyes. Alzaba su voz, sin embargo, diciendo

algo para estimular a los bueyes, algo del tipo de lo que un buey entendería. El boyero tenía también un perro, para poder dormir y tener todavía un centinela. Y ahí el perro corría junto a los bueyes. Este carro se iba acercando a un templo: unas columnas lo indicaban, asomando por entre los árboles...

Esta —la mayor parte de una descripción escrita por el griego del siglo IV Libanio de una pintura de la Casa del Consejo en Antioquía— procede detallando el tema de la representación del cuadro como si se tratara de algo real. Es una forma natural y poco elaborada de describir un cuadro de representación, en apariencia menos analítica y abstracta que «firme diseño», que nosotros seguimos utilizando. Parece calculada para permitirnos visualizar el cuadro de forma clara y vívida: tal era la función del género literario de la descripción, la *ekphrasis*, del cual constituye un ejemplo virtuosista. Pero ¿qué hay realmente en la descripción que permita considerarla representativa?

No nos deja reproducir el cuadro. A pesar de la lucidez con la que Libanio presenta progresivamente sus elementos narrativos, nosotros no podríamos reconstruir el cuadro a partir de su descripción. Secuencias cromáticas, relaciones espaciales, proporciones, a menudo izquierda y derecha y otras cosas, faltan. Seguramente lo que ocurre a medida que la leemos es que a partir de nuestra memoria, nuestra experiencia de la naturaleza y de los cuadros construimos algo —es difícil decir exactamente qué— en nuestras mentes, y este algo que él nos estimula a producir nos crea una sensación similar a la de haber visto un cuadro congruente con su descripción. Si todos dibujásemos nuestras visualizaciones —si es que lo son— de lo que Libanio ha escrito, se diferenciarían según nuestra experiencia anterior, y en particular según en qué pintores nos hace pensar y según nuestras aptitudes constructivas individuales. De hecho, el lenguaje no es muy capaz de ofrecer el conjunto de signos de un cuadro determinado. Es un instrumento generalizador. De nuevo el repertorio de conceptos que nos ofrece para describir una superficie plana con una variedad de formas y colores ordenados y sutilmente diferenciados es más bien tosco y distante. Resulta inadecuado, cuando menos, por lo que se refiere al tratamiento de un terreno aseQUIBLE simultáneamente —que es lo que es el cuadro— en un medio tan temporalmente lineal como el lenguaje: por ejemplo, es difícil evitar reorganizar tendenciosamente el cuadro mencionando simplemente una cosa antes que otra.

Pero si bien un cuadro es aseQUIBLE en su totalidad de forma simultánea, el hecho de *mirar* un cuadro es tan lineal en el tiempo como el len-



guaje. ¿Una descripción de un cuadro reproduce o puede reproducir el acto de mirar un cuadro? La falta de acoplamiento es obvia en forma de una incompatibilidad entre el ritmo del recorrido visual de un cuadro y el ritmo de las palabras y conceptos ordenados. (Puede que nos ayude el aclarar cómo es el ritmo de nuestro proceso óptico. Cuando dirigimos nuestra atención a un cuadro, obtenemos con mucha rapidez un primer sentido general del conjunto, pero es impreciso; y, ya que la visión es más clara y precisa en el eje foveal, movemos el ojo por encima del cuadro, recorriéndolo con una sucesión de fijaciones rápidas. El ritmo del ojo, de hecho, cambia en el curso de la inspección de un objeto. Primero, cuando nos estamos orientando, se mueve no sólo más de prisa, sino en áreas más amplias; luego se estabiliza en movimientos de una velocidad como de cuatro o cinco por segundo, con virajes de unos tres a cinco grados —lo cual ofrece la posibilidad de ir solapando una visión efectiva que permite la coherencia al registrarlo—.) Supongamos que el cuadro de Antioquía se nos presentara como Libanio lo transmitió en su *ekphrasis*, ¿cómo funcionarían conjuntamente la descripción y nuestro proceso óptico? La descripción sería seguramente un enorme fastidio, desarrollándose pesadamente a una velocidad menor que una sílaba por movimiento del ojo, llegando, a veces después de medio minuto, a las cosas que habíamos registrado de forma general en los primeros dos segundos, y que ya habíamos vuelto a observar más detalladamente varias veces. Obviamente, el proceso óptico del recorrido visual no es todo lo que hay en el acto de mirar; utilizamos nuestras mentes y nuestras mentes utilizan conceptos. Pero sigue siendo cierto el que la progresión implicada en la percepción de un cuadro no es igual a la progresión contenida en la descripción verbal de Libanio. Dentro de, más o menos, el primer segundo, al mirar obtenemos una especie de impresión del campo total de un cuadro. Lo que sigue es una agudización del detalle, un darse cuenta de las relaciones, percepciones de órdenes, etc., y la secuencia del recorrido visual se ve influida tanto por los hábitos generales como por señales particulares en el cuadro que actúan sobre nuestra atención.

Sería tedioso continuar por este rebuscado camino hasta llegar a las otras cosas que la descripción no puede tratar de forma preferente, porque ya va a quedar claro lo que estoy intentando sugerir. De hecho, hay dos peculiaridades en la *ekphrasis* de Libanio que registran sensiblemente lo que quiero decir. La primera es que está escrita en tiempo pasado —una aguda medida crítica que lamentablemente ha caído en desuso—. La segunda es que Libanio está utilizando libre y abiertamente su propio parecer: «Estos árboles, *en mi opinión*, ofrecían...»; «*Parecía* que la carga

no había sido convenientemente atada...»; «sólo dos ruedas: y por esta razón...»; «sólo se veía la cabeza y parte del pecho, pero por su rostro parecía como si estuviera...»; «unas columnas lo indicaban, asomando por entre los árboles...». Tiempo pasado y actividad mental: lo que una descripción tenderá a representar mejor es el pensamiento que se produce inmediatamente después de haber visto un cuadro.

De hecho, la descripción que hace Libanio del tema no es de esas que hacemos normalmente cuando explicamos cuadros: la he utilizado en parte para evitar la acusación de considerarla «descripción» en un sentido tendenciosamente técnico y, en parte, para destacar uno o dos aspectos. La descripción que a mí me va a interesar en esta obra es mucho más del tipo de «El diseño es firme», y esto puede ser también linealmente bastante largo. He aquí un excelente pasaje tomado del estudio que hace Kenneth Clark del *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca, en el que desarrolla un análisis de una cualidad que puede ser parte constitutiva de «firme diseño»:

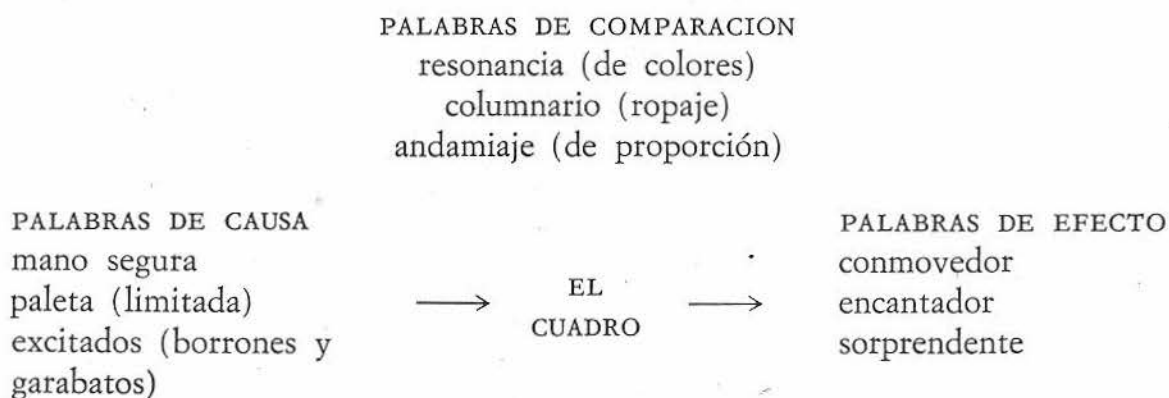
...en el acto somos conscientes de un marco geométrico; y un análisis de unos pocos segundos nos muestra que está dividido horizontalmente en tercios y, verticalmente, en cuartos. Las divisiones horizontales se establecen, por supuesto, en la línea formada por las alas de la Paloma y la línea de las manos de los ángeles, el paño de Cristo y la mano izquierda del Bautista; las divisiones verticales son el ropaje columnario rosa del ángel, la línea central de Cristo y la espalda de San Juan. Estas divisiones forman un cuadrado central que, a su vez, está dividido en tercios y cuartos, y un triángulo trazado dentro de ese cuadrado, con su vértice en la Paloma y su base en la horizontal más baja, que proporciona el motivo central de la composición.

Aquí queda más claro que en la descripción de Libanio que las palabras están representando no tanto a un cuadro como al pensamiento que se formula después de haber visto el cuadro.

Mucho podría decirse, si quisiésemos conjugar palabras y conceptos con el interés visual de los cuadros, por ser y dejar claro —como Libanio y Kenneth Clark dejan claro—, que lo que ofrecemos en una descripción es una representación de la reflexión sobre un cuadro, más que una representación de un cuadro. Decir que nosotros «explicamos un cuadro como filtrado a través de su descripción» puede considerarse convenientemente como otra forma de decir que explicamos, en primer lugar, las reflexiones que hemos tenido sobre el cuadro y, sólo en segundo lugar, el cuadro propiamente dicho.

3. Tres tipos de palabra descriptiva

«...sobre el cuadro» es la forma más adecuada de plantearlo. La segunda parte del problema es que muchos de los pensamientos que nosotros querríamos explicar son indirectos, en el sentido de que no apuntan directamente al cuadro —considerado, cuando menos, como un objeto físico (que no es como, después de todo, lo consideramos nosotros)—. La mayoría de las mejores cosas que podemos pensar o decir sobre los cuadros se sitúan en una relación ligeramente periférica respecto al cuadro propiamente dicho. Esto puede ilustrarse tomando y clasificando unas pocas palabras de las páginas de Kenneth Clark sobre el *Bautismo de Cristo* de Piero:



Un tipo de término, el de la derecha, hace referencia al efecto del cuadro sobre el observador: *conmovedor*, etc. Y por lo general es precisamente el efecto del cuadro lo que en realidad nos interesa: tiene que serlo. Pero términos de este tipo tienden a ser un poco blandos, y nosotros a veces enmarcamos nuestro sentido del efecto en formas secundariamente indirectas. Una es haciendo una comparación, a menudo mediante una metáfora, como en el tipo de más arriba: *resonancia* de color. (Una forma de comparación especialmente abultada que tendemos a emplear mucho con pinturas de representación es la de referirse a los colores y formas de la superficie pictórica como si fueran las cosas que están representando, como en Libanio.) Hay después un tercer tipo, el de la izquierda. En él describimos el efecto del cuadro sobre nosotros al hablar de las inferencias que hemos hecho sobre la acción o proceso que puede haber permitido al cuadro ser como es: *mano segura*, *paleta limitada*, *excitados* borrones y garabatos. La conciencia de que el cuadro tiene un efecto sobre nosotros debido a que es un producto de la acción humana parece estar arraigada en lo más profundo de nuestro pensamiento y nuestro discurso sobre los cuadros —de ahí las flechas en el diagrama—, y lo que hacemos cuando abor-

damos una explicación histórica de un cuadro es intentar desarrollar este tipo de pensamiento.

Tenemos que utilizar conceptos de estas especies indirectas o periféricas. Si nos limitamos a términos que hacen referencia directa o centralmente al objeto físico, nos veremos reducidos a conceptos tales como *grande, plano, pigmentos sobre tabla, rojo, amarillo y azul* (aunque existen complicaciones por lo que respecta a éstos), tal vez, *imagen*. Encontraríamos difícil localizar el tipo de interés que el cuadro tiene realmente para nosotros. Hablamos y pensamos «fuera» del objeto, del mismo modo que un astrónomo mira «fuera» de una estrella, pues la agudeza o precisión son mayores lejos del centro. Los tres modos indirectos principales de nuestro lenguaje —hablando directamente del efecto sobre nosotros, estableciendo comparaciones con cosas cuyo efecto sobre nosotros es de características similares, haciendo inferencias acerca del proceso que podría producir un objeto con ese efecto sobre nosotros— parecen corresponder a tres modos de pensamiento sobre un cuadro, al que tratamos como algo más que un objeto físico. Implícitamente lo tratamos como algo que contiene la historia de su elaboración por parte del pintor y la realidad de su recepción por parte de los observadores.

Por supuesto, tan pronto como tales conceptos se convierten en parte de un modelo más amplio, el pensamiento o discurso sostenido —unas dos páginas de un libro, en este caso—, las cosas se hacen más complicadas y menos concisas. En la jerarquía de la sintaxis, un tipo de pensamiento está subordinado a otro. Ambigüedades o combinaciones de tipo se producen sobre todo entre lo inferencial y lo comparativo. Se operan cambios en el sentido de los términos. Se puede ver cómo todo esto se verifica en el pasaje de Kenneth Clark en la página 10. Pero quedan un modo y un pensamiento indirectos dentro de un tejido complejo. Cuando hice uso del pensamiento «firme diseño» en el *Bautismo de Cristo*, se trataba de un pensamiento que contenía una inferencia sobre la causa. Describí el cuadro especulando sobre la cualidad del proceso que le hacía ser un objeto de un tipo para impresionarme de la manera en que lo hace. «Firme diseño» iría en la parte izquierda del diagrama. En efecto, yo estaba derivando una causa del cuadro, «firme diseño», de otra menos próxima, «aprendizaje florentino».

Pero se puede objetar que decir que un concepto como «diseño» implica un elemento de inferencia sobre la causa suscita varias cuestiones sobre el funcionamiento real de las palabras. En particular, ¿estamos tal vez confundiendo el sentido de la palabra, el alcance de sus significados

posibles, con su referencia o denotación en el caso particular? «Diseño» tiene una rica gama de sentidos:

Plan mental; esquema de ataque; propósito; finalidad que se tiene en cuenta; adaptación de los medios a los fines; boceto preliminar de un cuadro, etc.; delineación, modelo; base del trabajo artístico o literario, idea general, construcción, argumento, facultad de elaborar estas cosas, invención.

Si utilizo el concepto «diseño» no lo hago, normalmente, en todos estos sentidos a la vez. Si lo empleo en relación a un cuadro en un sentido menos cualificado —como «Me gusta el diseño de este cuadro»—, seguramente dejaría de lado por un momento ese aspecto de su sentido que radica en el proceso de creación del cuadro, y me referiría a una cualidad más intrínseca de los signos sobre la tabla —¿«modelo» y no «dibujo», «propósito» o «plan»?—. En su referencia ya elaborada sería así. Yo tendría derecho a esperar que ustedes lo entendiesen dentro del contexto de la crítica, en ese sentido más limitado. Pero para llegar a ello, ustedes, yo y la palabra tendríamos que haber estado viniendo desde la izquierda del esquema, es decir, hay usos actuales y frecuentes de «diseño» que proceden de la izquierda y del centro, pero si elegimos la denotación central, hemos estado activos en la parte izquierda al menos en la medida en que hemos rechazado los otros sentidos. En semántica, el que una palabra utilizada en una acepción se coloree por las otras posibles se llama significado «reflejado»; en el lenguaje normal esto no es muy fuerte. Un término más adecuado para lo que ocurre con las palabras y los conceptos referidos a cuadros —lo cual no es, en absoluto, un uso normal del lenguaje— puede ser un significado «rechazado», y una razón de su importancia nos lleva a la tercera área del problema.

4. *La ostensibilidad de la descripción crítica*


Es evidente que «diseño» y «firme» son conceptos muy amplios. Sería plausible decir del *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca (Lám. IV), o del *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso (Lám. I): «El diseño es firme». Los términos son lo suficientemente generales como para contener una cualidad en dos objetos muy diferentes; y suponiendo que ustedes no tengan idea de cómo son los cuadros, éstos les dirían poca cosa para poderlos visualizar. «Diseño» no es una entidad geométrica como «cubo», o un

ente químico preciso como «agua», y «firme» no es una cantidad expresable numéricamente. Pero en una descripción de crítica de arte estamos utilizando los términos de una forma no absoluta; los estamos utilizando a la par que el objeto, el ejemplo. Más bien los usamos no de una manera informativa, sino demostrativa. En efecto, las palabras y conceptos que quisiéramos manejar como «descripción» mediadora del cuadro no son descriptivos en ningún sentido normal. Lo que resulta determinante para ellos es que, en crítica de arte tanto como en historia del arte, el objeto está presente o disponible —realmente o en reproducción, en la memoria o (más remotamente) como vaga visualización derivada del conocimiento de otros objetos de la misma clase.

Esto no ha sido siempre como es hoy: la historia de la crítica de arte de los últimos cinco siglos ha presenciado un cambio acelerado desde el discurso planteado para operar con el objeto que está fuera del alcance al discurso que supone, cuando menos, una presencia reproducida del objeto. En el siglo XVI, Vasari daba por supuesto sólo un conocimiento genérico de la mayoría de las pinturas sobre las que escribía; en particular, sus célebres y extrañas descripciones están a menudo calculadas para evocar el carácter de obras no conocidas para el lector. Hacia el siglo XVIII se desarrolló en este sentido una ambivalencia casi incapacitante. Lessing, sagazmente, trabajó con un objeto, el grupo del Laocoonte, que la mayoría de sus lectores había podido conocer, como él mismo, sólo a través de grabados o réplicas. Por otra parte, Diderot estaba escribiendo en teoría para alguien fuera de París; realmente parece que nunca tiene claro si su lector estuvo alguna vez en el salón que está discutiendo, y ésta es una de las razones de la dificultad de su crítica. Hacia 1800 el gran Fiorillo estaba añadiendo notas a pie de página a sus libros, especificando los autores de los mejores grabados realizados a partir de las pinturas que estaba discutiendo, y tendía a concentrarse en lo que en ellos podía verse. En el siglo XIX los libros fueron siendo progresivamente ilustrados con grabados y más tarde mediatintas, y con Wölfflin de forma notoria el discurso de crítica de arte empezó a dirigirse a proyecciones de pares de diapositivas en blanco y negro. Ahora nosotros damos por entendida la presencia o disponibilidad del objeto, lo cual tiene grandes consecuencias para el funcionamiento de nuestro lenguaje.

En la vida cotidiana, si yo hago una observación como «El perro es grande», la intención y el efecto dependerán mucho de si este perro está presente o es conocido por mi audiencia. Si no lo es, lo «grande» —que en el contexto de perros tiene un alcance de significación limitado— va a ser ante todo una cuestión de información sobre el perro; es grande, ellos

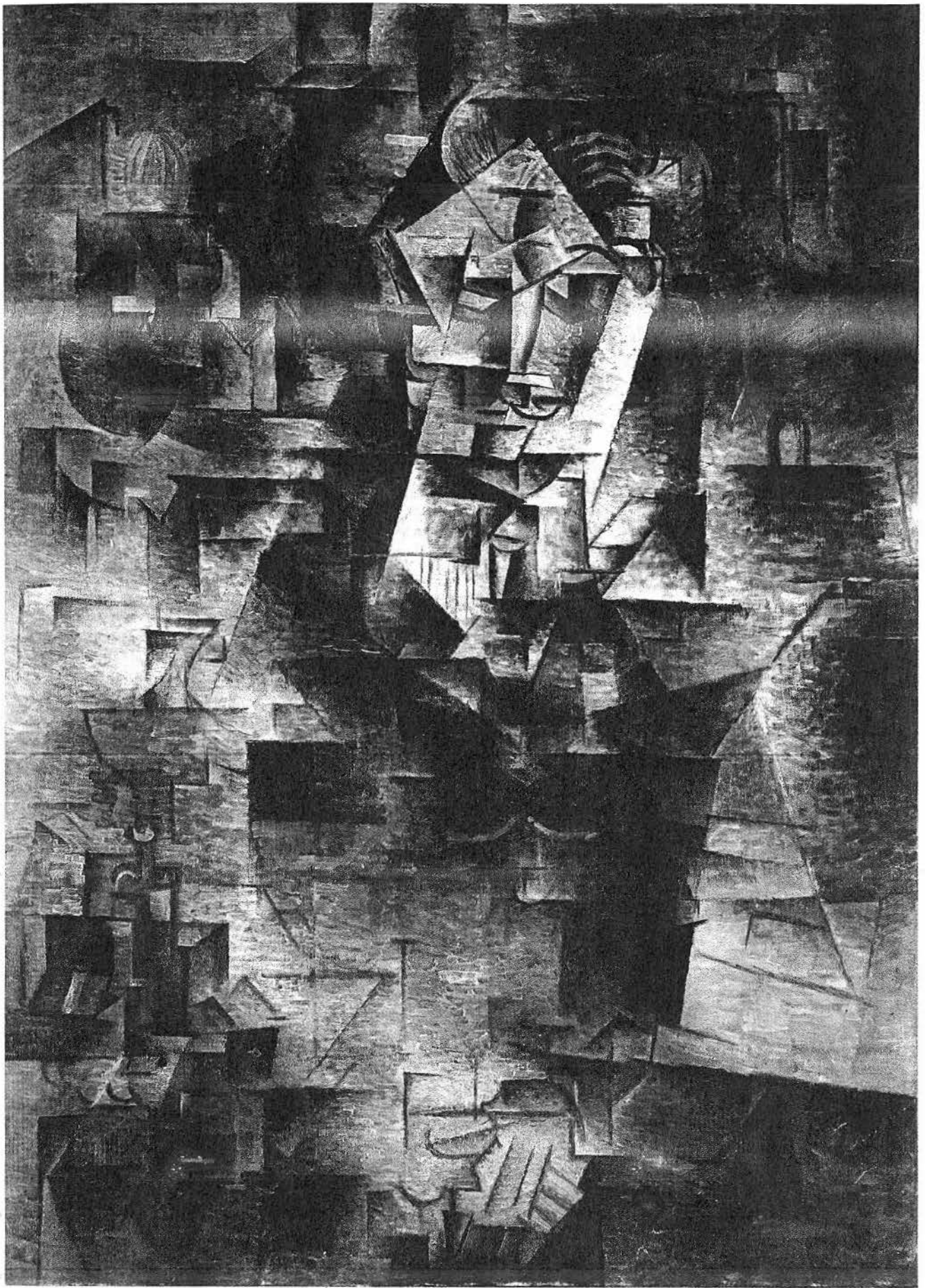
aprenden, y no pequeño o mediano. Pero si está presente —si está de pie ante nosotros mientras yo hablo—, entonces «grande» quiere decir que estoy proponiendo un aspecto interesante a encontrár en el perro: estoy sugiriendo que es *interesantemente* grande. He utilizado «perro» para señalar verbalmente un objeto, y «grande» para caracterizar el interés que

 encuentro en él.

Si digo de un cuadro presente, reproducido o recordado, «El diseño es firme», la fuerza de la observación es más bien especializada. Lo que estoy haciendo no es informar, sino señalar un aspecto de su interés, según yo lo veo. El acto es de demostración: con «diseño» dirijo la atención hacia un elemento en el cuadro, y con «firme» propongo una caracterización de éste. Estoy sugiriendo que el concepto de «firme diseño» sea comparado para ver si corresponde con el interés del cuadro. Ustedes podrán seguir mi sugerencia o no, y si la siguen podrán estar o no de acuerdo.

De este modo estoy tomando en consideración aquí dos aspectos. Como representación verbal de una cualidad en el *Bautismo de Cristo*, de Piero, «firme diseño» significaría poco; pero por su referencia al ejemplo, adquiere un significado más preciso. Ya que mis observaciones sobre el cuadro de Piero no son un acto de información, sino de demostración en su presencia, su significado es bien ostensible; esto es, requiere que tanto yo mismo como mi audiencia le demos precisión mediante una referencia recíproca entre la palabra y el objeto. Y ésta es la textura de la «descripción» verbal que es el elemento mediador de cualquier explicación que podamos intentar. Es un objeto de explicación alarmantemente móvil y frágil.

Sin embargo, también es apasionadamente flexible y vivo, y nuestra disposición para desplazarnos por el espacio ofrecido por las palabras es enérgica y muscular. Supongamos que empleo esta frase para referirme al *Bautismo de Cristo*: «El diseño es firme porque el diseño es firme». Este es un sinsentido circular en cierto modo, pero tenemos la voluntad de dotar de significado las afirmaciones de la gente hasta un punto sorprendente. En efecto, si dejamos a la gente por un momento con esta frase *y con el cuadro*, algunos empezarán a encontrarle sentido —basándose en la suposición de que si alguien dice algo, quiere comunicar significado— en el espacio dentro de las palabras y en la pista estructural que ofrece la palabra «porque». A lo que algunos de ellos tenderán a acercarse será a un significado que podría ser caricaturizado de la siguiente forma: «El [modelo] es firme porque el [plan/dibujo] es firme.» Dentro de la gama de sentidos de «diseño» encontrarían referencias lo suficientemente diferen-

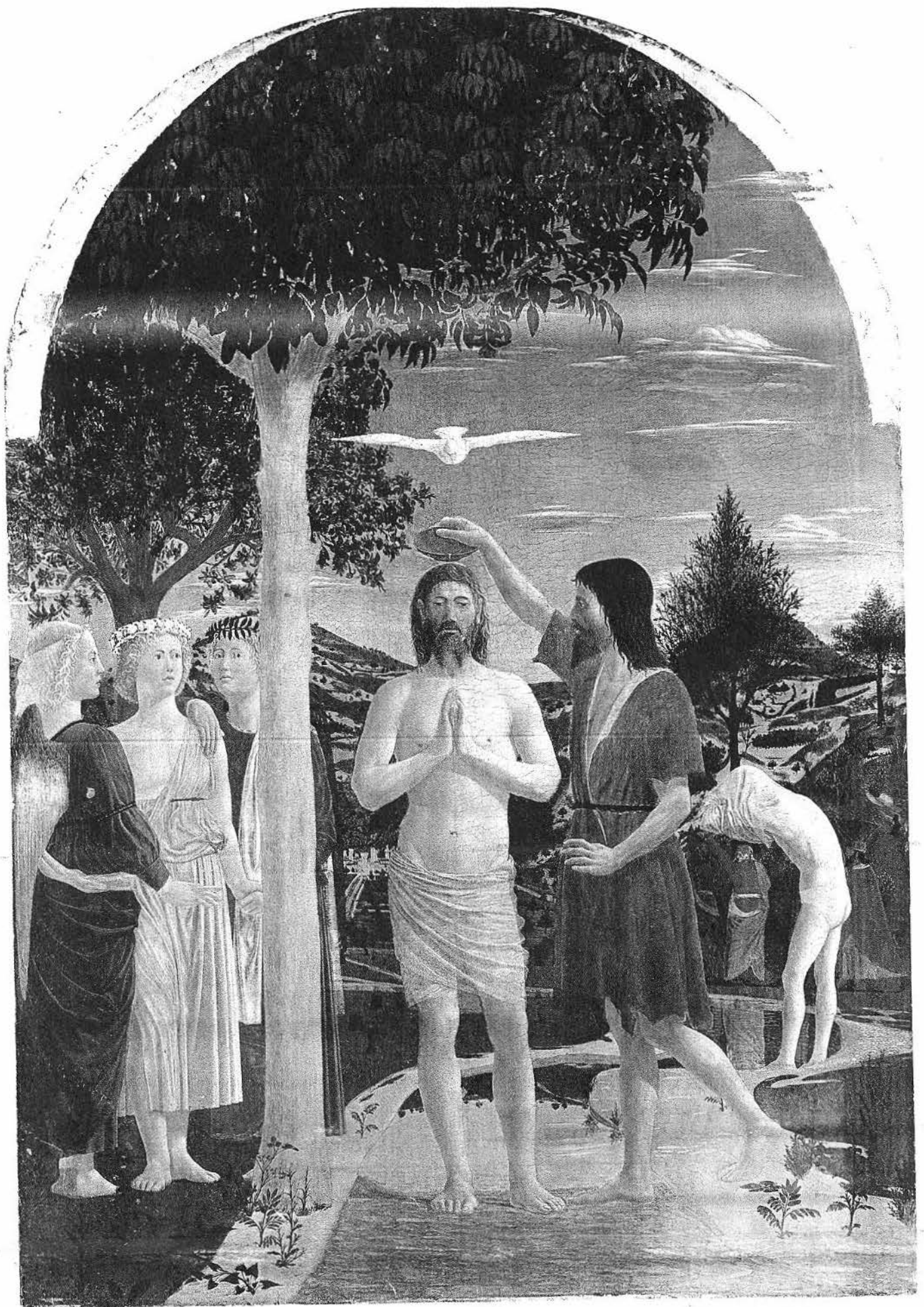


I. Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*. Oleo sobre tela, 1910. The Art Institute of Chicago, legado de Mrs. Gilbert Champion.



II. Chardin, *Dama tomando el té*. Oleo sobre tela, 1735. Hunterian Art Gallery, Universidad de Glasgow.





IV. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, Tavola, base 1440-1450, Londra, National Gallery

ciadas como para contraponerlas a las demás; y trabajando a partir de «porque» derivarían lo menos causalmente sugestivo de lo más causalmente sugestivo —lo más central de lo más a la izquierda—. Al mismo tiempo deben haber matizado las dos apariciones de «firme» de forma también diferente.

Pero lo que yo quiero destacar aquí es que la elaboración ostensible de nuestros términos va a enrarecer el objeto de la explicación. Nosotros explicamos el cuadro perfilado por una descripción verbal selectiva, que es, en primer lugar, una representación de nuestros pensamientos sobre él. Esta descripción está constituida por palabras, instrumentos generalizadores que no sólo son a menudo indirectos —infieren causas, caracterizan efectos, hacen varios tipos de comparación—, sino que asumen el significado que nosotros utilizaremos realmente sólo en su relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, un caso concreto. Y tras esto hay un deseo de recalcar un interés en el cuadro.



5. *Resumen*

Si queremos explicar cuadros, en el sentido de exponerlos en términos de sus causas históricas, lo que realmente explicamos parece que más que el cuadro sin mediatizar es el cuadro tal y como viene considerado bajo el prisma de una descripción parcialmente interpretativa. Esta descripción es un asunto desordenado y vivaz.

En primer lugar, la naturaleza del lenguaje o conceptualización serial significa que la descripción es menos una representación del cuadro, o incluso del hecho de haber visto un cuadro, que una representación del pensamiento sobre el hecho de haber visto un cuadro. En otras palabras, estamos ante la relación entre cuadro y conceptos.

En segundo lugar, muchos de los términos más poderosos en la descripción van a ser un poco indirectos, en el sentido de que hacen referencia, ante todo, no al cuadro físico en sí, sino al efecto que éste tiene sobre nosotros, o a otras cosas que podrían tener un efecto comparable sobre nosotros, o a causas inferidas de un objeto que tendría el mismo efecto que tiene el cuadro sobre nosotros. El último de estos casos constituye, en particular, el centro de interés. Por una parte, el que tal proceso penetre en nuestro lenguaje tan profundamente sugiere que la explicación causal no puede evitarse y que, por tanto, hay que pensar en ella. Por otra, podríamos querer estar alerta frente al hecho de que la descripción la cual, vista esquemáticamente, va a ser parte del objeto de la explicación, ya

antes ha incorporado elementos explicativos —tales como el concepto de «diseño».

En tercer lugar, la descripción posee sólo un significado independiente bastante general, y depende para su precisión de la presencia del cuadro. Funciona demostrativamente —destacando el interés— y ostensiblemente, tomando su significado de una referencia recíproca, un ir y venir entre sí misma y lo particular que hace posible aquilatar.

Estos son hechos generales del lenguaje que adquieren relieve en la crítica de arte, un uso heroicamente vulnerable de aquél, y tienen (me parece a mí) implicaciones radicales por lo que se refiere a cómo pueden explicarse los cuadros —o, mejor dicho, lo que hacemos nosotros cuando nos dejamos llevar por nuestro instinto de intentar explicar cuadros.

I

EL OBJETO HISTORICO: EL PUENTE FORTH DE BENJAMIN BAKER

...pensamos que sabemos cuando conocemos
la causa...

(Aristóteles, *Analítica posterior*)

1. *El punto de vista idiográfico*

Todo esto implica que, dados tan extraños objetos de la explicación, la relación del historiador del arte con el método histórico es probable que se salga de lo convencional. La teoría de la explicación histórica ha tendido a dividirse en dos campos —el nomológico (o nomotético) y el teleológico (o idiográfico)—. En un lado la gente nomológica sostiene que es posible, por lo menos en principio, explicar las acciones históricas humanas en términos estrictamente causales como ejemplos amparados en leyes generales, utilizando el mismo modelo lógico con que un físico explica la caída de una manzana. En el otro lado está la gente teleológica, que rechaza el modelo de las ciencias físicas y sostiene que la explicación de las acciones humanas nos exige que atendamos formalmente a los propósitos del actor: identificamos los fines de las acciones y reconstruimos el propósito sobre la base de los hechos particulares más que de los generales, incluso cuando clara, aunque implícitamente, usemos generalizaciones, más moderadas que fuertes, sobre la naturaleza humana.

Ahora puede parecer que la explicación de un cuadro es más probable que se sienta a sus anchas cerca, si no exactamente dentro del campo teleológico y, en efecto, rara vez podríamos proceder con un enfoque medianamente nomológico: abordar un cuadro con una ley general sería como guiar un melocotón con un taco de billar —la forma y el tamaño del instrumento equivocados, y éste diseñado para un movimiento en dirección equivocada—. Pero parece mejor dejar claro que ésta es una cuestión de disparidad subteórica.

Vamos a *comportarnos* de una forma más o menos teleológica, porque ésta es la orientación de nuestra energía e interés. La energía dentro de la explicación nomológica tiende, ante todo, a la generalización, a la identificación de las leyes generales bajo las cuales pueden situarse las actuaciones individuales; **nuestro interés como historiadores o críticos es con más frecuencia idiográfico, enfocado a localizar y entender las peculiaridades de los particulares.** Primero buscamos herramientas para diferenciar, lo cual no quiere decir que nuestras explicaciones no puedan ser escritas de nuevo de forma generalizadora. No sabemos nada de esto; sólo tenemos gustos de nivel inferior.

Esto conlleva una restricción subteórica adicional. Mientras que el historiador concebido por muchos metodólogos de la historia parece interesado, en primer lugar, por explicar acciones o acontecimientos tales como César cruzando el Rubicón, o la Revolución Francesa, nosotros, de forma distintiva, nos preocupamos por explicar cierto material y depósitos visibles dejados por la actividad de unas gentes anteriores a nosotros —pues ésta es una de las cosas que son los cuadros—. Se dirá que el historiador también trabaja con los depósitos de una actividad, registros físicos y documentos, inscripciones, crónicas y mucho más, a partir de lo cual debe reconstruir tanto las acciones o eventos que estudia como sus causas. Esto es así, evidentemente. Pero su atención y deber explicativo son, en principio, las acciones que documentan, no los documentos propiamente dichos; de otro modo se podría decir que se estaba tratando una disciplina auxiliar, del tipo de la epigrafía. Nosotros, en cambio, esperamos tratar en primer lugar de los depósitos, los cuadros. Ciertamente, inferiremos de ellos las acciones del hombre y el instrumento que hace que sean como son —éstos están incorporados a nuestro lenguaje en conceptos como «diseño»—, pero usualmente será como un medio para pensar en su presente carácter visual.

La diferencia no está muy clara. Los verdaderos historiadores estudian todo tipo de artefactos que tienen un propósito, códigos legales y constituciones; estudian a Polibio por sus modos de explicar, así como por las acciones históricas de las que hace la crónica. Por lo que respecta al historiador del arte, hay cuestiones a plantear sobre cosas tales como hasta dónde se ocupa de los cuadros como objetos, y hasta dónde por sus efectos. Pero mi propósito aquí es hacer una distinción general, necesaria para liberarnos de aspectos del método histórico que no nos son útiles, y para ello es suficiente destacar la diferencia en términos generales.

No podemos reconstruir la acción serial, el pensamiento y manipulación de pigmentos que desembocaron en el *Bautismo de Cristo*, de Piero

della Francesca, con la precisión suficiente como para explicarlo como una acción. Abordamos el depósito terminado de una actividad que no estamos en situación de narrar. Si hay un acto que estudiamos es el hecho de que Piero della Francesca diera por terminado el *Bautismo de Cristo* por ser algo que, más o menos, cumplía su propósito, y esto, aunque lo consideremos importante, es un objeto demasiado artificial como para constituir el centro de nuestra atención. Aquí nos sentimos forzados a adoptar una postura firme, ya que hay una buena simetría entre el foco de nuestra atención y el del propósito propio del actor. **Mientras que la intención del actor de los «historiadores» está más orientada a su acción y su resultado que a su apariencia documental, la de nuestro actor está en realidad más encaminada al depósito de su actividad y su efecto que a la actividad de la mano y la mente que la produce. Abordamos una cosa a la que estaba ligada la intención del creador, no un subproducto documental de la actividad.**

Así, pues, la forma de explicación hacia la que nos inclinamos trata de entender una pieza terminada del comportamiento reconstruyendo en ella la existencia de un propósito o intención. De hecho, esta *forma* de explicación ha sido ampliamente sancionada: lo que se discute es su status. Tanto el idealista Collingwood como el realista Popper, por citar sólo dos nombres, hombres con visiones divergentes de la mente, la inducción, la verdad y mucho más contenido en la explicación histórica, hablan de la reconstrucción del proceso del pensamiento —«conciencia reflexiva» en un caso, «objetos del pensamiento» en otro—, queriendo resolver problemas en situaciones específicas. Ambos veían ésta como una actividad explicativa y no sólo heurística, pero diferían en lo que se refería a su status. Para Collingwood, lo que nosotros «reconstruimos» es la reflexión del actor en una situación reconstruida, no reduplicamos las importantes dimensiones emocionales y sensitivas de su experiencia como tal, sino que lo que se produce es una forma de empatía que nos ayuda a hacer frente al hecho de que la mente de hoy no es lo que era, pongamos por caso, en el siglo xv. Para Popper, nosotros no «reconstruimos» el pensamiento del actor, sino que producimos una «reconstrucción idealizada y razonada» de un problema y una situación objetivos a un nivel diferente de su razonamiento real; y el papel de la empatía queda confinado a «una suerte de examen intuitivo del análisis situacional». Pero la forma, el modelo de procedimiento de problemas, situaciones y soluciones es común —hasta un cierto grado, tranquilizador para los subteóricos—. Dado que yo quiero una plataforma baja, pero firme de la cual partir, es esta forma la que

elegiré. Más tarde puede que tengamos que poner de manifiesto nuestra opinión sobre su status dentro de lo que estamos haciendo.

Entonces, por el momento, digamos que el creador de un cuadro u otro artefacto histórico es un hombre que aborda un problema cuya solución concreta y terminada es el producto. Para entenderlo, intentaremos reconstruir tanto el problema específico para cuya solución estaba diseñado como las circunstancias específicas a partir de las cuales lo había abordado. Esta reconstrucción no es idéntica a la que aquél experimentó en su interior: va a ser simplificada y limitada a lo conceptualizable, aunque también estará operando en una relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, que aporta, entre otras cosas, modos de percibir y sentir. De lo que nosotros vamos a estar tratando son relaciones —relaciones de los problemas con sus soluciones, de ambos con sus circunstancias, de nuestras construcciones mentales conceptualizadas con un cuadro cubierto por una descripción y de una descripción con un cuadro.

Esto ha supuesto bastante esfuerzo, y ahora doy un viraje desde una línea subteórica a una línea antiteórica, en el sentido de que quiero alejarme de la elegancia de las formas generales para adoptar un caso particular tan desordenado y complicado como yo tenga tiempo de desarrollar. Pero el objeto dotado de propósito que debo considerar en primer lugar no va a ser un cuadro, sino un puente: esto me va a permitir posponer y, al mismo tiempo que hago esto, enfatizar una cantidad de dificultades especiales y peculiaridades de los cuadros y su explicación. Voy a introducir en forma de narración (secuencial y en esa medida tendenciosa) una selección (obviamente simplista) de veinticuatro elementos de información causalmente muy significativos sobre el puente ferroviario construido sobre el estuario de Forth (Láms. 1-6 y Fig. 5) en la década de 1880, y haré un intento de clasificación de aquéllos. Después me ocuparé brevemente de ver en qué aspecto fracasa más claramente el modelo de explicación derivado del caso del puente Forth a la hora de acomodarse al interés de un cuadro como el *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso. Esto habrá de establecer mi posición para abordar de manera más directa después algunas de las exigencias explicativas que plantea este cuadro.

2. El puente Forth — una narración

El movimiento norte-sur a lo largo de la costa este de Escocia se vio entorpecido durante mucho tiempo por una sucesión de estuarios o brazos de mar que se extienden profundamente por la tierra firme. En el siglo XIX el Tay y el Forth en particular eran considerados obstáculos para el rápi-

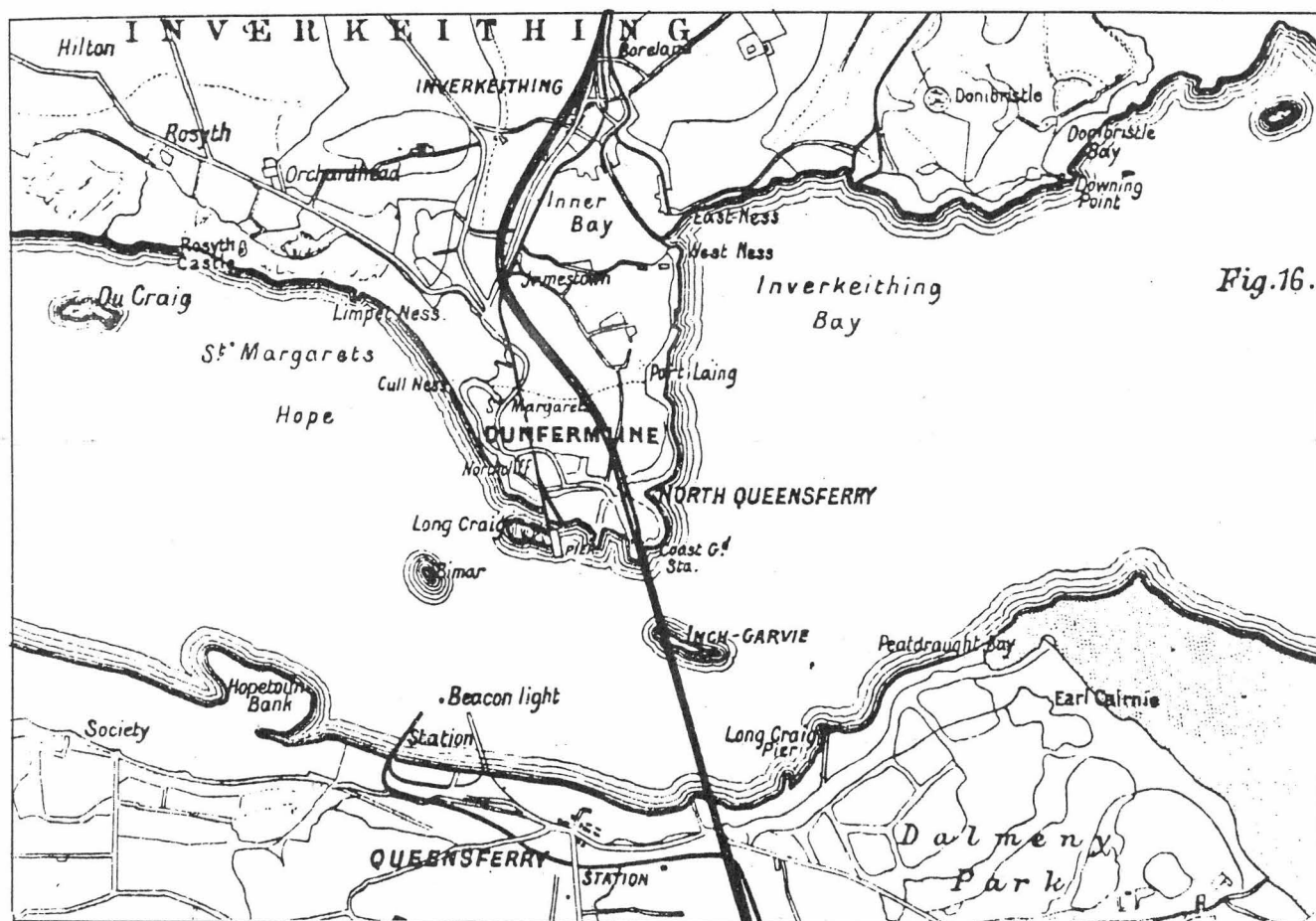


Fig. 1. El Forth cruzando Queensferry (de W. Wethofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, página 8).

do movimiento entre los tres centros principales de población de la costa este —Aberdeen, Dundee y Edimburgo—, y también en la vía de acceso a los dos primeros desde Inglaterra. El medio de transporte terrestre dominante para gente y mercancías a finales del siglo XIX era el ferrocarril, y por esto los viejos medios para cruzar los estuarios, los transbordadores, suponían una interrupción, y la continuidad de la línea mediante un puente resultaba particularmente conveniente. Los ferrocarriles en Gran Bretaña estaban a cargo de un buen número de compañías regionales que se superponían y competían por el tráfico; la existencia de esa competición era una política gubernamental, en contraste a como se manejaban las cosas en Francia, por ejemplo. La competición por el tráfico norte-sur, y particularmente el inglés-escocés, dio paso, en el contexto más obvio de la forma alargada de Gran Bretaña, a la rivalidad, más intensa de lo que exigía la ventaja puramente comercial de los participantes, entre las compañías ligadas a la ruta de la costa este y las de la ruta de la costa oeste. Durante mucho tiempo hubo propuestas para construir un puente sobre el Tay y el

Forth, pero hacia la década de 1870 la tecnología de la construcción de puentes, que se había ido desarrollando con rapidez, en parte como respuesta a las necesidades del ferrocarril, había avanzado hasta el punto en que era realista pensar seriamente en levantar puentes sobre los estuarios. La Compañía Británica de Ferrocarriles del Norte, en cuya sección de la ruta de la costa este se encontraban aquéllos, levantó un puente sobre el Tay en 1871-1878 —siendo éste el más fácil de los dos, porque el lecho del Tay permitía pilares bastante frecuentes y tramos cortos. En 1873 las cuatro compañías que podrían obtener beneficios acelerando el tráfico anglo-escocés a través del este de Escocia —Great Northern, North Eastern, Midland y North British— se pusieron de acuerdo para crear una compañía conjunta para la tarea mucho más dura de construir un puente sobre el Forth.

Thomas Bouch, el diseñador del puente Tay, que justo entonces se estaba terminando, pronto realizó un proyecto (fig. 2) para cruzar el Forth en el punto elegido de Queensferry, un enclave ventajoso no sólo por su manejable anchura, sino por tener, aproximadamente en su mitad, un islote rocoso, Inchgarvie, que era una base conveniente para un pilar intermedio y, de ese modo, para un puente de dos tramos. Porque, al contrario que el Tay, el fondo del Forth era demasiado cenagoso y profundo como para permitir cimientos de pilares frecuentes: requería un puente de tramos muy largos. Además, el Forth era una estación naval con un astillero por encima de Queensferry, y el Almirantazgo había estipulado la navegación no restringida bajo el puente. Bouch diseñó un puente colgante de dos tramos (tres pilones que soportaban cadenas que suspendían la vía), y el trabajo empezó rápidamente sobre el pilar central en Inchgarvie. En ese momento, 1879, el puente Tay se derrumbó durante una tempestad del este, llevando consigo un tren de pasajeros. Bouch cayó en desgracia y las obras del puente Forth cesaron. Lo que se había construido del pilar central ahora no tiene más que una baliza de aviso.

La Compañía del Puente Forth se dirigió entonces a otros dos ingenieros, John Fowler y Benjamin Baker. Fowler, el mayor de los dos, era un organizador de mucha experiencia y el encargado principal de los complejos accesos al puente; Benjamin Baker era responsable principalmente del diseño y construcción del puente propiamente dicho, y simplificaré el asunto refiriéndome a él como diseñador, si bien en realidad era el diseñador principal, pero no el único. Dos cosas destacan particularmente en la formación y experiencia previa profesional de Baker. Primero, tenía una gran formación en tecnología del metal. Su familia ya estaba en la industria de fundición del hierro y él mismo había sido aprendiz en una

ALTERNATIVE PRELIMINARY DESIGNS FOR THE FORTH BRIDGE.

Fig. 2. FORTH BRIDGE Designed by Sir Thos Bouch & Contracted for by Messrs Arrol

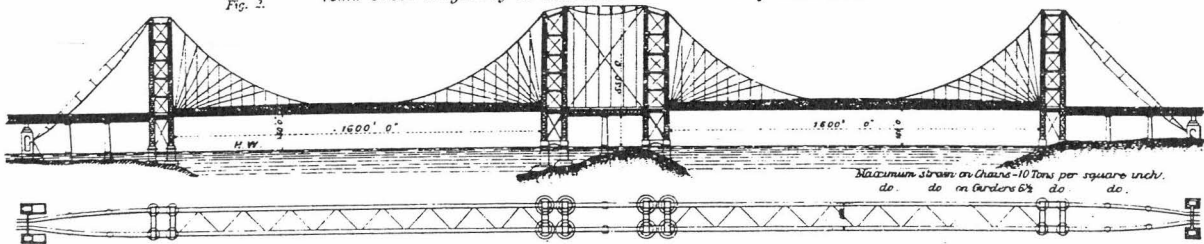
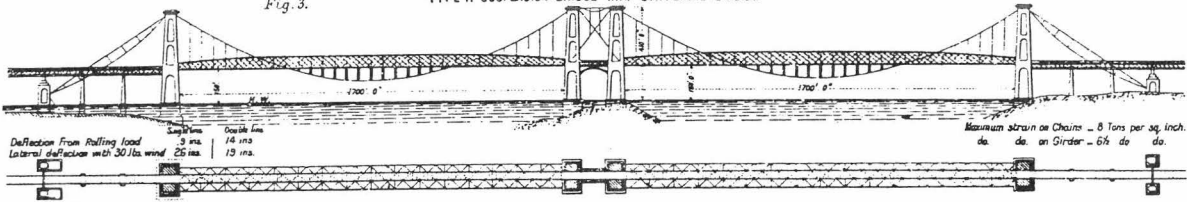
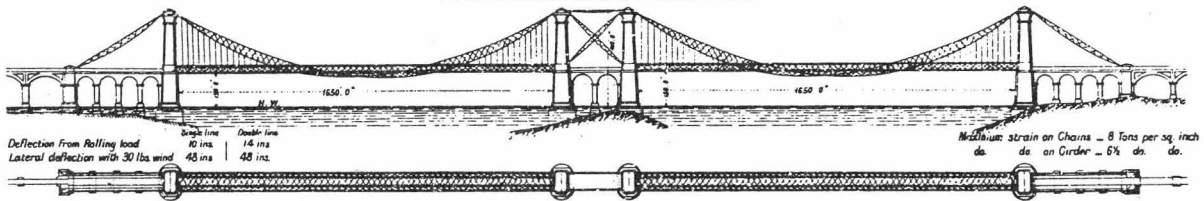


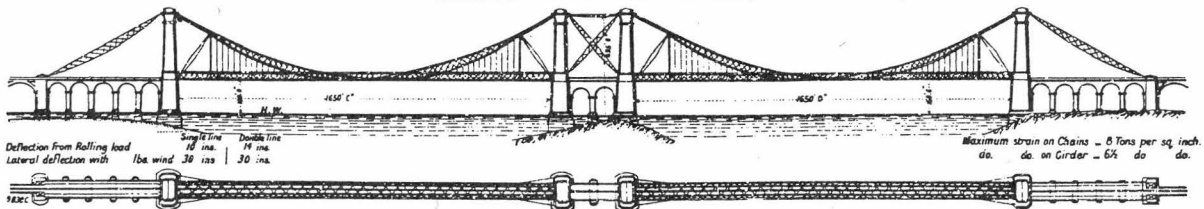
Fig. 3. TYPE 1. SUSPENSION BRIDGE WITH STIFFENING GIRDER.



TYPE 2. SUSPENSION BRIDGE WITH BRACED CHAINS.



TYPE 3. SUSPENSION BRIDGE WITH BRACED CHAINS.



THE FORTH BRIDGE, CANTILEVER TYPE; ORIGINAL AND FINAL DESIGNS.

MESSRS. HARRISON, BARLOW, FOWLER, AND BAKER, ENGINEERS.

Fig. 4.

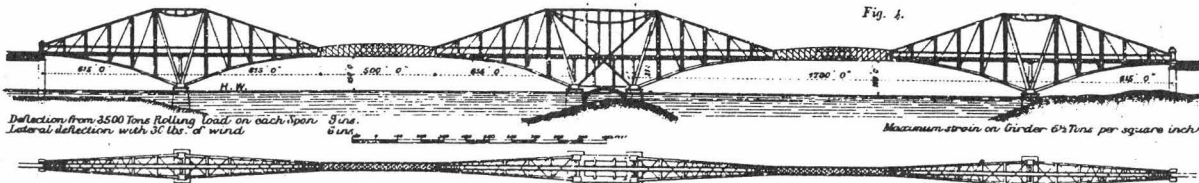


Fig. 5.

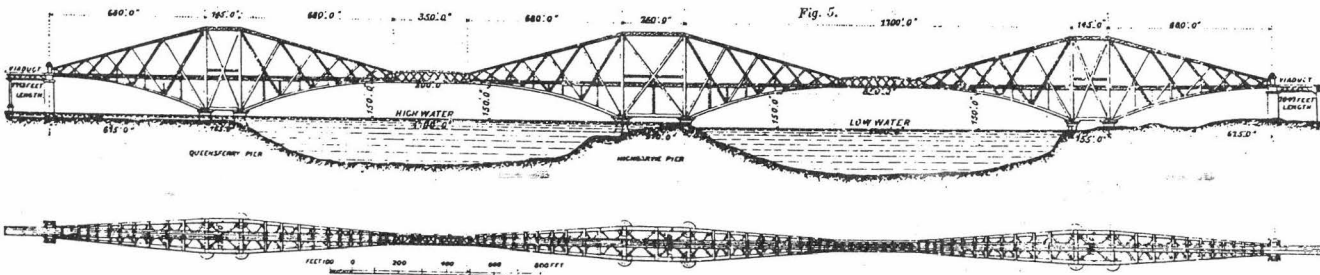


Fig. 2. Proyectos alternativos para el Puente Forth, incluyendo (arriba) la propuesta de Thomas Bouch y (los dos inferiores) los planos primeros y revisados de Baker y Barlow (de W. Westhofen, *The Forth Brige*, Londres, 1890, pp. 4-5).

fundición de Neath. Había publicado trabajos durante la década de 1860 sobre la fuerza y resistencia del metal en sus usos estructurales, incluyendo uno en 1867 sobre su uso para puentes de tramo largo —un tema sobre el cual tenía ideas y un punto de vista desarrollado mucho antes de ser llamado para el Forth—. En segundo lugar poseía una cierta visión histórica de su arte: estaba interesado por el trabajo de los ingenieros del pasado, había restaurado algunos de los monumentos de ingeniería de comienzos de la revolución industrial y era consciente de soluciones para la construcción de puentes más allá de la inmediata práctica contemporánea.

Su situación estaba coloreada por la *débâcle* del puente Tay, y en particular por el elemento más relevante de ésta: el problema de la presión del viento lateral de las tempestades del este a su encuentro con los estuarios de la costa este. Resultaba que Bouch había diseñado su desastroso puente sobre la suposición de que resistiría vientos laterales de hasta diez libras por pie cuadrado solamente. Baker hizo las mediciones del viento en Inchgarvie y en seguida registró vientos equivalentes a treinta y cuatro libras por pie cuadrado. El Consejo de Comercio, en representación del gobierno, insistió en una resistencia proyectada hasta, por lo menos, cincuenta y seis libras por pie cuadrado. La alerta frente a este problema está claramente registrada en el diseño: evitando superficies anchas y planas expuestas a los vientos laterales, puntales cruzados y, sobre todo, de ancha base en sección —cada pilar tenía 120 pies de ancho en su base frente a sólo 33 pies en la parte superior—. Todo esto estaba calculado para permitir una carga lateral intermitente en cada tramo de 2.000 toneladas, comparadas con 4.000 y 6.000 toneladas de fuerza permitidas por la tensión estática y la compresión dentro de cada voladizo, respectivamente.

Hasta ese momento la práctica de la ingeniería había utilizado una serie de principios diferentes para tender un puente de tramos largos: la suspensión de cadenas colgando desde pilones, como Bouch había intentado en el Forth; anchas vigas rectangulares autosustentadas que encerraban la vía, como Robert Stephenson había empleado en Menai; vigas tubulares circulares con la vía suspendida debajo, como Brunel había utilizado en Saltash —tanto Menai como Saltash eran también puentes ferroviarios de dos tramos—. Baker se alejó de aquéllos y sentó el principio, menos conocido, del cantilever, tres voladizos unidos soportando dos sencillas secciones de apuntalamiento, con los dos tramos principales de un tercio de milla cada uno. Aunque el principio de cantilever había sido ensayado en una escala más reducida y de forma menos radical en Alemania en fecha tan temprana como 1867, un estímulo para el puente de cantilever —que el propio Baker prefería al llamado «puente de viga continua»— lo consti-

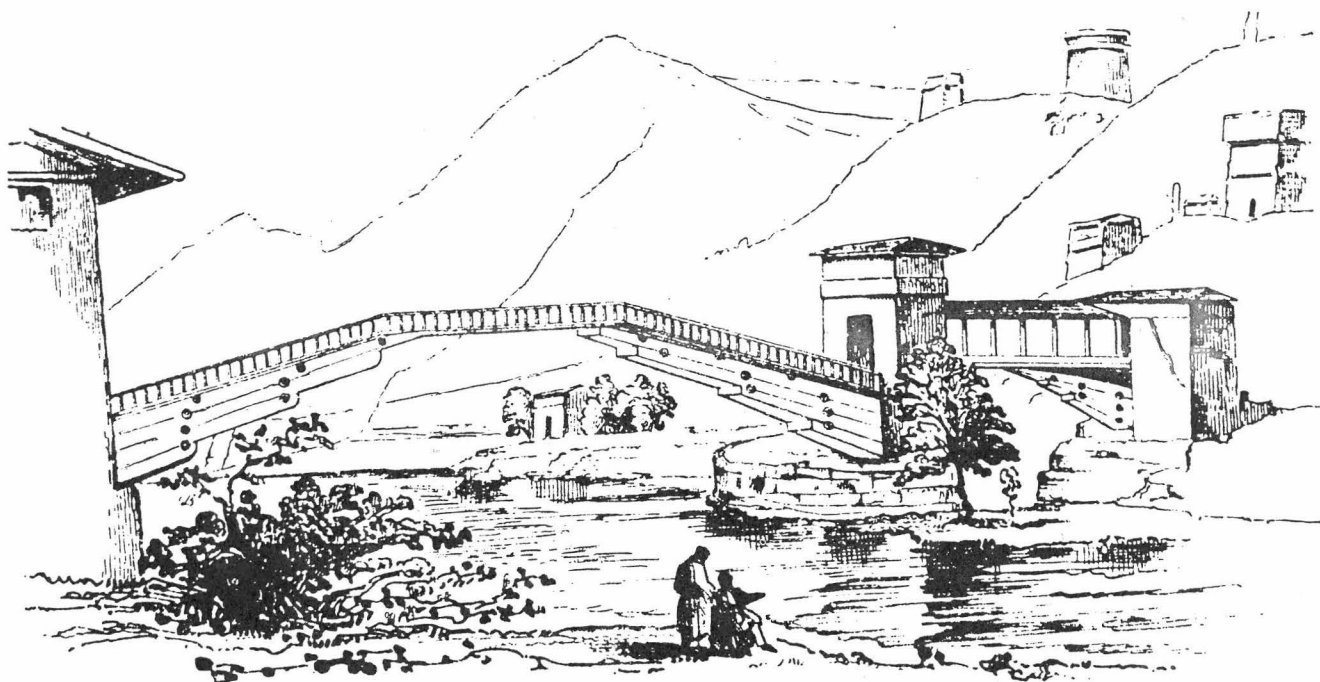


Fig. 3. Dibujo del Teniente Davis, R. N., de un puente tibetano, 1783 (de W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, p. 6).

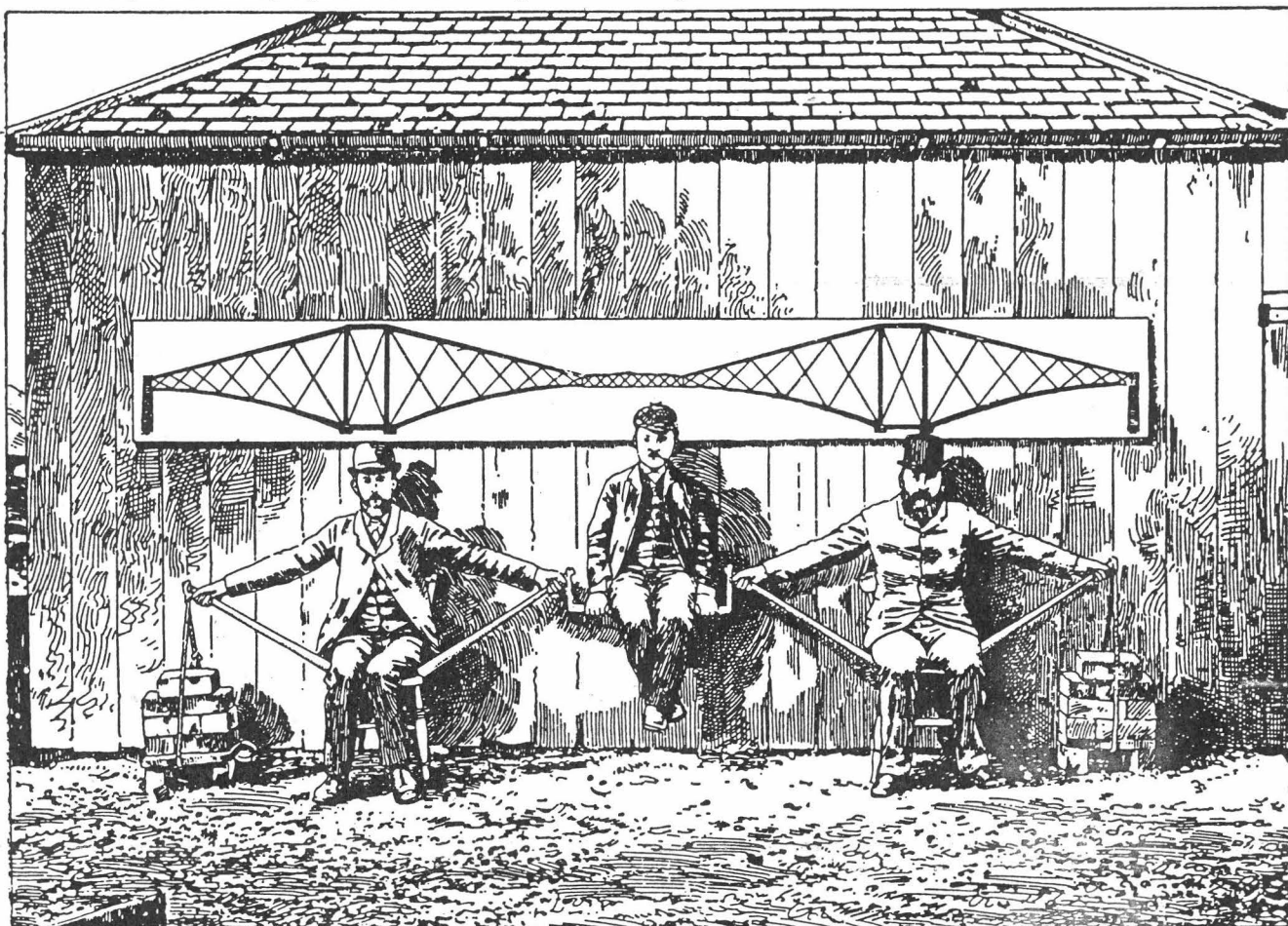
tuía una tradición de puentes de madera orientales que interesaba a Baker, hombre de inclinación histórica. A fines del siglo XVIII un ejemplo tibetano (fig. 3) había sido dibujado, y un ejemplo conocido en Inglaterra era el puente Wangto sobre el río Sutlej en India. Hay también uno en el diseño cerámico Willow. Baker adaptó este antiguo principio a la construcción metálica a escala colosal.

Una de las ventajas de los puentes de cantilever es que el patrón de tensión es calculado clara y fácilmente; de ahí, en parte, la claridad de diseño del Forth. En los pilares de cantilever, tales como los tres de Queensferry, los pilares laterales superiores están en tensión, los laterales inferiores en compresión, e igualmente los pilares centrales del puente (fig. 4). Baker decidió que la forma más fuerte para las vigas en tensión sería la viga de celosía compuesta por vigas de sección en L, y la más fuerte para las de compresión sería el tubo circular (lám. 1). Esta decisión es evidentemente un elemento básico y determinante de la razón fundamental de las formas medias de la estructura. Cada voladizo cuenta su historia de tensión y compresión en este vocabulario (láms. 4 y 5).

Pero la decisión de las dos formas de las vigas fue tomada en relación específica con las propiedades del metal disponible. Aquí pueden advertirse una serie de circunstancias en juego. Primero, como hemos dicho, Baker era sofisticado en sus conocimientos sobre el metal. En segundo lugar, una causa del desastre identificada en la investigación del asunto del

puente Tay, junto con la presión del viento lateral, había sido un escandaloso descuido metalúrgico. En tercer lugar y más importante, Baker estaba trabajando su diseño en un momento en que el acero dulce manufacturado en la Siemens en horno de hogar abierto estaba disponible en cantidades y tamaños lo suficientemente grandes como para ser utilizado en estructuras tan grandes. Ya antes había sido empleado en Estados Unidos para la construcción de puentes, si bien no a esa escala, pero en Gran Bretaña las preocupaciones sobre su tendencia a la corrosión habían hecho que los constructores de puentes se limitaran al uso del hierro, principalmente del hierro forjado. El acero era un nuevo material apasionante. Como dijo Baker, «puedes doblar láminas de media pulgada como periódicos y atar barras de remache como bramante haciendo nudos». Comparado con el hierro forjado, tenía mayor fuerza y venía en secciones más anchas —por ejemplo, en láminas lo suficientemente anchas como para hacer las vigas tubulares de Baker (lám. 1). Esta es una condición de primer orden de la forma del puente. Pero es importante que mientras el acero dulce del tipo

Fig. 4. El principio estructural del Puente Forth demostrado por miembros del equipo de Benjamin Baker, a partir de una fotografía contemporánea.



que Baker tenía a su disposición es absolutamente más fuerte que el hierro forjado, no lo es de igual manera bajo todas las formas de tensión. Resiste el 50 por 100 más de tensión y compresión, pero sólo el 25 por 100 más de tensión de *cizalla* —esto es, las tensiones tangenciales que conducen a la deformación angular y, en el caso de un fallo completo de tensión, a la fractura en capas a lo largo de la viga—. La sensibilidad relativa del acero frente a la tensión de cizalla queda expresada claramente en la elección por parte de Baker de las formas de las vigas, en particular la de celosía.

Cuando empezó la construcción del puente, Baker fue afortunado al contar con el contratista de la obra, William Arrol, un hombre excepcional y lleno de recursos que más tarde llegaría a convertirse en un ejecutante virtuoso en el nuevo medio del acero dulce. Arrol no sólo utilizó el instrumental más avanzado, como las prensas hidráulicas para formar la hoja de acero en los doce grandes tubos de los voladizos, también inventó nuevas herramientas en respuesta a tareas concretas: una de ellas era una máquina remachadora para facilitar la realización de los siete millones de remaches que necesitaba el puente. El trabajo quedó completado en 1889, habiendo costado tres millones de libras y las vidas de cincuenta y siete trabajadores.

El gusto público de aquel tiempo se materializó en un amplio espectro de opiniones. Partiendo de premisas ya conocidas, William Morris expresó su opinión negativa. «Nunca existirá una arquitectura del hierro, cada mejora en la maquinaria es cada vez más fea, hasta haber conseguido el ejemplar más supremo de la fealdad: el Puente Forth.» Alfred Waterhouse, el arquitecto del Museo de Historia Natural de Londres, estaba a favor, partiendo de una posición ampliamente funcionalista: «Un rasgo me gusta especialmente: la ausencia de todo ornamento. Cualquier detalle arquitectónico tomado de cualquier estilo estaría fuera de lugar en una obra de estas características. Tal como es, el puente es un estilo en sí mismo.» El propio Baker fue provocado por Morris para que, en una charla en el Instituto Literario de Edimburgo, dejara claras las bases de su postura, una especie de funcionalismo expresivo. Dijo que dudaba de:

si el señor Morris tenía el más mínimo conocimiento de las funciones que tenía que cumplir la gran estructura, y él no podía juzgar la impresión que causó en las mentes de quienes, teniendo ese conocimiento, podrían apreciar la dirección de las líneas de tensión y la capacidad de los muchos pilares para resistir los empujes. Probablemente, el señor Morris juzgaría la belleza de un diseño desde el mismo punto de partida, ya se tratase de un puente de una milla o del ornamento de plata de una chimenea. Era imposible que nadie se pronunciase con autoridad sobre la

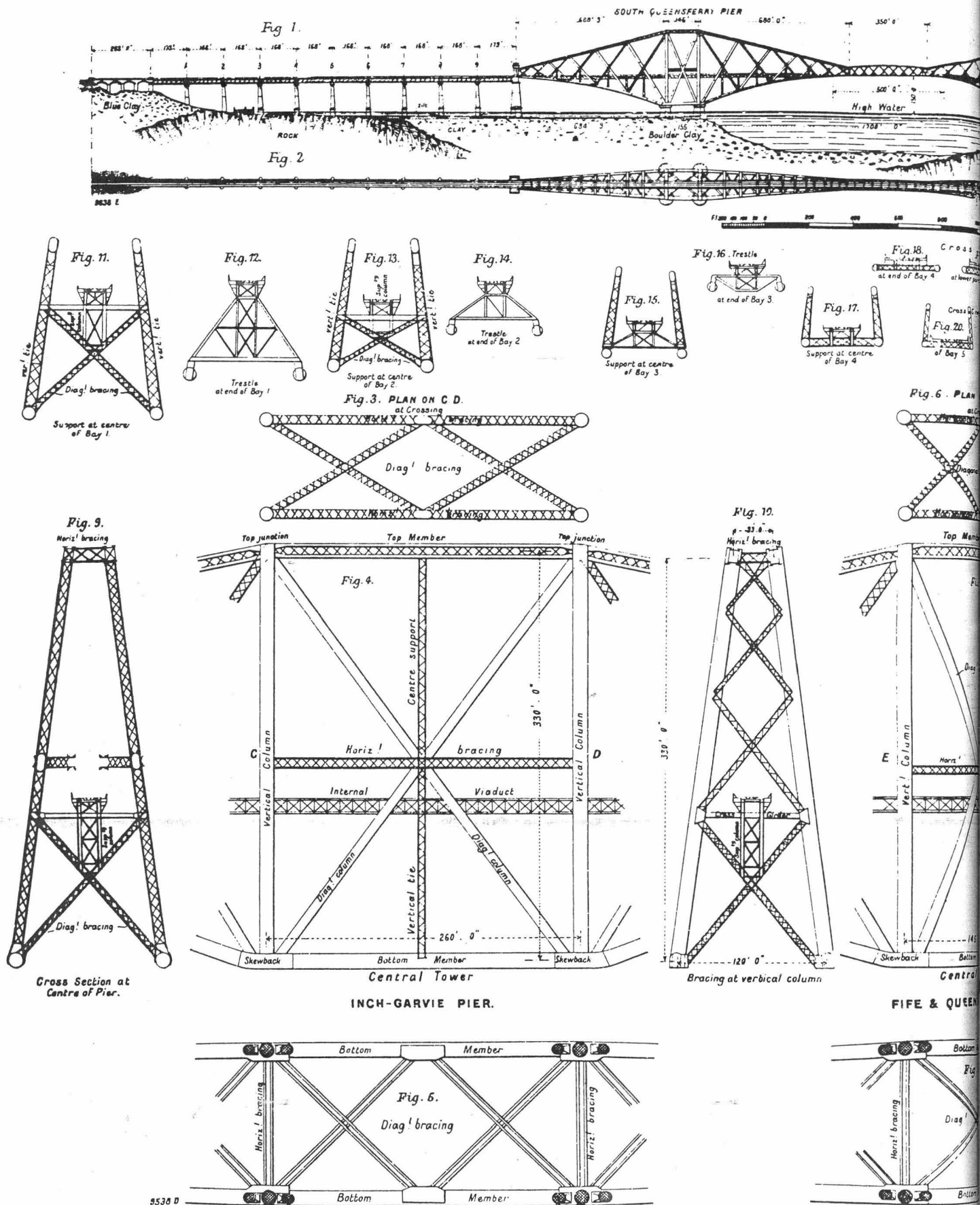


Fig. 5. Los elementos estructurales del Puente Forth (de W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890).

BRIDGE.

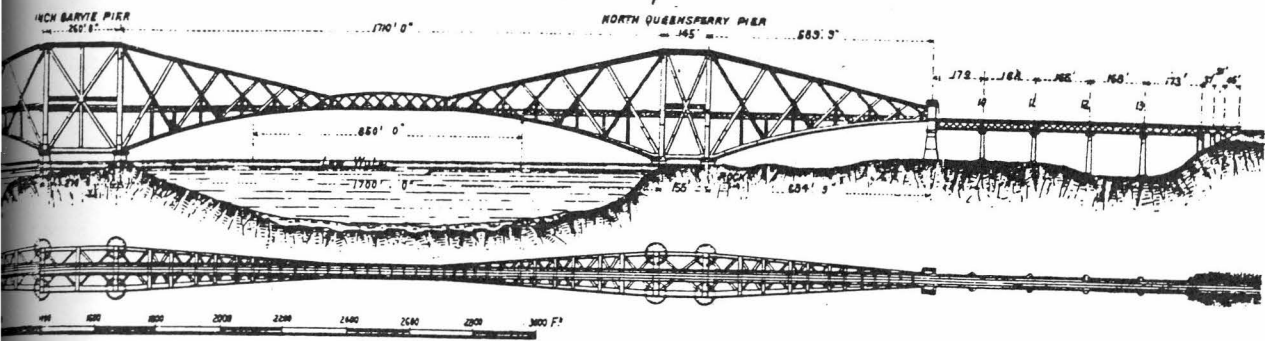
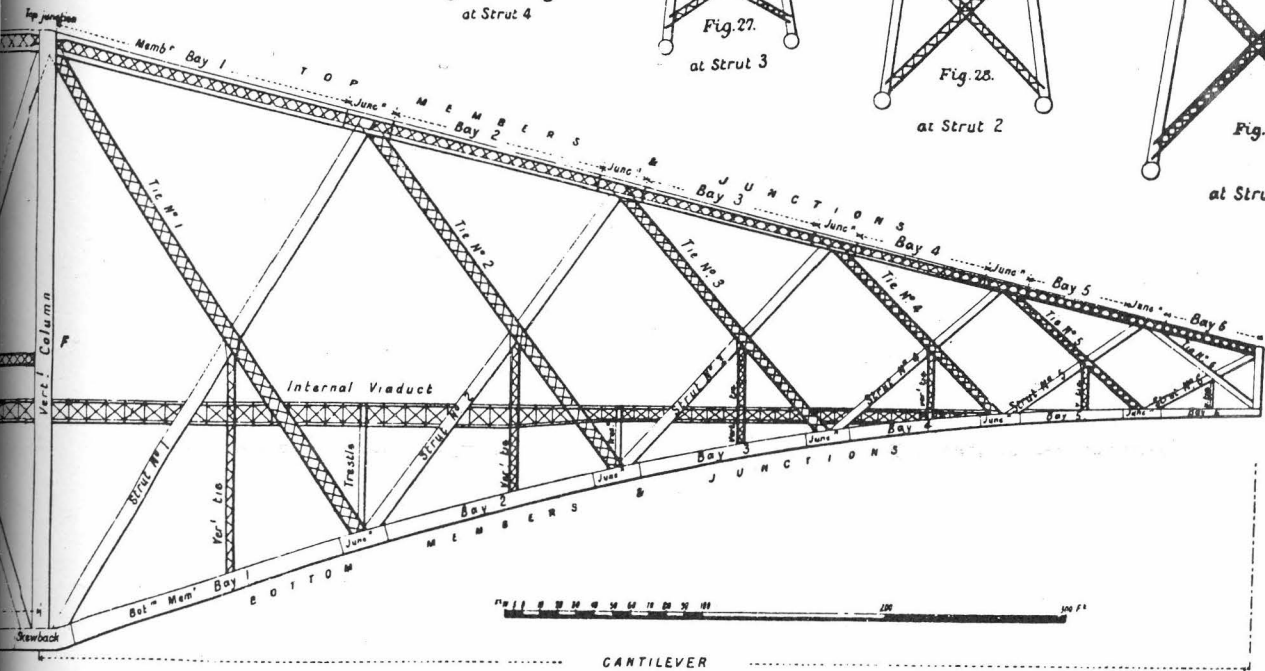
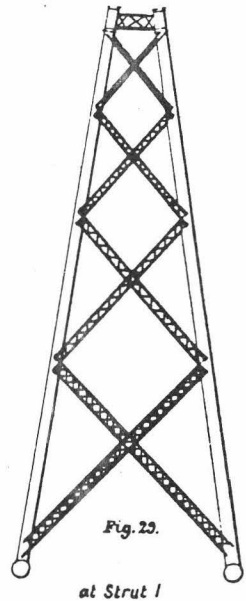
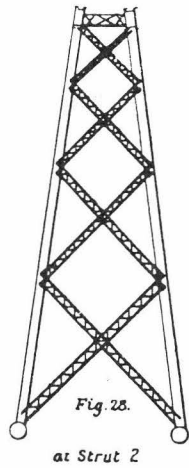
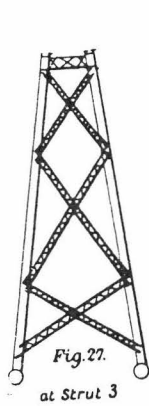
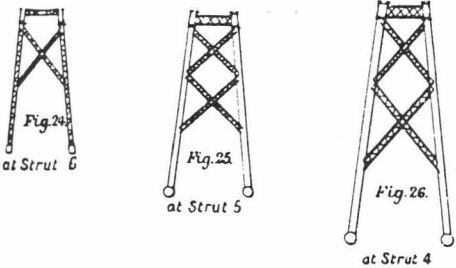


Fig. 22

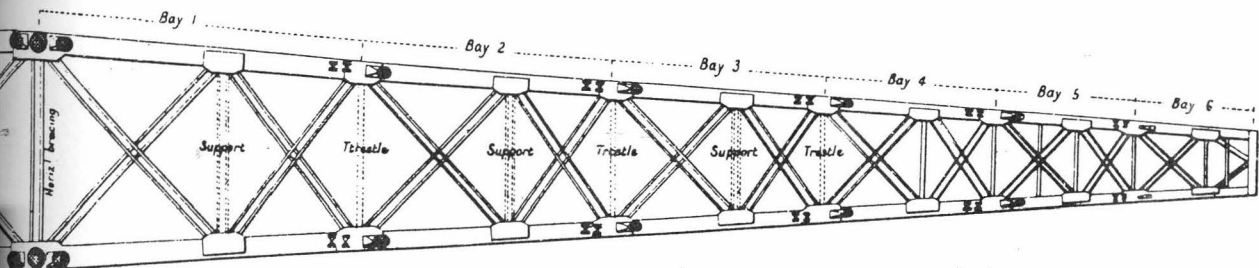
Fig. 23.
at upper portion
of Bay 5
and Bay 6

WIND BRACINGS between Struts

WIND BRACINGS betw Struts



PIERS



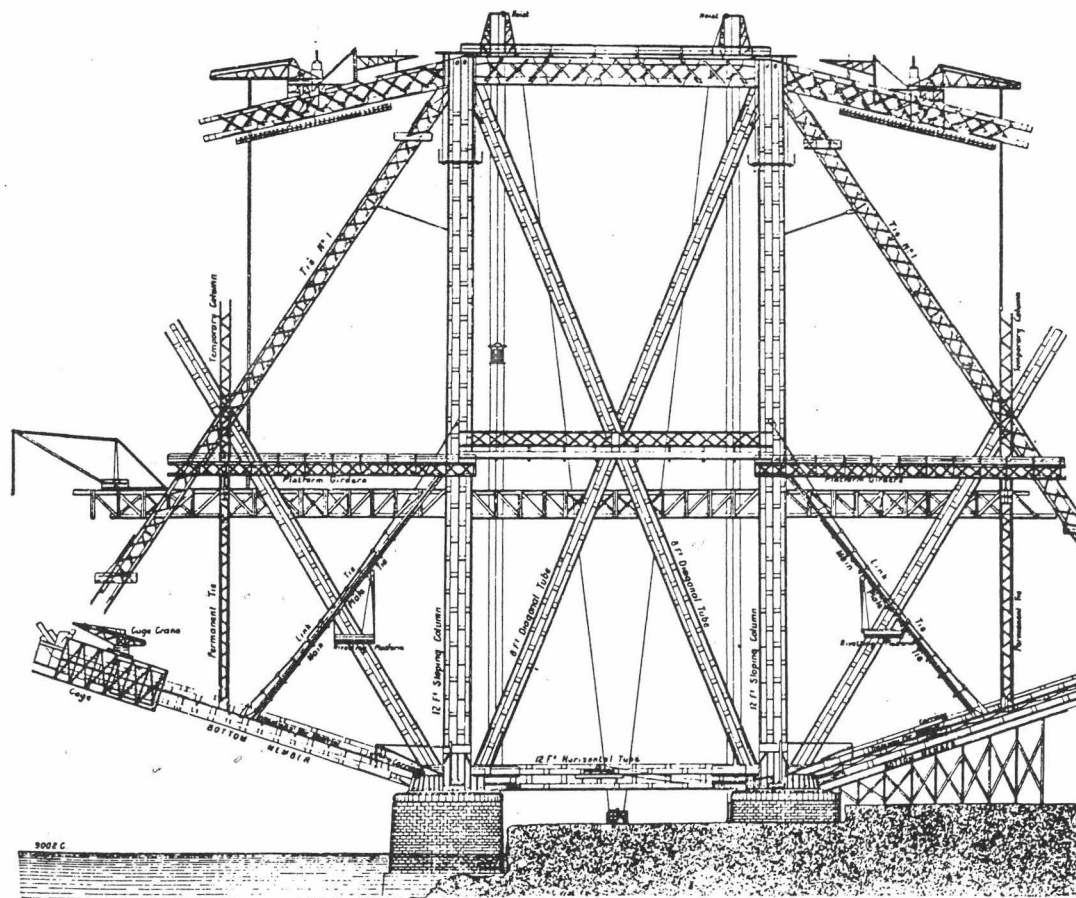


Fig. 6. Un voladizo del Puente Forth en proceso de construcción (de W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890, p. 53).

belleza de un objeto sin conocer sus funciones. Las columnas marmóreas del Partenón eran bellas donde estaban, pero si se tomase una y se la perforase siguiendo un eje y se utilizara como chimenea en un trasatlántico, según él, dejaría de ser bello, pero, por supuesto, el señor Morris pensaría de otra manera.

A él (Sir B. Baker) se le había preguntado por qué la parte inferior del puente no se había hecho como un verdadero arco, en vez de tener forma poligonal, y su contestación fue que, de haberlo hecho así, habría materializado una falsedad. El Puente Forth no era un arco, y lo decía por sí mismo... Los críticos deberían estudiar primero el trabajo a realizar por los pilares y por la estructura superior, así como los materiales empleados, antes de estar en condiciones de decidir si era bello o feo. Sería —añadió— un error absurdo suponer que Sir John Fowler y él mismo habían dejado de lado la consideración del diseño desde el punto de vista artístico. Lo hicieron desde el principio. Una forma arqueada era reconocida por su gracia, y ellos habían aproximado su puente a esa forma cuanto habían podido, sin sugerir falsas construcciones y engaños. Hicieron los pilares de compresión como fuertes tubos, y los de tensión como obras de ligera celosía, de modo que para cualquier ojo inteligente

la naturaleza de la tensión y la suficiencia de los elementos de la estructura para resistirlos quedara subrayada por todas partes... El objetivo había sido disponer las principales líneas de la estructura para transmitir una idea de fuerza y estabilidad. Esto, en una estructura así, parecía ser a la vez el más verdadero y elevado arte.

Esto se lee como una afirmación neoclásica, un argumento del decoro que bien podría proceder de Leon Battista Alberti.

3. *Cuestiones a plantear: ¿por qué y por qué así?*

Puede servir de ayuda para lo que sigue el que enumere primero los principales rasgos de la narración que sugieren causas:

1. Estuarios de la costa este de Escocia.
2. Situación de las ciudades.
3. Necesidad de una línea ferroviaria continua.
4. Compañías de ferrocarril independientes.
5. Rivalidad este-oeste por el tráfico norte-sur.
6. Estado casi totalmente competente del arte de construir puentes.
7. Islote de Inchgarvie en el Forth.
8. Fondo cenagoso del Forth.
9. Demanda de espacio para los barcos por parte del Almirantazgo.
10. El desastre del puente Tay.
11. Dimisión de Bouch: nombramiento de Fowler y Baker.
12. Amplios conocimientos de Baker sobre el metal.
13. Inclinación histórica de Baker.
14. Alerta pública ante los problemas del viento lateral (véase 10).
15. La gama existente de tipos de puentes (declinado).
16. El modelo de voladizo de Oriente (véase 13).
17. Teoría de las vigas tubulares y de celosía (véase 12).
18. Atención a la metalurgia (véanse 10 y 12).
19. El horno de hogar abierto Siemens.
20. Ductilidad y fuerza del acero.
21. Sensibilidad a la tensión de cizalla.
22. Virtuosismo ejecutivo de William Arrol.
23. Variedad del gusto público.
24. «Expresionismo funcional» de Baker.

Estos no son homogéneos. Sería fácil multiplicarlos muchas veces. Pero veinticuatro causas parecen suficientes para manejarse en esta demostración, y todas ellas representan una variedad de tipos.

Cuando hablamos de clasificarlos es difícil seguir adelante si no encuadramos antes las cuestiones adecuadas. Preguntar simplemente cuáles son las causas de o en el puente Forth es demasiado impreciso como para que nos sirva de algo. De hecho, tanto el material como la cuestión parecen tener cabida dentro de dos episodios principales, no tanto históricos como analíticos. El primero consiste en una pregunta sobre la razón de que exista un puente, y el material importante para ella (principalmente los puntos 1-6). El segundo consiste en una pregunta sobre el porqué de la forma que tiene el puente y las circunstancias de ello. Estas no están aisladas entre sí, ni en su secuencia histórica ni en las mentes de los actores, pero la distinción es necesaria para nuestra reflexión sobre el hecho en su conjunto. Nosotros las distinguimos en parte por ser los dominios inmediatos de dos agentes principales diferentes, las compañías de ferrocarriles para el primero y Benjamin Baker para el segundo. Ambos están unidos y demarcados por un acontecimiento en dos fases, una decisión doble —«¡Haga un puente!», y (con posterioridad) «¡Baker!»— necesaria para la transición de uno al siguiente. Es la segunda cuestión, la que se refiere a la forma del puente, la que está más próxima al interés específicamente crítico-artístico, dado el atractivo visual de los objetos.

Sin embargo, la primera pregunta, la de la decisión de levantar un puente, es un buen interrogante histórico, como sería la cuestión subsidiaria de las razones por las que fue elegido Baker para dirigir su construcción. A menudo nos preguntamos cómo se ha llegado a la decisión de hacer un objeto —porque tenemos una preocupación más general por algo como el «patronazgo», el predominio de un cierto género o el éxito de un artista que hace un cierto tipo de objetos, o por otras buenas razones—. Pero ésta es precisamente el tipo de cuestión causal como el Cruce del Rubicón, para la cual los metodólogos de la historia ofrecen múltiples procedimientos, por lo cual trataré de ellos con mucha brevedad.

Por lo que respecta a la pregunta de por qué fue construido el puente, los metodólogos señalarían en primer lugar que los elementos circunstanciales en los números 1-6 son, obviamente, muy incompletos: se omiten todo tipo de condiciones, desde el hecho de la gravedad, por el hundimiento de la arenisca de Lowe Old Red a lo largo de la parte central de Escocia durante el período devónico medio, que sentó las bases de los estuarios de la costa este, hasta consideraciones tales como la aceptación social de la alta mortalidad entre los trabajadores empleados en tan grandes proyec-

tos. Aquéllos ofrecerían varios procedimientos para seleccionar y organizar los elementos según una relación razonablemente económica y ordenada.

Un procedimiento sería distinguir entre cosas que son normales, así como condiciones generales —como la gravedad—, y aquellas que se dan de manera especial —como el emplazamiento de los centros de población—, prefiriendo las últimas. Un segundo procedimiento sería distinguir entre cosas que deben haber estado necesariamente en las mentes reflexivas de los actores, para haber actuado como lo hicieron —como la probable cualificación del arte de construir puentes—, y aquellas que no necesitan haber estado en sus mentes —como la geología del devónico medio o también la aceptación social de la gran mortalidad entre los obreros—, prefiriendo las primeras. Nosotros entonces podemos también hacer una vaga derivación, dejando que, por ejemplo, el número 4 —el hecho más amplio de la competición entre compañías independientes— llegue a convertirse en una condición más general de la cual el número 5 —la rivalidad este-oeste por el tráfico norte-sur— derive parcialmente como una condición particular e inmediata de la construcción del puente. Y, en sentido inverso, nos podemos desplazar desde el número 4 hasta una condición todavía más general en la organización económica del Reino Unido durante la década de 1870, y después, por supuesto, si se quiere, más arriba todavía. La condición lógica de algunas de estas distinciones presenta dificultades para los metodólogos en su elaboración, pero la clasificación de sentido común de las circunstancias que nosotros hacemos habitualmente según este estilo no es extravagante.

Una vez hecho este tipo de clasificación, la siguiente cuestión sería cuál de aquellos puntos deberíamos aducir en realidad en nuestra explicación. Aquí creo yo que se nos dirá que eso depende de nuestro marco de referencia. Si nuestro marco de referencia fuera el tipo de historia de las instituciones sociales y políticas que los metodólogos extrañamente llaman «historia general», atenderíamos a aquellas circunstancias derivadas de tales instituciones; de este modo el puente nos interesaría por lo que implica de organización demográfica, administrativa y económica. Pero si tratáramos específicamente de la historia de los puentes, nuestra misión tendría dos fases. Primero deberíamos aislar un inmediato complejo de condiciones necesarias —dominadas por los números 1, 2, 3, 5 y 6— que hace que la decisión particular de construir sea comprensible. Entonces compararíamos éstas con las contenidas en otras decisiones de construir puentes. Por supuesto, un proceso similar habría que tener en consideración para la decisión derivada de emplear a Baker —para lo cual se empezaría por los números 10, 12 y 18.

Todo esto está muy claro. Lo recalco porque con frecuencia nos encontramos observaciones explicativas de este tipo: «En el último análisis es la (digamos, por ejemplo) estructura económica de la Gran Bretaña de fines del siglo XIX la que determinó la construcción del Puente Forth.» Aquí parece haber dos tipos de bases, no siempre diferenciadas claramente entre sí, para dar este tipo de privilegio a una clase de causa. La primera es que en realidad se están estudiando estructuras económicas más que una historia general o de los puentes: en este caso, el marco de referencia haría razonable señalar que el puente es, entre otras cosas, un monumento a la fluidez del mercado victoriano de dinero, el capitalismo competitivo, una estructura de clase que valoraba menos a los ajustadores de acero que a los directores de ferrocarril, y los demás hechos económicos que innegablemente están registrados en ello. La otra es que se tiene una teoría general específica de los asuntos humanos en la cual las instituciones económicas son vistas como causas últimas del comportamiento humano en general. El tema de si esta teoría era buena no podría resolverse dentro de la historia especial de la construcción de puentes: adquiere sentido dentro de un universo más amplio y quedaría manifestada explícitamente o por una coherencia en el equilibrio de la explicación. Y, por supuesto, lo mismo se aplicaría a la preferencia por, digamos, hechos minerales —tales como los fundamentos del devónico medio de los estuarios o la formación del mineral de hierro a partir del cual se construyó el puente— por parte de un determinista mineral, o por las ideas en el caso de un idealista. Para historias especiales de cosas tales como puentes (y cuadros) se proponen teorías generales derivadas de una experiencia más general.

4. *Clasificando las causas de la forma*

Pero es en la segunda pregunta —la que plantea cómo llegó el puente a tener la forma que tiene— en la que me voy a concentrar, en parte porque parece estar más cerca de la inquietud crítico-artística por el interés visual de objetos tales como cuadros, y en parte porque aquí encontramos mucha menos guía para proceder, tanto desde la práctica histórica de sentido común como desde procedimientos sistemáticos para describir la causa.

El segundo episodio analítico empieza con Baker cuando se le dio un encargo muy general dentro del cual actuar: «¡Haga un puente!» Mientras que Baker seguramente sería consciente de las circunstancias (números 1-6 y cualquier otro en esa categoría que estábamos dispuestos a aducir) bajo las cuales las compañías ferroviarias decidieron levantar un puente, no pa-

rece necesario para nuestro análisis del acto inventivo que produjo el diseño el que debíamos considerarlas activas en su mente. Parece suficiente que pensemos en él como el que recibió el encargo en el cual aquellas circunstancias habían quedado traducidas por otros agentes históricos y al que él debía responder. Sin embargo, a causa del episodio del puente Tay y Bouch (números 10-11) debe haberse producido un acento especial en el encargo. Explícita o implícitamente debe haber sido: «¡Haga un puente-diferente-al-de Bouch (esto es, sólido)!»

Puede ser o puede que no —no estoy en condiciones de juzgar— que nuestra pregunta acerca del porqué o el cómo llegó el diseñador a esas formas en el objeto sea, en principio, convertible en un conjunto de preguntas planteadas en los mismos términos que las del primer episodio; puede que incluso pueda reducirse a una serie de decisiones de retroalimentación negativa sobre hacer algo o no. Ciertamente, la teoría planificadora actual se mueve con frecuencia hacia un modelo de estas características. Lo que está claro es que no podemos seguir por este camino en nuestro análisis después del hecho. En efecto, deseo evitar explícitamente cualquier presunción de construir un relato de cómo Baker llegó a su diseño. Es cierto que, en el caso de puentes y cuadros, podemos con frecuencia distinguir las fases de un diseño. Por ejemplo, hay un proyecto anterior de Baker para el Forth (fig. 2) en el cual los voladizos están levantados sobre dos pilares en vez de cuatro. Inferimos que una razón para que cambiara a cuatro era su preocupación por la necesidad de estabilidad de los voladizos en el curso de su construcción, antes de que cada uno sirviera de soporte al siguiente en su «viga continua». Pero tales casos ofrecen una secuencia demasiado tosca como para que nosotros contemos la historia de su pensamiento. Nos enfrentamos simplemente a la tarea de organizar, en relación con una *forma* compleja, una cantidad de *circunstancias* heterogéneas que parecen haber ocupado un lugar en la concepción del diseñador. Empecemos por particularizar el *cometido* general —«¡Haga un puente!»— en unas *condiciones* más específicas para Queensferry. El cometido de «¡Haga un puente!» lleva implícitas partes como «atravesar», «proporcionar una vía» y «mantenerse en pie sin derrumbarse». Lo que yo llamaré las *condiciones* consiste en las *circunstancias* locales que afectan el caso especial. Los elementos específicos son:

7. [Establecer un cruce de una milla de largo, pero con] un islote rocoso en medio de la corriente.
8. El fondo cenagoso del Forth.

9. La demanda de espacio para pasar los barcos.
14. La fuerza de los vientos laterales.

Estas son, con toda seguridad, circunstancias objetivas, en el sentido de que tienen una presencia real independientemente de la mente de Baker. Sin embargo, lo que es menos estable es su peso, su masa relativa en el pensamiento que hizo el diseño. Por ejemplo, el 14 —el tema de los vientos laterales—, probablemente ha de verse coloreado afectivamente por el 10, el incidente del puente Tay; quizá el 9 estaba simplemente anticipado por el 8.

En este punto parece necesario algún tipo de demarcación entre los términos de la tarea inmediata que aborda el hombre, las condiciones y los términos de las circunstancias bajo las cuales lo hace. El modelo parece ser el de un hombre abordando un problema objetivo dentro de un marco circunstancial de otros hechos que afectan a su percepción tanto del problema —enfaticando este o aquel término específico dentro de las condiciones— como de la solución. Tienen la apariencia de hechos culturales.

No quiero hacer taxonomías con ellos, pero se ofrecen en tres grupos que no son lógicos, sino tópicos. Un grupo está referido al medio físico:

19. La nueva disponibilidad del acero como una alternativa al hierro forjado.
- 20-21. Las propiedades del acero (ductilidad, fuerza, sensibilidad a la cizalla...).
17. Teoría de las vigas de acero (tubulares y de celosía).
22. Virtuosismo ejecutivo de Arrol con el acero.

(Si estuviésemos siendo metódicos, ciertamente querríamos clasificar este grupo de forma más ordenada: así, el 19 contiene a los otros; el 20 y 21 son descripciones del acero; el 17 es una descripción especial del acero en los términos elegidos por el agente histórico con un propósito determinado; el 22 es una observación especial acerca de la disponibilidad.) El segundo grupo incluye hechos sobre la historia del arte de construir puentes:

10. El desastre del puente Tay.
15. Una gama existente de tipos de puente ferroviario.
16. El modelo oriental de voladizo.

(El 10 es una parte acentuada del 16; el 16 implica una prolongación del 15.) El tercer grupo, que consiste en uno, es difícil no llamarlo «estético»:

23. Variedad del gusto visual articulado desde Morris a Waterhouse. Todas éstas parecen partes activas en el marco desde el cual Baker abordó su cometido y sus condiciones.

Deben hacerse muchas puntualizaciones sobre esto. Una, por supuesto, es que resulta muy general. Otra es que, en comparación con los cuatro términos nucleares de las condiciones en Queensferry, éstos tienen un carácter mucho más general. La mayoría son hechos de la cultura material e intelectual de mediados del período victoriano. Si quisiéramos hacer uso del puente como un enfoque sobre la Gran Bretaña de ese tiempo, es aquí y en las circunstancias que rodearon a la decisión de construir el puente adoptada por las compañías ferroviarias donde vamos a encontrar los hechos. Aquí, en cierto sentido, se da una selección de los recursos colectivos de la Gran Bretaña del período medio victoriano al enfrentar unas condiciones específicas sobre el viento lateral, el cieno, etc. Pero se trata de una *selección* a partir de esos recursos. Cada uno de los tres grupos consiste primero en una serie de opciones: varios metales entre los que elegir y reflexiones sobre sus cualidades, un conjunto de tipos de puentes, un abanico de posiciones estéticas. (El Puente Forth pudo haber sido un puente colgante de hierro forjado con torres con arcos conopiales.) ¿Quién o qué hizo la selección?

Benjamin Baker, un individuo, parece haber sido el agente a la hora de llevar a cabo esta selección. Era la cultura en la que vivía la que puso al alcance de Baker una serie de recursos que incluían la posibilidad del conocimiento, entre otros puentes, de los de voladizo orientales; el horno de hogar abierto de la Siemens, junto con un conjunto de pensamientos sobre la apariencia exterior que han de tener las cosas. Cada una de éstas tiene una historia compleja, que incluye, en un ulterior análisis, desde la retórica clásica a la expansión comercial europea. El mismo Baker estaba equipado culturalmente con habilidades y actitudes que le permitieron acercarse con un cierto estilo a su cometido y condiciones, así como a los recursos. Pero ¿fue él y no otro quien determinó que fuera esto y no otra cosa, y fue él quien reunió todo en *una* forma? ¿Qué sabemos nosotros en particular de Baker?

12. Los amplios conocimientos de Baker sobre el metal.
13. La inclinación histórica de Baker.
24. El «expresionismo funcional» de Baker.
25. La inteligencia evidentemente superior de Baker, su sensibilidad y su voluntad.

Incluso con la finalmente mencionada adición de algo como el número 25, resulta inadecuado desde todos los puntos de vista, y parece inútil tratar de reducirle más en esta línea.

Lo que realmente sabemos de Baker es, si no precisamente el puente Forth, sí una relación triple entre el puente Forth, una tarea o problema objetivo y una serie de posibilidades culturales determinadas. La intención de Baker se presenta ante nosotros en forma de este triángulo. Ahora salto hacia un lado y hacia atrás.

5. *El triángulo de la reconstrucción: una construcción mental descriptiva*

Hemos conceptualizado y verbalizado el problema de Baker —su cometido y condiciones— en términos tales como «puente», «tramos», «cieno», «vientos laterales», etc. Hemos hecho lo mismo con los recursos dentro de su situación: «acero», «resistencia», «voladizo», «funcional», etc. ¿Qué hay del tercer elemento, el puente Forth propiamente dicho?

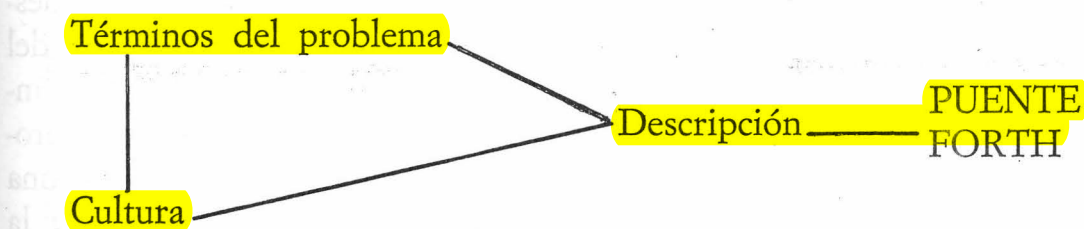
Empecé partiendo de la afirmación de que nosotros explicamos no tantos cuadros como cuadros considerados a través de su descripción, una especificación conceptualizada y verbalizada. Lo mismo sucede con los puentes. Si retrocediéramos a la narración de la construcción del puente Forth en la sección 2, se trataría de dos hilos argumentales desiguales y desordenados entremezclados. Uno, el más voluminoso de los dos, consistiría en aquellas circunstancias seleccionadas —que, debemos decirlo, por sí mismas contribuirían a una descripción, al ser una versión aumentada y basada en lo anecdótico, del tipo de lenguaje crítico oblicuo que en la página 11 yo llamé inferencial de la causa. El otro hilo consistiría en una especificación cruda y más directa, o descripción, a veces explícita y a veces implícita—. Es del tipo «puente de alto nivel (y no de bajo nivel) de cantilever (y no colgante, etc.), que incorpora principalmente dos tramos largos (y no muchos y cortos), siendo los voladizos estructuras de tubo y celosía (y no, por ejemplo, de sección en I), vigas cruzadas (y no paralelas) en sección...» Esto tiene la misma imprecisión que señalé en el lenguaje de la crítica de arte. Y es esta especificación la que las circunstancias que he reunido suplementan descriptivamente y procuran explicar de forma inmediata.

El desorden y la potencialidad circular de esto no parece vicioso, a no ser que pase desapercibido. Hay una afinidad u homología entre las circunstancias reunidas y el puente considerado-a-través-de-la-descripción, hasta el punto de que ambos están siendo representados por conceptos ver-

balizados. Es sólo esto lo que nos permite pensar en una vena explicativa. Nos permite comparar de forma más bien tosca un concepto de representación con otro, incluso confrontar circunstancias con elementos de la descripción—*tramo largo con fondo cenagoso y espacio para pasar los barcos*, etcétera. Las comparaciones son muy burdas y limitadas, y quedan modificadas en cualquier explicación total. Pero están en contraste con la imposibilidad de comparar cualquier circunstancia directamente con el puente mismo.

No puedo distribuir las diferentes circunstancias del puente entre sus distintas secciones —vientos laterales a la izquierda, acero Siemens a la derecha, funcionalismo expresivo en cualquier otra parte—. En la forma del puente, Baker combinó circunstancias, no las agregó o colocó, y nosotros no podemos seguirle conceptualmente en la forma combinada del puente. Haciendo un ensayo con esto, en el sentido de superponer a la forma conceptualizaciones que tienen, por lo menos, algo en común con el tejido de su propia reflexión autocrítica, lo hacemos manejable hasta cierto punto.

De modo que se puede ver el tipo de reflexión sobre el puente que hemos intentado aquí, como una especie de triángulo esquemático de reconstrucción formado por tres bases: conceptos pertenecientes al cometido y a las condiciones, conceptos pertenecientes a recursos utilizados o no utilizados, conceptos descriptivos del puente. O bien:



Lo que hacemos si queremos saber algo de Baker es participar en un juego conceptual sobre el triángulo, una reconstrucción simplificada de la reflexión y racionalidad del creador aplicando una selección individual de los recursos colectivos a una tarea. El triángulo está al lado del puente, con la descripción como vértice especialmente responsable de mantener alguna forma de contacto con el puente propiamente dicho. Es una pena que sólo lo pueda hacer toscamente, pero, por lo menos, dos cosas lo hacen mejor de lo que parece. Una es, como ya he dicho, que no sólo la descripción directa, sino los otros elementos juegan también un papel descriptivo. En efecto, la base total de lo que yo llamo crítica inferencial es que llevamos

las tres esquinas del triángulo en una activa relación recíproca a la descripción del objeto. Descripción y explicación se entrelazan.

La otra, como también he dicho, es que nos encontramos de nuevo con la naturaleza ostensible del lenguaje de la crítica: conceptos y objeto se agudizan recíprocamente uno a otro. Por ejemplo, si se nos dice, o si inferimos a partir de la observación, que Benjamin Baker calculó que los tubos eran más adecuados para las líneas de compresión y las vigas de celosía mejores para las líneas de tensión con una secundaria tensión de cizalla, esto agudizaría nuestro sentido de la organización de la materia dentro de los voladizos. Pero, a su vez, cuando llegamos a este punto, el objeto mismo nos lleva a ver la agudización progresiva del ángulo de los tubos cruzados a medida que nos movemos hacia las alas de los voladizos (lámina 5) y mucho más que no hace falta mencionar. Tal es la naturaleza del acto crítico en el que estamos involucrados: el concepto agudiza la percepción del objeto, y el objeto agudiza la referencia de la palabra.

6. Resumen

La naturaleza metódica de todo esto es muy poco sólida; se ha llegado a ella viajando por una carretera en zigzag. Empecé desde un punto de vista teórico muy bajo y simple: que los objetos históricos pueden ser explicados tratándolos como soluciones a problemas en determinadas situaciones, y reconstruyendo una relación racional entre esos tres. Seguí después la sugerencia de lo particular: rastreando lo que parecía la pista del caso del Puente Forth hemos llegado a este punto. Y como resultado el intento de plantear el Puente Forth como algo hecho para resolver un problema en circunstancias específicas nos condujo a tratar asuntos en una secuencia que oscilaba entre la atención a los hechos individuales y la atención a los hechos generales.

La secuencia empezó proponiendo que el objeto de interés, el puente, era una *solución* concreta a un problema. La solución, en un cierto sentido, estaba dada y era visible: el problema no, excepto en su aspecto de una milla de agua. Al tratar de identificarlo se llegó primero al cometido general al que el agente, Benjamin Baker, estaría respondiendo, y nos dimos cuenta de que si bien podía ser conciso —«¡Haga un puente!»—, era una directriz para actuar que contenía en su interior varios términos generales del problema —atravesar, proporcionar una vía, no derrumbarse—. De aquí seguimos adelante hacia términos más específicos del problema, que yo llamé las condiciones, aunque el nombre no importa. Lo que sí importa

es que esas condiciones locales específicas en Queensferry calificaron el cometido general y fueron necesarias para hacer de ello un problema específico susceptible de solución. Juntos el cometido y las condiciones parecían constituir un *problema* para el cual debemos considerar al puente como una solución.

Pero esto deja fuera todavía muchas de las cuestiones circunstanciales que quisiéramos someter a consideración —en parte (y esto parece importante) porque nos gusta pensar en ello, pero en parte también porque sentimos que estaba incluido causalmente en la forma del puente—. En la práctica, estas circunstancias se presentaron como gamas generales de *recursos* ofrecidos al agente. Cuando se produjeron, entraron en tres grupos tópicos —recursos del medio, de modelos (tanto positivos como negativos) y de la «estética»—, pero esta división tópica es una forma de división diferente a las demás, puede ser un accidente del caso.

Un individuo, Benjamin Baker o X, realizó una selección a partir de esos recursos y la combinó en una forma, una solución. X es elusivo; muy poco que valga la pena decir puede decirse de él directamente, aunque algunas cosas generales pueden inferirse de su comportamiento en otros aspectos y de sus declaraciones. La forma en que estamos procediendo parece suponer que estamos pensando en él como un compuesto de racionalidad, cultura y sutileza. Esto significa, entre otras cosas, que no podríamos avanzar en nuestra secuencia desde el problema hasta la solución que él dio si ésta no fuese visible, porque no sabemos lo suficiente de él; en cambio, la solución está dada y nosotros nos estamos refiriendo a ella continuamente. Lo que hacemos con X entonces es tomar parte en un juego conceptual sobre lo que acabo de llamar el *triángulo de la reconstrucción*. Se trata de un diagrama muy simplificado de un nivel bastante alto de consciencia: no es una narración. Es una representación de la reflexión o de la racionalidad que actúa sobre las circunstancias con un propósito —y he de insistir de nuevo en que esta representación cobra vida y significado en virtud de su ostensible relación con el puente propiamente dicho—, y nosotros derivamos un sentido de la sutileza del agente relacionando con esas circunstancias la solución a la que él llegó en realidad. Si «explicamos» la forma del puente es sólo exponiéndolo como *una* forma racional de alcanzar un fin inferido.

¿Qué ocurre si rastreamos una secuencia como ésta en un cuadro? Más en particular, ¿dónde falla —en el sentido de la secuencia que excluye o distorsiona el tipo de asunto al que queremos hacer justicia en un comentario de un cuadro?

7. *La peculiaridad del objeto pictórico*

No quiero prolongar más esto. Es posible encontrar objetos con los cuales se podría seguir algo parecido al tipo de explicación del puente Forth: algunas xilografías de época tardía de Durero, por ejemplo, se prestarían a ello. Pero sería más expeditivo poner el modelo bajo una fuerte tensión en seguida. Trabajando (como voy a hacer ahora) con el *Retrato de Kahnweiler* (lám. I), de Picasso, de 1910, tengo en mente tanto esto como el hecho de que es un cuadro de uno de los episodios de la historia de la pintura más generalmente conocidos, el primer Cubismo. Esto me permite dar por supuesto un conocimiento.

[Pero para aquellos que deseen que se les recuerde, por lo menos, la cronología hasta 1910, el relato que puede encontrarse en los manuales va resumido aquí de la siguiente manera:

Al principio del año 1906 Picasso había estado produciendo todavía cuadros en una manera que parecía continuar su serie de circo de 1905. En retrospectiva, por supuesto, en esos cuadros hay prefiguraciones de lo que habría de llegar más tarde. Pero durante el invierno de 1906-1907 Picasso estaba haciendo, en un primer momento, estudios exhaustivos (lám. 8) y más tarde estaba pintando el cuadro que sería llamado después *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (lám. 7), que él consideraba una pintura no terminada. El estilo de este cuadro no sólo era novedoso, estaba constituido de partes inconexas, y en él las figuras de la derecha y las cabezas estaban dispuestas de forma más radical que las de la izquierda. Un estímulo, entre otros muchos, para esto parece haber sido la escultura africana, que estaba teniendo una cierta boga entre algunos pintores en el París de entonces. Esto sería visible no sólo en las dos cabezas de la derecha, sino, de modo más general, en la reducción de las figuras. Más ampliamente, el cuadro muestra escaso sentido del espacio representado tridimensional; tampoco es observada la perspectiva fenoménica en las formas de las figuras. En el invierno de 1907-1908 Picasso pintó un buen número de cuadros más pequeños (lám. 9), consolidando y experimentando en este sentido, y también conoció a Georges Braque. Braque, a diferencia de muchos de los admiradores de Picasso, reaccionó positivamente (lám. 10) ante las *Femmes d'Alger*, y los dos hombres se hicieron amigos, colaborando en muchos de los desarrollos que siguieron en los años inmediatos —«dos escaladores en una sola cuerda», como expresó Braque en una famosa frase.

La segunda mitad de 1908, desde el verano, para Picasso y Braque es particularmente un tiempo de pintar cuadros (láms. 10, 11) que muestran, entre otras cosas, una preocupación por absorber y utilizar de forma nue-

va el estilo avanzado de Cézanne, en concreto la reducción cezanniana del plano-estructura local de objetos a un número limitado o, por así decir, a superplanos que registran no la superficie visible de las cosas, sino una estructura subyacente percibida. El término *passage* * se emplea a veces en relación con esto. La estructura percibida, sin embargo, no es el tipo de estructura percibida de Cézanne, sino del tipo que parece evolucionar a partir del elemento reorganizado de la parte derecha de las *Demoiselles*. Esto en particular empieza a presuponer más de un único ángulo visual sobre el objeto.

En el transcurso de 1909, en un proceso muy complejo, todo esto maduró, y Picasso y Braque siguieron experimentalmente varias consecuencias y sugerencias dentro de él (láms. 12-14). Formas redondeadas son reducidas a otras más rectilíneas o cristalinas. El papel del relieve modelado con luz y sombra queda atenuado, y luz y oscuridad en sí mismas son utilizadas de forma esquemática para registrar los superplanos. La estructura de contornos y de los bordes de los planos está determinada de manera menos simple por las realidades tridimensionales, y responde más a una tensión entre éstas y el modelo plano sobre la superficie del cuadro. El uso de más de un aspecto, de más de un solo ángulo de visión sobre un objeto es llevado más lejos: y mucho más —todos estos desarrollos individuales, por supuesto, actúan entre sí. 1909 fue un año muy variadamente experimental.

En 1910 las pinturas de Picasso incluían una serie de retratos cuidadosamente considerados. Uno pintado en la primavera era de Vollard (lámina 15), el marchante de cuadros. Durante el verano Picasso estuvo en España y pintó algunos cuadros en los que los planos representados estaban aún más separados de los bordes de la estructura del superplano, estaban realizados de forma más simple y también menos finitamente circunscritos (lám. 16). De nuevo en París en el otoño de 1910, pintó el retrato de Kahnweiler, que llegaría a ser —en parte porque a Vollard no le gustaba el estilo de Picasso posterior a 1906— importante para él como marchante. El cuadro requirió muchas sesiones.]

Si intentáramos una visión a lo Puente Forth del *Retrato de Kahnweiler*, lo que parece cuadrar mejor es el uso de los recursos por parte de Picasso. El equivalente de la técnica de Benjamin Baker, el metal desplegado estructuralmente, tiene que ser no tanto los pigmentos como las formas y colores percibidos. Entonces, para Picasso, el equivalente del acero de hogar abierto Siemens, un nuevo procedimiento con inéditas

* N. del T.: En francés en el original.

potencialidades y nuevos problemas también, podría ser la forma de Cézanne de tratar los superplanos o *passage*. El modelo exótico positivo correspondiente al voladizo oriental podría ser la esquematización de la forma que Picasso vio en la escultura africana. El mismo proporcionó una ilustración de una máscara africana en el *Retrato de Kahnweiler*, en la parte superior izquierda de la pared. Por lo que respecta a Thomas Bouch y el puente Tay, es decir, ejemplos negativos de los que alejarse, Picasso tenía muchos: el más inmediato en 1910, tal vez, el ofrecido por Matisse y también por su propia obra anterior, pero el subyacente sería la pintura y, aún más, los conceptos básicos del Impresionismo. La ficción de los impresionistas de que en un cuadro se registra una sensación momentánea, y su frivolidad al atender a los matices del color, más que a los volúmenes, eran cosas contra las cuales Picasso a veces trabajó casi programáticamente. Por otra parte, Picasso no dejó declaraciones verbalizadas de una estética tan directa y clara como la charla de Baker en el Instituto Literario de Edimburgo. Y el equivalente a William Arrol, el ejecutante lleno de recursos, era el propio Picasso. Estos dos últimos puntos de diferencia son una advertencia de que no todo está bien. Una explicación del *Retrato de Kahnweiler* sobre el modelo del Puente Forth se demostraría bastante pronto inadecuada al interés de este caso, y en particular en dos aspectos.

La primera falta de adecuación es la desaparición del «proceso», el sentido del cuadro como algo progresivamente elaborado en el curso de la manipulación de una técnica —que es lo que son muchos buenos cuadros—. En Queensferry parecía plausible distinguir de modo claro entre dos fases: concepción y ejecución. Baker y sus hombres concibieron y Arrol y sus hombres lo ejecutaron. Pero en un cuadro como el *Retrato de Kahnweiler* no se trata de que el pintor elaborara primero un diseño terminado y después, tomando sus pinceles en un papel ejecutivo, lo hiciera. Las fases se entrelazan y seguramente desearíamos, por lo menos, acomodarnos a este sentido del proceso.

En segundo lugar, falta algo bastante preliminar, que es el problema que estaba abordando Picasso, tanto su cometido general como sus específicas condiciones. En «puente», «cieno», «vientos laterales» y demás aspectos hemos centrado con precisión las demandas que operaban sobre Baker. Parece claro quién había originado el cometido de diseñar el puente: la Compañía del Puente Forth. Pero ¿cuáles eran el cometido y las condiciones de Picasso —que plantearon un problema en respuesta al cual él pintó así— y quién se lo propuso? Si vamos a ejercitarnos en el triángulo de la reconstrucción, no podemos empezar si falta una de las tres

bases. Hasta que sepamos qué fue lo que se le encomendó a Picasso no podremos pensar constructivamente en su relación con los recursos de la cultura.

De estos dos tipos de falta de adecuación nos ocuparemos en el próximo capítulo. Quiero terminar ahora con una última palabra sobre el Puente Forth. Porque si volvemos a mirarlo ahora, con las demandas no satisfechas del *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, en la mente, resulta claro hasta qué punto la lista de veinticinco causas simplificaba una complejidad causal más grande. Con un margen de un centenar de causas puede que hubiésemos incluido asuntos análogos a los que el cuadro está reclamando de forma tan conspicua.

Hay un elemento del proceso relacionado, aunque de forma bastante diferente, con el puente. Si indagamos en la cuestión, resulta que el Puente Forth representa un momento tardío en el desarrollo de Baker: en 1864 y de nuevo en 1871, según parece, Baker y Fowler habían propuesto puentes metálicos de tramo largo para otro estuario bien distinto, el Severn, y en ese momento el acero Siemens no había estado disponible. El Puente Forth es un desarrollo de ideas, del mismo modo que el *Retrato de Kahnweiler* es un desarrollo de las *Demoiselles d'Avignon*. Pero también el diseño final reemplazó a una idea inicial del mismo Puente Forth (fig. 2) —un estudio, por así decir—. El diseño final era una respuesta a la necesidad de tener en consideración el proceso de construcción del puente: Baker volvió a diseñar los voladizos de forma que fueran autoportantes en cada momento de la construcción (fig. 6). La mente de Baker, por lo menos, pasó a la ejecución. Y su diseño planteó unas exigencias al constructor para las cuales no existían todavía herramientas, un recurso, pero entonces éstas fueron desarrolladas en respuesta. Concepción y ejecución no están racionalmente aisladas una de otra.

Por otra parte, la percepción reflexiva de su problema por parte de Baker había sido menos simple y claramente perfilada de lo que la lista de veinticinco causas admitía. Su tarea no era puramente la de cubrir un vacío específicamente condicionado. Se trataba, podríamos argüir, de hacerlo también limpia, impresionante, expresivamente y considerando otras cualidades secundarias. (Hizo una concesión grande y extraña a la limpieza: los voladizos de ambos extremos, de hecho, no están equilibrados, en el sentido de que no soportan sobre la orilla la sección media del armazón que sujetan en la parte del agua. Esto tenía que ser discretamente compensado con pesos de hierro incrustados en los pilares de piedra.) El puente era, en un aspecto secundario, un ejercicio de publicidad. Se convirtió en el emblema de la ruta de la costa este, representado en carte-

les y en billetes de banco. Iba a redimir la reputación de la ingeniería británica después del literalmente desastroso Bouch, y en un momento en que Gran Bretaña estaba empezando a quedarse atrás frente a franceses y alemanes, técnicamente mejor educados. Suponía ser suficientemente elocuente y tener brío. En otras palabras, había acentos en las condiciones a los que no hemos prestado atención. Y, por otra parte, respecto a la cuestión de quién propuso el cometido y las condiciones, sospechamos que Baker no habría considerado que él mismo iba a trabajar solo para los directores de la Compañía Ferroviaria del Puente Forth. Estaba trabajando también para sus colegas profesionales y sus rivales, y para toda una sociedad.

El Puente Forth y el *Retrato de Kahnweiler*, ambos objetos con un propósito, no son necesariamente diferentes en principio. Las diferencias parecen ser más bien de grado y de equilibrio, particularmente el equilibrio de nuestro interés o de nuestras prioridades críticas. Uno de los temas más profundos de los buenos cuadros es el tejido de la intención humana en general.

II

INTERES VISUAL INTENCIONAL: EL RETRATO DE KAHNWEILER DE PICASSO

¡Prohibido hablar con el conductor!
(Picasso, a Metzinger)

1. *Intención*

Debemos decir algunas palabras sobre la «intención», supongo. He manifestado interés por abordar cuadros, en parte haciendo inferencias sobre sus causas, porque es agradable y porque una disposición hacia la inferencia causal parece que penetra nuestro pensamiento y lenguaje con demasiada profundidad como para ser suprimida, al menos sin que nos perjudiquemos de tal modo que nos incapacite. Pero ya que los cuadros son producciones humanas, un elemento en el campo causal que hay detrás de un cuadro va a ser la volición, y ésta se superpone a lo que nosotros llamamos «intención».

No he tomado partido ni estoy preparado para ofrecer nada útil en la cuestión de si es necesario apelar a la intención histórica de un autor al interpretar un cuadro (o, por supuesto, un poema). Los argumentos para ello —que esto es necesario, si es que va a haber algún tipo de significado determinado en una obra; que la relación entre intención y logro real es necesaria para la evaluación, etc.—, son a menudo atractivos, pero a veces parecen referirse a un tipo de intención ligeramente diferente (una palabra compleja) o a una intención considerada desde un ángulo ligeramente diferente al que a mí me interesa. La intención que me interesa no es un estado psicológico real, particular o incluso un conjunto de acontecimientos mentales dentro de las cabezas de Benjamin Baker o Picasso, a la luz de los cuales —si los conozco— yo podría interpretar el Puente Forth o el *Retrato de Kahnweiler*. Se trata más bien en primer lugar de una condición general de la acción humana racional que yo propongo

cuando organizo mis hechos circunstanciales o me muevo por el triángulo de la reconstrucción. Esto puede ser, sin duda, definido como «intencionalidad». Suponemos un propósito —o intención o «el hecho de tener intención»— en el actor histórico, pero más aún en los objetos históricos por sí mismos. La intencionalidad, en este sentido, es considerada una característica de ambos. Intención es esa faceta de las cosas de inclinarse hacia el futuro.

No es entonces un estado mental reconstruido, sino una relación entre el objeto y sus circunstancias. Algunas de las causas voluntarias que aduzco pueden haber estado implícitas en costumbres que el actor consiente de una forma no reflexiva; otras pueden haber sido disposiciones adquiridas a lo largo de la historia del comportamiento en la que la reflexión tuvo lugar una vez, pero ninguna más. Los géneros son, a menudo, un episodio de la primera, y las habilidades lo son a menudo de la segunda. En cada caso puede que yo quiera ampliar la «intención» para tomar de la racionalidad de la costumbre o del comportamiento lo que pueda conducir a la disposición; puede que esto no haya tenido un papel activo en la mente del hombre cuando creó el objeto particular. Incluso sus propias descripciones de su estado mental —como la de Baker de su intención estética y, con toda certeza, las últimas observaciones de Picasso sobre la suya— tienen una autoridad muy limitada a la hora de hacer un relato de la intención del objeto: son comparadas con la relación entre el objeto y sus circunstancias, y retocadas y desplegadas oblicuamente o incluso descartadas si resultan incongruentes con esto.

De este modo, «intención» hace referencia aquí a cuadros más que a pintores. En casos particulares ésta será la construcción mental descriptiva de la relación entre un cuadro y sus circunstancias. En general, la intencionalidad es también un modelo propuesto en el comportamiento, y es empleado para dotar de una estructura básica a los hechos circunstanciales y a los conceptos descriptivos. En efecto, «intención» es una palabra que utilizaré lo menos posible, pero cuando lo hago no sé qué otra palabra podría poner en su lugar. «Propósito» y «función» y las demás presentan sus propias dificultades y, en cualquier caso, su fuerza es diferente.

2. *El cometido pictórico y las condiciones del pintor*

Ahora se trata de saber si el modelo de intención derivado del Puente Forth de Benjamin Baker puede ser adaptado para enfrentarse a las demandas del *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso (lám. 1). Recordemos: en

Queensferry vimos a Benjamin Baker en posesión de un cometido general —«¡Haga un puente!» o «¡Atraviese!»— y unas condiciones específicas que incluían aspectos tales como los fuertes vientos laterales, el cieno y el espacio para pasar los barcos. El seleccionó y desplegó recursos para afrontarlas. En el caso del *Kahnweiler* de Picasso estaba menos claro cuáles eran el cometido y las condiciones, así como quién los formuló.

El cometido de un pintor es, en efecto, más esquivo que el de un constructor de puentes. Por definición, el papel del constructor de puentes ha sido atravesar; la manera en que lo ha hecho ha variado según sus circunstancias, el carácter del emplazamiento y los recursos materiales e intelectuales de su cultura. Para encontrar algo parecido y tan duradero en el caso del pintor es necesario, por ahora, ser más bien general. (La necesidad de que así sea se disipará dentro de poco.) A modo de estipulación un tanto arbitraria diré, de momento, que el papel del pintor ha sido hacer marcas sobre una superficie plana de modo que el interés visual de éstas está orientado a un fin. Esto no es tanto una definición de la pintura como una especificación del tipo de pintura del que yo me quiero ocupar. Todos hemos visto cuadros que diríamos faltos de interés visual, o en los cuales éste no parece orientado a un fin identificable. Al decir esto, a menudo haríamos un juicio de valor negativo. En cualquier caso éste no sería el tipo de cuadro que me interesa. Más aún, la especificación —«interés visual intencional», para abreviar— implica un tipo de demarcación contra objetos históricos tales como el puente Forth. El puente Forth es visualmente interesante, pero este hecho no es de capital importancia: no es a través de su interés visual como encuentra su cometido y alcanza su fin. Su interés visual es secundario y aunque no queda excluido es accidental.

Esto puede parecer una afirmación en exceso exclusiva, al eliminar episodios históricos enteros, pero no lo es. Tomemos, por ejemplo, la imagen religiosa medieval. Decir que es una cosa de interés visual intencional puede parecer una extraordinaria imposición antihistórica de un punto de vista estetizante moderno. Pero mientras que nuestra propia cultura está, obviamente, empeñada en plantearlo así, describiendo su papel en estos términos particulares, los términos no producen algo falso, sólo algo muy general que falla a la hora de describir las cualidades particulares de la imagen medieval. Las pinturas religiosas medievales —y por eso mismo imágenes religiosas renacentistas como el *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca— fueron producidas con un grado de conformidad respecto a un canon general respaldado por una filosofía elaborada a lo largo del tiempo. Esa filosofía se basaba en el hecho de que de los cinco

sentidos la visión es el más preciso y el más poderoso en la mente, más preciso y vívido que el oído; es el sentido que nos trae la palabra. Por ser la facultad más precisa y vivaz dada por Dios, habría de ser utilizada con un propósito pastoral, y su especial cualidad, dirigida a tres fines específicos. Primero iba a exponer claramente cuestiones religiosas: su precisión la equipaba a ella y a la técnica del pintor para su tarea. En segundo lugar iba a exponer la cuestión de una manera tal que conmoviera al alma: la viveza mental de las cosas vistas le dio gran poder en ese campo más (se sentía) que el de la palabra, una cosa tan sólo oída. En tercer lugar iba a mostrarla de forma memorable: la visión es más retentiva que el oído, y las cosas vistas parecen adherirse a la mente mejor que las cosas oídas. Así, el canon general del pintor —más particularizado, por supuesto, en circunstancias particulares— estaba determinado por el reconocimiento de que la visión era el primero de los sentidos, y que le daba al pintor una potencialidad peculiar: podía utilizar su técnica para hacer cosas que otros medios no podían hacer. Si volvemos a escribir esto como «interés visual intencional», lo estamos generalizando, no excluyendo.

Pero «interés visual intencional» es demasiado general como para ser útil en el caso particular. Lo es solamente como una base neutra —suficientemente no descriptiva como para que encaje en ella lo que yo quiera de los últimos quinientos años de pintura europea—, sobre la cual situar las características específicas implicadas en cada caso particular. El cometido no tiene rasgos. El carácter empieza con las condiciones. Y como las cosas se están poniendo desagradablemente abstractas, propondré en este momento tres elementos en las condiciones de Picasso en 1910 —equivalentes, por así decir, del cielo, los vientos laterales y el espacio para los barcos—, sin intentar corroborarlos. De hecho, están simplemente tomados del comentario sobre Picasso y Braque que hizo Kahnweiler en su libro *Der Weg zum Kubismus*, escrito hacia 1915 y publicado en 1920, que me parece la más plausible de las descripciones casi contemporáneas del primer Cubismo. Cuál sea el status de tal afirmación, qué es lo que está describiendo, quién puede considerarse que estableció las condiciones de Picasso y (más tarde) cómo se pueden evaluar estas pretensiones sobre la intención, son problemas a los que volveré una vez que contemos con algo concreto en lo que pensar.

Un elemento de las condiciones podría proceder del hecho de que pintores de representación, como Picasso, recrean una realidad tridimensional sobre una superficie bidimensional, siendo esto, en efecto, un tema muy antiguo. ¿Cómo se pueden representar cosas y personas, mesas y marchantes de arte recalcitrantemente tridimensionales, y al mismo tiem-

po también reconocer positivamente el plano bidimensional del lienzo? ¿Cómo hacemos una virtud de esta curiosa relación, en vez de jugar a lo que podría verse como el juego del embustero, al crear sobre el plano una ilusión de profundidad? El tema estaba implícito en gran parte de la pintura reciente. El Impresionismo había ofrecido lienzos que jugaban con la tensión entre un plano abiertamente trabajado con toques en su superficie plana y una representación de impresiones sensitivas de los objetos vistos que ponía énfasis en sus matices. Después, Matisse y otros dieron menos toques y jugaron más con la oscilación entre la percepción de sectores más planos de color sobre la superficie pictórica y lo que nosotros inferimos de la manera de dar forma al objeto de representación. Esto planteaba un problema.

Un segundo elemento es una pregunta sobre la preeminencia de la forma o del color, nuevamente un antiguo tema de la pintura y del pensamiento sobre ella. La pintura impresionista y alguna posimpresionista recalcó, tanto pictórica como verbalmente, la primordial importancia que para nosotros tiene el color en el sentido de los matices. Pero el color es un accidente de la visión, una función del contemplador, no una cualidad intrínseca de los objetos; mientras que la forma no sólo es real, sino que ofrece la seguridad de su percepción a través de más de un sentido, ya que podemos aprehender la forma no sólo con la visión, sino también con el tacto. Entonces, ¿cómo puede un adulto perder tiempo jugando con el color cuando la forma del mundo objetivo está a su disposición?

Un tercer elemento es la cuestión de la ficticia instantaneidad de muchos cuadros. La convención (si eso es lo que es, no estoy seguro) de que el pintor está ofreciendo un momento de experiencia estaba siendo cuestionada en parte a causa de la insatisfacción con el programa del Impresionismo. Matisse, por mencionar sólo uno, la expresó en un ensayo de 1908. El tema es, por supuesto, que de hecho al pintor le cuesta mucho más que un momento pintar un cuadro: le cuesta horas o meses. ¿Puede ser ésta una justificación para que el pintor haga constar *en el carácter de su representación* el hecho de que se trata de un compromiso perceptivo e intelectual continuado con el objeto durante el proceso de la representación de éste? Una vez más, ¿no deberíamos dar valor al hecho de que si un objeto es lo suficientemente importante como para que lo pintemos tendremos más de una sola impresión sensorial de él? Hemos pensado en esto de forma analítica en sus partes y de forma sintética en la constitución de éstas. Lo más probable es que lo hayamos estudiado bajo luces diferentes y desde varios puntos de vista. Y —un punto importante de un comentario de Braque de 1908— nuestras emociones están relaciona-

das no tanto con el objeto propiamente dicho como con la historia del compromiso de nuestras mentes con ese objeto.

3. ¿Quién estableció las condiciones de Picasso?

Con el fin de tener algo sobre lo que trabajar vamos a proponer estas tres —la tensión entre el plano del lienzo y las tres dimensiones del objeto; la tensión entre forma y color, y la tensión entre instantaneidad ficticia y el hecho de un compromiso continuado— como conceptualizaciones de tres de los elementos específicos en el problema que Picasso estaba eligiendo para abordar hacia 1906-1910. Había otros, por supuesto.

Ahora bien, es evidente que él no lo habría expresado así; si las hubiera oído así formuladas, se habría burlado, con una de sus jocosas evasivas por las que entonces era bien conocido. («No hay pies en la naturaleza», «Prohibido hablar con el conductor», etc.) Para él esos temas no podían ser objeto de una verbalización de este tipo. Estaban incorporados a sentimientos complejos sobre una serie de otros cuadros, tanto de otros hombres como de él mismo —cuadros que a él le gustaban más o menos y cuadros que más o menos le disgustaban—. Lo que estamos haciendo con nuestras conceptualizaciones es intentar ocuparnos —de nuevo, evidentemente, para nuestro propio propósito reflexivo— de un balance de la actitud de Picasso hacia los cuadros tal como nosotros la inferimos, a partir del carácter de sus propios cuadros en relación con otras pinturas y, en segundo lugar, a partir del carácter evolutivo de sus propias obras durante esos años.

Por tanto, hay una dimensión histórico-crítica de las condiciones del pintor. Los términos específicos del problema del pintor pueden ser, ante todo, una visión específica de la pintura del pasado. Lo mismo ocurre con el cometido: en efecto, ahora podemos dejar que el cometido y el torpe comodín del «interés visual intencional» se desvanezcan. El cometido de Picasso residía, en realidad, en el conjunto de pintura previa que Picasso habría reconocido como pintura digna de ese nombre, aunque no fuera como la suya, o adecuada a su propósito. Pudo haber conceptualizado para sí mismo el objetivo de la pintura o no. Se podría suponer que lo hizo de vez en cuando, pero no es necesario para nosotros que lo hiciese, y no nos importa la reconstrucción de sus pensamientos reales, si es que los tuvo.

Entonces, ¿quién estableció el cometido de Picasso —él no tenía una Compañía del Puente Forth— y las condiciones para el *Retrato de Kahn-*

weiler? Una respuesta parcial preliminar sería que Picasso, cuando menos, se formuló los suyos propios. El pintor registra su individualidad en gran parte a través de su percepción particular de las circunstancias que ha de enfrentar. En efecto, si pensamos en un pintor «expresándose a sí mismo» es sobre todo ahí, en el análisis de su entorno, que, hablando de manera esquemática (más de esto después), precede al proceso de pintar propiamente dicho, donde podríamos encontrar con bastante seguridad la individualidad. A menudo se da una extraña impersonalidad por lo que respecta a la elaboración real de una solución en la técnica. La técnica del pintor, de formas, colores y distancias visualmente percibidas y pictóricamente desplegadas, es casi tan impersonal como las propiedades estructurales del acero. Pero la formulación de unas condiciones por parte del pintor es, de hecho, un asunto muy personal. El problema de Benjamin Baker había estado constituido por elementos —cieno, vientos laterales, etcétera— que ejercían una presión objetiva. El no los seleccionó como materia prima de su solución, aunque (como Thomas Bouch) era libre, hasta cierto punto, de poner un énfasis personal en esto o aquello. Pero los elementos del problema de Picasso fueron seleccionados más libremente por Picasso a partir de una diversidad de ellos, y fueron dispuestos por él en un problema que es lo que constituye las condiciones inmediatas.

Sin embargo, si hemos de pensar en Picasso como el que formuló sus propias condiciones, lo hizo como un ser social en circunstancias culturales. Constituye una dificultad real la forma de pensar o hablar con prudencia de esta relación entre Picasso y su cultura. La complicación radica en la estructura de la relación: queremos mantenerla muy suelta y muy recíproca.

4. *El pintor cultural:* *troc*

Me parece que puede tener interés tomar prestado de la teoría económica algo como el concepto técnico de «mercado». Un mercado es un entrar en contacto entre productores y consumidores de un producto con el propósito del intercambio. Es un modelo de relación en la cual dos grupos de personas son libres de tomar opciones que operan entre sí. De manera típica, supone un grado de competición tanto entre los productores como entre los consumidores, entre los cuales existe un medio de comunicación no verbal: los grupos de cada sector pueden hacer afirmaciones con sus pies, por así decir, participando o absteniéndose. Cualquier mercado pue-

de ser definido por el tipo de artículo intercambiado en él y también geográficamente: dentro de él es probable que haya un despliegue de submercados especializados. En la medida en que la forma de relación es necesaria para pensar en la relación del pintor con su cultura, «mercado» me parece suficiente. La esencia es que existe una opción en ambos sectores, pero una elección en cada sector tiene consecuencias para toda la gama de posibilidades de ambos.

Pero debemos decir también que la relación es mucho más difusa que en el caso de los economistas. En el mercado de éstos, lo que compensa al productor es el dinero: el dinero está en un lado; bienes y servicios, en el otro. Pero en la relación entre pintores y culturas, la moneda está más diversificada que el dinero; incluye cosas tales como la aprobación, la alimentación intelectual y, más tarde, la tranquilidad, la provocación e irritación de carácter estimulante, la articulación de ideas, las habilidades vernáculas visuales, la amistad y —muy importante, por cierto— la historia de la propia actividad y herencia, así como, a veces, el dinero actuando como muestra de alguna de estas cosas y como medio para seguir actuando. Y el producto que se da a cambio no es tanto el cuadro como la experiencia provechosa y placentera de él. El pintor puede elegir tomar más de una forma de compensación que de otra —más un cierto sentido de sí mismo dentro de la historia de la pintura, por ejemplo, que de aprobación o dinero—. El consumidor puede elegir este y no aquel tipo de satisfacción. Cualquiera opción que decidan el pintor o el consumidor se reflejará en el mercado en su conjunto. Es un modelo de trueque, un trueque de bienes ante todo mentales. En parte para registrar el elemento de trueque y en parte para distinguir el intercambio propio del pintor del mercado de dinero-moneda de los economistas —y también porque en este momento estamos en París—, me referiré a esta relación como *troc*.

Me interesa especialmente no elaborar nada parecido a un *troc* desde el punto de vista sistemático, porque su atractivo, para mí, radica en su simplicidad y fluidez: no es más que una forma de relación en la que dos clases de personas, ambas dentro de la misma cultura, son libres de hacer elecciones en el curso de un intercambio, y cada elección afecta al universo de dicho intercambio, así como a los demás participantes. Probablemente exista un símbolo matemático para la forma de la relación. Como modelo explicativo general esto, por supuesto, sería muy débil; no pretende ser un modelo explicativo, sino una modesta facilidad para la crítica interfe-rencial de los particulares. Pero aun así hay que destacar uno o dos aspectos.

Uno es que el lenguaje en el que los consumidores se dirigen a los productores en el *troc* de cuadros es genérico e histórico a la vez. No está capacitado para pedir específicamente el cuadro particular que llegó a ser el *Retrato de Kahnweiler*. El consumidor puede responder o no a categorías de cosas que han sido hechas, incluyendo no sólo una categoría como los retratos cubistas, sino cuadros clasificados como innovadores y cuadros clasificados como cuadros de Picasso. Esto, a su vez, implica una pluralidad de circunstancias que son suficientemente obvias como para que se me permita omitir su explicación detallada: que la iniciativa está con el pintor, quien dispone de mucho espacio para maniobrar dentro de las diferentes condiciones; que el mercado puede decir mucho más de lo que los consumidores saben conscientemente que están diciendo; que la atención a consideraciones genéricas y transformacionales por parte del crítico de arte tiene un fundamento en el campo causal que hay detrás del cuadro.

Otro punto es que la pintura es un arte menos puro que la construcción de puentes, en el sentido de que el *cómo* está mucho más claramente contaminado por el *porqué*. En el caso del puente Forth costó poco esfuerzo, creo yo, distinguir entre dos episodios diferentes, uno en el terreno de las compañías ferroviarias y relacionado con la decisión de construir o no un puente; el otro en el terreno de Benjamin Baker, relacionado con la forma que debía tener el puente. Ambos episodios no son totalmente aislables uno de otro y, en principio, se interrelacionan, pero prácticamente era posible abordar el episodio *cómo* por separado sin perder demasiado. Pero por lo que respecta a Picasso el caso está saturado de *porqués* y *de cómo*; empobreceríamos de mala manera nuestro sentido de sus condiciones si excluyéramos de nuestra consideración cuestiones acerca de por qué razón cuadros del tipo del *Retrato de Kahnweiler* estaban siendo pintados y consumidos en 1910. Una pregunta a la que volveré brevemente más adelante es hasta qué punto hay que indagar en este aspecto del entorno de Picasso para llegar a un nivel mínimo de comprensión de cómo el *Retrato de Kahnweiler* llegó a tener la forma que tiene.

Otra cuestión es que si bien la relación básica del *troc* es simple y fluida, en cualquier caso particular está parcialmente encerrada en instituciones mercantiles reales que no lo son tanto. Las *formas* de esas instituciones forman parte de las condiciones del pintor, porque incorporan suposiciones latentes sobre lo que es la pintura. Y las formas de las instituciones no son expresiones puras de un impulso estético inmediato en una cultura. A menudo representan pervivencias de momentos anteriores: están sometidas a la inercia. Con frecuencia reflejan modelos y prácticas corrientes

en los mercados de otras manufacturas y bienes no especialmente desarrolladas para los cuadros —ropa, antigüedades, metales preciosos, conferencias de arte, vinos, etc.—. Importantes cuadros de la época de Piero della Francesca fueron contratados según un procedimiento desarrollado para la cotidiana obtención y abastecimiento de manufacturas generales por encargo: tales formas son, después de todo, grandes consecuciones intelectuales de una cultura, institucionalizadas como la ley y la lengua, y sería sorprendente que no existiese un grado de asimilación. Pero más que perseguir tales asuntos a un nivel general, hablaré ahora del mercado de Picasso alrededor del año 1910, el marco institucional que interfería con el puro *troc.*

5. El mercado de Picasso: señales estructurales y opción

Mientras que un pintor del Renacimiento como Piero della Francesca realizaba una gran parte de sus cuadros por encargo, produciendo objetos comisionados a menudo en los términos de contratos legales, la mayoría de los pintores del París de los años 1906-1910 pintaban cuadros que después tenían que ser comercializados. A menudo disponían de obra en sus estudios, pero aun entonces necesitaban medios para hacer que sus mercancías fuesen conocidas y disponibles. Había varios medios para ello, pero tres eran particularmente importantes.

En primer lugar, había exposiciones colectivas públicas según el modelo que se remontaba al siglo XVIII. Había un salón oficial anual, con un jurado o comité de selección, pero en él no se exhibía el tipo de pintura que pintores como Picasso estaban interesados en hacer. Dos salones no oficiales, los negros, se habían desarrollado para ellos. En primavera estaba el Salón de los Independientes, que funcionaba sin jurado, pero tenía un poderoso comité encargado de la instalación; Signac y los neoimpresionistas tenían influencia en él. En otoño había un Salón de Otoño, un negocio más reciente establecido en 1903; ahí Matisse y los Fauve ganaron un cierto peso, y había un jurado —que rechazó algunos de los cuadros enviados por Braque en 1908—. Estos dos salones negros podían ser anti-oficiales en su gusto, abierto a la «nueva pintura» del momento, pero tenían el mismo carácter estructural e institucional del salón oficial. En efecto, los organizadores estaban empeñados en hacer constar su largo *pedigree*. El crítico Roger-Marx dejó bien expresada su visión en la introducción al catálogo del Salón de Otoño de 1906, año muy significativo:

La corte de Luis XIV dispuso reunir, cada dos años, las pinturas y esculturas de los miembros de la Academia: los estrechos límites de la curiosidad y de la producción no exigían más que esto. A partir de los sucesores del Gran Rey se inicia la era de las exposiciones disidentes: Exposiciones de la Academia de San Lucas, *Expositions du Colisée*, sin contar las apasionantes *Expositions de la Jeunesse*. El siglo XIX está jalonado, hasta su final, de manifestaciones individuales o colectivas que adoptan un carácter claramente de protesta: tal como la que tuvo lugar en 1863 [Salon des Refusés], bajo la protección del Estado. Más tarde (1890) se instituirá en oposición al Salon de dos siglos de existencia, el *Salon de la Société Nationale* [o Independents] y desde 1903 las dobles exposiciones de mayo encuentran, en el Salon de Otoño, una inesperada continuación, pronto considerada *logique et normale*.

Su talante libre [*ses libres allures*] lo acerca al Salon de los Independientes o incluso a las Exposiciones impresionistas, de gloriosa memoria; pero el programa es más amplio y los elementos constitutivos son más variados, en razón de la evidente ambición de hacer la suma de las iniciativas, de donde quiera que éstas vengan, y en cualquier sentido al que vayan dirigidas... Allí uno puede seguir el progreso de los recién incorporados, cuya labor, durante el año, no aparece sino diseminada, partida, fragmentada; uno saborea el talento inédito en el verdor, a veces un poco acre, de sus primicias: aquí uno se instruye ampliamente en lo que Edmond Duranty llamaba no hace mucho [1876] las tendencias de la «Nueva Pintura».

Como dice Roger-Marx, los salones negros eran una institución con una respetable historia y un sentido de cumplimiento de un deber nacional: como los salones oficiales, ofrecían conscientemente el arte del año a la nación, aun cuando el tipo de pintura que mostraban era «la nueva pintura». Son instituciones que incorporan un sentido muy antiguo del arte en una cultura colectiva.

En segundo lugar, había, y ha habido durante mucho tiempo, marchantes de cuadros con la misma gama blanca y negra de los salones. Había unos pocos que exhibían algo de la nueva pintura a una clientela conscientemente progresista, entre la cual se contaban extranjeros de paso o residentes, como el ruso Sergei Shchukine y los americanos Leo y Gertrude Stein, que eran, con mucha diferencia, compradores sustanciales. Daniel-Henry Kahnweiler, hijo de una familia de comerciantes de alimentos exóticos y agente de bolsa por su educación, se había convertido en marchante en 1907 de forma modesta: había reunido sus primeras existencias acudiendo a los Independientes y comprando cuadros de Derain y Vlaminck. Pero Kahnweiler reconoció el valor de dos grandes marchantes

de la nueva pintura que le precedieron. Paul Durand-Ruel había sido en gran medida el marchante de los impresionistas; su negocio era el desarrollo de una firma familiar establecida desde hacía mucho tiempo. Ambroise Vollard, un abogado que no llegó a ejercer, desde premisas más modestas, había sido el de Cézanne y de otros muchos, y había expuesto obra de Picasso en una fecha tan temprana como 1901. Vollard y después de él Kahnweiler tendían en aquel tiempo a establecer acuerdos con un pintor en virtud de los cuales el pintor les vendía la práctica totalidad de su producción, con frecuencia a precios fijados según las dimensiones de los cuadros. En cierto modo sería aburrido hacer hincapié en la forma de la institución reflejada en el marketing de algunos otros tipos de productos, y de una manera más remota en una estructura económica general.

Un tercer elemento en el mercado era la gran prensa cultural francesa que registraba los hechos sociales más importantes de Francia, incluyendo la fuerza y la variada gama de cultura verbal, que tenía también una larga historia y cubría un amplio espectro de gustos. Las reseñas de exposiciones en particular ya habían sido antes un género literario desarrollado, incluso hiperdesarrollado, en la Francia del siglo XVIII. En 1906-1910 había brillantes revistas como *Les Arts* con reseñas de los salones blancos y negros, pero también había una prensa que se consideraba a sí misma conscientemente vanguardista. El operador más conocido en esta última era Guillaume Apollinaire. Apollinaire decía que asumía por principio la defensa de lo nuevo y actuaba como empresario de muchos exponentes de la nueva pintura. Fue él quien popularizó el desgraciado término «Cubismo» —como muchas etiquetas de estilo, una desafiante extensión de un término condenatorio (de los «cubos» de Braque en 1908) y un ejemplo de primera clase de la potencialidad del lenguaje para obstaculizar la percepción visual—. El formuló las intenciones de los nuevos pintores en términos inexactos, pero estimulantes; publicó listas de adeptos al «Cubismo» e inventó sustitutos para los ismos al cabo de un cierto tiempo. Dice Braque de Apollinaire:

[Se sentía] atraído por la nueva pintura por simpatía hacia Picasso, hacía mí mismo y otras personalidades; también estaba un poco orgulloso de formar parte de algo nuevo. Nunca escribió sobre nosotros de forma penetrante... Me temo que nosotros seguimos animando a Apollinaire para que escribiera sobre nosotros como lo hacía, para que nuestros nombres siguieran estando presentes, por lo menos, en una parte del público.

Pero fue Apollinaire el que había puesto en contacto a Braque con Picasso. Este era, en líneas generales, el modelo de mercado al que se dirigió

Picasso. En cierto modo era un modelo muy antiguo. En el siglo XVIII Chardin, por citar a alguien, optó por presentarse a través del salón oficial (lám. 17), que todavía no estaba lo bastante apartado del arte nuevo, para lo cual se había graduado siendo bastante joven en la Academia de San Lucas —no tanto una organización disidente, *pace* Roger-Marx, como de bajo mercado—. Durante casi veinte años fue *tapissier* encargado de la instalación del salón, y se mantuvo en ello a pesar de los altibajos de la popularidad, al contrario que Fragonard, por ejemplo, que en un momento determinado optó por actuar por cuenta propia y vender directamente a una clientela ya establecida. Chardin, como Picasso, tenía cuadros pintados por propia iniciativa, además de los que hacía por encargo, y aquéllos servían a menudo como modelos para las réplicas, muchas veces numerosas, realizadas por encargo. A lo largo de su carrera produjo un número relativamente reducido de dibujos nuevos, en ocasiones unos 200, pero muchas réplicas. La prensa cultural era ya entonces fuerte, y había muchas reseñas del salón (lám. 18), pero, a mi modo de ver, más importantes que las reseñas en el mercado de Chardin eran los grabados (lám. 19), a través de los cuales se ponían en circulación amplia y visualmente sus nuevos modelos. **El elemento nuevo principal en el mercado de Picasso es el mayor papel desempeñado por los marchantes.**

Al igual que otros mercados altamente desarrollados, el París de 1906-1910 era complejo y ofrecía amplias opciones para Picasso. Esto es importante: Picasso disponía de una amplia gama de opciones entre las cuales podía elegir una serie de expectativas variadas y genéricas, como ya he insistido. Dentro de este margen había mucho espacio para la maniobra y para el desarrollo de las condiciones originadas por el más amplio *trac* que él había establecido. Y las obras de Picasso, a su vez, educaron y cambiaron el margen de expectación: las expectativas genéricas se definen históricamente, y la obra de Picasso cambió la historia aumentando los puntos de referencia. Pero el mercado desempeña un papel escurridizo en las condiciones, al ofrecer también ciertas señales a través de su estructura. Esto resulta difícil de describir de manera cuidadosa.

Lo más sorprendente de la elección de Picasso en el mercado era que decidió no tener nada que ver con los salones negros: los catálogos de éstos, sin su nombre (fig. 7 en la pág. 70), son lo más cercano a un firme documento verbal sobre la intención de Picasso en aquellos años. Hoy en día es tan común que los pintores trabajen fuera de tales exposiciones de grupo regulares que aún sobreviven, y se presenten a sí mismos por medio de una muestra individual con un marchante, que hay que enfatizar

1338 — *Gros temps (eau-forte originale et couleurs, gr.*

1339 — *Drame au Village (eau-forte originale en couleurs, gr.*

PETIT (P. THÉODOZE), né à Lille. Français.
— 3, cité Vaneau. — (Décédé).

1340 — *La Plage. Le Pouliguen, p.*

1341 — *La Plage. Le Pouliguen, p.*

PFEFFERMANN (ABEL), né à Kreslavka.
Russe. — 144, rue du Bac.

1342 — *Sans Chemin, ou voyage des Misérables, p.*

PICART LEDOUX (CHARLES), né à Paris.
Français. — 48, rue Durantin.

1343 — *Paysage, p.*

1344 — *Nature morte, p.*

1345 — *Sur la Plage (eau-forte en couleur), gr.*

1346 — *Perverse (pointe sèche), gr.*

PICHOT (RAMON), né à Barcelone. Espagnol.
— 142, avenue de Versailles.

1347 — *Ventas del Spiritu Santo, p.*

1348 — *Jardin au pied de la Sierra, p.*

1349 — *Un marché en Espagne, p.*

1350 — *La Sardana (danse populaire espagnole, p.*

1351 — *Bal en plein air, p.*

PIET (FERNAND), né à Paris. Français. — 38,
rue Rochechouart. S.

1352 — *Marché aux Cochons (Vannes), p.*

1353 — *Marchande de lingerie (Vannes), p.*

1354 — *Lavoir du Grand Duc (Vannes), p.*

1355 — *Lavoir à Guingamp, p.*

1356 — *Lavoir à La Roche, p.*

1357 — *Lavoir à Lamballe, p.*

1358 — *Le Scorf, à Lorient, p.*

1359 — *Au Parc Monceau, p.*

1360 — *Marché aux bestiaux, à Yffiniac, p.*

PIMIENTA (GUSTAVE), né à Paris. Français.
22, avenue Niel.

1361 — *L'Humanité (groupe plâtre), sc.*

1362 — *Tête d'Homme (étude plâtre), sc.*

1363 — *Tête de Femme (étude plâtre), sc.*

1364 — *Vieillard (tête bronze), sc.*

1365 — *Femme au Panier (statuette plâtre), sc.*

su aspecto positivo, opuesto a la acción de la inercia. Picasso resultaba bastante poco usual entre el número considerable de nuevos pintores al no exponer siquiera una vez en los salones negros: Braque, por citar sólo a uno, expuso en él en una fecha tan tardía como 1908, y el hombre con el que Picasso habría aparecido en la figura 7, Ramón Pichot (o Pitxot), era el viejo amigo de Barcelona con quien estuvo en Cadaqués en el creativo verano de 1910, justo antes de pintar a Kahnweiler. Desde el principio de su estancia en París —en 1900 una pequeña venta a la marchante Berthe Weill y un modesto acuerdo con el marchante de dibujos Petrus Mañach, la exposición con Vollard en 1901, la irónica fantasía de tira cómica de 1902 que termina con la llamada del gran Durand-Ruel, que le dio «mucho dinero»—, el contacto con el público por parte de Picasso había sido por mediación de marchantes, y luego por la de los clientes de los marchantes, que también accedían directamente a su estudio (láms. 20, 22), y después, por supuesto, por medio del periodismo cultural en el sector controlado por Apollinaire. Este no había sido un camino fácil, y con toda seguridad no puede ser presentado como una estrategia dirigida comercialmente: el modelo de comportamiento no es de esa clase. Hacia 1906, después de algunos años de gran pobreza, estaba en vías de establecerse, sobre todo gracias a Vollard, pero también a los dibujos que vendió el «valeroso» (en palabras de Kahnweiler) Clovis Sagot, junto con parte del público progresista al que he hecho referencia. Había algunos compradores para los Picassos de, digamos, 1903-1906. Precisamente en ese momento, con los estudios previos a las *Demoiselles d'Avignon* y las nuevas pinturas derivadas de ésta, de 1907, se liberó de esta modesta ayuda al producirse un distanciamiento de un cliente como Leo Stein y, de forma importante, de Vollard. Mientras que las relaciones con Vollard no estaban rotas —algunos cuadros de Picasso fueron expuestos en la galería de Vollard en el invierno de 1910-1911— fue Kahnweiler el que hizo su aparición para actuar como el marchante más convencido del Picasso de los años cubistas.

Lo que quedaba implicado de forma positiva al evitar la participación en exposiciones colectivas, se clarifica un poco más si se compara con el comportamiento de los «Cubistas menores» —Albert Gleizes (lám. 23), Jean Metzinger (lám. 24), Robert Delaunay y los demás—, que eran hombres de salón negro. En cierto modo estos hombres, más que Picasso y Braque, son los que con más propiedad podrían ser llamados cubistas; sintieron la necesidad de formar parte de un movimiento de grupo con un programa explícito. Según Gleizes:

...fue en ese momento, en octubre de 1910 [el momento en que Picasso estaba trabajando en el *Retrato de Kahnweiler*], cuando nos descubrimos seriamente unos a otros.

...La necesidad de formar un grupo, de frecuentarnos, de intercambiar ideas, parecía imperativa.

Eso hicieron, y Picasso y Braque fueron socialmente la mitad de ello, pero no a la hora de intercambiar ideas: las dos evasivas de Picasso a las que aludí más arriba —«¡Prohibido hablar con el conductor!»; «No hay pies en la naturaleza»— eran respuestas a los cuestionamientos de Metzinger sobre lo que los cubistas debían hacer sobre esto o aquello. Según Gleizes de nuevo: «Nosotros debíamos exponer en grupo, todos estábamos de acuerdo.» No todos; en 1911 los cubistas menores dieron una especie de golpe de estado a los Independientes haciendo caso omiso de la tradicional instalación no grupal y ocupando la sala 41 como sala «cubista», pero sin la participación de Picasso ni Braque. En 1912 Gleizes y Metzinger publicaron su libro *Du «Cubisme»*, en el que se le daba poca importancia a Picasso, y la exposición colectiva *La Section d'Or* se celebró en la *Galerie de la Boétie*.

En estas dos modalidades de comportamiento en dos secciones del mercado parecen implícitas dos inflexiones de las condiciones. **Para destacar crudamente un punto preliminar, al exponer en los salones negros caóticamente mezclados (fig. 7 otra vez), un medio natural de hacerse notar o mantener una presencia era ser reconocible como miembro de una clase o grupo, preferiblemente una clase que pudiera ser discutida. Este es un reconocimiento del pensamiento genérico del mercado.** En efecto, el instinto de los cubistas menores de colgar juntas sus obras se manifestó algunos años antes de llegar a ser cubistas. Por destacar un signo ligeramente absurdo de esto, y para hacer una última visita al Salón de Otoño de 1906:

Delaunay (Robert)...

420. Portrait de M. Jean Metzinger, peinture.

Metzinger (Jean)...

1191. Portrait de M. Robert D. ..., peinture.

(Appartient à M. Robert Delaunay.)

El volublemente autoexpositor Delaunay era, de hecho, un interesante caso que complicaba las cosas, incómodamente situado entre unas condiciones de grupo y un evidente sentimiento de que el *gran* artista es una persona sin par. Sólo estaba dispuesto a medias a unirse al cubismo de

grupo tal como lo proponían Gleizes y Metzinger, porque, por lo menos en 1912, había desarrollado una derivación que le diferenciaba del resto y para la cual Apollinaire le proporcionó el término particular de «Orfismo».

Ahora bien, si ser miembro de una clase discutible era una forma de mantenerse a flote en los salones negros, ser un talento notoriamente individual era una forma de hacerlo cuando se nadaba en el sector de los marchantes. Pero ésta es una forma demasiado ruda de plantearlo: hay que hacer al mismo tiempo dos importantes puntualizaciones. En primer lugar, no es que los cubistas menores formaran un grupo y Picasso desempeñara un papel individualista porque eso fuera lo más astuto que se podía hacer en el submercado de los salones o los marchantes en los que se hallaban inmersos. Más bien llegaron a esos submercados porque eran los sectores apropiados para gente con una cierta visión, tanto del buen artista como de sí mismos: era donde se podría encajar. Ellos *acceptaron* los elementos estructurales de las condiciones que, sin embargo, entonces confirmarían su visión. La reciprocidad manda. En segundo lugar, no es que el elemento de mercado-estructural en las condiciones de Picasso estuviera abierto a tan sólo una interpretación o inflexión: está lejos de ser determinado en un solo sentido. Más bien se define por estar unido a otras señales. Esto nos devuelve a Apollinaire (lám. 21), por lo menos como representante central de esa parte de la prensa cultural que Picasso podría mirar.

Picasso, Braque y Kahnweiler expresaron tiempo después que consideraban a Apollinaire un mediocre crítico de pintura, y sus observaciones sobre Picasso parecen ahora retórica ampulosa y escasamente perceptiva. Pero observando 1906-1910 más como un *troc* que como un mercado simple, el interesante papel de Apollinaire parece ser tanto el de crítico de arte como el de algo entre ideólogo y moralista. En este papel se demuestra significativo y eficaz. Contemplando el universo apollinaresco, Picasso iba a llegar a una serie de ideas muy amplias, con raíces culturales y sociales profundas y complejas que Apollinaire, entre otros, logró articular con gran fuerza vital. Las proposiciones eran muy amplias, pero explícitas; por ejemplo (y de modo muy general), que el arte es un asunto seriamente juguetón; que el artista, de modo característico, trata con modos de percepción y experiencia; que el buen artista es alguien que se esfuerza por lograr nuevos modos; que éstos pueden ser liberadores y enriquecedores para un observador dispuesto a abrirse y a poner de su parte; que algunos artistas particulares del pasado inmediato, grandes hechos y valores lo ejemplifican; que el buen artista aprende de ellos y además se mueve a partir de ellos; que el buen artista tiene una voz nueva e individual...

(Ya que tales ideas sugieren asociaciones con toda suerte de hechos sociales y económicos —son parte de una ideología, si ustedes quieren—, la cuestión puede surgir al plantearse hasta qué punto puede ser beneficioso diferenciar estas asociaciones. Al igual que con el puente Forth (I, 3), la respuesta depende primero del marco de referencia que se tenga —tanto si abordamos historia social como cuadros—, así como de nuestra visión general de las fuentes de la acción humana. Si estamos haciendo crítica inferencial de cuadros a partir de convicciones distintas de las deterministas económicas, entonces es probable que la cuestión llegue a ser la producción crítica en el caso particular de, por ejemplo, la utilidad crítica de conocer los corolarios políticos del universo de Apollinaire, o los equivalentes de Kahnweiler y Vollard en la venta de otras manufacturas, o las diferencias de clase y sociales entre Picasso y Braque de un lado y Metzinger y Delaunay de otro, o de la base socioeconómica de Gertrude Stein —ninguna de éstas, después de todo, es difícil de determinar con precisión—. En el caso que nos ocupa (o, por ejemplo, el de Chardin) no considero que sea prioritaria esa diferenciación, si consideramos al cuadro un objeto de interés visual intencional; pero si estuviésemos reflexionando sobre *La Joie de vivre*, de Matisse (o Watteau), creo que lo sería.)

Es con nociones como esta última —que el buen artista es un individuo— con las que es necesario encajar la señal de mercado-estructural ofrecida por el sector del marchante, antes de llegar a ser totalmente determinada. Apostaríamos que Picasso ya creía en las cosas que Apollinaire retorizaba mucho antes de que hubiera oído hablar de Apollinaire, o incluso antes de haber visitado París, pero la articulación de aquéllas por parte de Apollinaire las habrían agudizado y confirmado sólo un poco. Siempre resulta fortalecedor oír tus sentimientos verbalizados estilísticamente por alguien que te gusta. Y aunque todo aquello que articulaba Apollinaire resulta inadecuado como crítica de arte, tomado en *troc* por un hombre con su agudo ojo para los cuadros tiene su importancia, pero no se puede ni hay necesidad de medir cómo es de grande. En otras palabras, puesto todo ello —en la mente de Picasso— *en relación con su percepción del cuadro de Cézanne*, podría significar algo mucho más preciso.

En términos generales, pues, digamos que los mercados de arte maduros son complejos y ofrecen al pintor una variedad de condiciones genéricas que él mismo puede revisar mediante su propio comportamiento; pero esos mercados son demasiado simples, tanto para registrarlos cuidadosamente como para que engloben el intercambio más amplio del *troc*. Parte del significado del mercado radica de manera inconveniente en signos ofrecidos por hechos estructurales y no en las expectativas formuladas. Estos

hechos reflejan otros más generales, de carácter estructural de una sociedad económica, aunque no siempre de forma muy rápida o exacta. Pero su significado sólo queda determinado realmente en relación a una idea. Incluso ideas muy amplias, cuando se hallan en contextos pictóricos muy específicos —lo general junto a lo particular—, quedan más definidas. Y tal vez sea éste un buen momento para recordarnos una vez más que lo que estamos describiendo es nuestro pensamiento sobre un cuadro —no el cuadro, ni los acontecimientos mentales en el intelecto del pintor.

6. *Excursus contra la influencia*

Un paréntesis. La mención que acabo de hacer de Cézanne me conduce a un obstáculo o escándalo —la noción de la «influencia» artística, de un pintor «influyendo» en otro—, así que debo dedicar un par de páginas a tratar de darle una patada y arrojarlo de mi camino para seguir avanzando.

«Influencia» es una maldición de la crítica de arte, en primer lugar por su obstinado prejuicio gramatical acerca de quién es el agente y quién el paciente: parece invertir la relación activo-pasivo que el actor histórico experimenta y el contemplador inferencial va a querer tener en cuenta. Si decimos que X ha influido en Y, parece que estamos diciendo que X hizo por Y más de lo que Y hizo por X. Pero al reflexionar sobre los buenos cuadros y pintores, lo segundo es siempre la realidad más vívida. Es muy extraño que un término con tan incongruente trasfondo astral haya llegado a desempeñar un papel así, porque va justamente contra la energía real del léxico. Si pensamos que Y es el agente, y no X, el vocabulario es mucho más rico y diversificado de manera más atractiva: inspirarse en, acudir a, aprovecharse de, apropiarse de, recurrir a, adaptar, malentender, remitirse a, recoger, tomar, comprometerse con, reaccionar frente a, citar, diferenciarse de, asimilarse a, asimilar, alinearse con, copiar, dirigirse, parafrasear, absorber, hacer una variación sobre, revivir, continuar, remodelar, imitar, emular, travestir, parodiar, extraer de, distorsionar, prestar atención a, resistir, simplificar, reconstituir, elaborar sobre, desarrollar, enfrentarse con, dominar, subvertir, perpetuar, reducir, promover, responder a, transformar, emprender... —cualquiera podrá pensar en otras—. La mayoría de estas relaciones no pueden establecerse en el otro sentido —en términos de X actuando sobre Y, y no Y actuando sobre X—. Pensar en

el hecho en sí de la influencia embota el pensamiento, al empobrecer los medios de diferenciación.

Peor aún, es engañoso. Decir que X ha influido en Y en algún aspecto es escabullirse de la cuestión de causalidad sin que lo parezca. Después de todo, si X es el tipo de hecho que actúa sobre la gente, parece que no hay una necesidad apremiante de preguntar por qué Y era el elemento sobre el que se actuaba: la implicación es que X simplemente es ese tipo de hecho —«influyente»—. Pero cuando Y recurre a, o se asimila o refiere de otra forma a X, hay unas causas: respondiendo a las circunstancias, Y hace una selección intencional a partir de una serie de recursos de la historia de su arte. Por supuesto, las circunstancias pueden ser bastante perentorias. Si Y es aprendiz en el taller del siglo xv de X, le obligarán a remitirse a X durante un tiempo, y X dominará la variedad de recursos que se presenten ante Y en ese momento; las disposiciones adquiridas en esta temprana situación pueden permanecer en Y con facilidad, incluso bajo formas extrañas o invertidas. Asimismo hay culturas —más claramente, las varias culturas medievales— en las cuales la adherencia a tipos y estilos existentes está bien vista. Pero entonces se dan en ambos casos cuestiones que hay que plantearse sobre los marcos institucionales o ideológicos en los cuales estas cosas eran así: éstas son las causas por las cuales Y se remitió a X, parte de su cometido y sus condiciones.

La clásica imagen de causalidad de Hume que parece colorear muchas de las observaciones sobre la influencia es una bola de billar, X, golpeando a otra, Y. Una imagen que podría en este caso funcionar mejor sería no las dos bolas, sino el terreno ofrecido por una mesa de billar. Sobre esta mesa habría muchas bolas —el juego sería más bien de billar ruso o americano—, y la mesa es italiana, sin huecos. Sobre todo, la bola blanca, la que golpea a la otra, no es X, sino Y. Lo que sucede en el terreno cada vez que Y se remite a una X es una reorganización. Y se ha movido a propósito, impelida por el taco de la intención, y X ha sido también colocada de otra manera: cada una termina en una nueva relación respecto a la colocación de las otras bolas. Algunas de éstas se han hecho más o menos accesibles u ocultas, más o menos al alcance de Y en su postura en referencia a X. Las artes son juegos de posición, y cada vez que un artista es influido, vuelve a escribir un poco su historia del arte.

Pongamos por caso que X es Cézanne y Picasso es Y. En el otoño de 1906 murió Cézanne y Picasso empezó a trabajar con vistas a *Les Femmes d'Alger* (lám. 7). Durante algún tiempo, Picasso había podido ver cuadros de Cézanne; en particular, su marchante Vollard poseía gran cantidad de obras en propiedad, y hubo exposiciones importantes de Cé-

zanne en el Salón de Otoño de 1904 y 1907, además de una muestra de acuarelas en la galería Bernheim Jeune. Muchos de los nuevos pintores estaban sacando algún provecho de un aspecto u otro de Cézanne, nunca del mismo. Por ejemplo, Matisse, que había comprado un *Trois Baigneuses* de Cézanne con la dote de su esposa en 1899, leyó en él un registro reductivo de las estructuras locales de la figura humana. Matisse llevó esta lectura a un empleo característico, hacia 1900, como medio de crear una forma del plano pictórico enérgicamente decorativa y sugerente de un tipo de objeto de representación duramente colosal. Al cabo de un tiempo esta lectura de Cézanne fue absorbida por modos complejos en los cuales lecturas de otros pintores ejercieron también su influjo en Matisse, que era un referidor ecléctico.

En 1906-1910 Picasso (inferimos) vio a Cézanne (láms. 25, 26) de varias maneras. En primer lugar, Cézanne era para él parte de la historia de la interesante pintura por la que él había decidido interesarse, y que constituía su cometido. Pero entonces, al dedicarle su atención, lo convirtió en algo más que eso. Había varias cosas cezannianas más bien generales que Picasso aceptó *en troc* de la cultura, como parte de sus condiciones: una sería Cézanne como el modelo épico de un individuo determinado que vio que su sentido personal del problema de la pintura era algo más amplio que cualquier formulación inmediata que le fuera exigida por el mercado; otra podrían ser algunas de las verbalizaciones de Cézanne sobre la pintura —«trato con la naturaleza en términos del cilindro, la esfera, el cono...», etc.—, que, en forma de cartas a Emile Bernard, fueron publicadas en 1907. Pero entonces también Cézanne era parte del problema al que Picasso había optado por orientarse: existen indicaciones en la composición y en algunas de las posturas de *Les Demoiselles d'Avignon* de que uno de los elementos que Picasso estaba abordando ahí era un sentido de los planteamientos derivados de los cuadros de bañistas de Cézanne, un sentido de que eran algo que había que atrapar (láms. 7, 26). Pero nuevamente y de forma muy obvia Picasso acudió también a los cuadros de Cézanne como un recurso real, un lugar donde poder encontrar los medios necesarios para un fin, herramientas variadas para resolver problemas. La cuestión del *passage* cezanniano —de representar una relación entre dos planos separados mediante el registro de éstos como un superplano continuo—, que ya hemos mencionado, pero hay otras cosas que consideramos que Picasso adaptó también de Cézanne: por ejemplo, puntos de vista altos y con frecuencia cambiantes que aplanan la disposición de los objetos que receden fenoménicamente en profundidad sobre el plano del cuadro (láms. 13, 25). Para Picasso, los

diferentes aspectos de Cézanne eran lo que para Benjamin Baker habían sido «¡Atraviese!», los vientos laterales, el principio de cantilever y el acero Siemens, o que yo, en mi groseramente simplificada y superesquemática consideración, describí como pertenecientes a Baker.

Resumir todo esto en el hecho de que Cézanne influyó en Picasso sería falso: difuminaría las diferencias del tipo de referencia y quitaría el elemento activamente rico en propósito del comportamiento de Picasso hacia Cézanne. Picasso actuó sobre Cézanne de forma bastante aguda. Por una parte, volvió a escribir la historia del arte al hacer de Cézanne un hecho histórico mucho más amplio y central en 1910 de lo que había sido en 1906: lo colocó dentro de la principal tradición de la pintura europea. Por otra parte, su referencia a Cézanne era tendenciosa.

Su punto de vista sobre él —para volver a la imagen de la mesa de billar— era particular, condicionado, entre otras cosas, por el hecho de haber prestado atención también a un arte tan distinto como la escultura africana. Vio a Cézanne y extrajo unas cosas en vez de otras, modificándolas según su propia intención y dentro de su exclusivo universo de representación. Por otra parte, al hacer esto cambió para siempre la forma en que nosotros podemos ver a Cézanne (y la escultura africana), a quien debemos ver en parte difractado por la lectura idiosincrática de Picasso: nunca veremos a Cézanne sin la distorsión de lo que la pintura poscezanniana hizo de Cézanne en nuestra tradición.

La «tradición», por cierto, yo no la considero como una especie estética de gene cultural, sino como una visión específicamente discriminante del pasado en una relación activa y recíproca con un conjunto, en desarrollo, de disposiciones y habilidades que pueden adquirirse en la cultura que posee esa visión. Pero de la influencia no quiero hablar.

7. Puntos de vista del proceso: estableciendo el fluido intencional

Una cuestión más apremiante e interesante es de qué forma sigue siendo válida una consideración sobre la intención, ante el elemento de «proceso» en la creación de un cuadro.

Una de las diferencias evidentes entre el puente Forth y el *Retrato de Kahnweiler* era que en el primer caso no requería mucho esfuerzo el distinguir entre dos fases: un proceso de diseño de Baker y un proceso de ejecución por parte de William Arrol. Pero Picasso actuó como su propio Arrol, y en el *Retrato de Kahnweiler* diseño y ejecución deben ser considerados en una relación mucho más estrecha. En efecto, la diferencia di-

fácilmente lo es de principio: también estaban entrelazados en Queensferry, ya que Baker sin duda modificó detalles y Arrol con toda certeza improvisó para resolver las contingencias. Pero no se vio muy alterado el interés del caso por distinguir con bastante claridad entre diseño y ejecución. Para muchos —no todos— de los buenos cuadros esto sería destructivo.

Cézanne había dicho, y Picasso más tarde lo citaría con aprobación, que cada pincelada cambia un cuadro. A lo que se referían no era que un cuadro terminado parecía diferente si una sola pincelada fuese eliminada o cambiada. Querían decir que en el curso de la creación de un cuadro cada pincelada modificará el efecto de las que hasta ese momento han sido aplicadas, de manera que con cada pincelada el pintor se halla frente a una nueva situación. Por ejemplo, la adición de un nuevo matiz puede modificar las relaciones y el carácter fenoménico de los tonos y matices previamente dados; y a causa de la presencia simultánea de los elementos de un cuadro, este efecto es muy fuerte, aunque el pintor tenga en mente con toda claridad el carácter final. Esto equivale a decir que en la pintura, el problema total del cuadro puede ser el de un desarrollo continuo y autorrevisado. El medio, físico y de percepción, modifica el problema a medida que se desarrolla el juego. En efecto, algunas partes de aquél emergerán tan sólo en el transcurso del juego. El sentido de una dimensión del proceso, de reformulación, descubrimiento y respuesta a las contingencias que se están produciendo mientras el pintor está realmente disponiendo sus pigmentos son muchas veces importantes para nuestro disfrute del cuadro y también para nuestra comprensión de la forma en que evolucionan y cambian históricamente los estilos. Esto no precisa discusión sobre la base de alguna teoría estética de autodescubrimiento; es intuitivamente obvio para todo aquel que haya hecho algo en su vida.

Una noción estática de la intención, suponiendo sólo una postura preliminar a la que más o menos se conforma el producto final, negaría buena parte de lo que hace que los cuadros valgan la pena tanto para nosotros como para sus creadores. Negaría el encuentro con el medio y reduciría la obra a una especie de arte ideal o conceptual imperfectamente realizado. No hay sólo una intención, sino una innumerable secuencia de momentos de intención en desarrollo $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow \dots$. Y, lo que es más, este proceso incluiría no sólo innumerables momentos de decisión y acción, sino muchas acciones desechadas o canceladas, decisiones de *no* hacer, o dejar algo $\dots I^3 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow] I^6 \rightarrow \dots$, que han tenido consecuencias para el cuadro que vemos finalmente. ¿Podemos acomodar este tipo de complejidad a una observación sobre la intención de un cuadro?

La respuesta, claramente, es a la vez sí y no. Ciertamente no podemos acomodarla a una reconstrucción narrativa de los miles de decisiones, acciones, percepciones y acciones desechadas que llevó a cabo Picasso en su cuadro. Por supuesto, a veces un *pentimento* visible y, ocasionalmente, el tener a disposición estudios referidos a un cuadro pueden permitirnos vislumbrar el proceso, pero no sirven como bases para reconstruirlo pincelada a pincelada. Esto es muy preocupante: la pretensión de narrar es algo que hemos evitado. Y aunque no podemos narrar el proceso, sí podemos proponerlo. Un proceso particular puede no ser susceptible de reconstrucción, pero una suposición general del hecho del proceso puede ser determinante en una consideración de la intención de un cuadro particular. En la práctica llega a la cuestión del origen de nuestras inferencias cuando describimos la intención. El primer punto que merece la pena dejar claro es que los elementos intencionales que nosotros inferimos existen en varios niveles: algunos se observan como secundarios respecto a otros.

En Queensferry uno de los elementos primarios del problema de Baker era la necesidad de un tramo largo, y otro era la necesidad de que éste fuera lo suficientemente fuerte como para resistir los vientos laterales. Uno de los medios a los que acudió al abordar aquéllos era el uso del acero. Pero éste planteó problemas derivados, como la relativa sensibilidad del acero a la tensión de cizalla. Esta dificultad secundaria o derivada, surgida del medio, era una de las cosas que Baker solucionó entonces con sus vigas en forma de celosía y tubulares. Algo parecido está sucediendo en nuestra visión del *Retrato de Kahnweiler*.

Ya ofrecí en el epígrafe II.2 tres conceptualizaciones representativas del problema complejo que desarrolló Picasso a partir de sus condiciones —la tensión entre dos y tres dimensiones; la tensión entre prioridades de forma y color; la contradicción entre experiencia continuada e instante ficticio—, referidas al balance de su actitud hacia la pintura en los primeros años cubistas. Estas y algunas otras serían una especie de problemática primaria. Individualmente avanzan y retroceden una y otra vez en 1906-1912, pero hasta cierto punto están continuamente ahí: *Les Demoiselles d'Avignon* las habían expuesto con toda crudeza. Pero tan pronto como Picasso las lleva al medio —hablamos esquemáticamente— y las aborda con vistas a una solución, surgen problemas secundarios y cada cuadro sucesivo se ve envuelto en el repertorio de aquéllas en desarrollo. Sin duda es de ellas de las que el pintor se da cuenta de forma más inmediata, siendo ésta una de las razones por las cuales las afirmaciones de los pintores sobre su arte con frecuencia parecen estar peleadas con lo que ve el obser-

vador. Llegando a 1910, el año del *Retrato de Kahnweiler*, nos percatamos de los problemas primarios todavía en juego, como puntos de partida del más largo proceso que estamos presenciando, y como términos generales dentro de los cuales podemos ver la intención de los cuadros individuales. Pero la superficie narrativa es mucho más compleja: una completa gama de problemas secundarios (y terciarios, y así sucesivamente) en proceso de desarrollo que surgen de los lienzos y de la implicación de Picasso con ellos, tiene mucho que ver con su desarrollo. En todo esto nuestro sentido de lo evolutivo, nuestro conocimiento de lo que viene antes y lo que viene después de un cuadro particular es claramente activo; poseemos una percepción retrospectiva y una especie de previsión.

He aquí unos pocos problemas derivados que nosotros captamos en el *Retrato de Kahnweiler*. Hay una cuestión que se ve realzada nuevamente al dejar abiertos los bordes planos de la figura: la de la distinción entre figura y fondo, entre el hombre y lo que hay a su alrededor y detrás de él. La solución inmediata ha sido establecer una diferenciación tonal y de matiz; el hombre es más oscuro que la parte del fondo que está junto a él, y también es menos amarillento. Pero esto plantea otro problema. Dada nuestra experiencia de mirar a la naturaleza, y más especialmente a los cuadros, es difícil no darse cuenta de que esta diferenciación representa algún tipo de diferencia en la iluminación. Y esto, a su vez, está relacionado con otro gran problema: lo que está sucediendo con el color, en el sentido de los matices. Este es básicamente un cuadro bicromático. El planteamiento se incrementaría durante un año más o menos, hasta llegar casi a la monocromía, antes de ser en parte disuelto y en parte eludido —Braque llevaba la pauta en esta ocasión, y Picasso le seguía, más bien dubitativo— al separar el matiz del propio objeto matizado y volver a colocar la suma de los matices en una disposición más independiente. Esto era, a su vez, una solución que iba a estar siempre en tensión con la pretensión cubista de volúmenes y masas, como un pacto cognoscitivo entre el pintor y el contemplador. Hay también un problema —y la máscara africana, que en parte es responsable de ello, resulta estar precisamente orientada en esta dirección— sobre la presencia residual del modelado tonal en relieve sobre la base de una iluminación direccional desde la parte derecha del cuadro. Queda más claro en la cara de Kahnweiler (lám. 1), destacada por un grueso empaste: obsérvese la barbilla o la cóncava mejilla derecha *à l'africaine*. En 1910 Picasso estaba claramente ejercitándose en el problema de la recomposición de los rostros. Si observamos de nuevo el *Retrato de Vollard* (lám. 28) de la primavera de 1910, da la sensación de que el problema ha sido simplemente esquivado: si entornamos los

ojos el fenomenal Vollard sobresale como una fotografía. Por otra parte, está la cuestión, que había estado emergiendo durante el verano de 1910, de la relación de la escala, ya sea absoluta o percibida, con la captación de los objetos. Esto queda muy claramente evidenciado en el pasaje de la mitad derecha, junto a la figura. Después está el problema de la textura local. Por ejemplo, todo ese punteado de las zonas periféricas debe haber resultado bastante poco interesante de hacer y es asimismo poco interesante de ver. Como Kahnweiler lo expresó —con el beneficio de la percepción retrospectiva—, se planteaba la cuestión de si la pintura al óleo era realmente el medio técnico necesario para esta empresa particular. En un año o dos una serie de mecanismos diversificadores iban a hacer su aparición, nuevamente bajo la hégira de Braque —*collage, papier collé*, peines de decoradores, arena y grava fina mezclada con la pintura al óleo—. Y, sobre todo, el problema planteado con firmeza en la naturaleza muerta (lám. 1) de la esquina inferior izquierda. Sabemos que se trata de una naturaleza muerta por el lugar que ocupa y por la legible botella de la parte superior. Pero sin estas señales fácilmente podríamos pensar que se trata de uno de los pueblos españoles encaramados en colinas (lám. 31) donde Picasso había estado ese verano. La dificultad reside en la relativa autoridad del inmediato objeto de análisis, de un lado, y los esquemas estructurales y la disposición analítica que el pintor ha desarrollado durante su experiencia de mirar muchos objetos diferentes, por otro. Gran parte del interés de los años siguientes —la fase llamada sintética— podría pivotar sobre el intento de resolverlo.

Así, este cuadro de Picasso se muestra como un episodio de una realización serial de planteamientos y resolución de problemas. En este sentido, nosotros estamos en espera de la actuación. Pero también tenemos una declaración de la intención de Picasso después del hecho —el propio cuadro— o más bien el que dejara de trabajar en él. Cuando alguien da por terminada una obra porque la considera ya hecha, está haciendo una declaración cualificada de intención retrospectiva, o una declaración retrospectiva de intención, o ambas a un tiempo. Se sobrentiende que la obra le satisface hasta un cierto punto, aunque sólo sea por haber llegado a una situación en la que parece mejor dejarla y empezar una nueva en la que esto o aquello va a ser mejor, y en la que serán aplicadas las lecciones aprendidas a raíz de un medio-fallo. A menudo es éste un momento difícil, una pausa en el proceso serial. Podría escribirse una breve historia del arte europeo tomando como argumento la agonía del «acabado» o los apuros de Protógenes, y el Picasso de los años cubistas formaría parte de ella. El era en cierto modo como el artista de la anti-

güedad que no firmaba sus piezas *X fecit*, sino *X faciebat*, en imperfecto, admitiendo que había estado trabajando en el objeto. Es uno de los pocos hechos documentables sobre el pensamiento de Picasso, tan sensible a esta dificultad en esos años. *Les Demoiselles d'Avignon* fue proclamado inconcluso: planteaba problemas en vez de resolverlos. Antes, en el mismo año de 1910, el trabajo había cesado en la *Muchacha con mandolina* sólo cuando la joven se negó a seguir posando: Picasso diría después que quizá era mejor dejarlo como estaba. En 1912, cuando llegó a un acuerdo con Kahnweiler para venderle toda su producción a precios fijados por tamaños, las únicas condiciones reales que puso se referían a conservar dibujos todavía activos en el proceso serial (lám. 20) —«dibujos que juzgue necesarios para mi trabajo»— y a ser él su propio juez a la hora de decidir si un cuadro estaba o no terminado: «*Vous vous en remettez à moi pour décider si un tableau est terminé*» *. En las pinturas dejadas por quien tan cuidadosamente se reservaba su decisión sobre el acabado de sus obras tenemos una velada afirmación de que la intención reconocida en ese momento —no I^1 , sino $I^{1.001}$ —, aunque seguramente no se ha cumplido, al menos se ha avanzado hacia ella.

La visión de la intención del cuadro orientada hacia delante —en términos de un hombre aproximándose a problemas de órdenes diferentes— y la visión hacia atrás, a partir del «acabado», implica que las visiones del fluido intencional desde cada extremo están en escorzo. Pero el hecho de que nosotros tengamos dos perspectivas sobre ello dota al proceso de un cierto relieve. Para decirlo de forma más sencilla, podemos comparar el antes y el después —estando el «antes» basado en su mayoría en cuadros previos, como cuando comparamos la cara de Vollard con la de Kahnweiler—. De la comparación inferimos que el segundo era, en parte, un intento de abordar un problema advertido en el primero.

Teóricamente tenemos un similar acceso dual a cualquier elemento dentro del proceso, incluso hasta el nivel de cualquier pincelada. Cada pincelada es intencional en el sentido de que ha sido dada por un hombre cuyas habilidades y disposiciones se han desarrollado en el curso de una actividad orientada a un propósito. El que una pincelada puede haber sido hecha de forma no reflexiva no la aísla de las habilidades y disposiciones adquiridas en la historia de una actividad reflexiva y orientada a un propósito. El trazo que yo hago con mi pluma cuando escribo la *p* de «problema» es algo sobre lo que no reflexiono, pero es, ciertamente, intencio-

* *N. del T.*: «Usted se remitirá a mí para decidir si un cuadro está terminado.»

nal. Hace mucho tiempo hice un esfuerzo consciente para aprender a escribir la *p* y para aprender los propósitos de esa acción: si se me pregunta por qué hago este movimiento irreflexivo con mi mano podría dar una razón llena de propósito. Es intencional de dos formas: es una disposición adquirida con el transcurso de la historia de una actividad con propósito, y es una acción que contribuye a un propósito mayor —escribir la palabra «problema»—. La intencionalidad de una pincelada no pensada es similar. Al mismo tiempo, la pincelada que nosotros vemos en el cuadro nos permite suponer una decisión que servirá, o va a tener que servir. Incluso en el caso extremo de una marca hecha accidentalmente —y, ciertamente, en el caso de una marca deliberadamente accidental—, si ha sido conservada es porque se ha considerado oportuno hacerlo así. Para que un incidente sea afortunado debe haber criterios afortunados, y éstos constituyen una intención.

Pero, de hecho, normalmente no intentamos una consideración de la intención progresiva a este nivel microscópico, de la misma forma que un mapa meteorológico no diferencia cada nube. Los mapas meteorológicos, al proponer un proceso en desarrollo, dicen algo de él en un medio estático con símbolos que son convencionales y generalizadores. Nosotros, al utilizar palabras, hacemos algo que es, en cierto modo, lo mismo. Proponemos $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow] I^6 \rightarrow \dots$, no lo describimos, y cubrimos su interés con amplias aproximaciones que generalizan la suma de la intención.

8. *Kahnweiler, Picasso y problemas*

Al hablar tan incesantemente del *Kahnweiler* de Picasso en términos de «problemas», he estado siguiendo el Picasso de Kahnweiler:

¡El comienzo del Cubismo! El primer ataque. Desesperada lucha titánica con todos los problemas a la vez. ¿Con qué problemas? Con los problemas fundamentales de la pintura: la representación de lo tridimensional y de lo coloreado sobre la superficie plana, y su comprensión dentro de la unidad de esa superficie plana. Pero «representación» y «comprensión» en el sentido más estricto, más alto. No [«representación» como] simulación de la forma por medio de luz y sombra, sino más bien una demostración de lo tridimensional por medio del diseño sobre el plano. No [«comprensión» como] agradable «composición», sino más bien una construcción inexorable articulada. Y después el problema del color también, y al final el punto más central y difícil, la aleación y conciliación del conjunto.

Osadamente, Picasso empieza a intentar resolver todos los problemas a la vez. Ahora pone imágenes agudamente angulares sobre el lienzo, cabezas y figuras desnudas principalmente, con los colores más brillantes, amarillo, rojo, azul, negro. Los colores son aplicados de manera filiforme, para servir del líneas direccionales y para desarrollar el efecto plástico en combinación con el diseño. Tras meses de la más intensa búsqueda, Picasso percibe que el problema no puede ser completamente solucionado siguiendo ese camino...

A continuación, un corto período de agotamiento. El espíritu maltrecho y decaído se vuelve hacia la construcción pura. Emergen series de cuadros en los que sólo la organización de los planos de color parece haber ocupado al pintor. Retirada de la diversa multiplicidad del mundo físico, a la calma inalterada de la obra de arte. En efecto, pronto Picasso estará en peligro de reducir su arte a decoración.

Ya en la primavera de 1908, le encontramos de nuevo trabajando, ahora para resolver una por una las tareas que se había propuesto. Es necesario empezar por la más importante. La más importante parece ser, para él, la demostración de la forma, la representación sobre el plano de dos dimensiones del objeto tridimensional y su ubicación en un espacio tridimensional. Como él dijo una vez: «En una pintura de Rafael no es posible averiguar la distancia entre la punta de la nariz y la boca. A mí me gustaría pintar cuadros en los que esto fuese posible.» Al mismo tiempo, el problema de la comprensión —de la construcción— queda, por supuesto, siempre en primer plano. Por otra parte, el problema del color está completamente excluido.

La visión picassiana de las cosas en una afirmación —cuando los artistas modernos hablan de pintura, a lo que dicen se le llama «afirmación»— de 1923 parece más bien estar reñida con lo que dice Kahnweiler:

Apenas entiendo la importancia que se le da a la palabra *investigación* en relación a la pintura moderna. En mi opinión, investigar no quiere decir nada en pintura. *Encontrar* es la cuestión...

Entre los muchos pecados de los que se me ha acusado, ninguno es más falso que el de que yo tenga como objetivo principal de mi trabajo el espíritu de investigación. Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he encontrado y no lo que estoy buscando. En arte la intención no basta, como decimos en castellano, «Obras son amores, y no buenas razones». Lo que uno hace es lo que cuenta, y no lo que uno tiene intención de hacer...

La idea de investigación ha hecho muchas veces que la pintura se extravíe y que el artista se pierda en elucubraciones mentales. Tal vez haya sido ésta la falta principal del arte moderno. El espíritu de inves-

tigación ha envenenado a aquellos que no han entendido todos los elementos positivos y conclusivos del arte moderno, y ha hecho que pintaran lo invisible y, por lo tanto, lo impintable...

Las muchas maneras que he utilizado en mi arte no deben ser consideradas como una evolución o como pasos hacia un ideal desconocido en la pintura. Todo lo que he hecho ha sido hecho por el presente...

Tal vez Kahnweiler, lector de filosofía, tendía a intelectualizar, y, ciertamente, Picasso estaba hablando, en 1922 ó 1923, en un mal momento de desorientación y de cisma idiomático, complaciéndose además en oponerse a los clichés del momento. Pero supongamos, por ahora, que ambos están describiendo al Picasso de 1906-1912 y que ambos tienen razón.

Aquí puede haber el peligro de equivocarse. Un «problema» —práctico, geométrico o lógico— es normalmente un estado de cosas en el que se dan dos circunstancias: algo va a ser hecho y no hay forma puramente habitual o simplemente reactiva de hacerlo. Existen, además, connotaciones de dificultad. Pero hay una diferencia entre el sentido del problema en el actor y en el observador. El actor piensa en el «problema» cuando está abordando una tarea difícil y es consciente de que debe elaborar una forma de hacerlo. El observador piensa en el «problema» cuando está viendo el comportamiento intencionado de alguien y desea entender: la «solución-de-problemas» es una imagen mental que él atribuye a la actividad con propósito de otras personas. Ese comportamiento intencional que está observando no siempre implica una conciencia de resolver problemas por parte del actor. De hecho, cuando el observador pertenece a una cultura diferente a la del actor —no es el caso de Kahnweiler, sino el del historiador, al que volveré mucho más adelante— puede atribuir la imagen mental de la «solución-de-problemas» al comportamiento habitual: la cultura ha enseñado al actor el truco de resolver de forma irreflexiva un problema cuya existencia ignora. Así, pues, una atención a los «problemas» por parte del observador es en realidad un hábito de análisis en términos de fines y medios. Aplica un modelo formal al objeto de su interés.

En lógica, el sentido técnico del «problema» es la interrogante implícita en un silogismo. «Todos los hombres son mortales y Sócrates es un hombre, luego Sócrates es mortal.» El «problema» implícito en este fragmento de razonamiento es: ¿Es mortal Sócrates?, y está resuelto en la conclusión. Pero nosotros podemos elaborar un discurso en el estilo proposicional del silogismo sin formular nunca en realidad el problema como una pregunta: lo hacemos frecuentemente. No obstante, habríamos resuelto la cuestión

y un observador de nuestro razonamiento podría identificarlo como parte de una estructura subyacente de nuestro comportamiento. Resolverlo sería, según él, el fin al que nosotros tendíamos. La relación entre Picasso y Kahnweiler es bastante parecida a esto. Picasso continuó a su manera, y «encontró» conclusiones, o cuadros: Kahnweiler trató de entender su comportamiento formulando «problemas» implícitos. Criticarle por hacer eso sería afirmar que el comportamiento de Picasso estaba desorientado, y esto sería difícil de decir de cualquier pintor a quien le gustaban más unos cuadros que otros.

Picasso el participante, y Kahnweiler el observador tenían puntos de vista diferentes respecto a los mismos acontecimientos de 1906-12. Sus experiencias de éstos procedían también de diferentes niveles. Para Picasso las Condiciones y los grandes problemas podían verse en su mayor parte compendiados en sus gustos sobre cuadros, en particular, los suyos propios: no necesitaba formularlos como problemas. Su relación activa con cada uno de sus cuadros se daba siempre en el momento presente, y en el terreno de proceso y problemas derivados que surjían, en los que ocupaba su tiempo. Como él dice, sería encontrar, más que buscar. En un cierto sentido, ya que eran sus disposiciones pictóricas las que estaban evolucionando entre 1906 y 1912, su pintura era en cada momento casi automática. Pero incluso «encontrar» presupone criterios sobre lo que es un hallazgo: el hecho de que no siempre fuese reflexivamente consciente de sus criterios no quiere decir que no los tuviera. Y tener criterios por los cuales uno valora la propia actuación, es obrar intencionalmente.

Por otra parte, para Kahnweiler lo dado era una serie de cuadros difíciles. Para él, cada uno de ellos era un punto de partida, no la conclusión de una actividad. Su relación activa con eso era como el producto terminado de algún otro, que él debía entender. Lo que para Picasso podía ser automático, podía parecerle a Kahnweiler en cualquier momento un comportamiento idiosincrático necesitado de entendimiento. Además, su visión de los acontecimientos era más remota, menos a nivel del proceso de la creación de un cuadro, y más a nivel de diferencias entre un cuadro terminado y otro, y el sentido de desarrollo que esto propiciaba. Para entender todo esto él asumió la intencionalidad, lo cual quiere decir que debió pensar en términos de fines y medios. Estos los dedujo del carácter de los cuadros de Picasso en comparación con los de otros hombres, y también del cambio que percibió en su carácter con el transcurso del tiempo. Verbalizó claramente y bien la imagen mental que él se había hecho del interés de lo que veía. Picasso y Kahnweiler no son tan contradictorios, sino que están situados de forma diferente.

Sin embargo, el caso particular de Picasso y Kahnweiler no es tan simple. Esta es la forma que adoptan los casos particulares. La consideración que hace Kahnweiler de Picasso está cargada de valor: seguramente nos da la impresión de que luchar productivamente con problemas fundamentales es una buena cosa. Y la cultura a partir de la cual Kahnweiler deriva ese valor era en parte compartida por Picasso. Es decir, Kahnweiler nos está diciendo algo sobre lo que estaba a disposición de Picasso en el *troc*. Es imposible creer que Picasso no lo recogiera.

Lo extraordinario que sucedió en 1906-1912 fue una abrupta interiorización de la materia narrativa representada en el medio de representación de formas y colores percibidos visualmente. Desde hacía tiempo, Picasso se había inclinado en cierta manera hacia un tema extrañamente cercano al «cuadro-problema» victoriano: *La Vie*, por ejemplo, pero también la primera idea de lo que llegaría a ser *Les Demoiselles d'Avignon*, con marinero, estudiante y calavera. También se había orientado hacía tiempo a los saltimbanquis ataviados con botargas, con frecuencia *después* de la actuación; hacía sí mismo, en autorretratos; hacía la gente mirándose en espejos; hacía tensos seres humanos en situaciones meditabundas. En 1906-1907 estos temas desaparecieron prácticamente. En su lugar, Picasso se volvió hacia los géneros subnarrativos más puros de la tradición —la figura desnuda, la naturaleza muerta, el paisaje, el retrato (Láms. 9-14). Al mismo tiempo, los primeros temas narrativos eran apropiados, dada la propia actuación de Picasso: lo que había pintado antes sobre el lienzo, lo interpretaba ahora como una meditación post-dramática acrobática y ocasionalmente jocosa sobre su propio proceso perceptivo. Sobre todos los cuadros hay cuadros-problema de una especie nueva y doble. Plantean enigmas al contemplador, porque son difíciles de entender, y Picasso seguramente lo sabía. Pero, lo que es más importante, realizan la propia actuación serial de Picasso de encontrar y resolver problemas. Picasso se convirtió en un saltimbanqui cognoscitivo de una especie llamativa y deslumbrante. El relato de esos años que Kahnweiler hace es a la vez un relato externo sobre cómo se veían las cosas, y un relato culturalmente interno de un elemento en las Condiciones de Picasso.

Lo que hace tan agradable la empresa cubista es, por supuesto, todo un conjunto de cosas. Una son los deslumbrantes talentos de Picasso y de Braque (el papel de Braque hace del episodio cubista de Picasso, de manera intermitente, una escena de interior y un autorretrato). Otra es el vigor con el que sostuvieron esta actuación épica serial durante unos cinco años o más. Y otra es que Picasso cumplía la primera condición de la «investigación» efectiva, que es elegir los problemas adecuados: precisamente

porque estaban empezando a emerger en su propio lenguaje en los cuadros pre-cubistas de 1905-1906, su lenguaje era un medio en el cual podían ser desarrollados y después abordados. Cuando por primera vez los expuso formalmente en *Les Demoiselles d'Avignon*, no se trataba de una arbitraria recopilación de piezas de un aparato en el cual dar vueltas atléticamente: esos eran *sus* problemas.. Una vez más, Kahnweiler tenía razón al llamarlos fundamentales: los problemas que Picasso identificó primero en sí mismo y sobre los que después actuó, son reales e importantes, tanto por lo que se refiere a los cuadros como al mundo visible. Pero en el presente contexto, lo que resulta fascinante del *Retrato de Kahnweiler* de Picasso y los cuadros de 1906-1912 es que el material de la narración es, en sí mismo, un modelo de intención.

9. Resumen

Empecé por proponer que cuando hablamos de la intención de un cuadro no estamos narrando acontecimientos mentales, sino describiendo la relación del cuadro con las circunstancias, sobre la base de que su creador actuó intencionadamente; y entonces sugerí que el Cometido general del pintor de proveer de un «interés visual intencional» se convertía, en cada caso particular, en unas Condiciones específicas que él podía captar como una relación crítica con la pintura anterior; y dije que cuando conceptualizamos sobre esta relación crítica, estamos haciendo, para nuestros propósitos racionales, un balance de sus actitudes respecto a la pintura anterior, actitudes que nosotros inferimos de su pintura; e insistí en que, por una parte, él desarrolla sus Condiciones por sí mismo, pero que, por otra parte, lo hace como ser social en circunstancias culturales; y opiné que, para los propósitos de la crítica inferencial, un modelo suficiente para su relación con ellas era el de un intercambio o *troc* en el cual la satisfacción ofrecida por sus cuadros se intercambiaba con cosas tales como tranquilidad, irritación, ideas, papeles, herencias, habilidades y moneda; y destacué el hecho de que existía una interferencia con ese *troc* por parte de formas y peticiones del «mercado» en el sentido normal del término; y consideré importante afirmar que tanto el *troc* como el mercado ofrecen al pintor unas opciones, y que el pintor actúa recíprocamente sobre su cultura; y, tras evitar la discusión sobre la ideología y la influencia artística, puse énfasis en que el problema complejo del pintor de crear cuadros bien, se convierte en una operación serial y continuamente «autorredefinidora», un permanente replantear problemas tan pronto como entra en el proceso

real de pintar; y en el curso de todo esto, presenté una visión esquemática de Picasso en 1910, cuyas simplicidades serán remediadas por el hecho de que están en una relación ostensible con las pinturas complejas propiamente dichas.

III

CUADROS E IDEAS: DAMA TOMANDO EL TE, DE CHARDIN

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples!

(Delacroix, *Journal*, 8 octubre 1822) *

1. *Pintores y pensamiento*

A continuación quiero hacer muchas cosas que nos van a conducir a una textura diferente, un foco más aproximado y un grano más fino. Primero tengo que proporcionar algo que es cuestionable, en un sentido y por razones a las que volveré más adelante. En segundo lugar, es momento de abordar un detalle. El relato de Picasso en 1910 era muy esquemático y general: tenía que serlo, porque estaba tratando de confeccionar un esquema general en relación con un relato ya existente del primer Cubismo. Pero la crítica de arte, lejos de intentar ir más allá de las opiniones más comúnmente aceptadas, trabaja de forma distintiva cerca de los particulares. Toma su sentido de la realidad de su estrecho contacto con los detalles, tanto de la observación específica de la calidad de un cuadro como —si se trata de crítica inferencial— de los sustanciosos fragmentos de la circunstancia causal. En tercer lugar, ya que destacué que las Condiciones que el propio Picasso se formuló a sí mismo eran históricas que implicaban debates clásicos de la pintura inherentes a la pintura que él vio, debo estudiar una parte de ello en un estadio anterior de su historia: el debate de lo que un cuadro representa no se originó en 1906. En cuarto lugar, y principalmente, afirmé de pasada que una de las cosas que un pintor puede adquirir en *troc* de su cultura es la articulación de las ideas. Quiero ahora retomar este hilo —es una cuestión difícil e interesante— y discutir hasta

* N. del T.: Cuando he hecho un cuadro bello, no he escrito un pensamiento. Eso es lo que dicen ellos. ¡Qué simples son!
(Delacroix, *Diario*, 8 octubre 1822.)

dónde podemos pensar, con propósito crítico, en las relaciones entre el interés visual de los cuadros y (tomando el caso extremo) el pensamiento sistemático, ciencia o filosofía, de la cultura de la que proceden. Lo haré considerando un ejemplo, pero antes de llegar a ello debemos dejar claros los límites del ejercicio.

Hay que hacer una rectificación preliminar. «Pensamiento» puede significar cantidad de cosas, y parece importante no sugerir que la filosofía o la ciencia sean un pensamiento más importante o de mejor calidad que el que desarrolla un pintor cuando pinta. Quisiéramos tomar o, de todos modos, adaptar la puntualización de Delacroix: la típica forma de pensamiento en un cuadro es algo más parecido al «proceso», la atención a un problema pictórico en desarrollo en el curso de la actividad en el medio pictórico. Ni el pintor ni nosotros controlamos ese proceso punto por punto a nivel conceptual. Puede preguntarse, entonces, por qué debemos tratar de asociar un estilo de pintura con algo tan estrechamente conceptualizado como una postura filosófica o científica. Parece poco prudente enlazar universos tan inconmensurables y, aparte de eso, muchos intentos de hacerlo han resultado difusos o absurdos.

Parece que hay dos razones principales para hacer el intento. La primera es que los pintores no pueden ser idiotas sociales: no están aislados de alguna manera respecto a las estructuras conceptuales de las culturas en las que viven. Si suponemos que alguna vez reflexionan sobre la pintura, entonces conceptos y grupos de conceptos van a tener alguna parte en ello; y un hombre con un concepto crítico o autocrítico es un hombre con una teoría operativa. Sin embargo, me parece importante que si un concepto en activo en la mente, está dirigido a algún objeto, y esto ocurre también con el tipo de idea más evolucionada, tomada de una filosofía o ciencia. Si Picasso adaptó algo del sentido que Bergson atribuye a la duración de la experiencia a través del tiempo, al terreno de la percepción, como se ha sugerido, entonces esto afectaría primero a su sentido de la relación con el objeto de representación. Si, como también se ha apuntado, tomó algo del sentido nietzscheano del superhombre que impone a otras personas una visión idiosincrática del mundo, esto afectaría primero a su sentido de la relación con una audiencia. Las ideas activas no flotan, son utilizadas.

La segunda razón para hacer el intento radica en nosotros mismos. Nuestra intuición de una afinidad entre las formas de los cuadros y las formas del pensamiento puede ser bastante apremiante. Las fuentes de tales intuiciones —un deseo de ver las culturas humanas y las mentes humanas como conjuntos y no como algo fragmentado y fortuito; un deseo

de reconocer indirectamente la seriedad intelectual del pintor; una voluntad de llevar la pintura más cerca del alcance de nuestros medios de reflexión centralmente verbales y conceptuales— están, sin duda alguna, mezcladas, pero no desordenadas en realidad. Si no estamos tratando simplemente de reprimir tales intuiciones, entonces la cuestión es: ¿podemos gobernar desde un vago sentido de afinidad hacia algo críticamente útil e históricamente sostenible? Y, cuando se intenta, ¿atravesamos un terreno críticamente interesante?

Especificidad de relación, filo crítico y (como más tarde sostendré) status histórico, están estrechamente relacionados. Una observación que se hace a veces sobre la pintura del primer Cubismo es que era contemporánea de la nueva física de Max Planck y Einstein. Resulta difícil ver lo que se puede hacer con esto o, en efecto, lo que significa. Primero, para relacionar a Picasso con Einstein tenemos que integrarlos dentro de alguna descripción muy general y externa —es decir, una «representación de realidades independiente de la limitación debida al punto de vista de un observador dado». Después, y ya que los medios mediante los cuales puede hacerse activo un enlace entre la nueva física y la pintura en la mente de Picasso, no están implícitos en la observación, tendríamos que elaborar alguna suerte de proceso causal en virtud del cual ambos hubiesen podido entrar en contacto. Y si, como parece probable, incurrimos en alguna relación común, entonces se pierde la inmediatez crítica. En otras palabras, tanto si hay algo en ello como si no, no hay mucho que hacer, en calidad de crítico inferencial.

Por estas razones haré a continuación dos demandas que limitarán la conexión entre ideas y la pintura que yo quiero perseguir. Primero, la ciencia o filosofía aludida debe plantearse para vincular de forma bastante directa una cosa particular sobre la experiencia visual y del mismo modo, sobre el posible carácter pictórico. Esperaré que se produzca un corolario pictórico, de forma que el pensamiento científico pueda entrar en las Condiciones planteadas por el propio pintor. En segundo lugar, exigiré alguna indicación de que en aquel tiempo era concebible que los dos universos tuviesen ese tipo de relación. En efecto, esto quiere decir que necesito producir hombres capaces de reflexionar sobre la relación entre pintura y ciencia cuya existencia yo he afirmado, algo que sería difícil de encontrar en el caso de Picasso y Einstein en 1906. Así, la afirmación que voy a intentar es: Puede mostrarse que X (o de una forma más débil y usual, personas relevantes en la cultura de X) ha tenido un recurso o disposición cultural determinados cuya posesión funcional implicaría una cualidad ob-

servable determinada en sus cuadros —observable, al menos, por alguien consciente de este recurso conceptual.

2. *Lockeanismo vulgar y visión*

El punto de partida es la sensación de la existencia de algún tipo de afinidad entre una forma de pensamiento y una forma de pintura. Es una sensación muy vaga de que parece haber un vínculo entre cierto tipo de pintura de mediados del siglo XVIII —en particular, la pintura de Chardin— y una tendencia empirista en la filosofía y la ciencia de finales del siglo XVII que se extendió por la Europa occidental en el transcurso del XVIII. Como figuras más que representativas de esta corriente de pensamiento pienso en Isaac Newton y John Locke. En efecto, Newton y Locke cristalizan elementos que habían estado preparándose durante el siglo XVII, no todos ellos empiristas. Pero son particularmente pertinentes, tanto porque eran actuales y discutidos en la Francia del siglo XVIII como porque hablaban directamente de la percepción visual. La sensación de afinidad tiene algo que ver con el hecho de que Chardin y Locke parecen compartir un tipo particular de nerviosismo perceptivo y de autoconciencia, un reconocimiento de la complejidad e incluso fragilidad del acto de la percepción. Es, en efecto, muy vaga y apenas histórica.

Como tanto Newton como Locke reflexionaron de forma importante sobre la percepción visual, es posible seguir un poco más, hasta derivar de su obra unas formas relevantes de corolario visual, si no inmediatamente pictórico. Hacer esto implica aislar y hacer más esquemáticas partes de modelos de pensamiento más amplios, pero al hacerlo estamos haciendo lo mismo que muchas personas del siglo XVIII hicieron. En efecto, parece importante puntualizar algo: con lo que estamos trabajando históricamente no es tanto «Newton» o «Locke» como formas de newtonianismo vulgar o lockeanismo vulgar ampliamente difundidas en Europa. Estos eran selectivos, ponían un énfasis selectivo en ciertas cosas —por ejemplo, se dedicaba mucha más atención a la psicología implicada y descrita en los libros I y, en particular, II de *An Essay Concerning Humane Understanding* (1690) de Locke, que a los argumentos lógicos y metafísicos de los Libros III y IV—, y este énfasis es el que nosotros seguimos. Durante el siglo XVII se habían producido una serie de cambios en el pensamiento sobre la percepción en general que orientaron las mentes de muchos hacia el sujeto de la percepción, es decir, el que percibe. Newton y Locke surgieron como figuras culminantes en este cambio.

Newton había propuesto, entre otras cosas, que los colores —las calidades que el pintor manipula— no son calidades objetivas, sino sensaciones mentales. Los colores no existen en los objetos de la visión; pero tampoco existen en la luz que nos trae el conocimiento visual de ellos y es el *inmediato* objeto de la visión:

...Los colores en el Objeto no son sino una Disposición a reflejar esta o aquella suerte de Rayos en mayor medida que el resto, en los Rayos no hay sino [una] Disposición a propagar este o aquel Movimiento en el Sensorium, y en el Sensorium por lo tanto [hay] pues, Sensaciones de esos Movimientos bajo las formas de los Colores.

Es por esta razón por la que Newton habla en sus precisos momentos no de luz «roja», sino de luz «rubrificante» * o «creadora de rojo». Los colores —rojo, azul, amarillo y el resto— son funciones del sentido del observador y de su mente cuando son asaltados por un estado específico de la partícula.

John Locke, que proporcionó una psicología que se conformaba bien con la física del color de Newton, subrayó —de nuevo, entre otras cosas— el hecho de que no venimos al mundo con una habilidad desarrollada para percibir visualmente ni siquiera calidades primarias, intrínsecas u objetivas como figura o forma. No venimos al mundo equipados de antemano para *ver*, por ejemplo, una esfera. Por experiencia y por comparación entre los sentidos aprendemos a asociar pasiones específicas de un sentido con calidades específicas de substancia. Así aprendemos empíricamente a asociar, por ejemplo, la sensación producida por una esfera *tocada*, con la sensación causada por una esfera *vista* y, combinando reflexivamente estas sensaciones, desarrollamos la idea de una esfera. Cuando hemos hecho esto, estamos en situación de tener conocimiento de la esfera.

El sentido newtoniano del color, y el modelo lockeano de la percepción, funcionaron juntos poderosamente. En 1759, William Porterfield los resumió claramente en cinco principios bajo los cuales podemos considerar un color post-newtoniano:

...Los Colores pueden ser considerados de cinco formas:

- 1.^a Deben ser considerados como Propiedades inherentes a la propia luz.
- 2.^a Como calidades que residen en el cuerpo que se dice que está coloreado de una determinada manera.

* N. del T.: *Rubrica*: antigua denominación del ocre rojo.

3.^a Los colores han de ser considerados como la Pasión de nuestro Organó de la Visión o, lo que es la misma Cosa, la Agitación de las Fibras de la *Retina* por el Impulso o Impacto recibido de la Luz, cuya Agitación es comunicada al *Sensorium* donde reside la Mente, de otro modo no puede percibir nada.

4.^a Han de ser considerados como la Pasión, Sensación o Percepción de la propia Mente, esto es, la Idea excitada allí dentro por la agitación de nuestros Organos. Y,

5.^a Los colores han de ser considerados como el Juicio que nuestra Mente se forma cuando concluye que eso que siente o percibe está en el Objeto que se dice que está coloreado, y no en la Mente.

No hay muchos que discriminarían tan cuidadosamente como esto, pero el efecto de la nueva filosofía era, en general, hacer de la percepción visual algo intrigantemente problemático.

Por supuesto, hay mucho más sobre la percepción en Newton y Locke. Estoy, simplemente, situando este empuje de nuevas ideas sobre el papel del sujeto en la percepción, a partir de lo cual espero encontrar algo que podamos trasladar al terreno de los cuadros. A lo largo de gran parte del siglo XVIII, un cierto número de personas llegaron a aceptar estas ideas. Algunos las desarrollaron: en Francia, Condillac volvería a plantear y ampliar a Locke (que había sido traducido al francés en 1700) de una forma muy severa. Muchos más tomaron versiones simplificadas y parciales de tal o cual fuente de vulgarización: había periódicos y enciclopedias, así como vivaces resúmenes, como en las controvertidas *Lettres philosophiques* de Voltaire (XIII y XVI) de 1733-1734, pero también brillantes manuales divulgativos como el *best-seller* en Europa de Francesco Algarotti: *Newtonianismo para las Damas*, de 1737. Algarotti sobre la visión newtoniana del color:

Seramente, dijo la marquesa, yo he creído siempre que el color que yo tengo en mis mejillas, como es, estaba en verdad en mis mejillas, y que los colores del Arco Iris sólo estaban allí en apariencia. Explicadme, os ruego, esta paradoja, que a decir verdad me preocupa, y haced que el parecerme al Iris, por bello que sea, no me deba dar pena.

Pero, contesté, esto hace las cosas más simples porque borra esa distinción que habíais hecho entre colores verdaderos y aparentes. Pero vuestro interés y amor propio que os hacía temer por la pérdida de vuestros lirios y vuestras rosas, por hablar en el noble estilo pastoril, esta vez ha prevalecido frente a vuestro amor por la simplicidad... En los cuerpos no hay otra cosa, como hemos dicho, que una cierta disposición y entretejido de partes, y en los globulitos de la luz un cierto movi-

miento de rotación que esas partes le dan; y éstas, estimulando y agitando de cierta manera los pequeños nervios de la retina, que es una membrana finísima o pielecita en el fondo del ojo, nos hace *concebir* un cierto color, que nosotros con nuestro espíritu atribuimos al cuerpo del cual proceden los globulitos de luz. Pero me parece que vienen a advertirnos de que es hora de que vayamos a sentir qué sabor atribuiremos con nuestro espíritu a la sopa esta mañana. ¿Atribuir con nuestro espíritu?, repuso ella.

En efecto, más adelante en su diálogo Algarotti va a explicar una versión extrema de la psicología lockeana. Estas ideas eran realmente accesibles.

3. Dama tomando el té: *nitidez y brillantez*

Pero cuando regresamos a Chardin con todas estas ideas, resulta que el esfuerzo por establecer un enlace no ha ido, en realidad, muy lejos. Por regla general, un cuadro como la *Dama tomando el té* (Láms. II, III) no deja de ser característico del sentido complejo newtoniano-lockeano de cómo vemos: no se repelen. Pero no ofrecen ningún apoyo claramente dirigido al cuadro, al cual debemos nuestra explicación primaria.

Todavía resulta difícil aplicar esas ideas a los aspectos enigmáticos del cuadro, que son muchos. Por ejemplo, Chardin parece estar haciendo algo extraño con la perspectiva aquí y allá. El respaldo de la silla es raro: si la dama estuviese cómodamente sentada en la silla, seguramente el respaldo no estaría vuelto hacia nosotros y el plano del cuadro tanto como lo está. Además, la tetera es más bien 1910: el pitorro y quizá también el asa están aplastados contra el lienzo. Luego hay toda una serie de sorprendentes trucos con el color. El más obvio es la mesa lacada en rojo, contundente pero casi inestable. Y si observamos otros cuadros de Chardin, encontraremos otros casos de rojos en extrañas relaciones con azules y negros. De nuevo, y de forma evidente, parece haber algo extraordinariamente deliberado y determinante sobre la nitidez diferencial y la iluminación del cuadro. Hay un determinado plano de nitidez en la línea descrita por la tetera, la mano y el brazo; y dentro de este plano algunas cosas están enfocadas con más precisión que otras. ¿Qué representa todo esto?

La respuesta obvia pero improductiva es la crítica de arte de aquel tiempo. Lo que los críticos contemporáneos escribieron sobre Chardin a veces tiene interés, pero no un interés de este tipo. Esto es particularmente decepcionante en el caso de Diderot. Diderot escribió muchas páginas encomiosas sobre Chardin, y también escribió un tratado sobre la per-

cepción en línea lockeana, la *Carta sobre los Ciegos*, de 1749. Ahí se plantea de nuevo el problema general. La relación entre la crítica de arte de la época y lo que nosotros estamos haciendo en el presente es, en cualquier caso, compleja. La aparición en la crítica de arte de una idea procedente de un universo ajeno no quiere decir necesariamente que estuviera actuando en la intención del pintor: quiere decir que entonces era posible que alguien hiciera la conexión —una condición necesaria aunque no suficiente para emplearla en la explicación—. La crítica de arte no es un puro registro en palabras de cómo las personas han visto los cuadros a lo largo de la historia. A menudo es mucho más un género literario menor, claramente en relación con la forma de ver la pintura que tienen las personas, pero afectado por imperativos genéricos y sugerencias de una tradición y moda bastante literarias. A veces el elemento convencional y normativo en la crítica de arte resulta muy opresivo: así era en el siglo XVIII, y más en particular en el subgénero de la crítica del Salon, en la cual apareció la mayor parte de lo que Diderot y otros dijeron sobre Chardin. Los pensamientos dieciochescos más penetrantes sobre pintura surgían con frecuencia no en la crítica de arte propiamente dicha, ni tampoco (otra área problemática de la que no me voy a ocupar) en la estética, sino en material excéntrico menos confinado por las demandas genéricas de la crítica de arte (o la estética). De éste, en mi opinión, se puede desarrollar algo parecido a una crítica de arte alternativa para el siglo XVIII, y es uno de esos materiales excéntricos el que yo intentaré ahora para ayudarnos con la *Dama tomando el té*.

Uno de los enigmas sobre el cuadro era a cuento de qué iban las diferencias de nitidez y brillantez. La nitidez en la visión y, por implicación, en la pintura, tiene una historia intelectual en el siglo XVIII, pero no nos lleva a los críticos de arte, sino a los científicos, médicos y matemáticos —críticos de arte alternativos de una especie importante y útil—. Me detendré un poco en esto, en parte porque la cuestión de la nitidez me parece un elemento olvidado en nuestros días por nuestro pensamiento sobre pintura.

4. *Nitidez de visión: acomodación y agudeza visual*

«Nitidez de visión» es un término dieciochesco. Define lo que hoy se expresaría con dos términos distintos, «acomodación» y «agudeza» ópticas. La acomodación hace referencia a la capacidad del ojo de cambiar su forma para enfocar los objetos a distancias diferentes. «Agudeza visual» se re-

fiere en particular a los diversos grados de respuesta sensitiva en los diferentes puntos de la retina, e influye en los grados de nitidez en la extensión longitudinal del campo visual. De este modo, la «acomodación» está relacionada con la nitidez en profundidad, y la «agudeza visual» con la nitidez a lo largo del plano visual. A nosotros nos interesa la nitidez de la visión como función del sujeto: no nos importa aquí la degradación objetiva de la claridad y el color a través de la «perspectiva aérea», la interposición de la atmósfera.

Acomodación

La estructura general del ojo relacionada con la acomodación (fig. 8) ya había sido elaborada a principios del siglo XVII, y fue clara y cuidadosamente descrita en el libro de Christoph Scheiner, *Oculus, o Fundamentum Opticum* de 1619. La sección de flexión luminosa del ojo, el complejo operativo de las lentes, consiste en tres elementos fundamentales: córnea, humor acuoso, y cristalino —cada uno de ellos con un poder de refracción diferente. El más poderoso es la córnea, pero el cristalino tiene la especial importancia de ser variable, y es con él con el cual nosotros enfocamos según las distintas distancias. De hecho, la descripción de Scheiner tardó en ser aceptada. Bien entrado el siglo XVIII todavía circulaban otras explicaciones de la función del enfoque, y Algarotti guió a su paciente Marquesa a través de algunas de ellas:

¿Qué mutación será necesario que se produzca en el ojo, a fin de que cuando nosotros miramos aquellos árboles después de haber mirado a estas columnas, los rayos que vienen de ellos se unan en la retina, es decir, para que los veamos claramente?

Será preciso —dijo ella— aproximar la retina al humor cristalino, del mismo modo que para obtener la imagen nítida de los objetos más lejanos conviene aproximar el papel a la lente en la *camera obscura*.

La explicación, respondí, la habéis hallado, y a este efecto de aproximar y alejar la retina del humor cristalino, según las necesidades, algunos han dicho que ciertos músculos que circundan el ojo sirven, además de para levantarlo y bajarlo, para hacerlo girar a derecha e izquierda, y darle un cierto movimiento oblicuo que Venus principalmente se encarga de regular. Con éstos, Amor

— sott'occhio
 Quasi di furto mira,
 Ne mai con dritto sguardo i lumi gira.

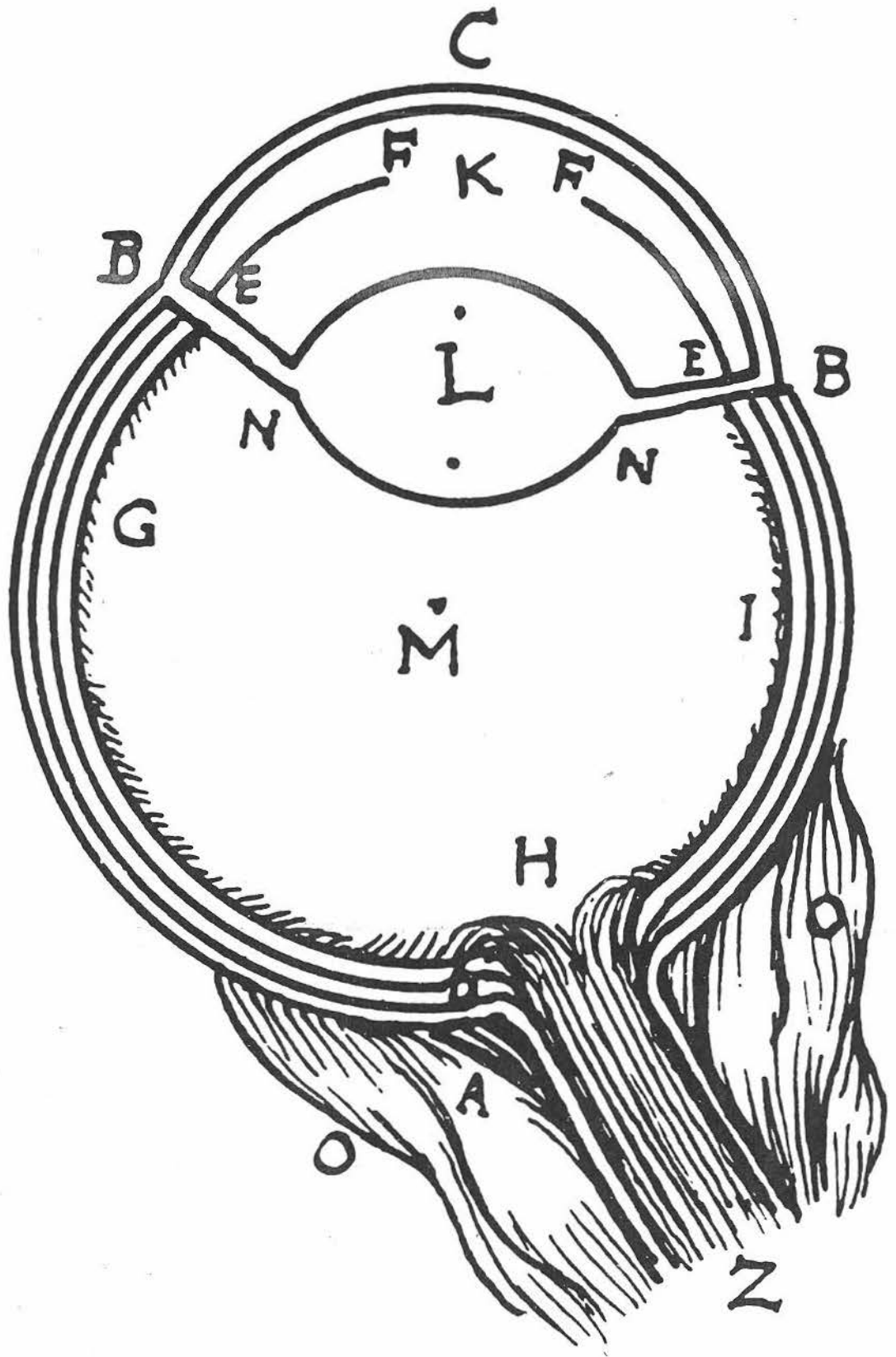


Fig. 8. El Ojo, según Descartes, *Discours de la Méthode et les Essais*, Leiden, 1637, II, 26 (BCB, córnea; EF-FE, iris que rodea la pupila; K, humor acuoso; L, humor cristalino; EN, «hebras» ciliares para estirar a L; M, humor vítreo; GHI, retina sensible; HZ, nervio óptico; O, músculos que mueven el ojo).

[— a hurtadillas
Casi furtivamente mira,
Y nunca con recta mirada los ojos gira.]

Y con éstos, los ojos se dicen muchas veces unos a otros lo que la lengua no osa nombrar. Algunos otros dijeron que, estando inmóvil la retina, el humor cristalino se aproxima y aleja de ella, o que el humor cristalino muda solamente su forma, haciéndose más convexo para los objetos cercanos, y menos para los lejanos y, en fin, hay quien pretende que uno y otro se hacen al mismo tiempo; estas cosas tienen el mismo efecto que si la retina se acercase o alejase de él; lo cual vos podréis suponer que es más fácil de imaginar.

Había también otras explicaciones. El tropiezo era la operación fantásticamente complicada del complejo de músculos ciliares que rodean y actúan sobre el cristalino, algo no elaborado hasta el siglo XIX. Según el conocimiento moderno, contraemos, en efecto, el cuerpo ciliar para una visión más de cerca, y ello libera tensión sobre el cristalino: cuando esta tensión extrema es liberada, tensiones internas hacen que el cristalino adopte una forma más convexa. Esto no era entendido. Pero, como dice Algarotti, lo principal es que el ojo enfoca para las distancias. Si el primer plano es nítido, la distancia no lo será; y viceversa. Esto era completamente entendido.

La ciencia moderna no da normas para el alcance que tiene la habilidad del ojo de enfocar para obtener una visión nítida. Existen demasiadas variables: una es el progresivo endurecimiento del cristalino con la edad, otra es el tamaño de la abertura, ya que el grado de abertura de la pupila afecta a la profundidad de campo, del mismo modo que el diafragma de una cámara fotográfica. Pero para nuestros propósitos no hará daño pensar en un alcance teórico de 6,09 metros. No es totalmente erróneo pensar en el ojo acomodándose internamente desde los 6,09 metros de distancia hasta 1,27 centímetros: por encima de 6,09 metros el cuerpo ciliar está relajado, el cristalino sometido a tensión externa, y el ojo efectivamente enfocado hasta el infinito.

Los detalles de las investigaciones dieciochescas sobre el alcance de la visión nítida en profundidad se salen fuera de nuestros requerimientos presentes, pero la autoridad más influyente del tiempo de Chardin —James Jurin, discípulo de Newton— merece unas palabras porque ofrece una útil terminología para los grados de nitidez. Jurin, con una formación matemática en Cambridge, de medicina en Leyden, y secretario de la Royal Society en la década de 1720, dividió la visión en tres niveles de nitidez:

Perfecta, Imperfecta y completamente Confusa. Al igual que otros muchos, Jurin tropezó con el funcionamiento del cuerpo ciliar. Mientras la óptica moderna ve la acomodación como un ajuste puramente interior a un cristalino progresivamente más convexo —interior de 6,09 metros a 1,27 centímetros—, Jurin pensó que los músculos trabajaban sobre el cristalino en ambas direcciones, interna y externa, a partir de un estado relajado intermedio tanto de los músculos como del cristalino. La conclusión de una discusión larga y muy matemática es que, para Jurin, el ojo relajado está enfocado en una distancia de 3,81 centímetros, no 6,09 metros. De ahí se puede mover hasta 1,27 centímetros —como en las modernas estimaciones—, y hasta 4,27 metros, digamos 4,57 metros. Y éste es el límite de la visión Perfecta: más allá de 4,57 metros no se ve Perfectamente.

En la visión Perfecta, los rayos de un simple «haz» de luz —constituido, por supuesto, por partículas— están reunidos en una unidad sensitiva simple, un *punctum sensibile*, en la retina. Con la Visión Imperfecta no lo están, aun cuando un objeto puede no ser visto de manera Confusa. Fenoménicamente, en la visión Imperfecta, el objeto aparecerá más grande, su centro será más fuerte o más oscuro que el resto, habrá penumbra y también ciertos cambios de color. La portada de la obra de Jurin está impresa en cuatro tamaños de tipografía predeterminados para que uno examine estos efectos mirándolo desde varias distancias, hasta unos 9 metros.

Agudeza visual

La postura de la época sobre la agudeza visual —nitidez a lo largo del campo visual— estaba basada en la investigación de la dióptrica y la estructura de la retina en el siglo XVII. La ciencia moderna señala dos tipos principales de receptores sobre la retina, los «conos», que nos proporcionan la visión en color con luz brillante normal, y los «bastoncillos» que nos dan la visión monocroma con luz oscura. Los «conos» están concentrados en el eje óptico alrededor de la fovea central, de modo que la intensidad de la luz diurna está concentrada también ahí; mientras que los «bastoncillos» están mucho más uniformemente dispuestos por la retina, además de ser excluidos del centro por los «conos» —ésta es la razón de que veamos las cosas más nítidamente por la noche si no las miramos directamente. Pero hay otros factores que concurren también. Por una parte, el efecto se ve reforzado por efectos dióptricos tales como el astigmatismo periférico, la incapacidad del ojo normal para reunir, después de

la refracción, la luz que entra en un ángulo considerablemente oblicuo. Por otra parte, el efecto se ve modificado a nivel de percepción opuesto a la función física, por el mecanismo psicológico de la atención. Nuestra atención puede extender y estrechar el campo de la percepción visual efectivo según el tipo de cosa de la que nos ocupemos. Por esta razón, los psicólogos de la percepción hablan de una «fóvea funcional» que es variable y no simplemente determinada por la densidad de los receptores alrededor de la fóvea física.

Aunque el siglo XVIII no poseía los medios para distinguir a los bastoncillos de los conos, y pensaba en la retina simplemente como una estructura de fibras finas agitadas por el movimiento de la luz, los hechos de la agudeza visual eran muy conocidos. He aquí un informe resumido de una opinión aceptada, procedente de una tesis doctoral sobre la visión, presentada en Leyden en 1746 por Pieter Camper:

La retina, que se extiende desde el punto de unión del nervio óptico del ojo hasta el músculo radial ciliar, no es igualmente sensible en cada parte. En el punto de unión del nervio óptico no es sensible en absoluto. [Este es el «punto ciego de Mariotte», llamado así por Edme Mariotte, el científico de finales del siglo XVII que lo localizó. Mariotte también escribió un soberbio antinewtoniano *Traité de la nature des couleurs*.] Cerca del punto de unión del nervio óptico, está en su nivel más sensible —y éste es el punto opuesto al eje óptico [esto es, la fóvea]. Es por esta razón, según Philippe de La Hire [al cual volveré], por lo que nosotros damos la vuelta a nuestros ojos, de modo que la imagen debe estar en ese punto. William Briggs [en su *Ophthalmographia* de 1618] considera que las fibras están más estrechamente unidas ahí, y concluye que es por esta razón por lo que la sensación es ahí más perfecta. Robert Hooke demuestra lo mismo en su *Micrographia* de 1665. [En realidad, no: hace algunas observaciones comparativas incidentales sobre el ojo humano en el curso de una famosa descripción del ojo de la mosca doméstica.] En una sección anterior planteé la cuestión de si la imagen retiniana no podría ser más brillante cerca del eje óptico porque allí los rayos de luz, entrando casi paralelos en un único punto, son representados luminosamente sobre la retina. Con toda seguridad, no quisiera que se considerase una certeza el que esta mayor brillantez depende puramente de la mayor sensibilidad de la retina en ese punto. [Camper está apuntando aquí el astigmatismo periférico. Esto había sido muy estudiado en relación con las lentes de cristal en la dióptrica del siglo XVII, y era la explicación más corriente de la falta de nitidez periférica. Era la explicación de Robert Hooke. En 1738 John Hamilton, de la Royal Society, afirmó en su *Stereography* que el astigmatismo periférico por

sí mismo limitaba la visión nítida a un arco entre 2 a 4 grados, sin mencionar el papel de las fibras en la retina.]

Pieter Camper es consciente, entonces, de que tanto la sensibilidad foveal como el astigmatismo periférico son las causas de la agudeza visual centralizada. No menciona la modificación psicológica de esto merced a la atención. Pero eso había sido reconocido y está particularmente bien descrito por Sébastien Le Clerc en su *Système de la vision fondé sur de nouveaux principes* de 1719:

Mientras que uno descubre bastante bien de una sola ojeada las grandes campiñas, sin embargo se observa que no se ven sino pocas cosas nítidamente a la vez, y hay dos razones para ello. La primera [agudeza visual física], que los objetos no se representan nítidamente en los ojos más que en un ángulo bastante pequeño, como se acaba de ver; y la segunda, [atención] es que la mente, no pudiendo pararse a considerar muchas cosas a la vez, sólo examina los objetos poco a poco. Así, aunque uno no percibe a primera vista cualquier objeto considerable, un palacio, por ejemplo, y que representa una imagen en nuestros ojos que nos hace formarnos una idea buena o mala de él, sin embargo es siempre sin distinción de partes, porque la mente no se aplica a ello de una forma particular [«visión global pre-atenta»]. Pero cuando se quiere saber de qué orden es su arquitectura, y si es de buen o mal gusto, entonces con el ojo recorre o, mejor dicho, con su eje, todas las partes, unas tras otras, para tener un conocimiento exacto de cada una en particular [«recorrido atento intencionado»].

Entre ellos Camper y Le Clerc definen los rasgos principales del concepto moderno de agudeza visual.

5. *Chardin y el arte del pasado*

Volviendo a la *Dama tomando el té*, resulta que el bagaje de conocimientos ópticos del siglo XVIII de la sección anterior nos permite ofrecer una descripción del cuadro en términos dieciochescos, pero sirve de poco a la hora de explicarlo.

La degradación de la nitidez hacia el muro del fondo es, seguramente, demasiado fuerte como para ser una representación de la visión Imperfecta de Jurin más allá de los 4,57 metros. Puede que represente un foco determinado en profundidad sobre la línea descrita por la tetera, la mano y el

brazo. Por toda la superficie del cuadro se está verificando una variedad más delicada de nitidez y brillantez. Por ejemplo, los rasgos interiores del rostro son más bien borrosos, mientras que un centro de nitidez dentro del mismo plano de nitidez es la mano delante de la taza. Pero no resulta muy útil continuar con este hilo argumental sin detenernos a considerar dos tipos de objeciones que es posible que encontremos al hacerlo. La primera es que estamos ignorando el hecho de que Chardin está actuando dentro de una tradición pictórica. La segunda es que el mundo de los estudiantes científicos de la óptica estaba a cierta distancia del mundo del pintor.

Por lo que respecta a la primera, parece el momento adecuado para volver a acentuar el hecho de que Chardin, como Picasso, estaba abordando un problema en gran parte planteado por la historia de la pintura: las Condiciones que se puso a sí mismo eran derivadas, sobre todo, de cuadros suyos anteriores, aunque también de otros. Siempre se ha sabido que Chardin había adoptado los géneros y modos de pintar holandeses del siglo XVII (Láms. 32, 34). En aquel tiempo, el flamenco Teniers era muy invocado; hoy las similitudes parecen más estrechas con pintores holandeses post-rembrandtianos como Gerrit Dou, Nicolaes Maes, Gerard ter Borch y Gabriel Metsu. Estos hombres, por ejemplo, empleaban a menudo composiciones iluminadas que contenían fondos no nítidos. No son lo mismo que Chardin, pero constituyen un elemento del problema que él estaba abordando. Pero la relación de Chardin con la pintura holandesa ha sido exhaustivamente estudiada y establecida, de forma que yo preferiría señalar otra área de la pintura anterior con la que Chardin estaba mucho más relacionado de lo que se ha reconocido: perdura el punto de vista de Diderot sobre Chardin como el veraz pintor de las cosas-como-son.

La pintura de fines del Renacimiento italiano, tal como iba a ser vista en París constituye, a mi modo de ver, una profunda preocupación para Chardin. En 1756 su amigo el grabador Cochin *fils* dio una conferencia sobre la luz en la Academia de los Pintores de París. El propio Chardin estaba entre la audiencia. Cochin hizo un informe sobre la física de la luz y habló de la iluminación en la composición: en suma, recomendó un primer plano luminoso y un fondo más oscuro, y las dos autoridades operativas que ofreció —Veronés y Guido Reni, grandes valores para el siglo XVIII— eran pintores que seguramente interesaban mucho a Chardin. Veronés lo hacía de distintas formas: un elemento obvio que tomó Chardin de él fueron las figuras situadas retóricamente en diagonal de sus primeras pinturas figuradas (Láms. 33, 35). Un elemento atenuado de esto es activo aún en la *Dama tomando el té*. Pero es, sobre todo, el tipo de

composición iluminada representada por el *David* de Guido Reni (Lám. 37) sobre lo que Chardin trabajó. Adaptó la fórmula heroica tardorrenacenta de claridad y nitidez en sus cuadros de género y naturalezas muertas. El pequeño *Bodeguero* de Chardin (Lám. 36) está lejos del *David* de Reni en muchos aspectos, pero la iluminación tiene la misma disposición subyacente: fondo no nítido, un plano medio con luz desde la izquierda y claramente realzado, y en el primer plano a la derecha, un conjunto local de brillantez. Año tras año, Chardin hizo variaciones sobre este esquema —a menudo, como en el *Bodeguero*, intentando un acento de matiz más que de brillo en el primer plano— y, una vez más, hay elementos atenuados en la *Dama tomando el té*—. Chardin era un pintor muy atento a la historia.

De este modo, parte del problema que Chardin abordó era cómo casar con su heroico esquema lumínico un tema norteño de montones de comida y escenas burguesas cotidianas. Si hemos de pensar en él dando ideas sobre la nitidez en relación con su problema, debe ser a nivel de crítica y auto-crítica en el proceso de tal actividad pictórica.

6. Los intermediarios: *La Hire*, *Le Clerc*, *Camper*

La segunda objeción hay que abordarla produciendo mentes capaces de poner en relación recíproca los universos científico y pictórico que nos ocupan, y de pensar en la forma de conexión que nosotros podríamos querer hacer entre ellos. En este caso, esto no es difícil, pero me limitaré a citar aquí a sólo tres de esos intermediarios, todos los cuales he utilizado ya como autoridades en la visión nítida: Pieter Camper, cuya tesis doctoral sobre la agudeza visual he citado; Philippe de La Hire, a quien Camper citó para su descripción de lo que ahora llamamos «recorrido visual», y Sébastien Le Clerc, a quien cité cuando hablé de la atención. Los tres eran, en un sentido general u otro, también pintores.

La Hire (1640-1718), primero, fue el matemático francés más destacado de los años que rodearon a 1700. Su obra fundamental versaba sobre las secciones cónicas, pero era también un hombre práctico que aplicó las matemáticas: supervisó el levantamiento cartográfico de Francia y diseñó el sistema hidráulico para las fuentes de Versalles. Era también profesor de Geometría en la Academia de Arquitectura de París. La obra que le convirtió en una autoridad en óptica en el siglo XVIII fue su *Dissertation sur les differens accidens de la vue* (1685).

Pero La Hire había sido educado como pintor. Su padre era el distinguido pintor Laurent de La Hire, contemporáneo de Poussin y, él mismo, un hombre de talentos matemáticos; el propio Philippe no decidió convertirse en matemático profesional hasta entrados los veinte años. Por entonces estaba estudiando pintura en Venecia. La pintura estaba en su mente, y hay un notable *Traité de la pratique de la peinture*, publicado póstumamente, en el que discute en gran profundidad los medios materiales del dibujo y la pintura. Pero en su mente estaba también la pintura cuando escribió sobre óptica, lo cual le condujo, aunque de pasada, a ciertas percepciones importantes y novedosas. Por ejemplo, en un breve pasaje anticipa en un siglo la descripción de la Alteración Purkinje y destaca su relación con la percepción de la tonalidad de los cuadros. La Alteración Purkinje es el efecto en el cual los objetos coloreados en azul se hacen más claros y brillantes en relación a, digamos, los objetos coloreados en rojo en condiciones de luz débil. Fue descrita en la década de 1930 por el psicólogo bohemio Purkinje, pero no fue explicado hasta el descubrimiento de los sistemas receptores separados, bastoncillos y conos, hacia el final del siglo XIX. Bastoncillos y conos tienen su máxima receptividad a longitudes de onda diferentes y, por lo tanto, a colores diferentes: los receptores de luz débil, los bastoncillos, responden más a la longitud de onda del azul, mientras que los receptores de luz brillante, los conos, responden más a la longitud de onda roja.

La luz que ilumina los colores los cambia considerablemente; el azul parece verde a la luz de la vela, y el amarillo parece blanco; *el azul parece blanco a la luz débil del día, así como al comienzo de la noche* [el subrayado es mío]. Los pintores conocen los colores cuyo brillo es mucho mayor a la luz de la vela que a la del día, al contrario, hay muchos que aunque de día son muy vivos, pierden enteramente su belleza ante la vela, y cuando es débil; es decir, cuando está mezclado con gran cantidad de blanco, parece de un azul bastante hermoso. Las cenizas que llamamos verdes o azules parecen a la luz de la vela de un azul extremadamente bello. Los rojos que contienen laca parecen muy vivos a la luz de la vela, y los otros, como el carmín y el bermellón parecen apagados.

De este modo, La Hire ha visto que las condiciones lumínicas pueden cambiar no sólo los colores de los cuadros, sino también los valores tonales relativos. Con luz tenue los azules se aclaran —como Purkinje, sentado en su jardín al oscurecer, observaría un siglo más tarde.

Un pasaje en particular de La Hire llegó a ser esencial para la óptica del siglo XVIII:

Hay, pues, cinco cosas que sirven a la vista para juzgar el alejamiento de los objetos, su aparente tamaño, la vivacidad de su color, la dirección de los dos ojos, el paralaje de los objetos y la distinción de las pequeñas partes del objeto. De estas cinco cosas que sirven para hacer parecer los objetos próximos o alejados, sólo de las dos primeras pueden servirse los pintores en sus cuadros. Es por lo que no les es posible confundir perfectamente a la vista. En las decoraciones de los teatros se reúnen estas cinco cosas...

William Porterfield en su *A Treatise on the Eye*, de 1759, dependía tanto de La Hire todavía que su observación es, si no una traducción, sí una puesta al día de mediados del siglo:

Hay, entonces, seis Medios que sirven a nuestra Vista para juzgar la distancia de los objetos, su aparente Magnitud, la Vivacidad de su Color, la Distinción de sus partes más pequeñas, la necesaria Conformación del Ojo para ver nítidamente a distancias diferentes, la Dirección de sus ejes y la Interposición de otros objetos entre nosotros y el principal objeto cuya distancia consideramos. De estas seis cosas que sirven para aproximar o alejar los objetos, sólo las tres primeras pueden posiblemente utilizar los Pintores en sus Cuadros; de lo que se deduce que es imposible para ellos engañar perfectamente a la Vista. Pero, en la Decoración de Teatros...

La Hire, al contrario que Porterfield, no había aceptado que el ojo cambiara su forma para enfocar en las diferentes distancias; y, extrañamente, omite grados de nitidez de los medios del pintor para representar la distancia. Pero lo que había reconocido era una oportunidad científica que capitalizaría el siglo XVIII.

La pintura excluía la mitad de los variados medios por los cuales nosotros valoramos la distancia de los objetos —las señales musculares en la óptica, y la interposición alterante o «paralaje» visible para el ojo de una persona en movimiento—. Para sugerir distancia dependía de sólo tres cosas la magnitud pintada en relación a una magnitud conocida; la degradación del color; la degradación de la nitidez, tanto atmosférica como subjetiva. Por lo tanto, aisladas éstas para estudio y, en particular, para el estudio del tema de cuál de éstas era la más fuerte —la magnitud pintada, por una parte, o la degradación de la nitidez y la brillantez, por otra—. El efecto de esto fue introducir los recursos del pintor en la óptica

del siglo xvii como una cuestión a debatir. El newtoniano Robert Smith, por ejemplo, cuyo *A Compleat System of Opticks* de 1738 era la autoridad de mediados de siglo sobre óptica astronómica en toda la Europa occidental, se fue por ahí preguntando a los pintores sobre la cuestión, y concluyó que la magnitud pintada era más fuerte que la nitidez y la brillantez. El fisiólogo francés Claude-Nicolas Le Cat, coleccionista de pintura y profesor de anatomía en la escuela de arte de Rouen, enfatizó bastante más la nitidez y brillantez. El debate persistía.

Sébastien Le Clerc (1637-1714) no tenía nada parecido a la capacidad intelectual de La Hire, pero encaja mucho en nuestro propósito. El libro que cité sobre la atención tiene excentricidades: Le Clerc trataba de revivir la vieja idea de que el ojo envía rayos al objeto de la visión, y no que el objeto de la visión refleja los rayos hacia el ojo —aunque en la práctica esto parecía ser una diferencia suficientemente pequeña, y el libro fue ampliamente leído, por Pieter Camper entre otros. Pero Le Clerc era un grabador de profesión; estaba orgulloso de sus intereses científicos, pero no constituían éstos la fuente de su sustento. Dos cosas hacen, a mi entender, que Le Clerc sea una fuerza subterránea curiosamente duradera en el arte del siglo xviii. No sólo era profesor de Geometría en la Academia de los pintores de París —por lo tanto, colega de La Hire—, sino que fue seguido primero por su hijo, y después por su nieto: entre 1679 y 1785 tres generaciones de Le Clerc desempeñaron el puesto. Fue Sébastien Le Clerc II a quien Chardin escuchó en una conferencia. En segundo lugar, Le Clerc escribió una admirable Geometría práctica para pintores de la que, hasta ahora, tengo noticia de una docena de ediciones entre 1669 y 1835, incluyendo tres en traducción inglesa. En este manual describe e ilustra el fenómeno de la agudeza visual, el eje central de la visión nítida y el arco de competencia visual. Cochin volvió a grabar las ilustraciones para una edición de 1744.

Pieter Camper (1722-89), una generación más joven que Chardin, resumió en su tesis doctoral de 1746 el consenso científico sobre la visión en la época de Chardin. Camper se hizo cirujano más tarde, y anatomista, y algo así como una especie de Grande de la Academia, pero sólo nos interesan aquí sus primeros años. En 1746 estaba recién salido de un aprendizaje como pintor. A la vez que había estudiado medicina en Leyden, había estudiado pintura con Karel de Moor, un seguidor de Godfried Schalcken (Lám. 40), algo que el propio Camper no encontraba extraño sino, más bien, pasado de moda. Su dibujo, por lo menos, lo conservó: cuando estaba en Londres asistió a las clases con modelo vivo de la escuela de la Royal Academy. Uno de los amigos londinenses de Camper era

William Hunter, cirujano y profesor de anatomía en la Royal Academy, propietario del *Bodeguero* de Chardin (Lám. 36) y, desde 1765, de la *Dama tomando el té* de Chardin (Lám. II).

Lo que hace útil la tesis de Camper de 1746 es que, a medida que despliega un informe cuidadosamente ortodoxo de cómo vemos, añade aquí y allá precisamente «corolarios» pictóricos. No constituyen una teoría artística profunda, pero actúan, cuando menos, como marcadores, indicando esos hechos ópticos que tienen una relación inmediata con la forma en que un pintor debe pintar. En la página reproducida en la página 111 que trata de cómo valoramos la distancia y, en asociación con ella, la magnitud de los objetos, hay tres corolarios de este tipo.

Los dos primeros están relacionados con la degradación del color por la distancia y la necesidad que para la pintura supone observarlo. El tercero se refiere a la degradación de la nitidez por la distancia, y sugiere que las pinturas de Adriaen van der Werff (Lám. 41) no registran ésta de forma plausible.

Una de las secciones que Camper marcó con un corolario pictórico era la sección sobre la agudeza visual que he citado más arriba (p. 103):

Coroll ... Manifestum hinc est, quare in tabulis tantum una pars illuminata & quam distinctissime depicta esse debeat.

(*Corolario ...* Queda claro con esto por qué, en las pinturas, sólo una parte debe ser iluminada y pintada con la mayor nitidez.)

Dejé esto porque es problemático y no estábamos todavía preparados para tratarlo: parece una falacia.

7. *Substancia, sensación y percepción*

El argumento de Camper es el siguiente:

La retina... no es igualmente sensible en cada parte... Cerca del punto de unión del nervio óptico está en su nivel más sensible —y éste es el punto opuesto al eje óptico. Es por esta razón, según La Hire, por lo que nosotros damos la vuelta a nuestros ojos, de modo que la imagen debe estar en ese punto...

(*Corolario ...* Queda claro con esto por qué, en las pinturas, sólo una parte debe ser iluminada y pintada con mayor nitidez.)

Coroll. liquet, hoc fundamento totam unionem colorum quo ad umbras & lumem &c. in Arte Apelleâ niti.

Accidit tamen aliquando confusio quaedam, quia picturarum objectorum vivacitas est, pro ut colorata sunt objecta (a) v. gr. Si objectum rubrum valde distans videmus, judicabimus, licet magnitudo apparens aequalis sit alii objecto aliter colorato, & aequè distanti, objectum illud rubrum propinquius esse, quia hujus tanta vivacitas est.

Coroll. Patet hinc hisce coloribus non uti debere Pictores in distantiis, quia semper unionem tollunt.

Ex tabula volare dicuntur tales colores. Non ergo usu veniunt nisi in planis anterioribus tabularum.

§. X. III°. Quoniam axes opticos dirigimus versus objectum ut unicum videatur, addiscimus exinde angulum metiri, qui ab axibus illis fit. Hinc quo angulus ille major eo propius, quo minor, eo longinquius distabit objectum. Idcirco uno oculo de distantia certo judicare non possumus. Licet monoculi, sed aliis utentes mediis, de illa satis bene judicent.

§. XI. IV°. Ex pictura supra hanc vel illam partem retinae factam saepe de distantiis judicamus, uti ex sequenti patebit exemplo. Homo (b) cui Iris post depressam cataractam tota concreverat absque relicta pupilla, semper, postquam Uvea de novo perforata erat, objecta remotiora, quam revera erant, judicabat. Quia per artificialem pupillam in loco depressiori factam, radii colligebantur in illo retinae puncto, in quo ante remotiorum objectorum radii, pupillam veram intrantes, solebant.

§. XII. V°. Objectum propinquum judicabimus, quando partes minimae satis distincte videre possumus. & contra.

Coroll. In picturis ergo objecta remotiora minus distincte in suis partibus minimis pingi debent. 2°. Pictores hoc medio uti in suis tabulis. Quamquam de la Hirius (c) putaverit pictores non nisi magnitudine apparenti & vivacitate colorum frui posse ad distantias repraesentandas. contrarium patet in tabulis florum, regionum, ruinarum &c. prout enim haec magis vel minus distant eo minutiae minus vel plane non exprimuntur. an ideo Elegantissimi coeterum Equitis vander Werff tabulae prospectu longo carent & planiores justo apparent, quia hanc regulam neglexit?

§. XIII. VI°. Parallaxis nos admodum juvat in distantiis objectorum remotissimorum dignoscendis; requiritur vero varia oculi positio. Hoc modo spatium, quod jacet inter objectum & aliud punctum, cum quo comparamus, novimus; oblique enim recedendo intervallum videmus, quod non possumus unico oculo. magnum habet usum in Astronomicis.

Hoc medio est, quo theatrorum decoramenta tantopere prae picturis excellunt; nam praeter omnia media, quae illis aequè ac picturis super tabulas communia sunt, parallaxi gaudent, quia super diversa plana repraesentantur.

(a) Ibid. §. 8. Cap. 1. (b) *Eames and Martin's abridgment* tom. 8. p. 493. by Cresselden. (c) *Differens accidens de la Vue* p. 237. §. 9.

Esto no es, en realidad, lo que estábamos buscando, porque no describe lo que está haciendo Chardin; en la *Dama tomando el té*, y en otras muchas pinturas suyas hay muchos centros de máxima nitidez. Y en todo caso parece un mal argumento. Si nuestro ojo ve así, y ve así las pinturas, es más que superfluo pintar el cuadro de ese modo: debe, en cambio, registrar el campo de visión ofrecido dentro del marco con igual nitidez, de forma que nuestro ojo pueda realizar su recorrido visual de forma normal.

Existe una prehistoria fragmentaria de la idea de Camper, de la cual el episodio mejor conocido es —y probablemente también era, aunque Camper no da señal alguna de conocerlo— un pasaje en el último libro del teórico de arte Roger de Piles, el *Cours de Peinture* de 1708. Es un pasaje destacado, porque es el tema de las dos únicas ilustraciones del libro. De Piles está hablando del tipo de composición centralmente unificada conocida como el «racimo de uvas de Tiziano»: tal composición evita, dice, la «disipación de la visión». Y uno de los argumentos de de Piles deriva del hecho óptico de la agudeza visual centralizada (Lám. 39). Como hemos visto, esto era muy accesible en *La Hire* y más aún en *Le Clerc*. Pero este argumento no es el mismo que el de Camper, una postura que él rechaza explícitamente. De Piles había formulado este capítulo en su libro en forma de conferencias en la Academia de Pintores de París en 1704 y, evidentemente, se había topado con malentendidos y objeciones, y había expresado muy cuidadosamente en un apéndice lo que él estaba queriendo exponer. Explica el error en el argumento de Camper de forma muy parecida a como yo lo acabo de hacer, y añade que su argumento —casi metafísico y en realidad extraordinariamente débil—, es que la agudeza visual centralizada de nuestra visión es el signo de la Naturaleza de que las composiciones unificadas centralmente son buenas. Sospechamos que a de Piles le habría gustado emplear el argumento de Camper pero vio, o quizá le habían hecho ver que ésta no lo habría hecho.

De modo que, ¿qué hemos de pensar de la directa afirmación de Camper, fuerte y aparentemente falaz? Parece peligroso utilizar la estupidez como explicación de las peculiaridades del pensamiento o el comportamiento históricos, a no ser que no haya escapatoria; Camper normalmente no era estúpido, y había estudiado esas cuestiones durante algún tiempo. Es apropiado hacerse dos preguntas. Primera, ¿había sucedido algo entre 1708 y 1746 que hiciera racional para Camper afirmar lo que de Piles no pudo? Segunda, ¿puede reclamar una descripción racional la postura adoptada por Camper? Una respuesta a la primera es que en esos años la visión lockeana de la percepción humana había sido difundida por toda Europa occidental. Una respuesta lockeana a la segunda podría ser que

la afirmación de Camper sería racional si se piensa en el cuadro no como una representación de la substancia —o Naturaleza, como había sido llamada desde el Renacimiento—, sino como representación de un acto de percepción de la substancia.

(La propia fluidez terminológica de Locke y el nivel simplificado del lockeanismo vulgar en cuestión nos excusa de hacer una rigurosa fijación de términos. En cualquier caso, las distinciones que nos ocupan aquí son muy amplias. «Substancia» es el soporte material que proponemos para las cualidades que percibimos. «Sensación» es lo que causa la substancia en el sentido. La mente deriva «ideas» de varios órdenes a partir de la sensación. Esta actividad de la mente es «percepción». En efecto, Locke utiliza la palabra «percepción» de muchas formas diferentes, algunas de ellas más bien cercanas a la sensación, pero resulta más fácil utilizarla en el sentido más corriente de comprensión activa por parte de la mente: una *sensación* de un círculo sombreado es *percibida* como una esfera. «Atención», de la cual Locke da un informe admirable, es utilizada en sentido moderno.)

Si diferenciamos entre pinturas de la substancia y pinturas de la percepción (o, en efecto, del conocimiento) y suponemos que un cuadro pertenece a las últimas, entonces el corolario de Camper es racional. La nitidez selectiva, nitidez concentrada en uno o muchos puntos, ya sea a lo largo del campo visual como en profundidad, registra un equilibrio de la percepción, una atención selectiva —percepciones desatendidas para desvanecerse «sin dejar más huella o restos de su carácter que las sombras que vuelan sobre campos de trigo» (Locke)—, o un conocimiento parcial, o algo parecido.

Esto es moverse con demasiada rapidez. Si vamos a afirmar que Camper era más consciente que de Piles de que el tipo de cuadros que pintan los pintores puede ser considerado una representación no tanto de la substancia, o Naturaleza, como de la percepción visual de la substancia, parece deseable asegurarse de que tal distinción era concebible en su cultura. Debemos preguntarnos también si él y su cultura podrían concebir una representación visual de la propia substancia, y cómo se vería eso.

De Camper habría podido proceder la respuesta, escueta y aguda, de que una representación de la substancia se vería igual que uno de sus propios dibujos anatómicos (Lám. 43), en contraste con las ilustraciones anatómicas (Lám. 42) de su profesor, Bernhard Siegfried Albinus de Leyden. El tema habría de emerger más tarde, en la década de 1760, en forma de controversia pública entre Camper y Albinus. La objeción central de Camper a las ilustraciones de Albinus era que estaban realizadas

con perspectiva con punto de fuga. esto indicaba substancia con una magnitud que daba la sensación de que disminuía con la distancia en relación a la posición de un observador dado. En cambio, diría Camper, debían haber sido realizadas con una perspectiva «arquitectónica», que nosotros llamaríamos proyección ortogonal: el observador se supone que está en el infinito, y los rayos de proyección del objeto encontrarían el plano del cuadro en ángulos rectos, no en una pirámide perspectiva hacia el ojo.

Existían los medios para registrar visualmente la substancia de los objetos como opuestos a su carácter visual sensorial. El desarrollo de las formas ortogonales de dibujo técnico era, en particular, un hallazgo francés, la clásica fase que va desde la geometría proyectiva del arquitecto Gérard Desargues (1593-1662) —cuyo principal discípulo fue el padre de Philippe de La Hire—, a la sistematización de la geometría descriptiva en una proyección ortogonal de visión múltiple en primer ángulo, por Gaspard Monge (1746-1818). Se trataba de un gran logro intelectual de aquel tiempo, pero también fue ampliamente difundido en formas provisionales mucho antes de su perfeccionamiento mongeano. En la Francia del siglo XVIII varios tipos de personas, desde oficiales del ejército a albañiles, estaban siendo entrenados en estilos de dibujo técnico geométrico que rompían con la perspectiva de punto de fuga (Lám. 44). La proyección ortogonal era sólo una parte de esto. La proyección oblicua, utilizada de forma natural en la *Encyclopédie* de Diderot para la representación de las cosas en las cuales tenía importancia su carácter tridimensional (lámina 45), ofrecía vistas laterales de un objeto inclinado 45° oblicuo a su frente; las dimensiones objetivas de las ortogonales eran registradas por lo menos en sus proporciones recíprocas, y podían ser registradas en sus proporciones respecto a ejes en el plano mediante la elección de una u otra convención —la *Encyclopédie* empleaba a menudo un sistema parecido a un «gabinete oblicuo» en el que un medio oblicuo igualaba a uno entero sobre el plano. Del público del siglo XVIII se esperaba que reconociera y leyera una serie de sistemas objetivos de dibujo de una forma que demuestra una habilidad muy extendida en su manejo. Esto requería el conocimiento, aunque no necesariamente como lo entendemos hoy, de que tanto la pintura perspectiva (o «sensorial») como la pintura objetiva (o «substancial») eran posibles. Hasta el punto en que evitaba un accidente de la visión, el dibujo técnico pintaba la substancia; situaba el tipo de cuadro del pintor, con su escorzo fenoménico —sin mencionar su imitación del accidente sensorial del matiz—, como una representación de algo distinto. Puede ser «sensación» o puede ser «percepción», pero lo que

con certeza había sucedido era que la vieja simplicidad renacentista de pintar a la «Naturaleza» había desaparecido.

8. *Un corolario pictórico aproximado*

He estado poniendo un gran énfasis en una observación de Pieter Camper que puede que sea, en cualquier caso, un error. Pero mientras vemos si su observación puede construirse de forma razonable, o si existía un contexto intelectual en el cual tal error es comprensible, hemos retrocedido, por así decir, a algo que está cerca de ser un corolario pictórico de lockeanismo vulgar. Es, sin embargo, muy desordenado y requiere más que a Locke: necesita también Nitidez, color y perspectiva.

Hay una cuestión, problema o equivocación implícita en la cultura intelectual de la época de Chardin sobre lo que representa la pintura. No representa la substancia: si lo hiciera, sería algo parecido al plano de un arquitecto para un edificio y, sin duda, evitaría un accidente como el color. (En un momento diferente de la historia del arte, si creemos a Kahnweiler —por cierto, lector de John Locke—, sería como el *Kahnweiler* de Picasso.) Pero si la pintura representa la percepción visual de la substancia, entonces hay que plantearse cuánta percepción está siendo representada. Un cuadro puede plasmar un fragmento o momento de la percepción: en este caso, el foco en profundidad —que el pintor no puede dejar, en ningún caso, al contemplador—, y las fijaciones a lo largo del campo visual serían determinados y limitados. Pero existe entonces una ambigüedad sobre el status de la representación. El cuadro puede representar la percepción momentánea, el momento que necesitamos para pasar por una, dos o tres fijaciones intensas: el corolario de Camper puede parecer que implica algo parecido. Pero también puede representar un total terminado de percepción continuada en el cual se registra un cierto equilibrio de la atención, en el que está reconocido el constante regreso del ojo a uno, dos o tres centros de interés. O puede ser la segunda disfrazada de la primera.

Esto último es lo que voy a afirmar de Chardin: que está trabajando dentro de esta equivocación o ficción. Vimos que una de las cosas de las que partió fue una antigua fórmula heroica para la iluminación de la composición encontrada en Guido Reni; la transfirió a escenas domésticas y a comida sobre mesas. Pero trabajó sobre ello y efectivamente lo transformó al distinguir más agudamente entre iluminación y nitidez, nitidez y fuerza de matiz, fuerza de matiz y brillo. En efecto, Chardin planteó la cuestión de lo que podía decirse que *representaba* la vieja fórmula, y al

hacer que ésta representara la percepción, la convirtió en algo distinto. Proponer la substancia, la materia y la luz, de tal forma que al observador se le ofrezca —tal como deseaba de Piles— una experiencia visual preternaturalmente no disipada (o centralizada) era una cosa. Componer los elementos de la sensación, los bordes, tonos y matices de tal modo que representen una determinada percepción de la substancia, es otra. La equivocación y la ficción son ingeniosas: ofrecen el producto de la percepción continuada, disfrazada de la sensación de un vistazo. Sabemos perfectamente que un cuadro de esas características requiere semanas para ser pintado, y nosotros mismos necesitamos muchos minutos para inspeccionarlo, pero representa un nuevo tipo de momentaneidad —no tanto la acción momentánea captada propia del Renacimiento o del Barroco, sino el instante de percepción de un estado u objeto captado en un momento—. En este punto, tanto la equivocación como la ficción se parecen a las de un poema lírico que se representa a sí mismo como un minuto instantáneo de un discurso, articulando una experiencia inmediata o estado mental, aunque nosotros sabemos que se precisó más de un minuto para pensarlo, y que ha sido bastante elaborado. Podemos aceptar la ficción sobre lecturas reiteradas del poema, o sobre la inspección continuada del cuadro: la experiencia de los géneros nos ha enseñado cómo hacerlo.

9. Dama tomando el té: *visión lockeana*

Perseguir la Nitidez tan aisladamente ha supuesto adoptar una visión bastante unilateral de la *Dama tomando el té*: había enigmas en su color y su perspectiva. Quiero volver a ello una vez más para abordar una visión lockeana más relajada.

Este es un cuadro de la primera época, de 1735, y en el formato grande de Chardin, alrededor de un metro de ancho. Esto afecta a la distancia base de un examen, de 1,20 a 1,50 metros, que es bastante cerca, podría haber sido la recomendación de La Hire y funciona muy bien. (En 1703 La Hire desempeñó el papel estelar en una serie de tres reuniones en la Academia de Arquitectura de París durante las cuales los académicos trabajaron sobre la distancia desde la cual, dados los límites de la visión nítida, iba a tener lugar la percepción discriminante de los edificios. Se decidió que la distancia debía ser una vez y un cuarto la anchura del edificio, o dos veces y media su altura, cualquiera que fuese la más grande; esto suponía un arco o, más bien, cono de visión de 45° lo suficientemente efectivo como para tener algún sentido global del conjunto, tomando en

el mismo el edificio más el 10 por 100 del espacio de encuadre por cada lado, lo cual permitía también al observador estar lo suficientemente cerca como para un recorrido visual bueno y atento de los particulares.) No se trata de que uno se autolimita a esta distancia, por supuesto, ni que tengamos a La Hire por una autoridad, sino que ésta es la distancia desde la cual el cuadro logra sus efectos más característicos.

La dama está pintada en una versión modificada de la iluminación heroica de la composición al estilo de Reni: fondo oscuro, una fuerte iluminación en la mitad del primer plano, procedente de la izquierda, y un acento en la parte derecha del primer plano. El acento no es tanto una fuerte iluminación o brillo como un matiz, y esto es algo que Chardin desarrollaría progresivamente y refinaría en cuadros posteriores: volveremos a ello. Esta mesa roja no está muy alejada del plano de nitidez enfocado con precisión sobre la línea de la tetera, la mano, el brazo y el hombro. Detrás advertimos los paneles de la pared, cuyas verticales desempeñan el papel de fondo en la manera de observar el cuadro, aunque no nos sintamos inclinados a ocuparnos de ellos por sí mismos. En cambio, es probable que nos fijemos en un drama, otro drama lockeano, pero esta vez del color, en el plano frontal de nitidez.

Una de las líneas del pensamiento del siglo XVIII que pasa por y desde Newton a Locke se refiere a la percepción de la distancia y magnitud de los objetos coloreados de forma diferente (fig. 9). La luz de baja refracción —la luz «que hace rojo»—, impresiona la retina más enérgicamente que la de alta refracción —por ejemplo, la luz «que hace azul»—. En efecto, si enfocamos con arreglo al espectro medio del amarillo, el punto de reenfoque de los rojos estará detrás de la retina, el de los azules delante —cuando amarillo, rojo y azul están a la misma distancia objetiva—. Por esta razón, los objetos que reflejan la luz roja parecen más próximos a nosotros que los azules. Pieter Camper señaló la aplicación pictórica de este fenómeno con un simple corolario advirtiendo contra el uso del rojo, excepto en el primer plano —un cliché de aprendizaje—, que se remonta al Renacimiento. En la práctica, el efecto es utilizado por los pintores de manera diferente. Chardin con frecuencia tiene un objeto rojizo —como el vestido de una mujer— en el fondo, y un equivalente azul en el primer plano, llegando a una efectiva contracción de la distancia entre ellos. Pero el lockeanismo era claro al afirmar que nosotros poseemos mentes y que éstas procesan las sensaciones en ideas, lo cual lleva a un hecho extraño. Si un objeto rojo parece *más cercano* de lo que es, será percibido como *más pequeño* de lo que es. Un jarrón rojo parecerá más cercano que un jarrón azul del mismo tipo, y como en nuestras mentes la forma y la idea

del jarrón se forman estableciendo el tamaño en relación a la distancia, nosotros juzgaremos que el jarrón azul es, sustancialmente, el más grande. Existe un grado interesante de tensión entre sensación y percepción.

De este modo, el despliegue en el plano frontal de la actividad del color tiene un doble argumento. Los rojos (y, de forma diferente, las luces) vienen hacia delante, y los azules (y oscuros) se alejan; si la tetera fuera blanca, se caería de la mesa. Pero, al mismo tiempo, los rojos —y específicamente, la mesa— disminuyen del mismo modo que los azules y oscuros se agrandan. Chardin, al hacer que su acento fuera el puramente sensorial del matiz, conserva el fenómeno perceptivamente más complejo del brillo o centelleo para algo diferente.

Detrás de toda esta agitación colorista, un poco detrás, incluso, de su vestido, está la dama; y es en su plano en el que Chardin está jugando un complejo y delicado juego de nitidez a lo largo del campo de visión. Donde Pieter Camper destacó el tema de la agudeza visual para el pintor con un simple corolario sobre un único punto de máxima iluminación y nitidez, Chardin es más elaborado y mucho más sutil. Coloca la iluminación y la nitidez un poco enfrentadas, y no se limita a una fijación. Si lo hubiese hecho, la posición del observador sería torpe: una de las cosas que los imitadores de Chardin nunca entendieron era cómo mantenía atento al observador al ofrecerle más de un punto de fijación. Hay dos puntos de gran iluminación, uno detrás de la cabeza de la dama, el otro sobre la mano, delante de la taza: éstos son puntos iluminados desde la parte superior izquierda, pero al segundo se le da un énfasis particular gracias a la nitidez, en el sentido de agudeza. Hay dos polos dentro del cuadro, y gran parte de nuestro sentido de su equilibrio precario radica en el hecho de que situamos su acción como puntos nodales en una retícula subyacente no visible estructurada aproximadamente en tercios.

Estos son, en realidad, puntos de luz bastante extraños —la parte posterior de la cabeza, y una mano escondiendo lo que, inferimos, podría haber sido la luz más fuerte de todo el cuadro. Es una versión transformada de la mano y la llama de vela de muchos nocturnos holandeses (Lám. 40). Pero detrás de toda la agitación, constituyen el centro dramático real del cuadro. Después de todo, se trata de una representación de (un acto de percepción de) una persona. Ella está ligeramente inclinada en dirección opuesta a nosotros, en una transformación de la inclinación de Veronés que Chardin —y por eso Watteau también, aunque de forma diferente— utilizó fuera del contexto de la perspectiva lineal de Veronés, para registrar una sugerencia de movilidad y, de ese modo, la relación entre el objeto y el observador. Su rostro está relativamente sombreado

y borroso. Los rostros son a menudo borrosos en los cuadros de Chardin, no porque no pudiera pintarlos, sino, según parece, porque era sensible al problema de la atracción desmesurada de la cara en nuestros patrones de recorrido visual y atención. En un cuadro como *La maestra de escuela* (Lám. 46), por ejemplo, nos mantiene en movimiento entre tres principales zonas de fijación enlazadas por miradas —nítida parte superior de la mesa, semínitido rostro de la joven, aunque se pierde el perfil, y confuso y particularmente sombreado rostro del niño. Mantiene en equilibrio la agudeza, la iluminación y la atracción de los rostros.

Pero en este caso, la poca nitidez de la cara viene acompañada por otros efectos de alejamiento o inaccesibilidad: la ligera inclinación, la oculta luminosidad de la taza, la mirada dirigida a algo que no podemos ver. Si miramos el reflejo en la tetera, incluso podemos distinguir la taza y la esquina de la mesa, pero no a la dama, aunque ella debe estar allí realmente. Incluso su estola se evade en el espacio: los azules son recesivos, la mancha negra con un centelleo es difícil de situar en el espacio —como Camper y otros ópticos del siglo XVIII explicaron que debían ser los objetos centelleantes.

En este punto, la extraña perspectiva del respaldo de la silla y del pitorro y asa de la tetera apenas necesitan explicación —por lo menos, si no estamos de pie a 1,20 o 0,150 metros de distancia del cuadro. Sólo parecen raros si los miramos, lo cual no tenemos por qué hacer. En términos lockeanos, el respaldo de la silla es un fragmento suficiente de la idea compleja de una silla con respaldo de barrotes horizontales para registrar en la periferia del campo visual —fijemos la mirada en la mano de la dama y veamos entonces el respaldo— sin crear una certidumbre sobre lo que es, lo cual alejaría la atención de la acción, como, ciertamente, haría una visión perspectiva en escorzo. La tetera puede ser muy 1910, pero ésta es claramente una tetera, sus rasgos característicos se exponen de forma evidente: obsérvese incluso el reflejo en la parte baja de su panza y se sentirá la seguridad de que se trata de una tetera: es una tetera sólida en la mente.

Chardin es uno de los grandes pintores narrativos del siglo XVIII: puede hacer, y hace con frecuencia, una historia del contenido de una cesta de la compra. Al representar narra no la substancia —no figuras luchando, abrazándose o gesticulando—, sino una historia de la experiencia perceptiva ligeramente enmascarada como un momento o dos de sensación: a veces ironiza sobre esta ficción con substancias momentáneas, como peonzas en movimiento o vapor helado saliendo de la tetera. Hay un grado de simetría entre la experiencia que representa y nuestra experiencia de su

cuadro, pero esta simetría no es completa. Lo que tenemos en la *Dama tomando el té* es un registro representado de atención que nosotros mismos, dirigidos por la nitidez y otras cosas, reconstruimos sumariamente, y esta narración de la atención está pesadamente cargada: tiene focos, puntos privilegiados de fijación; fallos, modos característicos de relajación, consciencia de contrastes y curiosidad por lo que no se consigue conocer.

Yo quisiera —porque en el próximo capítulo me ocuparé del tema de la verdad en los pensamientos sobre cuadros— conducir esta visión del cuadro a un punto cuestionable. Así pues, diré que aquí tenemos una suerte de *Apolo y Daphne* lockeanos, una reconstrucción del desconcierto por la naturaleza evasiva y el acto de aislamiento de la mujer —que es, ahora puedo decirlo sin colorear la percepción demasiado, probablemente la primera mujer de Chardin unas pocas semanas antes de su muerte—. Los cuadros lockeanos representan, a modo de sensación, la percepción o las ideas complejas de la substancia, no la substancia propiamente dicha.

La pregunta sobre la intuición de una afinidad entre Chardin y Locke no ha llevado a una simple relación o corolario pictórico, sino a la esquina de una red de preocupación del siglo XVIII. El Lockeanismo —y debo decir de nuevo que con esto quiero aludir a una corriente general de psicología empirista cuyo origen se atribuía en aquel tiempo a John Locke— resultó ser necesario, diría yo, pero no suficiente. Para generar algo relacionado directamente con el problema pictórico de Chardin, tuve que moverme más bien bruscamente hacia un enigma en el cuadro. Este, la nitidez, era visual de forma inmediata, y mucho del pensamiento contemporáneo sobre ella tenía orígenes prelockeanos. El elemento lockeano que parecía necesario era simple, la distinción firme y radical entre «substancia», «sensación» y «percepción». Podría haber sido transmitido simplemente a través del uso corriente en el contexto de las palabras, pero de hecho estaba también empotrado en tal comportamiento dieciochesco como aceptación de dos estilos de representación, substancial y sensorial-perceptivo. Ciertamente, Chardin no tenía necesidad de leer a Locke: la cultura era lockeana. Somos nosotros, fuera, los que necesitamos a Locke, como un medio para dar algún sentido al modelo mental del siglo XVIII. El «lockeanismo» era necesario para articular el despliegue pictórico de la Nitidez; por otra parte, la Nitidez era necesaria para dar a las distinciones lockeanas una presencia pictórica específica.

Esto plantea varias preguntas. Una es si una cuestión de este tipo está justificada por su rendimiento crítico. Esta ha sido particularmente acu-

sada, porque yo estaba intentando una demostración, de modo que me vi obligado a argüir la legitimidad de las conexiones: la cuestión normalmente se habría planteado de forma más económica. Pero, en términos generales, parece necesario un gusto positivo por la información circunstancial de este tipo si tales interrogantes van a ser tolerables; valen la pena si hay satisfacciones secundarias tales como el disfrute al observar un cuadro en parte como una ventana que da a una cultura. Por otra parte, sin el detalle que hace que una conexión entre ideas y cuadros sea compleja y específica, me parece que tales conexiones no pueden sostenerse y es mejor no apelar a ellas. Es un gusto especial.

Otra cuestión es en qué medida puede considerarse veraz ésta o cualquier parte de la crítica inferencial.

IV

VERDAD Y OTRAS CULTURAS: EL BAUTISMO DE CRISTO, DE PIERO DELLA FRANCESCA

«¿No me digas?»
«Sí, en efecto. Y sé de lo que estoy hablando. Yo me muevo en los círculos de arte. Así es como llegué a ver este catálogo.»

(Dornford Yates, *Cost Price*)

1. *Diferencia cultural*

Durante algún tiempo han estado rondando alrededor de esta discusión sobre la intención dos temas relacionados. Uno es la cuestión de hasta dónde vamos realmente a penetrar en el tejido intencional de pintores que viven en culturas o períodos remotos respecto al nuestro. La otra cuestión es si en algún grado o sentido podemos verificar o dar validez a nuestras explicaciones. Discutiré esto por orden. Pero será mejor trabajar con un ejemplo más distante culturalmente de nosotros que Picasso o incluso que Chardin, y voy a volver ahora al *Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca (lám. IV). Esta es la tabla central, de 1,67 metros de alto, perteneciente a un retablo bastante pequeño, hoy disperso. Fue pintado para una iglesia en Borgo Sansepolcro, la ciudad natal de Piero, alrededor de 1450, una docena de años más o menos. La mayoría de los expertos, aunque no todos, lo han fechado sobre la base del estilo temprano de la carrera de Piero, no mucho después de 1440; yo estoy de acuerdo con ellos, pero no hace falta hacer de esto una cuestión a debatir.

Lo que resulta obvio es que las amplias Condiciones que recibió Piero della Francesca del Sansepolcro de mediados del siglo xv eran muy diferentes de las que, por ejemplo, Picasso asumió en 1906-1910. Eran, en primer lugar, unas Condiciones para enfrentarse a un estado diferente del arte de la pintura, la pintura centroitaliana en torno a 1425-1450. El mercado era estructuralmente diferente: Piero pintaba esos cuadros por encargo, dentro de los términos de un contrato legal, y los pintaba entonces para hombres con complicadas necesidades del siglo xv incorporadas a

géneros sutil e implícitamente definidos de ese siglo. Las demandas genéricas en 1450 eran muy diferentes. Para no alargarlo demasiado, el cuadro entra en tres categorías preliminares principales: (1) es un retablo; (2) es un cuadro del Bautismo de Cristo; (3) es un cuadro de Piero della Francesca. Las tres podrían haber sido estipuladas por el cliente. El contrato de este cuadro no ha llegado a nosotros, pero sí el de una obra de formato parecido de Piero contratada en Sansepolcro en 1445, y es explícito sobre el hecho de que la pintura fuese un retablo, que el tema acordado había de ser respetado por Piero, y que ningún otro pintor debía poner sus manos y pinceles sobre él.

Tomar en consideración sólo el primero ahora —«retablo»— no es, en el sentido que tenía entonces, una categoría de nuestro propio tiempo. ¿Qué quería decir? Significaba, ante todo, una imagen religiosa —una sensible clase de objeto que tenía tres funciones canónicas: narrar la escritura de forma clara, provocar un sentimiento apropiado sobre la cuestión narrada, e imprimir ésta en la memoria. Pero un retablo es una imagen religiosa especializada: se yergue sobre el altar, la mesa del Señor. Está presente de forma muy inmediata durante la celebración de la Misa, y dignifica la Mesa sobre la que tiene lugar el sacramento. Goza de menos libertad que una pintura en un ciclo de frescos sobre el muro de una capilla o en un devocionario, y está presente como un foco para la mente en el momento culminante de la devoción. Pero también puede tener un matiz secular. Un retablo del reducido tamaño de esta tabla podría haber estado en el altar lateral de una iglesia, otorgado por algún feligrés particular, familia o confraternidad. Existen muchas indicaciones de que tales donantes querían que sus dádivas fueran dignas de ellos, además de dignas de Dios. En efecto, una razón para estipular que el cuadro fuese de Piero della Francesca, el pintor más conocido de la ciudad, sería el deseo de ganar distinción. Por el momento, para resumir, digamos simplemente que el género «retablo» lleva implícito el que el cuadro sea, entre otras cosas, una representación de su tema clara, conmovedora, memorable, sacramental y digna de crédito.

Pero si hemos de plantear la diferencia cultural con alguna seriedad, parece que hemos de ir más allá de las Condiciones y postular las diferencias básicas de la disposición cognoscitiva y reflexiva: es de suponer que tanto Piero como sus clientes percibían los cuadros y pensaban en ellos de forma diferente a como lo hacemos nosotros, en el sentido de que su cultura los equipaba con diferente experiencia visual y habilidad, y con estructuras conceptuales distintas. Lo que se le ofrecía a Piero *en troc* era una

serie de facilidades diferentes de las ofrecidas en París en 1730 o 1910, o en Londres o en Berkeley ahora.

Las culturas no imponen bagajes cognoscitivos y reflexivos uniformes sobre los individuos. Las personas difieren, por ejemplo, en sus experiencias ocupacionales. Un médico percibe el cuerpo humano de manera distinta al resto de nosotros: ha aprendido cierto tipo de consciencia y discriminación, y posee términos y categorías para ayudarse con muchas de ellas. El doctor de Padua Michele Savonarola, un contemporáneo de Piero, observó en particular las proporciones de los cuerpos humanos pintados por varios autores —nombra a Giotto (lám. 47), Jacopo Avanzi de Boloña, Giusto de' Menabuoi (lám. 49), Altichiero y Guariento—, y señaló que eran diferentes en esto. Los médicos observaban de cerca la proporción humana con propósitos aristotélicos de diagnóstico, y bajo ciertas circunstancias, tal disposición y habilidad profesional se podía transferir a otras situaciones como el juicio de la pintura. En todo tiempo, los pintores tienen especiales formas ocupacionales de ver también, y, obviamente, éstas están fuertemente en juego en relación a los cuadros. Pero las culturas también facilitan ciertas formas de desarrollo cognoscitivo en grandes sectores de sus miembros. Vivir en una cultura, crecer y aprender a sobrevivir en ella, nos involucra en un aprendizaje perceptivo especial. Nos dota de hábitos y habilidades de discriminación que afectan a la forma en la que tratamos con los nuevos datos que la sensación ofrece a la mente. Y, ya que el truco de los cuadros —es decir, el marcar una superficie plana para sugerir lo tridimensional— da un gran valor a la espectación y la inferencia visual, es sensible a diferencias en el bagaje del observador que, de otro modo, serían marginales.

Un aspecto de la forma de pintar de Piero della Francesca representa tanto una cultura haciendo disponible una habilidad, como un individuo optando por servirse de ella. La Italia del siglo xv era una cultura en la cual una distintiva forma de matemática comercial estaba altamente desarrollada, era enérgicamente enseñada en las escuelas y ampliamente conocida. Un cierto tipo de geometría era aprendida para calibrar barriles y paquetes, y un cierto tipo de aritmética proporcional lo era para calcular cosas tales como los deberes de una asociación y los tipos de cambio. Ambas eran habilidades casi fetiche de aquel tiempo, y proporcionaban un recurso tanto para los pintores como para su público de clase media. Ver estaba «cargado de teoría». Piero es un hombre que representa una continuidad entre los mercaderes y los pintores en este sentido: escribió tratados tanto sobre matemática comercial como sobre la perspectiva pictórica (haciendo uso de la geometría) y la proporción (haciendo uso de

la aritmética). Perspectiva, proporción y análisis de formas euclidiano son muy conspicuos en su pintura, registrando este elemento de la cultura. Tanto él como sus clientes estaban equipados de forma diferente a la nuestra. Pero fue Piero el que optó por adoptar este recurso; hubo otros pintores que lo hicieron en mucha menor medida.

Esto era cuestión de habilidad y disposición de la percepción visual; implicaba conceptos como «pirámide» y «proporción», pero éstos tenían una aplicación visual bastante directa. Otras disposiciones intelectuales ofrecidas por la cultura pueden ser menos visuales y más externas, pero siguen siendo relevantes por lo que respecta a la reflexión sobre los cuadros. Por tomar un ejemplo que viene muy a cuento, la gente educada del siglo xv tenía un bagaje diferente del nuestro para pensar en las causas de las cosas, incluyendo las causas de los cuadros: la estructura de la explicación era diferente, en particular, en relación al propósito y la intención. Para simplificar: un cuadro podía ser visto como el producto de dos tipos principales de causa, la causa eficiente y la causa final. Las causas eficientes eran las personas o cosas por cuya mediación se producían efectos —siendo los cuadros, entre otras cosas, efectos—. Las causas finales eran los fines a los cuales se dirigía la actividad. En esta estructura causal, el cliente era mucho más el elemento causal de un cuadro que el propio pintor. El cliente que encargó el *Bautismo de Cristo* era una causa eficiente, por cuanto hizo que Piero realizara el cuadro; era también una causa final porque el cuadro fue hecho para él, para su uso o, por lo menos, para su disponibilidad. Piero era también una causa eficiente del *Bautismo de Cristo* —como lo eran sus pinceles y sus ayudantes—, ya que su actividad producía un efecto: el cuadro; pero, como el cuadro no estaba destinado a él, no era su causa final —excepto en sentidos bastante elaborados y extensos en los que la gente del siglo xv no pensaba—. Y si quisiéramos caracterizar el cuadro como algo que registra la personalidad de Piero más que la del cliente que lo quería con un propósito propio, entonces lo haríamos principalmente estableciendo un balance de sus relativas competencias como causa *eficiente* en los diferentes aspectos de su arte —«color», «diseño», «composición», etc. O si fuésemos muy educados, podríamos pensar en Piero como alguien que persigue una «idea» en el *Bautismo de Cristo* —un sentido de la intención aún más lejano de la solución-de-problemas—. El estilo de pensamiento del siglo xv sobre las causas del *Bautismo de Cristo* y, del mismo modo, las expectativas del siglo xv sobre el *Bautismo de Cristo*, eran bastante diferentes formalmente de nuestro propio estilo de explicación.

De este modo, ¿hasta qué punto reconstruimos nosotros la intención de Piero della Francesca, un hombre culturalmente diferente de nosotros en su conocimiento de los cuadros, en sus suposiciones sobre la finalidad de los cuadros, en sus habilidades y disposiciones perceptivas, e incluso en su pensamiento sobre las causas y la intención en sí misma?

2. *El conocimiento de otras culturas: entendimiento del participante y entendimiento del observador*

Lo mejor es, ante todo, dejar claro nuestro propósito de investigación y nuestra postura: es peculiar y limitada. Estamos interesados en la intención de los cuadros y de los pintores como medios para alcanzar una percepción más aguda de los cuadros. Es el cuadro transmitido por una descripción *en nuestros términos* lo que estamos tratando de explicar; la explicación en sí misma se convierte en parte de una descripción más amplia del cuadro, como siempre, en nuestros términos. La consideración sobre la intención no es un recuento de lo que sucedió en la mente del pintor, sino una reflexión analítica sobre sus fines y medios, como inferimos entonces de la relación del objeto con las circunstancias identificables. Está en una relación ostensible con el cuadro mismo.

Cuando discutimos el «entendimiento» de otras culturas y los actores de ellas —un tema muy debatido—, es frecuente empezar por distinguir entre el entendimiento del *participante* y el entendimiento del *observador*. El participante entiende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no comparte. Puede actuar dentro de los standards y normas de la cultura sin ser racionalmente consciente de ello y, a menudo, incluso sin haberlos formulado como tales. Por ejemplo, no tiene que hacer una lista para su uso personal de los cinco requerimientos de un retablo: ha interiorizado una expectativa sobre ellos a lo largo del tiempo de su experiencia con retablos. Se mueve con facilidad, delicadeza y flexibilidad creativa dentro de las reglas de su cultura. Su cultura, para él, es como el lenguaje que ha aprendido, de manera informal, desde la infancia: en efecto, su lenguaje es una parte articulante fundamental de su cultura. El observador no posee este tipo de conocimiento de la cultura. Tiene que explicar standards y reglas, explicitándolas y de ese modo haciéndolas también burdas, rígidas y torpes. Carece del tacto puro del participante y de su sentido fluido de las complejidades. Por otra parte, lo que el observador puede tener es una perspectiva —precisamente esa perspectiva es una de las cosas que le excluye de la postura interior

del nativo: los burgueses de Sansepolcro en 1450, para destacar un punto que para nosotros es importante, no habían visto la pintura de Chardin ni de Picasso—. El observador trabaja de forma característica a partir de comparaciones no hechas por los participantes, hasta generalizaciones que éstos habrían encontrado ofensivamente crudas y directas. Por otra parte, dará especial importancia a ciertos elementos en la vida de la cultura porque, desde su posición comparativa, parecen especiales para esa cultura: es improbable que el participante tenga el mismo sentido de que ciertas instituciones en su vida son constantes de la sociedad humana, y otras —la educación intensiva en un cierto tipo de matemática comercial, por ejemplo— son peculiaridades locales de su tiempo y lugar. No obstante, sentiría desdén por la observación simplista y carente de tacto que le ofrecería el observador de todo ello. Cualquier burgués de Sansepolcro en 1450, si oyera lo que yo he dicho sobre la cultura de la Italia del siglo xv, se reiría o gesticularía exasperadamente —lo cual es un gesto muy cultural—.

Vistos esquemáticamente, los entendimientos del participante y del observador son diferentes, y cada uno tiene sus limitaciones y sus perspectivas especiales sobre una cultura. El tema, importante desde el punto de vista teórico, de si, en principio, nosotros podríamos trasladarnos desde la condición del observador a la del participante —más bien como cuando aprendemos una lengua extranjera muy bien, y empezamos a olvidar las reglas que una vez aprendimos formalmente—, no es muy importante ahora para nosotros, ya que no forma parte del programa de crítica inferencial el hecho de que podamos permanecer en el Sansepolcro de 1450, o en cualquier otro lugar, durante un tiempo suficientemente largo, o incluso, estar allí exclusivamente, como para que esto se plantee. Pero merece la pena destacar otra gran distinción establecida, porque está relacionada con el sentido de ser participante en otra cultura, como ocurre a veces. Se advierte que la interrogante consiste muchas veces, y de nuevo considerándolo esquemáticamente, en dos estadios: descubrimiento y justificación. En el primero es lícito emplear toda suerte de trucos heurísticos, incluyendo imaginarse que uno es un italiano del siglo xv, o incluso el propio Piero della Francesca, algo que implica la supresión, en la medida de lo posible, de conceptos y conocimientos de uno mismo, así como el intento de adopción de los de otro. Esto puede llevar a introspecciones o intuiciones que pueden hacer acto de presencia en la explicación. Es más, no hay razón para que estas posturas exploratorias no sean mencionadas en la explicación: por el contrario, parece que es importante decirlo abiertamente. Pero llega un momento en que la explicación debe ofrecerse

como algo que puede ser sometido a escrutinio y evaluación, y este momento debe estar en nuestros términos y ser externo al universo mental del objeto de estudio. Si no lo fuera, nosotros mismos no tendríamos acceso mental a ello con el propósito del escrutinio y la crítica. No es a Piero a quien estamos explicando Piero; la explicación debe orientarse hacia nosotros.

Lo que vamos a reconstruir de la cultura de Piero della Francesca ha de ofrecerse al entendimiento externo para el escrutinio. Cualquier información que yo seleccione y repita sobre las expectativas de los retablos o el interés por cierto tipo de matemáticas o nociones de la causa, es el conocimiento del mundo de Piero que tiene el observador, y no el del participante. Es crudo, super-explicito y no interiorizado. También implica orientar el interés hacia aspectos de su mundo que él no habría acentuado de la misma manera. Lo que yo quiero destacar se deriva de la comparación con otras culturas, en particular la mía propia; subrayo lo que parece peculiar o diferente, no lo que habría podido ser más importante en la mente de Piero.

Pero una cosa que para mí tiene importancia es que todo esto no está aislado; está relacionado con el *Bautismo de Cristo*. Empecé en este punto: que lo que nosotros vemos en el curso de la crítica inferencial adquiere su significado y su precisión por la relación recíproca entre las palabras que ofrecemos y la obra de arte presente. Si nuestros conceptos son simplistas, rígidos y externos, la pintura ofrece el conocimiento del participante —complejo, fluido e implícito—. Mientras que nosotros podemos reconocer lo externo y crudo de cualquier puntualización conceptual que nosotros mismos podríamos ofrecer de la cultura del artista —y, del mismo modo, del «problema» que éste abordaba, o la «intención» del objeto que realizó—, podemos conceder más valor a aquélla cuando está en relación funcional con un elemento particular del sutil comportamiento de una persona integrada en esa cultura: por ejemplo, el *Bautismo de Cristo*. De este modo, alegremente de acuerdo en que, por lo que decimos y pensamos de la intención del cuadro, somos observadores y no participantes, sigamos adelante.

3. Commensurazione — una vieja palabra

Una vez dicho esto, haré ahora algo que puede parecer que va en contra de ello. Utilizaré un concepto del participante y diré: El *Bautismo de*

Cristo es notable por su *commensurazione*. Lo primero es dar un sentido a *commensurazione* —uno adicional al elemento de ostensible definición al emplearlo con respecto al *Bautismo de Cristo*.

El propio Piero ofreció una definición formal en el contexto de una división del arte de la pintura en tres partes al principio de su libro sobre la perspectiva:

La pintura consiste en tres partes principales, que llamamos *disegno*, *commensuratio* y *colorare*. Por *disegno* entendemos perfiles y contornos que encierran objetos. Por *commensuratio*, los perfiles y contornos puestos en sus lugares apropiados en proporción. Por *colorare* entendemos cómo los colores se muestran a sí mismos sobre los objetos, luces y sombras según la iluminación los cambie.

Esto es interesante, pero las definiciones formales cortas en contextos limitados tienen limitaciones, y el sentido de *commensurazione* es más amplio y rico de lo que Piero expone aquí.

Su origen es una traducción latina postclásica de la palabra griega *symmetria* (una palabra, como señaló Petrarca, de la que carecían los romanos clásicos) y la traducción latina de Aristóteles la divulgó al emplearla con este propósito: por ejemplo, «La belleza de las partes de un cuerpo parece ser una cierta *commensuratio*». También fue empleada en la teoría de la música. En los usos vernáculos del siglo xv —y no es una palabra común—, parece que quiere decir algo cercano a la proporción o a la proporcionalidad en sí misma. Por ejemplo, el filósofo platónico Ficino criticaba la concepción aristotélica de la belleza de este modo: «Hay personas que son de la opinión [*erróneamente*] de que la belleza es una cierta colocación de todas las partes de un cuerpo, o *commensurazione*, y la proporción entre ellas, junto con el agrado del color.»

Pero en Piero adquiere especial relevancia a partir de su introducción en este contexto de las tres partes principales de la pintura. Hasta entonces era normal considerar que la pintura estaba constituida por dos partes, *disegno* y *colore*: el tratado de Cennino Cennini, por ejemplo, lo había formulado una generación o dos antes que Piero. Mirando la pintura del siglo xv podemos ver por qué sólo dos partes pueden llegar a ser inadecuadas, y en 1435 el crítico de arte humanista Alberti había dado un paso adelante hacia una parte de la pintura que proporcionaría alguna información sobre la manera en que contornos y colores están dispuestos dentro de un cuadro como conjunto: él aportó la *compositio* (latín) o *composi-*

zione (italiano) como una tercera parte. Es con ésta con la que la *commensurazione* de Piero corresponde en el trío. Pero existe una diferencia importante entre *composizione* y *commensurazione*. El concepto de Alberti es una metáfora de nuestro uso del lenguaje: ve el cuadro como una jerarquía de cuerpos, miembros corporales y planos que corresponden a la jerarquía de cláusulas, locuciones y palabras en una frase. El concepto de Piero es un término del análisis numérico. Reemplaza al modelo de lenguaje por el modelo de las matemáticas, y está claro que para Piero las matemáticas tenían la misma autoridad paradigmática del lenguaje en el caso de Alberti —que era, debemos decirlo, un hombre muy preparado en números y un experto en perspectiva y proporción—. En el libro del que tomé la división y la definición, el tratado sobre perspectiva, es específicamente a la perspectiva lineal geométrica a la que Piero está aludiendo con *commensurazione*; pero parece que *commensurazione* normalmente se ampliaba para contener más que el simple establecimiento de los contornos en sus lugares apropiados por el método perspectivo. Es un concepto expansionista, y su alcance está bastante bien captado por el discípulo de Piero, Luca Pacioli, aunque el término que está utilizando, a causa de su contexto, es *proporción*:

Encontraréis que la proporción es la reina y madre de todas, y que sin ella ninguna se puede ejercitar. Esto prueba la perspectiva en sus cuadros. Si en ellos no se da la debida anchura a la debida estatura de una figura humana, nunca responderá bien a los ojos de quien la mire. Y el pintor no dispondrá bien sus colores si no atiende a la potencia de uno y otro; esto es que tanto el blanco (por ejemplo, para la carnación) como el negro o amarillo, etc., necesitan tanto rojo, etc. Y en los planos donde tienen que situar la figura, mucho les conviene poner cuidado para hacerlo con la debida proporción de distancia... Y así en otros lineamientos y disposiciones de cualquier otra cosa. Como confirmación de esto, a fin de que los pintores sepan disponerlo bien, el sublime pintor (en nuestros días todavía vivo) maestro Piero de li Franceschi, nuestro paisano del borgo San Sepolcro, ha compuesto en estos días un digno libro de dicha Perspectiva... En esta obra, de diez palabras, nueve tratan de la proporción.

La referencia a la *commensurazione* puede ser considerada como una conciencia general basada en la matemática de la disposición total de un cuadro, en el cual lo que nosotros llamamos proporción y perspectiva son vivamente sentidas como interdependientes y entrelazadas.

4. *Tres funciones de viejas palabras:
necesidad, novedad y superostensibilidad*

¿Por qué razón debemos hacer tanto esfuerzo sólo para recuperar a medias una categoría del interés visual del participante? Sería negativo volver a la pretensión de reproducir el trabajo intencional de la mente de Piero de una forma narrativa. En efecto, el gusto del crítico inferencial por utilizar términos del participante es frecuentemente malentendido en este sentido: la gente insiste en recordarnos una y otra vez que *no* es posible entrar en las mentes de otra cultura y, que si lo seguimos intentando, nos haremos daño. En ese caso, será mejor que esté justificado, y, dejando a un lado aspectos menores —por ejemplo, el disfrute de repertorios léxicos de aquel tiempo o el placer del despliegue verbal para manifestar gustos inferenciales u «orientados-al-actor»—, parece que hay tres justificaciones principales.

La primera y más obvia es que ahora no poseemos una categoría o concepto parecido a *commensurazione*. Aquí debemos andarnos con cuidado, porque no sería justo decir que no compartimos categorías con la Italia del siglo xv: Euclides pervive a través del tiempo, y así también un concepto verbal como «proporción», aunque se deletreara y pronunciara de forma diferente, e incluso se utilizara una palabra de forma bastante distinta. Los conceptos son, si no universales, sí compartidos por muchas culturas y períodos. Sin embargo, si los empleamos a través del tiempo para enlazar nuestras mentes con las suyas, son conceptos muy generales, casi tanto como los signos matemáticos (como \div o $:$) que se emplean para representar algunos de ellos. Se trata en gran medida de la cuestión de con qué propósito los queremos.

Pero lo que a nosotros nos interesa es la cualidad particular: nuestro objetivo es diferenciar, y de ese modo de-generalizar o calificar la «proporción». Es el color característico que la proporcionalidad adquiere en Piero lo que nos interesa, y es probable que esto quiera decir que vamos a necesitar rebajar el orden de generalidad a categorías menos persistentes y más ligadas a una cultura particular —ya sea nuestra o de ellos—. Nuestra cultura no ofrece una palabra con esta acepción particular. *Commensurazione* toma mucho de su significado de la historia de su uso que he trazado de forma esquemática: traducción de los griegos y la belleza aristotélica; robo de aspectos del *disegno* y *colore* de Cennini, término matemático que sustituye al término de Alberti, basado en el lenguaje, o *compositio*, «perspectiva» y «proporción» entrelazados. Estos no son significados asociativos débiles de *commensurazione*, aunque su valor afectivo

puede haber sido fuerte: son parte de una gama conceptual establecida por el uso, un sector distintivo y la ordenación de la experiencia. Necesitamos la palabra para agrupar un conjunto de cualidades relacionadas de Piero.

La segunda justificación es que *commensurazione* ayuda a hacer que Piero y su cuadro sean «extraños». Muchos cuadros, incluyendo el *Bautismo de Cristo*, están encerrados en un terrible barniz o caparazón de falsa familiaridad, de tal modo que, cuando pensamos en ellos, es difícil penetrarlos. Esto puede ser en parte debido al síndrome del museo-sinmuros, pero es cuestión más bien del medio del arte, el hecho de que la mayoría de nosotros no somos, por lo menos a este nivel de consecución, ejecutantes hábiles en el medio técnico. El contraste con el lenguaje, un medio en el que todos somos ejecutantes increíblemente hábiles, es de lo más evidente. Inmediatamente encontramos remoto el lenguaje antiguo, a causa de su diferencia respecto al medio que nosotros utilizamos. El cuadro del siglo xv, aparte de detalles tales como su tema o la indumentaria que aparece en él, nos resulta menos remoto que el idioma inglés del siglo xv; en cierto modo su medio resulta menos lejano que el del *Kahnweiler* de Picasso. Una primera tarea en la percepción histórica de un cuadro es, por lo tanto, frecuentemente la de penetrar hasta llegar a una comprensión de cuán extraños son tanto éste como la mente que lo creó; sólo cuando hemos hecho esto es realmente posible moverse hacia un sentido genuino de su afinidad humana con nosotros. Tenemos que hacer retroceder un poco a Piero antes de aproximarnos a él tal como es. Al aludir a la noción de «hacer extraño» no quiero, por supuesto, reclamar una función poética para esta actividad, aunque en cierto sentido todo esto tenga algo de romántico: como dijo Novalis, el propósito del romanticismo es hacer lo familiar extraño, y lo extraño familiar, lo cual parece un hermoso programa crítico. Además, no hacer esto es causa principal de evidente error histórico.

En este proceso, conceptos extraños como *commensurazione* ocupan una parte importante, no sólo porque nosotros aprehendemos la distancia histórica en el curso del aprendizaje de éstos, sino porque, en la textura de nuestra contextualización sobre el cuadro, representan el contraste entre esa gente y nosotros. En cierto modo son precisamente una declaración de nuestra incapacidad. *Commensurazione* es una presencia simbólica de la mente de Piero en nuestro pensamiento: si admitimos esto, tendremos un poco de teoría en nuestras manos, porque adquiere sentido de una serie de distinciones a partir de, emparejamientos con, alienaciones respecto a, y derivaciones de otros conceptos extraños. Existe una mara-

villosa y difícil extrañeza respecto a tales palabras. Aunque en el futuro pueden perder su extrañeza, su duración es notablemente larga. Y, lo que es curioso, el efecto distanciante es particularmente fuerte y persistente en esos casos en los que uno de nuestros propios conceptos es un descendiente transformado de aquéllos. Consideremos la tensión entre *splendor* (siglo XIII) y nuestro «esplendor»; *disegno* (siglo XVI) y «diseño»; *sentimental* (siglo XVIII) y «sentimental»; *impression* (siglo XIX) e «impresión». Así, el uso crítico de los términos del participante es una forma de declaración lingüística de nuestra separación respecto al pensamiento de otra cultura. Su presencia intermitente en nuestro texto es representativa de una moda intencional en la cual a nosotros no nos es posible operar.

La tercera justificación vuelve nuevamente a mi punto de partida en el lenguaje de la crítica de arte, así que sólo haré una breve referencia. Sugerí entonces que la relación entre conceptos y cuadro era de carácter recíproco: utilizamos el concepto para señalar, de una forma diferenciadora, a un cuadro, y su significado se nos ofrece más agudizado por la relación entre éste y la pintura que percibimos. Este proceso es bueno para nosotros: tenemos que insistir en ello, y ese trabajo nos conduce a una percepción más aproximada del cuadro. A este respecto, conceptos como *commensurazione* son excepcionalmente estimulantes. Ya que nuestra autoridad sobre ellos no es relajada ni interiorizada, tenemos que aplicarnos con insistencia en ellos y el cuadro. Son conceptos super-ostensibles.

5. *Verdad y validación: decoro externo, decoro interno y parsimonia positiva*

Hasta ahora hemos observado que las Condiciones de Piero podrían haber incluido los requerimientos de que la pintura tuviese como tema el Bautismo de Cristo; que fuera realizada por Piero, y que fuese un retablo. Hemos desglosado más o menos el género «retablo» teniendo en cuenta la expectativa de que el cuadro fuese claro, conmovedor, memorable, sacramental y digno de crédito. Nos hemos fijado en un recurso especial dentro de la cultura de Piero, un tipo de habilidad y disposición matemática que él poseía en grado excepcional y que sus clientes tenían en grado menor, aunque muy alto. Hemos aludido al concepto complejo de *commensurazione* que, por ser un concepto de Piero, queda implícitamente identificado como un elemento activo de su intención. La función de toda esta materia intencional inferida es actuar recíprocamente de forma ostensible con el cuadro. Es bastante insubstancial en sí mismo.

Pero, ¿en qué medida es cierto esto? O, para generalizar, ¿cómo valorar la relación de la intención inferida con la verdad? He planteado la pregunta de forma ingenua porque lo que sigue a continuación va a ser una de las partes más ingenuas de este libro —en parte porque se orienta a temas filosóficos que no puedo manejar y en parte porque para mucha gente de todas formas es una cuestión ingenua y poco apropiada para plantearla en el curso de una interpretación de las obras de arte. Pero va a quedar muy claro, ya que estoy evitando la noción de «significado»: no quiero abordar el *Bautismo de Cristo* como si fuera un «texto», aunque tenga uno o muchos significados. La empresa consiste en tomarlo en consideración como objeto de explicación histórica, lo cual implica la identificación de una selección de sus causas. Estas no son necesariamente las condiciones suficientes del cuadro. Han sido elegidas con propósito crítico; no son completas. Pero pueden ser *incorrectamente* elegidas o ser, en lenguaje llano, falsas.

Convengamos, primero, en que por verdad vamos a entender correspondencia con la realidad, y que la realidad con la que queremos hacerla corresponder no es sólo nuestro sentido de la presencia del cuadro, sino de los acontecimientos mentales y físicos que sucedieron realmente en Sansepolcro en o alrededor de 1450. Es cuestión de elección: «a Piero le gustaba mucho hacer modelos de yeso que envolvía con paños mojados haciendo muchos pliegues, y que luego utilizaba para dibujar y para propósitos similares». Esto es algo que dijo el más grande de todos los historiadores de arte, Giorgio Vasari, y cualquier lector atento de Vasari aprende a reconocer este tipo de observación como un riesgo que corre Vasari en su proyección inferencial: parece poco probable que tuviera el tipo de evidencia de esta práctica que hoy día nos haría felices haciendo la afirmación de manera tan firme. Esto no importa. El propio carácter genérico de Vasari sitúa su observación en lo que es —una verdad crítica, por así decir, como se ve cuando se la compara, por ejemplo, con el ángel blanco central del *Bautismo de Cristo*—, y ningún lector contemporáneo de Vasari habría tenido una idea falsa de su historicidad. En efecto, la agilidad de Vasari entre lo crítico y lo histórico resulta envidiable; pero nosotros vivimos en unos tiempos menos flexibles en estos aspectos, y si yo dijera una cosa así sobre Piero de modo tan categórico, ustedes estarían en su derecho de esperar que yo tuviera en mi poder alguna garantía real, de una especie que no me es posible conseguir.

Convengamos también en que cualquier observación que demos de la realidad histórica va a corresponder con esto de una forma muy sumaria y esquemática. Es algo parecido a la correspondencia entre los mapas es-

quemáticos del Sistema de Transporte Rápido del Area de la Bahía, del Metro de Londres, y las enmarañadas complejidades de las cosas reales: (1) el diagrama omite muchas cosas; (2) es un registro a pequeña escala de algo grande, y es un registro estático de algo en movimiento; (3) su importancia está muy distorsionada por las demandas derivadas de su forma, ya sean líneas simbólicas o palabras simbólicas; (4) el medio es convencional y requiere entenderlo en sí mismo; (5) está orientado a una específica forma de uso; (6) su significado radica en su relación con una realidad más compleja. Pero el hecho es que es correcto *dentro de sus propios límites*; podría ser incorrecto dentro de sus propios límites. Si el mapa mostrara que el STRAB va a Palo Alto, no correspondería con la realidad, incluso en sus propios términos la diferencia es que, mientras que nosotros podemos ir y examinar el mapa del STRAB, comparándolo directamente con el recorrido de los trenes, no podemos ir al Sansepolcro de 1450 y confrontar nuestro diagrama directamente con los pensamientos y actos de Piero. Debemos buscar vías más indirectas para dar validez a nuestras observaciones.

Ahora (casi no hace falta decirlo) lo científico es derivar las predicciones que trae implícitas nuestra observación de una cosa, y comprobar estas predicciones. Si éstas fallan, nos habremos equivocado. Hay elementos de esto diluidos en mucho de lo que hace el historiador: o, más bien, mucho de lo que el historiador hace puede ser replanteado de una forma que se aproxima a tal procedimiento. Por ejemplo, la noción de «género» que he estado utilizando —como en el género del «retablo»— es, en cierto modo, una teoría. Puede ser escrita de nuevo en forma de predicciones, cinco predicciones, sobre retablos que pueden ser probadas con un grado de rigor limitado al observar los retablos del siglo xv que no son totalmente iguales a éste. La teoría se refiere a probabilidades, no a reapariciones universales.

Aparte de esto, el género no es lo que más me interesa. Es un medio para un fin, y al probarlo, lo que estoy poniendo a prueba es una de mis herramientas, no mi observación del particular, el *Bautismo de Cristo*. Y cuando estamos interesados en un particular, las formas directas de predicción devienen triviales y débiles. Por ejemplo, supongo que he aventurado la hipótesis por implicación, de que la categoría del interés visual de Piero, la *commensurazione*, o algo parecido, estaba presente en su mente mientras pintaba el *Bautismo de Cristo*. De esto puede derivarse una especie de predicción, la de que una atención relativamente grande a la proporción y a la perspectiva en estrecha relación debe ser discernible en la pintura. Pero esto no resulta satisfactorio, por lo menos, en dos sen-

tidos. Primero, es evidente por sí mismo, y aburrido. Segundo, es débil, porque mientras que la predicción científica va a ser una ley general que puede ser probada muchas veces, mi predicción, que, en cualquier caso, tiene una precisión discutible —«atención relativamente grande...»—, sólo puede ser probada una vez. Y resulta vano cualquier intento de replantearla en términos generales —«pintores que tienen una categoría particular de interés visual presente en su mente», etc.—. En otras palabras, el modelo estrictamente de predicción no ofrece los medios de validación que necesitamos para nuestras explicaciones complejas y particulares de los cuadros. Necesitamos algo más sesgado.

Este es un terreno muy hollado en la discusión metodológica de muchas disciplinas. La filosofía de la explicación histórica apunta en particular a una serie de pruebas de la conveniencia externa. Nos obligaría a probar cualquier observación intencional de una acción por su congruencia con otras actuaciones del mismo actor, con cualesquiera afirmaciones que éste pueda haber formulado sobre su intención, con las capacidades de la cultura a la que pertenece. Nosotros hemos hecho algo de esto: hemos elevado a Piero a un género; hemos arrebatado el término programático de *commensurazione* de sus labios; y hemos señalado la especial habilidad matemática de su entorno. Podría obligarnos también a analizar la racionalidad interna del comportamiento intencional como una especie de afirmación lógica simulada, un «silogismo práctico»; y ya que la afirmación viene en la forma final de una obra terminada, el efecto de esto es inevitablemente el de remitirnos al método más tradicional de interpretación. La hermenéutica —aunque no quiero meterme en ella— demandaría también congruencia con los hechos y actuaciones fuera del inmediato objeto de atención: «legitimidad» y «conveniencia genérica» nos fuerzan a comprobar que lo que nosotros afirmamos que es así, es concebible en la cultura y no ignora su sentido de especie. Pero también apunta de forma más insistente hacia la necesidad de adecuación interna en la explicación. No sólo debe ser coherente lo que decimos con la pintura en todos sus aspectos, debe ser activamente coherente tanto con esas partes que constituyen un conjunto, como con ese conjunto en relación legítima con los hechos externos. Sin embargo, puede parecer que decimos bastante poco sobre el aspecto funcional de las buenas explicaciones, y por esto caemos de nuevo en formas débiles de viejos criterios generales: economía y utilidad pragmática. La forma más simple de alcanzar un cierto nivel de explicación coherente es probable que sea la más atractiva: existe la obligación de demostrar la necesidad de acudir a este o aquel fragmento de circunstancia. La explicación debe ser solvente, y el estilo más obvio en el cual

puede hacer esto es resolver un enigma advertido en el objeto, o alertarnos sobre una peculiaridad en el objeto que no hemos observado previamente.

Esto resulta muy precipitado y brusco, pero los universos a los que estoy aludiendo son bien conocidos y accesibles, y yo sigo todavía empeñado en eludir el rigor metódico de carácter inhibitorio. Si ustedes toman un tema como este del último párrafo y lo agitan, él mismo se separará en tres criterios intercomunicados o —como yo preferiría— tres modos auto-críticos de un carácter lógico. Como estudioso de la tradición clásica, pienso en ellos como decoro externo, decoro interno y parsimonia; pero ustedes preferirán que emplee los términos de *legitimidad* (histórica), *orden* (pictórico y expositivo) y *necesidad* (crítica) de fertilidad. No son modos de prueba, sino posiciones a partir de las cuales podemos reflexionar sobre la probabilidad de una observación intencional frente a otra.

El primero, la legitimidad, es una cuestión de propiedad externa. En gran parte está claro que se trata de evitar el anacronismo. Intentamos no suponer cosas en la cultura del pintor que no están ahí. Miramos un cuadro de un pintor a la luz de otros cuadros suyos, esperando cierta continuidad, aunque mucho desarrollo —en particular, en culturas como la de Piero, en la que la propia obra del pintor es considerada un género. Nosotros nos sentimos fuertemente inclinados hacia un sentido de la especie o género, esto es, las matizaciones más huidizas sobre el estilo. Pero tenemos necesidad de una cierta delicadeza, particularmente en dos aspectos. Uno es para no demandar tan enérgicamente y sin dirección la legitimidad, de modo que la originalidad, inadvertencia o el desafío queden excluidos: muchos grandes cuadros son un poco ilegítimos. El otro aspecto es para distinguir niveles de autoridad. Tengo que ofrecer un texto contemporáneo para demostrar que un cierto concepto estaba a disposición de la Italia del siglo xv; pero frente a esto, tengo que saber también que en un género determinado como el retablo, las nociones de tal naturaleza no tienen lugar. El más general, el segundo, tendría prioridad provisional sobre el menos general, pero si el marco más amplio de la explicación lo demandase, tendríamos que cederle la prioridad.

La segunda palabra, orden, trata de comprender adecuadamente una organización interna, propuesta en el objeto que estamos estudiando y reflejada de forma diferente e informal, en la naturaleza de nuestra explicación; ambos poseen congruencia interna. Si la palabra no tuviera acepciones técnicas tanto en la hermenéutica como en la filosofía de la verdad, a mí me habría gustado llamarla *coherencia*: «orden» suena más bien débil. El área en la que pienso es articulación, sistema, integridad, con-

junto. No debe preocuparnos el que este proponer una unidad intencional y una fuerza interna suponga un juicio de valor y plantee la hipótesis de un alto grado de organización en el actor y el objeto. Sólo pinturas superiores van a permitir una explicación del tipo que estamos intentando: las pinturas inferiores son impenetrables. Lo que puede parecer una falta de unidad u organización en la pintura explicada está expuesto a ser un signo de algo incompleto en la explicación, un fallo al tomar en cuenta una circunstancia que resuelve en una unidad intencional este o aquel elemento aparentemente aislado. Así, en conjunto es preferible la explicación que propone un orden más completo y global.

El tercer modo es la necesidad crítica o fertilidad. No aducimos cuestiones explicativas de tipo inferencial, a no ser que contribuya a enriquecer la experiencia del cuadro como objeto de la percepción visual. Esto tiene implicaciones sobre las que volveré. Pero hay muchas circunstancias del siglo xv que podríamos alegar por ser *congruentes* con el *Bautismo de Cristo* de Piero, y que no alegamos porque no son necesarias para nuestro propósito: que es la crítica inferencial. Es un modo pragmático, la demanda de un tipo de realidad.

Estas pueden parecer herramientas desafiladas, pero acopladas todas ellas enérgicamente, a modo de tridente, pueden cortar de forma radical. Una mirada al problema asociado a la pretendida significación del *Bautismo de Cristo* como imagen religiosa —un tema muy discutido, hasta ahora evitado— va a darnos la oportunidad de ponerlas todas a prueba.

6. *Tres iconografías*

La mayor parte de las observaciones sobre el *Bautismo de Cristo* abordan el cuadro a través de ciertas peculiaridades y diferencias principales respecto a otras representaciones de la misma escena. Requieren una explicación. Una es la rareza, importancia y aparente separación de los tres ángeles entre sí, a la izquierda del primer plano. Una segunda es el cambio de los espectadores, sólo un hombre que se quita la ropa para el bautismo, en el fondo a la derecha; y la indumentaria de aquéllos es una especie de vestimenta bizantinizante. Una tercera es la transformación que se produce en el agua alrededor de los pies de Cristo: en el fondo y el plano medio, refleja, pero en el primer plano se hace transparente o, según algunas lecturas, se seca. Para algunos observadores, una tercera sería que el paisaje parece de Sansepolcro y el valle alto del Tíber en el que Sansepolcro está ubicado.

Estas peculiaridades, problemas que plantea el observador, han dado origen a algunas explicaciones muy elaboradas del significado del cuadro. La explicación de un investigador considera a los tres ángeles, con sus manos unidas, portadores de un triple significado —referencia a la Trinidad, al matrimonio de Cristo con la Iglesia y al decreto de unión entre las iglesias occidental y oriental firmado tras el Concilio de Florencia de 1439-1439; ve las figuras del fondo como referencias tanto a la iglesia bizantina como a la Epifanía, la manifestación de Cristo a los reyes magos; considera que la representación del Bautismo, que tiene lugar en el Tíber cerca de Sansepolcro, es una aserción de la primacía de Roma —uno de los temas del Concilio de Florencia—; y ve al extraño río detenido en su curso y fluyendo, por así decir, en ambas direcciones, desde Cristo y hacia El, hacia y desde el Santo Sepulcro (o Sansepolcro).

La explicación de otro estudioso ve los ángeles como una alusión al matrimonio, específicamente a las Bodas de Caná, que fueron conmemoradas en el mismo festival que el Bautismo y la Epifanía, e interpretadas como un símbolo del matrimonio de Cristo con la Iglesia. Las figuras del fondo representan la Epifanía, y el hecho de que sean cuatro y no tres los reyes magos es explicable porque la Biblia no especifica tres, sino que, en efecto, hay una referencia en el Salmo 72 a cuatro Reyes, interpretados por algunos Padres de la Iglesia como una prefiguración de los Reyes Magos de la Epifanía. El uso de Sansepolcro y del Tíber, y también de un nogal dominante que alude a un antiguo nombre del valle, Val di Nocea, o Valle de la Nuez, implica una serie de alusiones deliberadas, pero en particular refleja el sentido que el propio Sansepolcro tenía de ser una especie de Nuevo Jerusalén: el nombre de la ciudad procede de una leyenda sobre unos peregrinos que llevaron allí reliquias del Sepulcro, y la iglesia de la casa Camaldulense en la ciudad era considerada localmente como un sustituto de la iglesia del Santo Sepulcro, en el mismo Jerusalén. El extraño río representa una súbita transparencia que, aunque es racionalmente explicable por el ángulo de reflexión del agua remansada, no obstante sugiere una sequedad que alude a una leyenda medieval sobre el río Jordán, inmóvil en el momento del Bautismo, como un signo divino de la misión de Cristo y su condición divina.

Resúmenes de lecturas tan eruditas e ingeniosas, alta iconografía, no pueden hacerles justicia: dependen de argumentos paralelos, en su mayoría de fines de la antigüedad y medievales, y no sería posible analizarlos sobre la base de un resumen tan indocumentado como el que acabo de hacer. Además, no constituyen el tipo de explicación que un crítico inferencial con una postura basada en los tres modos autocríticos llevaría adelante.

El criterio de legitimidad haría surgir precisamente cuestiones sobre un argumento de fines de la antigüedad y de época medieval, más que del siglo xv, textos y artefactos; y desde luego, sobre si tan estratificada y múltiple intención era compatible o con la teoría o con la práctica de la imagen de retablo del siglo xv.

El criterio de orden se ve estorbado por la precipitación en la atención que demandan las lecturas, de acá para allá por toda la extensión del campo pictórico y en profundidad, y también por su separación respecto a la fuerte sugestión pictórica de la propia organización de la pintura. El criterio de necesidad encuentra que las lecturas carecen de parsimonia, al ofrecer explicaciones tan múltiples que implican tantas circunstancias externas: las cosas parecen excesivamente elaboradas. Las mismas cuatro peculiaridades pueden ser explicadas de una forma más económica, legítima y coherente, mediante un elemento de baja iconografía como el que sigue a continuación.

La rareza visualmente dominante en el cuadro es la presencia insistente y obstructiva de los tres Angeles. Una clave para ellos es una simple referencia a modo de homilía a la doctria de los Tres Bautismos. El Bautismo de Cristo era la ocasión de la institución del sacramento del Bautismo, el primer sacramento, y las exposiciones del Bautismo de Cristo (como los sermones en la Festividad del Bautismo— naturalmente se servían de la oportunidad para establecer la naturaleza del Bautismo. Los tres Bautismos seran una preocupación del siglo xv, en efecto, y el único libro de referencia que necesitamos es la *Summa theologica* de San Antonino de Florencia, de mediados de siglo, en particular el sermón sobre el Bautismo de Cristo y el capítulo sobre el Bautismo. Desde luego, si Piero fue a la iglesia durante sus años de oficial en Florencia, pudo haber oído la prédica de San Antonino.

La doctria de los Tres Bautismos había sido desarrollada para enfrentar la dificultad de que, si los no bautizados están condenados, algunas clases de almas que no lo merecen —mártires no bautizados, por ejemplo— quedan excluidos del Purgatorio y condenados a un castigo eterno. Por lo tanto, se sostenía que, además del Bautismo de Agua, el sacramento propiamente dicho, había también un Bautismo de Sangre (*Baptismus Sanguinis*) que estaba destinado a aquellos que morían por Cristo, y el Bautismo del Espíritu (*Baptismus flaminis*).

Pero si uno podía ganar el perdón esencial del pecado original sin el real Bautismo de Agua (*Baptismus fluminis*), existía, según se creía, el peligro de que la gente se sintiera menos urgida a pasar por él o a llevar a sus hijos al normal sacramento del Bautismo. Por lo tanto, se hizo de

modo que, a diferencia de los otros dos, el Bautismo de Agua no sólo nos limpiaba del pecado original y así perdonaba el castigo eterno, sino que también imprimía en nuestras almas un «carácter» real proclive a lo bueno, del mismo modo que la ordenación imprime carácter al sacerdote: «disminuye la inclinación al pecado e ilumina la mente, especialmente respecto a aquellas cosas que son materia de Fe». De este modo, el Bautismo de Agua poseía un poder especial que los Bautismos de Sangre y de Espíritu no tenían.

De ahí la peculiaridad de los tres ángeles en el cuadro. Los ángeles son Espíritu; el de mano derecha lleva, además, una corona que podríamos identificar con el Laurel del Mártir. Pero el ángel central, vestido como si estuviera preparado para el Bautismo de Agua, está siendo advertido por los otros del ejemplo de Cristo, y su blanco equilibra el del hombre bautizado de la derecha.

Ahora encajan otras rarezas, ya que son rarezas auténticas. Los espectadores —cuya indumentaria bizantinizante es el habitual color local oriental de Piero— han sido desplazados hacia atrás, para no confundir el foco de interés del primer plano y, en particular, no deslucen al hombre solitario bautizado que equilibra al ángel central.

El agua que hay alrededor de los pies del Cristo bautizado es transparente porque es un símbolo del efecto de la causa material del Bautismo de Agua. Según San Antonino, «El Agua es un cuerpo diáfano, esto es, transparente, de donde se deduce que es susceptible de luz; de ahí que el bautismo confiera la luz de la fe; de ahí que sea llamado el sacramento de la fe.»

Por lo que respecta al paisaje a lo Sansepolcro, no era infrecuente situar las historias religiosas en paisajes que tienen más o menos los rasgos de la localidad. Una razón devocional para ello viene dada en los devocionarios del tiempo:

Lo mejor para impresionar en tu mente la historia de la Pasión, y de este modo memorizar más fácilmente cada acción de ella, es útil y necesario que fijes en tu mente los lugares y las personas: una ciudad, por ejemplo, que va a ser la ciudad de Jerusalem —tomando a este propósito una ciudad que te resulte bien conocida.

Esto tenía como finalidad la meditación privada: ofrecer un emplazamiento genéricamente familiar en un cuadro iba a satisfacer el deber de la imagen de ser memorable y vívida. Pero el modelo de retrato de ciudad de Piero

era alto (lám. 52), y por esta razón poco encontramos aquí de Sansepolcro: demasiado poco, diría yo, para que haga falta una ulterior explicación.

Este comentario me parece que explica las cuatro peculiaridades del cuadro con más atención a la legitimidad, orden y necesidad, que los de alta iconografía. Como crítica inferencial, parece más válido. Por lo menos dará algo de lo que ocuparnos, y ya que las cuestiones de validez son cuestiones de validez relativa, lo necesitamos. Ahora es posible continuar y, mientras localizamos los vicios del comentario que acabo de ofrecer —que estoy seguro que es incorrecto—, elaborando una explicación más válida, localizaremos también muchos requerimientos de seria autocritica dentro de los tres modos autocríticos.

7. *Lectura simple del cuadro*

Las principales fuentes de error en mi explicación parece que también son tres. La más obvia y desastrosa es haber olvidado la premisa —en la que he insistido previamente hasta la saciedad, estoy seguro— de que un cuadro puede ser ventajosamente construido como un elemento de solución. Volviendo al hábito de buscar un «significado», buscamos «signos» y, por supuesto, los encontramos en seguida. La segunda fuente de error era prestar demasiada poca atención al idioma pictórico peculiar de Piero, antes descrito como no menos que genérico. Esto se combinaba muy mal con lo primero, ya que parte del problema de Piero era, ciertamente, el idioma de Piero. La tercera era que el sentido de legitimidad, orden y necesidad (de aquí en adelante L, O, N) era tosco e insuficientemente radical.

Tanto la centralización pictórica de Cristo (O) —la parte del cuadro más apropiada para empezar— como las funciones de las imágenes religiosas (L) nos pueden llevar a esperar que el tema del cuadro sea el Bautismo de Cristo —no la doctrina teológica del Bautismo (ni el Consejo de Florencia, ni un triple Festival). Una primera cuestión, entonces, sería si (N) hay cosas en el cuadro que no se explican por el hecho de ser simplemente un registro literal de esto y su claro significado religioso. Será mejor que recordemos primero la historia (San Mateo, 3):

En aquellos días se presenta Juan el Bautista anunciando en el desierto de Judea y diciendo: Cambiad de mente; el reino de los Cielos se aproxima. Pues éste es aquél de quien se ha dicho por boca del profeta Isaías: Voz de uno que clama en el desierto: preparad el camino del Señor, enderezad sus sendas.

Y el tal Juan llevaba un vestido de piel de camello y un cinturón de cuero en derredor de sus lomos; y su comida consistía en langostas y miel silvestre. Entonces salían a verle los de Jerusalem y de toda la Judea y de toda la cuenca del Jordán, y eran bautizados por él en el río Jordán confesando sus pecados. Veía acudir a su bautismo a muchos de entre los fariseos y saduceos y les decía: «¡Progenie de víboras! ¿Quién os enseñó a huir de la ira que os amenaza? Haced, por tanto, fruto digno de penitencia. Y no penséis en decir entre vosotros “tenemos por padre a Abraham”, pues os digo que puede Dios de estas piedras sacar hijos para Abraham. Ya está el hacha puesta de filo a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé fruto bueno, será cortado y arrojado al fuego. En cuanto a mí, yo os bautizo con agua, de cara a la penitencia; pero el que viene después de mí, es más fuerte que yo, y no soy digno de llevar sus sandalias en mis manos. Este os bautizará en Espíritu Santo y en fuego. En la mano lleva el biello y limpiará su era, y amontonará su trigo en el granero, pero las pajas las quemará con fuego inextinguible.»

Entonces se presentó Jesús que venía de Galilea al Jordán, ante Juan para ser bautizado por él. Juan se oponía diciendo ¿soy yo quien debo ser bautizado por ti, y vienes tú a mí? Respondiéndole Jesús le dijo: Permíteme un momento. Es así como debemos hacer que se cumpla toda justicia. Entonces él le dejó hacer. Bautizado Jesús, salió del agua. Y he aquí que los Cielos se abrieron y vio el Espíritu de Dios descender en forma de paloma y venir sobre él. Y entonces, una voz desde el Cielo dijo: Este es mi Hijo amado en el cual me he complacido.

Los puntos fundamentales de la narración son los siguientes: Juan vino al Jordán con un vestido de pelo de camello y cinturón de cuero, y la gente vino y algunos fueron bautizados; pero Juan rechazó a los fariseos y saduceos con una observación sobre árboles secos que serían cortados y su madera quemada; también habló de uno más fuerte en cuya busca iba él, y Cristo, en efecto, llegó, e insistió en que Juan le bautizara; Dios envió al Espíritu Santo en forma de Paloma y expresó su satisfacción.

¿Cuál se consideraba que era el significado de la historia? Si nos quedamos con el sermón sobre el Bautismo del contemporáneo de San Antonino (L), hay tres elementos dominantes. El primero es la primera y gran manifestación de la Trinidad a través de Dios enviando al Espíritu Santo en forma de paloma. En segundo lugar, la institución del primer sacramento, el Bautismo, el ritual de limpieza mediante el cual nuestra implicación en el pecado original y, del mismo modo, nuestro castigo eterno son, de todos modos, perdonados. En tercer lugar, y muy importante, es una imponente ejemplificación de la humildad de Cristo: El *descendió* al Jordán y, aunque sin pecado alguno, insistió en ser limpiado, y por un

hombre inferior a él. Estos son tres misterios clave, y la elección de Antonino es ortodoxa: otros sermones y manuales del tiempo los han expuesto también. Y Piero los reúne (O) en la sección privilegiada del cuadro que desciende desde la Paloma (por la Trinidad), a través del Cuenco y el agua (por el sacramento de la limpieza) a la cabeza de Cristo, con los ojos bajos (por la humildad). De esto, centralmente, es de lo que trata el cuadro.

Pero, por supuesto, todo ello deja ver todavía tres peculiaridades —los cuatro hombres del fondo, quizá, el extraño lecho del río, y los llamativos ángeles—, que nos llevan a la elaboración de una explicación. El primer paso es empezar a pensar en el problema complejo que Piero estaba abordando en el cuadro. Piero estaba trabajando dentro de la tradición pictórica del Bautismo de Cristo (láms. 47-51): de ésta proceden los ángeles, no especificados en el Evangelio, así como el precedente del grupo de espectadores. Pero su actuación dentro de esta tradición se veía complicada por dos cuestiones especiales. Una —algo que creo esencial— es que no existía una fuerte tradición para las representaciones del Bautismo de Cristo en una escala más bien grande y un formato largo y vertical como éste. La tradición radica sobre todo en tablas verticales de pequeñas figuras y grandes Bautismos horizontales en fresco; y Piero tenía que cumplir el cometido de homilía que se esperaba de la tabla central de un retablo. La otra cuestión especial era el propio idioma de Piero.

Podemos pensar en las implicaciones de esto en términos de una dificultad y un recurso especiales. La dificultad era la congestión del primer plano: por decirlo de forma bastante simple, en el gran formato vertical no quedaba apenas espacio para los espectadores a los lados del cuadro, a menos que el grupo central de Cristo y San Juan quedase oprimido y devaluado. Por otra parte, el estilo monumental de las figuras de Piero no facilitaba precisamente el que se pudieran apretar las figuras secundarias en una fila estrecha en el primer plano: él era un pintor que precisaba cierto espacio lateral para esto, y cuyas figuras de espectador no pasan nunca inadvertidas. Pero tenía también recursos especiales, uno de ellos era lo que él habría llamado *commensurazione*, que incluye la habilidad para registrar mediante la perspectiva sistemática la recesión y la organización en profundidad, hacia dentro del cuadro. Esto le permitía conservar las figuras del bautizado y los espectadores sin dejar a Cristo y al Bautista fuera de la necesaria preponderancia del primer plano. La solución de Piero está marcada por el elemento característico de lucidez espacio-temporal que organiza la materia de la primera mitad de San Mateo 3 en una secuencia hacia delante (O), a través del espacio pictórico: las colinas de las que descendieron San Juan y Cristo; los que escuchan a Juan; los toco-

nes de árbol con algunos de los cuales él se comparó; un objeto representativo de su bautismo; y, en la parte baja del río, el tema central de Cristo y Juan. Esto, a mi entender, explica suficientemente (N) las cuatro figuras ricas y orientalmente ataviadas: no se trata de la iglesia bizantina ni de los cuatro Reyes Magos, sino sólo de fariseos, saduceos, etc.

La segunda rareza del cuadro es la súbita interrupción del reflejo especular para adquirir el agua una total transparencia en el primer plano: aludí a San Antonino cuando hablé de la penetrabilidad del bautizado a la luz de la fe (y otros han aludido a cuestiones más remotas), y esto tenía cierta apariencia de explicación cronológicamente legítima y no carente de articulación. No es, sin embargo, necesario, y debe rechazarse en favor de una cuestión pictórica más intrínseca. De nuevo, tanto la tradición como el idioma de Piero están implicados. Piero tenía la práctica de representar ríos de forma especular (lám. 53) en el plano medio: claramente, estaba interesado en el ajuste óptico de los reflejos. Pero ello le planteó una pequeña dificultad. Imaginemos la figura de Cristo, en el idioma de Piero, *sin sus pies*; o, lo que es peor, imaginémosla, en vez de pies, con un reflejo al estilo de Piero de sus pantorrillas. Pero la tradición pictórica contribuyó a lo que era, a la vez, otro elemento del problema, y un medio para solucionarlo. En efecto, si el cuadro no hubiese perdido la mayoría de sus toques luminosos de pan de oro, no nos habríamos encontrado con una rareza que había que explicar. Originalmente, los ángeles, Cristo y Juan tenían nimbos dorados y había otros toques de oro sobre las alas y los bordes de los vestidos, pero sobre todo había una especie de áurea ducha de rayos de luz descendiendo desde Dios. Esto era común en las representaciones renacentistas del Bautismo de Cristo. Las estrías del dorado son todavía visibles en la zona que rodea a la Paloma en el cuadro de Piero. Esta era la luz de Dios resplandeciendo sobre Cristo y, por supuesto, sobre el agua que le rodea: Cristo se yergue como una especie de foco de luz divina. Esto no sólo justificaría la transparencia, sino que (O) se haría realidad visualmente gracias a la transparencia. No se trata de la luz de la Fe, sino de la luz de Dios.

La tercera rareza eran los llamativos ángeles (lám. 56) —inadecuadamente leídos como los Tres Bautismos (o la unión de las iglesias romana y bizantina de 1438-1439 y el matrimonio de Cristo con la Iglesia, y/o las Bodas de Caná). Todos están de acuerdo en que no hay nada raro en la presencia de ángeles en el Bautismo de Cristo; puede que no estén en la Biblia, pero durante siglos han sido una convención de la representación (láms. 47, 48). Pero se siente que éstos son anormales en varios aspectos. Los iconógrafos han señalado que no están desempeñando su función ha-

bitual de sostener el ropaje exterior de Cristo mientras es bautizado. Esto es sólo un error de observación. En Piero, los ángeles no llevan estolas sobre los hombros; y, en Piero, una representación superviviente de Cristo con un ropaje exterior, la *Resurrección* en Sansepolcro, es del mismo color rosa —un color importante para Piero— que la vestidura sobre el hombro del ángel de la derecha. Una vez más, es el idioma de Piero el que hay que tomar en consideración: un despliegue como éste de los ángeles en los cuadros de cualquier otro pintor sería absurdo en su ambiente, como los ondeantes capotes de los toreros.

Se ha señalado también que estos ángeles son anormales porque no veneran el evento que tienen ante sí. Tal vez sea el momento (L) de fundamentar nuestro sentido del ángel, en general, de una forma un poco más firme. Volviendo a San Antonino aprendemos, de forma muy ortodoxa, que de los nueve órdenes de seres angélicos, los que normalmente denominamos «ángeles» son los más bajos; y que, con la participación limitada por Virtudes y Arcángeles, son los únicos que conversan con el Hombre. Ellos ayudan a nuestra piedad y son una fuente de inspiración intelectual por el Espíritu Santo. Para ello pueden adoptar la forma humana, simbólicamente juvenil y bella, para aparecerse a nosotros específicamente cuando estamos ocupados en nuestras devociones. Sobre todo se nos hacen presentes cuando el sacerdote celebra la misa en el altar; y este cuadro es un retablo de altar. Lo que no eran los ángeles, era máscaras que representarían a los Tres Bautismos (o el Consejo de Florencia, o las Bodas de Caná). Eran espíritu, no intérpretes. En el arte del siglo xv desempeñaron su función de inspiración intelectual de varias formas (de izquierda a derecha en la lámina 59), incitándonos a la devoción por medio de sus acciones, orientando nuestra atención mediante el gesto directo, hacia lo que debemos contemplar, o recordándonos los puntos específicos sobre un misterio particular, en el caso extremo de que even un rollo de pergamino y un texto.

Yo creo que los tres ángeles de Piero están haciendo las tres cosas, pero según una forma característica de Piero. En general, sus ángeles no son demostrativos, sino que están muy sutilmente interesados en comprometernos en sus representaciones torpemente escenificadas. En la forma más simple (lám. 55) el ángel nos mira e indica con sus gestos el objeto de devoción; más delicadamente (lám. 54), un ángel nos mira a nosotros y otro mira al objeto de devoción —la función mediadora se reparte entre dos miembros de una clase—. En el *Bautismo de Cristo* Piero alcanza la más completa de todas sus soluciones: de tres cabezas muy similares, una capta nuestra mirada, otra registra una atención frontal directa y la otra

gira su cuerpo y, con un gesto, nos indica la escena central. Y a un nivel aún más sutil y característico de Piero (O), el ángel central nos guía hacia el hecho del Bautismo, completando un trío de blancos con Cristo, al centro, y el hombre inclinado a la derecha. En vez de llevar un rollo de pergamino con una inscripción —por ejemplo, «Lávame y seré más blanco que la nieve» (Salmo 51:7)—, hace plenamente pictórica su seña en términos de un color y un tono ordenados.

¿No hay aquí, entonces, un misterio en los ángeles que necesite explicación? Me parece que hemos alcanzado aquí un punto en el cual la respuesta individual debe tomar la palabra; ciertamente, el parecer de ustedes sobre esto tiene un carácter bastante parecido al mío. Yo creo que todavía hay algo que explicar: el resto de esta sección intentará hacerlo.

La necesidad de ulterior explicación, a mi modo de ver, radica en una desviación del idioma normal de Piero en tres casos particulares. Primero, los ángeles son en realidad bastante inusualmente complejos y diferenciados en su grupo de actuación recíproca. Esto no viene dado sólo por el hecho de que tengan las manos unidas y la mano sobre el hombro, sino que está involucrado de forma más particular en las relaciones de sus pies: con frecuencia los pies son conversacionales en Piero. En segundo lugar, no hay otro ángel en la obra de Piero con una vestidura sin un hombro como la de este ángel blanco. En tercer lugar, mientras que hay ángeles tocados con diadema o corona de rosas en otras creaciones de Piero, no hay otro ángel con corona —o lo que quiera que sea eso: es tan genérica que, seguramente, podría ser mirto, laurel, olivo o casi cualquier otra cosa.

El problema principal abordado en el cuadro era, repito, el idioma de Piero al entrar en contacto con la tradición pictórica en una tabla vertical relativamente grande. La concepción habitual de Piero del ángel como una presencia estatuaria, por no decir impasible, de adolescente casi adulto hizo que su tarea fuese difícil en este caso. Tres de estas apariciones en una fila no diferenciada, podrían haber llegado casi a dominar en el cuadro. No se les podía empujar hacia el fondo sin debilitar su función de coro. Se les podía agrupar apretadamente, y los tres podrían ser utilizados para crear un nicho lateral para ellos; y otro árbol detrás de ellos podría incluso ofrecer una especie de eco del dosel lobulado o de tracería con que los nichos fueran una vez coronados. Hay aquí una reminiscencia de la forma del antiguo tríptico.

Pero aún necesitaban ser diferenciados y aligerados para no ser una masa opresiva e inerte. Era, en efecto, un fenómeno general de mediados de siglo el establecer relaciones entre los ángeles, pero la necesaria lige-

reza no era un elemento prominente en la propia inclinación inventiva de Piero, y podríamos esperar de él que buscara a su alrededor motivos aligeradores para desarrollarla. Se ha sugerido que una fuente podría haber sido el gupo clásico de las Gracias (lám. 57) y, desde luego, hay una cierta similitud obvia. Puede ser una fuente, pero precisamente por esa similitud es obvio que al crítico inferencial no le va a satisfacer esta explicación; huele demasiado a «influencia», y deja demasiado poco espacio a la individualidad transformadora de Piero y su idioma. Lo que queremos no es algo que se parece a los ángeles de Piero, sino algo que, habiendo sido transformado por Piero, se parecería a los ángeles de Piero. Lo que a nosotros nos gustaría sobre todo es algo que parece muy diferente a los ángeles de Piero, cuya referencia, en el curso de la resolución del problema más amplio del cuadro, habría trastornado el tipo visual de ángel de Piero, convirtiéndolo en algo como los ángeles que hay aquí.

El primer hecho que se conoce de la carrera de Piero es que en 1439 estaba trabajando en Florencia como ayudante de Domenico Veneziano. Los acontecimientos de Florencia en 1439 no sólo incluían al Consejo de Florencia, sino también (L) a la conclusión de la gran *Cantoria* de Donatello, con su extraordinario friso de ángeles danzantes y cantores —algunos de ellos (lám. 58) con vestiduras con un hombro al aire, y con coronas—. La *Cantoria* era una de las obras de arte públicas más grandes de los años en torno a 1430, y constituía un repertorio de modelos de ángeles hiperactivos. La yuxtaposición con el grupo de Piero es absurda sólo según la forma crítica más establecida: justifica las rarezas a la vez que es lo suficientemente diferente como para arrojar luz sobre la particularidad de Piero, así como, desde luego, sobre la de Donatello también. El crítico inferencial se quedará ahí, con una declaración de que la referencia a Donatello en un momento de necesidad de un tipo diferente de ángeles trastornó el modelo habitual de ángel de Piero hasta el limitado grado que vemos: los ángeles de la *Cantoria*, transformados por Piero, serían como los ángeles del *Bautismo de Cristo*.

8. *La autoridad del orden pictórico*

Una explicación autocrítica ha conducido, de este modo, a una lectura del cuadro que es iconográficamente minimalista: el pintor se encontró con sus Condiciones para crear en su idioma una imagen de retablo (con todo lo que ello implica), en la cual los principales temas de lo expuesto en San Mateo 3 están efectivamente tratados en una relación activa con una tra-

dición pictórica que, en sí misma, constituye parte del problema. Eso es todo: los significados ocultos no son necesarios para explicarlo.

Esto supone trazar una línea firme entre, por una parte, lo que consideramos que han sido elementos inmediatamente activos en la intención del pintor y, por otra, lo que alguna gente de aquel tiempo, incluyendo al propio Piero, pudieron haber pensado mientras contemplaban el cuadro. En sistemas como la mitología clásica y la teología cristiana, madurados y elaborados a lo largo de los siglos, casi todo puede significar algo —árboles, ríos, los diferentes colores, grupos de doce, siete, tres, o incluso uno; muchas cosas pueden significar varias cosas. Existe una intolerable cantidad de materia legítima que se ofrece a sí misma para el *Bautismo de Cristo*. San Antonino proporciona material suficiente para muchas conferencias: hay siete significados distintos del agua del Bautismo, por ejemplo, y la Paloma Divina enviada al Bautismo está expuesta bajo tres principios principales: (1) su simplicidad o falta de malicia (*Estote simplices sicut columbae*; San Mateo, 10); (2) su anterior función de llevar la rama de olivo a Noé como señal de que estaba próxima la seguridad o salvación; (3) las siete características naturales de las palomas al encarnar los siete dones del Espíritu Santo. Con toda probabilidad el propio Piero conocía todo esto; ciertamente, alguno de sus contemporáneos lo habría recordado gracias a este cuadro del Bautismo de Cristo. Este *Bautismo de Cristo* no los excluye. Están incluso en un sentido causal más remoto del cuadro, en el que son parte de la rica potencialidad de significación del Bautismo de Cristo, que fue una circunstancia positiva el haber llegado a pintar el *Bautismo de Cristo*, y con tal seriedad. Pero no son inmediata o individualmente necesarios para la intención que nosotros imaginamos como la organizadora de formas y colores tal como los vemos en este cuadro. No tenemos una base para considerarlos específicamente activados ahí. La intención, pues, en el sentido débil esquematizado en el capítulo II, 1 de un propósito propuesto, se convierte en una afilada cuchilla: las circunstancias están unidas a formas y colores por una especie de vinculación práctica que no podemos romper. Si el carácter de las formas y los colores no las demandan o manifiestan, no aludiremos a ellas.

Es a la autoridad del carácter pictórico, las formas y los colores, a lo que quiero regresar brevemente. La herramienta autocrítica que he citado con menos frecuencia en la última sección era el inadecuadamente llamado «orden». Es la única que hay más difícil de verbalizar directamente, excepto en el más bien crudo nivel de apuntar un trío de blancos o una secuencia narrativa temporal a través del espacio representado. La deliberación sobre la *commensurazione* de Piero hace posible y menos filisteo

de lo usual pensar en ello de forma diagramática (lám. 62): el cuadrículado que hizo Piero de su dibujo para transferirlo a la tabla habría compartido elementos de esto. Ya que el cuadro es, en general, 3:2 en sus proporciones, sentimos de una cierta forma el papel inherente a las mitades, tercios y cuartos de su organización. Incluso cuestiones narrativas o iconográficas tales como las que hemos estado considerando hasta ahora se entrelazan con nuestro sentido de esas relaciones —el énfasis en la mirada de coro del ángel del medio, por ejemplo, y los tres misterios de San Antonino de la Trinidad, Limpieza y Humildad reunidas en esta privilegiada sección desde la Paloma hasta el rostro de Cristo. En la explicación verbal de un cuadro, la autoridad de tales asuntos, comparada con el significado de algo verbalizado en algún repertorio de símbolos, resulta difícil de aclarar. Pero su autoridad es de primer orden, si consideramos el medio visual de los cuadros con alguna seriedad; ellos, no los símbolos, constituyen el lenguaje del pintor. La buena crítica inferencial acata esta autoridad, aunque no la invoque. Es posible hacer una ligera observación sobre la articulación sin tomarla a broma.

Por ejemplo, hay varias razones para no leer las plantas del primer plano del *Bautismo de Cristo* en un sentido simbólico de curación, como se hace a veces. Una razón es que tales plantas se encuentran en otros lugares de la obra de Piero. Otra es que un herbario merieval es, en cualquier caso, un directorio médico de las propiedades curativas de las plantas: el hecho de que cinco de ellas aparezcan en herbarios como poseedoras de propiedades curativas es un hecho sobre los herbarios, no sobre el cuadro. Otra es que hallan una suficiente justificación narrativa como una señal más de la fertilidad del valle: Juan (San Mateo, 3:1) acaba de llegar del desierto y Cristo (San Mateo, 4:1) inmediatamente después va a ir a él. Pero, para mí, lo definitivamente decisivo es una cuestión más bien evasiva de la organización pictórica que normalmente no trataría de explicar: suena tan frágil, y estética, y además requiere mucho tiempo. Pero voy a correr el riesgo de intentarlo.

Piero estaba muy dedicado a la *commensurazione*, que incluía la perspectiva sistemática. El efecto de ésta es dar mayor peso a la representación del espacio en el cuadro: le hemos visto analizándola para resolver un problema de lucidez narrativa y de composición. Como tantas veces, sin embargo, de este recurso parece haber surgido un problema secundario: lo inferimos a partir del cuadro. Era un problema para él, y otro hombre puede que no lo hubiera sentido así. En términos modernos, el problema es que el *plano* del cuadro estaba perdiendo su peso, o que la relación entre la superficie del cuadro y el espacio del cuadro estaba perdiendo su

equilibrio. El no lo habría descrito de este modo, y con toda probabilidad no lo habría llevado tan lejos conceptualmente. Podría haber sido sólo una afición por el sentimiento de algunos cuadros anteriores que tenían una buena relación de este tipo; podría haber sido algo parecido a la consideración del artista sobre la apariencia de su obra en las condiciones muy extrañas y variadas de iluminación con que se encontraba en una iglesia del Renacimiento. Hablando de una relación equilibrada entre el plano del cuadro y el espacio del cuadro estoy siendo externo, como es obvio, un extranjero, y estoy siendo también ostensible: voy a resistir la tentación de poner la relación bajo el generoso manto de la *commensurazione*, a proporción, aunque en Piero tenemos una personalidad suficientemente coherente.

Ahora podemos ver a Piero abordando este problema con varios medios en el *Bautismo de Cristo*. Es como si él estuviera compensando, a un nivel de sub-representación, la energía de su representación de la profundidad espacial. Por ejemplo, la Paloma del primer término es casi una más entre las nubes del cielo distante: aquí la superficie del cuadro sigue un modelo o composición diferente de la composición de la que nosotros derivamos del cuadro cuando lo aceptamos como representación de algo en el espacio tridimensional. Nos podemos mover entre los dos, y, aprehendida a un nivel inferior, la experiencia de esto llega a ofrecer satisfacciones profundas, un sentido de la realidad material del cuadro como objeto, un sentido de ordenada complejidad. Otro medio a través del cual abordó el problema fue lo que yo llamaré paradojas de acomodación, de las cuales hay unas cuantas en el cuadro. Un ejemplo simple y menor es ofrecido por algunas flores incongruentemente finas y brillantes que ha querido pintar sobre los matorrales (lám. 61) detrás de los nuevamente distanciados espectadores. El efecto es suavizar, en el registro del plano del cuadro, la violencia del distanciamiento espacial en el registro del espacio del cuadro y, a la vez, al actuar sobre nuestra atención, compensar su disminución en un nivel narrativo directo.

Las plantas del primer término están profundamente implicadas en este juego y comparten elementos de ambos dispositivos —esto es, variantes tanto de la composición de doble registro como de la paradoja de acomodación. Recogen el esquema de la superficie, los colores y la tonalidad de la sección de la ladera lejana por encima de ellas, conciliando profundidad y superficie (láms. 60, 61). Son siluetas enfocadas con precisión, situadas marginalmente delante del plano narrativo principal del espacio representado. Esto, no el simbolismo redundante, constituye su intención.

Estoy seguro de que muchos de ustedes rechazarán esto, partiendo de varias premisas —«probablemente sólo una excesiva limpieza», «influencia de Fra Angelico», «inadvertencia leída de una forma super-sutil»—. En efecto, me importa menos persuadir que aclarar una postura: este es el tipo de medio en el cual yo creo que los cuadros significan. El que no sea siempre práctico a la hora de explicarlo, no quiere decir que la buena crítica no pueda observarlo. La tácita observación ligera que damos del orden es un cognado de nuestro «proceso» propuesto pero no descrito. Por así decir, el Piero de la *commensurazione* ofrece oportunidades poco usuales para la demostración de un tipo de articulación u orden: está atípicamente ahí para ser visto sobre la tabla. Pero podemos observar orden en cualquier cosa, desde la forma de la pincelada de un pintor barroco, a la reestructuración precedente de la experiencia visual implícita en el *Kahnweiler* de Picasso; y también en las manipulaciones de la Nitidez por parte de Chardin. Detrás de un cuadro superior presuponemos una superior organización —perceptiva, emocional, constructiva.

9. *Crítica y cuestionabilidad*

Desde el principio he hecho el esfuerzo de insistir en que la línea de pensamiento sobre los cuadros que hemos trazado en este libro no es *la* forma más adecuada de pensar en los cuadros. Existen muchas formas adecuadas, que combinamos en la percepción normal. Más bien, el debate ha sido —suponiendo que no podemos excluir totalmente de nuestra respuesta a los cuadros un sentido en el fondo histórico de que éstos fueron hechos por alguien con un propósito—, lo que nosotros estamos haciendo en este trozo de nuestra mente; y entonces, por implicación, si podemos desarrollar este sentido sin que se convierta en irracional y salvaje. He tratado de sugerir que sí podemos, hasta ahora del mismo modo que somos conscientes de los límites y el extraño status de lo que estamos haciendo. La inferencia crítica sobre la intención es convencional en varios sentidos (Introducción, 5; I.8; II.1) y también precaria.

Pero en alguna parte de esta última precaria cualidad está la base de una modesta declaración de virtud. Descansa en el hecho de que ustedes pueden haber estado en desacuerdo con lo que yo he dicho del *Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca: en efecto, hacia los finales de IV.7 y IV.8 hay observaciones que son deliberadamente provocativas o por lo menos conspicuamente susceptibles de desacuerdo. Más programáticamente, el conjunto de mi comentario de la *Dama tomando el té* de Chardin,

como, brevemente, un «Apolo y Daphne» lockeano (III.8-9 en particular), estaba pensado para ser cuestionable, en el sentido de estar abierto a la polémica por parte de *cualquiera* a quien estuviese dirigido. No tiene autoridad. Ya que yo había salido fuera y recogido alguna información histórica, era mía una cierta iniciativa al proponer, pero ustedes disponen.

Lo que hay detrás de la responsabilidad es el cándido y deliberado ensamblaje de historia y crítica. Se sostiene por sí mismo. A propósito del *Bautismo de Cristo*, no mencioné, aunque es un hecho histórico, que Piero estaba moderadamente implicado en la posesión de propiedades agrícolas del tipo que vemos en el fondo del cuadro: no contribuiría esto a una percepción más sutil del orden y carácter pictóricos. Tampoco mencioné, aunque habría podido enriquecer su sentido de ese orden y carácter, que Piero adaptó la figura de San Juan de una imagen de la Victoria coronando a un emperador, en un relieve triunfal del siglo II, porque no es, que yo sepa, «verdad» (IV.5). Si hubiera querido seguir adelante en esta atractiva reflexión, lo habría hecho no en el registro causal, sino en el comparativo (Introducción, 3). Los tres modos autocríticos contribuyen a mantener el equilibrio. Pero es la demanda de necesidad o fertilidad crítica, la parsimonia positiva, lo que mantiene el vínculo entre ellos activo. Lo que no es críticamente útil, no es crítica, y la prueba de la utilidad es pública.

Me parece una ironía importante y atractiva el que aquí la historia deba ser más científica, en cierto sentido, cuanto más tiende a la crítica. Aludiendo a «ciencia» no estoy rememorando la cuestión de las formas de explicación, a lo que no podemos aspirar, sino refiriéndome al peculiar sentido de publicación del científico. El científico debe hacer públicos no sólo sus resultados, sino también su procedimiento para obtenerlos: el hecho es que el experimento debe ser repetible y abierto para ser comprobado por otras personas. Si no es repetible por otras personas, los resultados no son aceptados.

Esto es parecido a la postura de la crítica inferencial. Damos a conocer un experimento estético-histórico y sus resultados. El aspecto explicativo, histórico o intencional que afirmamos de un cuadro está ligado por vinculación a una observación sobre el orden visual del cuadro, cuya efectividad puede ser probada por otras personas: a la historia se le encomienda que sea buena crítica. Estamos totalmente abiertos al escrutinio. No hay expertos con autoridad especial: hay especialistas en un área histórica, capaces de iniciar explicaciones de una forma que resulta imposible para los no especialistas, pero deben someter sus explicaciones a los jueces profanos. Si toda esta información histórica que he expuesto —sobre las ideas de

nitidez, substancia y percepción, etc.— no incita a otras personas a un sentido más agudo de la potencia pictórica de la *Dama tomando el té*, de Chardín, entonces falla: relaté un experimento y se ha encontrado que no es repetible. No sólo mis puntualizaciones críticas, sino mis afirmaciones históricas son rechazadas.

Esto es bueno. La exposición sirve de refuerzo y confiere a la búsqueda inmoderada una virtud social y una dignidad que de otro modo no tendría. Actividades recientemente profesionalizadas y academizadas como la crítica de arte, tienden a investirse con rapidez de una autoridad especial, y el progresivo atrincheramiento detrás de un aparato obsoleto que los profanos no comparten —el conocimiento de una bibliografía especializada, el acceso al índice sistemático de esto y aquello, el prestigioso modelo conceptual tomado en préstamo de aquí o allá, incluso el ojo supuestamente adiestrado—, me parece medieval e innecesario. La crítica inferencial reduce este aparato a la convenciencia heurística tal como es, y restaura la autoridad de la experiencia visual común de un orden pictórico. Es tratable y democrática.

Si observamos los orígenes de la moderna historia del arte y de la crítica de arte, que están en el Renacimiento, es evidente que, en realidad, surgieron de la conversación. El germen, incluso, de las grandes *Vidas de los Artistas* de Vasari se halla en conversaciones durante la cena en casa del cardenal Farnese, como dice él mismo, y las raíces más vigorosas de su libro descienden hasta la discusión de taller que se remonta a dos o tres siglos. Después de todo, ¿para qué otra cosa más que para el diálogo, hacer algo tan difícil y tan extraño como intentar verbalizar sobre los cuadros? Yo añadiría que la crítica inferencial no sólo es racional, sino sociable.

TEXTOS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

INTRODUCCION

1. El tema de que son sólo los fenómenos cubiertos por una descripción los que son susceptibles de explicación es algo que aprendemos de Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, 1965, pp. 218-220, aunque yo lo he comprimido en un sentido más simple que el suyo.
2. La descripción de Libanio —de la cual he hecho una traducción libre— está en *Libanii Opera*, VIII, ed. R. Foerster, Leipzig, 1915, pp. 465-468:

Ἄγρὸς ἦν καὶ οἰκῆματα ἀγροίκοις πρέποντα, τὰ μὲν μείζω, τὰ δὲ ἐλάττω. πλησίον δὲ τῶν οἰκημάτων ἀνατρέχουσαι ἐωρῶντο κυπάριττοι. ὅλας μὲν οὐκ ἦν ἰδεῖν, ἐκώλυε γὰρ τὰ οἰκῆματα, τὰ δὲ ἄκρα τῶν δένδρων ἐφαίνετο τὸ τέγος ὑπεραίροντα. ταῦτα, ὡς εἰκός, ἀνάπαυλαν παρεῖχε τοῖς ἀγροίκοις σκιᾶ τε τῇ ἀπὸ τῆς κόμης καὶ ὀρνίθων φωναῖς, οἱ χαίρουσιν ἐπὶ τῶν δένδρων ἰζάνοντες. ἐκδραμόντες δὲ τινες ἐκ τῶν οἰκημάτων τέτταρες, ὁ μὲν παρεκελεύετό τι μεираκυλλίῳ πλησίον ἐστῶτι, τοῦτο γὰρ ἐμήνυεν ἡ δεξιὰ, ὡς ἄρα τι ἐπιτάττοι, ὁ δὲ ἐπεστρέφετο πρὸς τούτους οἷα φωνῆς ἀκούων τοῦ ἐπιτάττοντος. ὁ δὲ δὴ τέταρτος ὀλίγον προελθὼν τῶν θυρῶν τὴν δεξιὰν ἐκτετακῶς ῥάβδον τῇ ἐτέρᾳ φέρων ἐφαίνετό τι βοᾶν πρὸς τοὺς πονοῦντας περὶ τὴν ἄμαξαν. ἄρτι γὰρ ἄμαξα φορτίου πλήρης, οὐκ ἔχω δὲ εἰπεῖν εἴτε ἄχυρα ἦν εἴτε ἄλλο τι φορτίον, τὸν ἀγρὸν ἀφεῖσα μέσσην εἶχε τὴν ὁδόν. ἄτε οὖν οὐκ ἀκριβῶς καταδήσαντες τὸ φορτίον, ἀλλὰ ῥαθύμως βοηθεῖν ἐπειρῶντο, ὁ μὲν ἔνθεν, ὁ δὲ ἔνθεν, ὁ μὲν γυμνὸς πλὴν διαζώματος βακτηρία το φορτίον ἀνέχων, τοῦ δὲ ἐφαίνετο μὲν τὸ πρόσωπον καὶ μέρος τι τοῦ στήθους, ὅσα δὲ εἰκός ἐκ τοῦ προσώπου, ταῖν χεροῖν καὶ αὐτὸς ἦμυνε, τὰ δ' ἄλλα ὑπὸ τῆς ἀμάξης ἐκρύπτετο. ἡ δὲ ἄμαξα οὐ τετράκυκλος, ὡς ἔφησεν Ὅμηρος, ἀλλὰ δυοῖν τροχοῖν, ἡ καὶ τὸ φορτίον περιέρρει καὶ ἐδέοντο τῶν ἀμυνόντων οἱ βόες ἄμφω τὸ χρῶμα φοίνικες καὶ εὐ τεθραμμένοι καὶ τοὺς αὐχένας πλατεῖς. τῷ βοηλάτῃ δὲ τὸν χιτωνίσκον ἀνέστελλεν εἰς γόνυ ζωστήρ. τῇ μὲν οὖν δεξιᾷ λαβόμενος τῶν χαλινῶν εἴλκε, ῥάβδον δὲ ἔχων ἐν θατέρᾳ οὐδὲν αὐτῆς ἐδεῖτο εἰς τὸ προθύμους ποιῆσαι τοὺς βοῦς, ἀλλ' ἠρκεῖτο

τῆ φωνῆ. καὶ γὰρ ἡδὺ τι πρὸς αὐτοὺς ἔλεγεν οἷα δὴ τι φθειγγόμενος ὢν ἄν ξυνίη βουῖς. ἔτρεφεν ὁ βοηλάτης καὶ κύνα, ὡς ἄν ἔχοι καθεύδειν ἔχων τὸν φύλακα. καὶ παρῆν ὁ κύων τοῖς βουσι παραθέων. χωροῦσα δὲ ἡ ἄμαξα πλησίον ἦν ἱεροῦ. τοῦτο γὰρ ἐσήμαινον οἱ κίονες καὶ τὰ ὑπερκύπτοντα δένδρα.

Kenneth Clark sobre el *Bautismo de Cristo*, en su *Piero della Francesca*, Londres, 1951, pp. 11-14, y el pasaje citado está en la página 13.

3. Una versión más exasperada de este comentario sobre el léxico indirecto de la crítica de arte, en M. Baxandall, «The Language of Art History», *New Literary History*, X, 1979, pp. 453-465.

Las acepciones de «diseño» proceden de la voz correspondiente en el *Concise Oxford Dictionary*.

4. Esta sección está claramente coloreada por la filosofía del acto discursivo de tipo general estudiada, por ejemplo, por J. R. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, Oxford, 1971. Esto, creo yo, apuntaría al carácter performativo o perlocutivo de la crítica de arte, pero no quiero declarar ninguna relación con este estilo de análisis, y no empleo su terminología.

I

1. La distinción entre las tradiciones teleológicas y nomológicas de explicación está expuesta claramente en Georg Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*, Londres, 1971, especialmente en la Parte I, pero también en otros muchos libros. El tema es el rasgo principal de la mayoría de las antologías de lecturas sobre filosofía de la historia, y puede seguirse convenientemente en, por ejemplo, Patrick Gardiner (ed.), *Theories of History*, Londres, Nueva York, 1959, p. II; William H. Dray (ed.), *Philosophical Analysis and History*, Nueva York, 1966; Patrick Gardiner (ed.), *The philosophy of History*, Oxford, 1974.

Para el concepto de «reconstrucción» en R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, 1946, Parte V, especialmente pp. 282-302. (Hay traducción castellana: *Idea de la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965). Debemos decir que la teoría idealista de arte de Collingwood le condujo (pp. 313-314) a excluir al arte de los temas abiertos a una explicación histórica. Para la idea de Collingwood del arte, véanse su *The Principles of Art*, Oxford, 1938 (hay traducción castellana: *Los principios del Arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960), y para su posición en la estética, Richard Wollheim, *Art and its Objects*, 2.ª ed., Cambridge, 1980, secciones 21-31. (Hay traducción castellana: *El arte y sus objetos. Introducción a la estética*, Barcelona, Seix Barral, 1972.) La filosofía de la historia de Collingwood es tema de una creciente bibliografía. Un estudio exhaustivo reciente con buena bibliografía es Rex Martin, *Historical Explanation: Re-enactment and Practical Inference*, Ithaca, 1977. La afirmación más conveniente de la postura de Popper está en Karl R. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, 1972, capítulo 4, especialmente pp. 166-90. (Hay traducción castellana: *Conocimiento objetivo: un enfoque evolucionista*, Madrid, Tecnos, 1982.) Este incluye tanto un ejemplo —una explicación de la errónea teoría de Galileo de las mareas— como el propio comentario de Popper sobre cómo difiere su postura de la de Collingwood.

2. El mejor libro general sobre el Puente Forth sigue siendo W. Westhofen, *The Forth Bridge*, Londres, 1890 (reimpreso de la publicación periódica *Engineering*, 28 de febrero de 1890). Es también útil Thomas Mackay, *The Life of Sir John Fowler, Engineer, Bart., K.C.M.G., Etc.*, Londres, 1900, Capítulo XI («The Forth Bridge»), con los comentarios de Morris y Waterhouse y el extracto de la charla de Baker en el Instituto Literario de Edimburgo, pp. 314-315. El contexto tecnológico general del Puente está bien trazado en L. T. C. Rolt, *Victorian Engineering*, Harmondsworth, 1970. El mejor comentario técnico sobre la construcción del Puente está en G. Barkhausen, *Die Forth-Brücke*, Berlín, 1889. Una hermosa serie de fotografías de su construcción fue publicada como Philip Phillips, *The Forth Bridge and its various stages of construction*, Edimburgo, s. a.

3. Maurice Mandelbaum, *The Anatomy of Historical Knowledge*, Baltimore, 1977, toca las formas de clasificación de las causas aquí mencionadas, y elabora la distinción entre historia general y especial. Este es un libro inusualmente útil para historiadores de arte que deseen reflexionar sobre su actividad.

7. Este no es lugar para una bibliografía sobre los estudios del primer Cubismo, pero estudios accesibles del tipo del que deriva nuestro comentario incluyen: Edward F. Fry, *Cubism*, Londres y Nueva York, 1966, particularmente por su antología de textos documentales; John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, 2.ª ed., Londres, 1968; Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Nueva York y Londres, 1917 (hay traducción castellana: *La época cubista*, Madrid, Alianza Forma, 1984); Pierre Daix y Joan Rosset, *Picasso: the Cubist Years 1907-16*, Boston y Londres, 1979 (hay traducción castellana: *El cubismo de Picasso: catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, Barcelona, Blume, 1979).

II

1. Las discusiones sobre la intención en estética y en teoría literaria no encajan muy bien con las de la metodología de la historia. Una buena bibliografía resumida de las primeras está en Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge, 1980, pp. 254-255. Una buena selección de trabajos en David Newton-de Molina (ed.), *On Literary Intention*, Edimburgo, 1974, siendo particularmente útiles los apartados de F. Cioffi y Q. Skinner. Para las segundas, Georg Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*, Londres, 1971, Capítulo III («Intencionalidad y Explicación teleológica»), con bibliografía, aborda directamente el tema; pero son inmanentes en gran parte de la más general filosofía de la historia representada en lectores como los citados en las referencias a I.1, en las que, sin embargo, uno debe mirar menos a la «intención» que a cosas como «motivo» y «explicación racional». También hay líneas de discusión diltheyanas, fenomenológicas y otras, sobre la intención, que yo no sigo.

2. Las tres funciones de la imagen religiosa eran un lugar común, a veces atribuido a Santo Tomás de Aquino; dos formulaciones representativas, una del siglo XIII y la otra del XV, están traducidas en M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 61.

La primera edición del libro de Kahnweiler —una versión resumida del cual había sido publicada en el periódico *Die weissen Blätter* en 1916— era Daniel-Henry Kahn-

weiler, *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920. Hay traducción inglesa, con el título *The Rise of Cubism*, traducido por Henry Aronson, Nueva York, 1949; hay extractos sustanciales en Edward F. Fry, *Cubism*, Londres y Nueva York, 1966, y en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968.

5. El comentario de Roger-Marx sobre la historia de los Salones es parte de su prefacio sin título al *Catalogue des ouvrages* de la Société du Salon d'Automne, 6 de octubre-15 de noviembre de 1906, pp. 21-23:

La cour de Louis XIV s'accommodait de voir assemblés, chaque deux ans, les *Tableaux et pièces de sculpture* des membres de l'Académie; les étroites limites de la curiosité et de la production n'exigeaient point davantage. Dès les successeurs du Grand Roi s'ouvre l'ère des expositions dissidentes. Expositions de l'Académie de Saint-Luc, Expositions du Colisée, sans compter les passionnantes Expositions de la Jeunesse. Le XIXe siècle est jalonné jusqu'à son terme, par des manifestations, individuelle ou collective, affectant parfois un caractère nettement protestataire: telle celle qui se produisit en 1863, sous le couvert de l'Etat. Plus tard (1890), s'instituera, en face du Salon bi-séculaire, le Salon de la Société Nationale et, voici que depuis 1903 les doubles assises de mai trouvent, dans le Salon d'Automne, une suite inattendue, bientôt jugée logique et normale.

Ses libres allures le rapprochent du Salon des Indépendants ou encore des Expositions impressionnistes, de glorieuse mémoire; mais le programme paraît plus vaste et les éléments constitutifs sont plus variés à raison de l'ambition évidente de faire la somme des initiatives d'où qu'elles viennent, en quelque sens qu'elles soient dirigées. ... On y peut suivre l'essor des derniers venus dont le labeur n'apparaît, au cours de l'an, que disséminé, morcelé, fragmenté. on y goûte le talent inédit, dans la verde parfois un peu acre de ces prémices: on s'y édifie au long sur ce que Duranty appelait naguère les étendances de la «Nouvelle Peinture».

Para el ambiente y mercado de Picasso en esos años: Douglas Cooper, «Early Purchasers of True Cubist Art», en Douglas Cooper y Gray Tinterow, *The Essential Cubism 1907-20*, Tate Gallery, Londres, 1983, pp. 15-31; Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes Galeries et mes peintres*, París, 1961, especialmente el capítulo 2; Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, París, 1933 (hay traducción castellana: *Picasso y sus amigos*, con prólogo de Paul Leautaud, Madrid, Taurus, 1964); Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Londres, 1958, capítulos 4-6 (hay traducción castellana: *Picasso: su vida y su obra*, 2.ª ed., Barcelona, Argos Vergara, 1982); Harrison C. y Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York, 1965.

Para la primera crítica del Cubismo, Fry, *op. cit.* La crítica de Apollinaire ha sido publicada: *Guillaume Apollinaire: Chroniques d'Art (1902-1918)*, ed. L. C. Breuning, París, 1960, y *Méditations esthétiques: les peintres cubistes (1913)*, ed. L.-C. Breuning y J. A. Chevalier, París, 1965. La observación de Braque sobre él fue hecha a Francis Steegmuller, que la transmite en su *Apollinaire: Poet among the Painters*, Harmondsworth, 1973, p. 130.

6. Un intento de sistematizar las afirmaciones sobre la influencia es Goren Hermerén, *Influence in Art and Literature*, Princeton, 1975, con bibliografía.

Mis ejemplos sobre la relación de Picasso con Cézanne están tomados principalmente de John Golding, *op. cit.*, pp. 49-51 y 68-71.

7. Sobre la cuestión de acomodar acciones de disposición subreflexiva dentro de un modelo de explicación racional, C. G. Hempel, «Explanation in Science and History», en W. H. Dray (ed.), *Philosophical Analysis and History*, Nueva York, 1966, pp. 95-126, es especialmente útil en 115-123.

Sobre Protógenes y su no saber cuándo parar, Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 80. Para *Apelles faciebat*, Plinio, *Naturalis Historia*, Praef. 26. La consonancia de Picasso con Kahnweiler es reproducida a menudo, por ejemplo, en Daniel-Henry Kahnweiler, *My Galleries and Painters*, Londres, 1971, fig. (9) y pp. 154-155.

8. Kahnweiler sobre los «problemas» de Picasso, *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920, pp. 18-20:

Der Beginn des Kubismus! Der erste Anlauf. Verzweifelt, himmelstürmendes Ringen mit allen Problemen zugleich.

Mit welchen Problemen? Mit den Urproblemen der Malerei: der Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche, und seiner Zusammenfassung in der Einheit dieser Fläche. «Darstellung» aber «Zusammenfassung» im strengsten, höchsten Sinne. Nicht Vortäuschung der Form durch Helldunkel, sondern Aufzeichnung des Dreidimensionalen durch Zeichnung auf der Fläche. Keine Gefällige «Komposition», sondern unerbittlicher, gegliederter Aufbau. Dazu noch das Problem der Farbe, und endlich, als schwierigster Punkt, die Verquickung, Versöhnung des Ganzen.

Tollkühn greift Picasso alle Probleme auf einmal an. Harteckige Gebilde setzt er jetzt auf die Leinwand, Köpfe und Akte zumeist, in buntesten Farben, gelb, rot, blau, schwarz. Die Farben sind fadenförmig aufgetragen, um so als Richtungslinien zu dienen und im Verein mit der Zeichnung die plastische Wirkung zu bilden. Nach Monaten angestrengtesten Suchens sieht Picasso ein, dass auf diesem Wege das Problem nicht vollkommen zu lösen ist...

Ein kurze Periode der Ermattung folgt nun. Reinen Aufbau Problemen wendet sich der flügelhahme Geist zu. Eine Reihe von Gemälden entsteht, in denen allein die Gliederung der Farbenflächen den Maler beschäftigt zu haben scheint. Abkehr vom Mannigfaltigen der Körperwelt, zur ungestörten Ruhe des Kunstwerks. Doch bald wird Picasso der Gefahr inne, seine Kunst zur Ornamentik zu erniedrigen.

Im Frühjahr 1908 schon finden wir ihn von neuem an der Arbeit, um nun die Aufgaben, die sich stellen, einzeln zu lösen. Vom Wichtigsten hiess es ausgehen. Das Wichtigste scheint ihm die Veranschaulichung der Form, die Darstellung des Dreidimensionalen und seiner Lage im dreidimensionalen Raume, auf der der zweidimensionalen Fläche. Wie er selbst einmal sagte: «Auf eine Gemälde Raffaels ist es nicht möglich, die Distanz von der Nasenspitze bis zum Munde festzustellen. Ich möchte Gemälde malen, auf denen das möglich wäre.» Zugleich bleibt selbstverständlich das Problem der Zusammenfassung —des Aufbaus—, stets im Vordergrund. Vollkommen ausgeschieden dagegen wird das Problem der Farbe.

Picasso contra la «investigación»: el pasaje fue originalmente impreso en «Picasso Speaks», *The Arts*, Nueva York, mayo de 1923, pp. 315-326, y al ser parte de sus primeras manifestaciones publicadas, ha sido reimpresso muchas veces (por ejemplo, Edward F. Fry, *op. cit.*, pp. 165-168). Ya que sólo existe en una traducción inglesa del español, uno puede preocuparse un poco de la autenticidad de los términos, y en particular del término «investigación».

III

1. Para un argumento poderoso en favor de prestar atención al proceso pictórico, una dialéctica del estilo, como el pensamiento del pintor, véase James Cahill, «Style as Idea in Ming Ch'ing Painting», en *The Mozartian Historian: Essays on the Works of Joseph R. Levenson*, Berkeley, 1976, pp. 137-156.

Para el Cubismo y Bergson, Edward F. Fry, *Cubism*, Londres y Nueva York, 1966, pp. 38-40. Para el Cubismo y Nietzsche, John Nash, «The Nature of Cubism: A study of conflicting explanations», *Art History*, III, 1980, pp. 435-447. Para el Cubismo y Einstein, Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, 1983.

2. El núcleo de la visión lockeana de la percepción visual es mejor leerlo en su *An Essay Concerning Humane Understanding*, II, ix (De la Percepción). (Hay varias traducciones castellanas: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, ed. preparada por S. Rábade y E. García, Madrid, Editora Nacional, 1980; hay también ediciones de esta obra publicadas por Aguilar (Buenos Aires), en 1982, y por el Fondo de Cultura Económica (México) en 1982).

Una buena idea de lo que fueron los procesos del siglo XVIII puede extraerse de N. Pastore, *Selective History of Theories of Visual Perception 1650-1950*, Nueva York, 1971, capítulos 3-6, y particularmente, de M. J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge, 1977.

Porterfield sobre el color: William Porterfield, *A Treatise on the Eye: the Manner and Phaenomena of Vision*, Edimburgo, 1759, II, p. 334. Este libro es útil como síntesis ortodoxa de mediados del siglo.

Francesco Algarotti, *Il Newtonianismo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Milán, 1739, pp. 46-47:

Seramente, disse la Marchesa, io ho sempre creduto che quel colore, che io ho nelle guancie, qual'egli siasi, fosse veramente nelle mie guancie, e che i colori nell'Iride non vi fossero che apparentemente. Spiegatemi di grazia questo paradosso, che per dir il vero m'imbarazza, e fate che il rassomigliarmi all'Iride, per bella ch'ella sie, non mi debba più dar pena. Cotesto si è pur, rispos'io, un ridur le cose al semplice, levando via quella distinzione, che avevavi tra i colori veri, e gli apparenti. Ma il vostro interesse e l'amor proprio, che vi fa temere di non perdere i vostri gigli e le vostre rose, per parlarvi nel nobile stile pastorale, à prevaluto questa volta al vostro amore per la simplicità... Ne'corpi altro non v'è, come abbiám detto, che una certa disposizione e tessitura di parti, e ne'globetti della luce un certo moto di rotazione, che queste parti dan loro; e questi poi solleticando e scuotendo in certa maniera i nervetti della retina, che è una sottilissima membrana o pellicella nel fondo dell'occhio, ci fanno concepire un certo colore, che noi coll'animo al corpo, da cui vengono i globetti di luce, riferiamo. Ma mi pare che vengán già avvertire esser tempo, che andiamo a sentire qual sapore noi questa mattina riferiremo coll'animo alla zuppa. Riferiremo coll'animo? ripigliò ella.

3. Para la *Dama tomando el té* de Chardin, Pierre Rosenberg (ed.), *Chardin 1699-1779*, Catálogo de la exposición celebrada en el Grand Palais, París, 1979, No. 64, pp. 216-218 (en la versión en inglés, de Cleveland, 1979, el mismo número y páginas), con bibliografía.

Los comentarios de Diderot sobre Chardin son normalmente valorados de manera más positiva de lo que son aquí; por ejemplo, Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art*, trad. Jean Paul Faucher, 2 vols., Copenhague, 1980-1982, especialmente I, páginas 190-194, 373-375, 416-417.

4. Algarotti sobre la acomodación, *op. cit.*, pp. 106-107:

Qual mutazione adunque bisognerà egli, che si faccia nell'occhio, acciò guardando noi a quegli alberi dopo aver guardato a queste colonne, i raggi che vengono da essi si uniscano sulla retina, che vale a dire, acciò li veggiamo distintamente? Bisognerà, diss'ella, far avvicinar la retina all'umor cristallino, siccome per aver l'immagine distinta degli oggetti più lontani avvicinar conviene la carta alla lente nella camera oscura.

La spiegazione, rispos'io, l'avete trovata voi, e a questo effetto di avvicinare, e di allontanare dall'umor cristallino secondo i vari bisogni la retina, dissero alcuni, servire certi muscoli, che circondan l'occhio oltre al servire ch'essi fanno ad alzarlo, ad abbasarlo, a girarlo a destra, e a sinistra, e a dargli un certo moto obliquo, che Venere principalmente à la cura di regolare. Con questi Amore

———Sott'occhio

Quasi di furto mira,

Nè mai con dritto guardo i lumi gira.

e con questi, gli occhi si dicono molte volte gli uni agli altri ciò che la lingua non osa nominare. Alcuni altri dissero, che la retina stando immobile, l'umor cristallino s'avvicina, e si allontana di essa, o pure che l'umor cristallino muta solamente figura, rendendosi più convesso per gli oggetti vicini, e meno per li lontani, e fuvvi infine chi pretese l'uno, e l'altro farsi nel medesimo tempo; le quali cose tutte prestano il medesimo effetto, che se la retina si avvicinasse o allontanasse da lui; il che voi suppor potrete come ciò, che è piu facile all'immaginazione.

El «Essay upon Distinct and Indistinct Vision», de James Jurin, está impreso como apéndice de Robert Smith, *A Compleat System of Opticks in Four Books*, Cambridge, 1738, sin paginación. Me refiero en particular a los artículos 9-12, 16, 96, 105-108 y 132 de Jurin.

Petrus Camper, *Disertatio Optica De Visu*, Leyden, 1746 (Edición facsímil con traducción e introducción de G. ten Doesschate, *Dutch Classics on History of Science*, III, Nieuwkoop, 1962), p. 8:

Retina, quae ab insertione nervi optici in oculum, usque ad coronam ciliarem procedit non ubique aequae sensibilis est, in insertione nervi nullo modo, a latere vero huius maxime, estque hic locus, qui axibus opticis opponitur. Oculos ideo invertimus docente de la Hirio (Differens accidents de la Vue §. 10) ut pictura ibidem fieret. *Briggsius* (Ophthalmographia, p. 252) fibras in illo loco consertiores esse autumat, et ideo sensationem esse perfectiorem concludit, idemque a *Hookio* (Micrographia, p. 179 obs. 39) demonstratur. quaestionis specie §. IX proposuimus an non prope axin pictura nitidor, quia radii ibi fere paralleli intrantes in puncto unico tantum distinctissime depinguntur? Sane, non pro certo habere vellem hoc unice a retinae sensibilitate pendere.

Hamilton sobre el astigmatismo periférico y el arco de visión: J. Hamilton, *Stereography, or a Compleat Body of Perspective*, Londres, 1738, p. 3.

Sébastien Le Clerc, *Systeme de la vision fondé sur de nouveaux principes*, París, 1719, pp. 117-119 (Art. XXIV):

Quoique l'on découvre assez bien d'un seul coup d'oeil de grandes campagnes, cependant on observe qu'on ne voit que peu de chose distinctement à la fois, et il y a deux raisons de cela. La première, que les objets ne se peignent distinctement dans les yeux que sous un angle assez petit, come on vient de voir; et la deuxième, que l'âme ne pouvant se rendre attentive à considerer plusieurs choses à la fois, elle n'examine les objets que partie à partie. Ainsi, encore qu'on apperçoive d'un premier coup d'oeil quelque objet considerable, un Palais, par exemple, et qu'il s'en peigne une image dans nos yeux qui nous en fait avoir aussitôt une bonne ou une méchante idée, c'est néanmoins toujours sans distinction de parties, parce que l'ame n'y fait d'abord aucune application particulière. Mais voulant savoir de quel ordre en est l'Architecture, et si elle est de bon ou de méchant goût, alors elle en parcourt de l'oeil, ou pour mieux dire, de son axe, toutes les parties les unes après les autres, pour avoir une connoissance exacte de chacune en particulier.

Las modernas nociones de acomodación, agudeza visual y atención están expuestas en cualquier manual del estudiante sobre el tema de la percepción visual; uno ampliamente accesible es R. N. Haber y M. Hershenson, *The Psychology of Visual Perception*, 2.^a ed., Nueva York, 1980, específicamente los capítulos 1, 4, 7 y 16-17.

5. Para la conferencia de Cochin del 2 de junio de 1753, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, ed. A. De Montaignon, IV, París, 1885, p. 352.

6. Para La Hire véase el artículo de René Taton en C. C. Gillispie (ed.), *Dictionary of Scientific Biography*, VII, Nueva York, 1973, pp. 576-9, con bibliografía.

Sobre los cambios de color con luz débil, Philippe de La Hire, *Dissertation sur les differens accidens de la Vue*, I, varias ediciones, pero en sus *Mémoires de Mathématique et de Physique*, París, 1694, pp. 235-236:

La lumière qui éclaire les couleurs les change considerablement; le bleu paroît vert a la chandelle, et le jaune paroît blanc; le bleu paroît blanc à une foible lumière du jour, comme au commencement de la nuit. Les peintres connoissent des couleurs dont l'éclat est beaucoup plus grand à la lumière de la chandelle qu'au jour, au contraire il y en a plusieurs quoique tres-vives au jour, qui perdent entierement leur beauté a la chandelle. Par exemple le vert de gris paroît d'une tres-belle couleur à la chandelle, et lorsqu'il est tres foible en couleur, c'est-à-dire lors qu'on y mesle une tres-grande quantité de blanc, il paroît d'un assez beau bleu. Les cendres qu'on appelle ou vertes ou bleuës paroissent à la chandelle d'un fort beau bleu. Les rouges qui tiennent de la lacque paroissent tres-vifs à la chandelle, et les autres comme la mine et le vermillon paroissent ternes.

La Hire sobre los medios de evaluar la distancia, *op. cit.*, I, p. ix, *ed. cit.*, p. 237:

Il y a donc choses qui servent à la vuë pour juger de l'éloignement des objets, leur grandeur apparente, la vivacité de leur couleur, la direction des deux yeux, la parallaxe des objets, et la distinction des petites parties de l'objet. De ces cinq choses qui servent à faire paroître les objets proches ou éloignés, il n'y a que les deux premières dont les peintres puissent se servir dans leurs tableaux: C'est pourquoy il ne leur est pas possible de tromper parfaitement la vuë. Dans les décorations des Theatres on joint ces cinq choses toutes ensemble...

Porterfield sobre los medios de evaluar la distancia, *op. cit.*, II, p. 409. Sobre el interés de Smith, Le Cat y los ópticos, por este aspecto de la pintura, M. Baxandall, «The

Bearing of the Scientific Study of Vision on Painting in the Eighteenth Century: Pieter Camper's *De Visu* (1746)», en Allan Ellenius (ed.), *The Natural Sciences and the Arts* (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, N.S. XXI), Uppsala, 1985, páginas 125-132.

Para Le Clerc, Maxime Préaud, *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle, VIII-IX, Sébastien Leclerc*, 1-2, París, 1980.

Para Camper, véase el artículo de G. A. Gillispie (ed.), *Dictionary of Scientific Biography*, III, Nueva York, 1971, pp. 37-8.

7. Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, París, 1708, especialmente páginas 106-108 y las «Reponses à Quelques Objections» en las pp. 122-123. El pasaje ha sido discutido por E. H. Gombrich en *The Sense of Order*, Oxford, 1979, pp. 99-100. (Hay traducción castellana: *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.)

Camper criticó a Albinus en una carta pública, *Epistola ad anatomicorum principem, magnum Albinum*, Groningen, 1767. Un resumen conveniente de la controversia con fragmentos de la réplica de Albinus, en L. Choulart, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, trad. y ed. por M. Frank, Chicago, 1920, pp. 276-280.

Para un estudio de la evolución de la geometría descriptiva en el siglo XVIII, René Taton, *L'Oeuvre scientifique de Monge*, París, 1951, capítulo II. Para los mecanismos educativos de difusión, René Taton (ed.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, París, 1964, Partes 4 y 5. Un estudio claro de los diferentes sistemas de dibujo técnico es Fred Dubery y John Willets, *Perspective and Other Drawing Systems*, 2.^a ed., Londres, 1983, capítulo 2.

9. La Hire y las distancias para la visión, *Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture*, ed. H. Lemonnier, III, París, 1913, pp. 174-177.

IV

1. Para la procedencia y condición del *Bautismo de Cristo* véase Martin Davies, *The Earlier Italian Schools* (National Gallery Catalogues», 2.^o ed., Londres, 1961, pp. 426-428; E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milán, 1971, II, pp. 17-19; Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven, 1981, pp. 165-172.

Para las visiones aquí expresadas sobre las estipulaciones de los contratos, las funciones de la imagen religiosa, y la matemática comercial como una habilidad vernacular, M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1978, páginas 19-30 y 36, 60-66 y 112-130, respectivamente. Para Michele Savonarola sobre las proporciones del pintor, Lynn Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, IV, 1934, p. 194, que se refieren al «Speculum Physiognomiae» de Savonarola (París, Biblioteca Nacional, MS. 7357, fol. 57r.). Para la relación de los conceptos renacentistas de causa con el sentido de la responsabilidad del artista por las obras de arte, M. Baxandall, «Rudolph Agricola on Patrons Efficient and Patrons Final: A Renaissance Discrimination», *Burlington Magazine*, CXXV, 1983, pp. 424-425.

2. Para una discusión más sofisticada de la distinción entre el conocimiento del observador y el conocimiento del participante, Arthur Danto, «The Problem of Other

Periods», *Journal of Philosophy*, LXIII, 1966, pp. 566-577; trabajos en Bryan R. Wilson (ed.), *Rationality*, Oxford, 1970, incluyen la útil exposición clara del tema en la Introducción del Editor, pp. vii-xviii; Rex Martin, *Historical Explanation: Re-enactment and Practical Inference*, Ithaca, 1977, capítulo XI («Other Periods, Other Cultures»); Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven y Londres, 1982, pp. 1-4.

3. Sobre las tres partes de la pintura, Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, ed. de G. Nicco Fasola, Florencia, 1942, p. 63:

La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proporcionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et scuri secondo che i lumi li devariano.

Ficino, *Sopra lo amore, ovvero Convito di Platone*, ed. de G. Renzi, Lanciano, 1914, p. 66:

Sono alcuni che hanno oppenione la pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri, o veramente commensurazione e proporzione, con qualche suavità di colori.

Luca Pacioli, *Summa de Arithmetica geometria, Proportioni, et Proportionali*, Venecia, 1494, p. 68b (V. vi.):

Tu troverai la proportione de tutte esser madre e regina, e senza lei niuna poterse exercitare. Questo el prova prospectiva in sue picture. Le quali se ala statura de una figura humana non li de la sua debita grossezza negli ochi di chi la guarda, mai ben responde. E ancora el pictore mai ben dispone suoi colori, se non atende a la potentia de luno, e de laltro, cioe che tanto de bianco (verbi gratia per incarnare) over negro, o giallo etcetera vol tanto de rosso etcetera. E nelli piani, dove hanno a posare tal figura, molto li conviene haver cura de farla con debita proportione de distantia. ... E cosi in altri liniamenti e dispositioni de qualunque altra figura si fosse. Del qual documento, acio ben sabino a disporre. El sublime pictore (ali di nostri anchor vivente) maestro Piero de li franceschi, nostro coterraneo del borgo San Sepolchro, hane in questi di composto un degno libro de ditta Prospectiva. ... Nela quale opera, delle diece parole le nove, recercano la proportione.

4. Para la cuestión de los conceptos transhistóricos, Rex Martin, *op. cit.*, pp. 223-225. La alusión a «hacer extraño» invoca y rechaza la congruencia con la noción de des-familiarización o *ostranenie*, de lo cual hay un estudio accesible en Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, 1972, pp. 50-59.

5. Para los criterios de validez, un sentido de los universos abstractos que se avanzan furtivamente en esta sección, puede verse: William Dray, *Laws and Explanation in History*, Oxford, 1957, pp. 142-55; E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, 1967, pp. 235-244; Maurice Mandelbaum, *The Anatomy of Historical Knowledge*, Baltimore, 1977, Capítulo VI («Objectivity and its Limits») («Objetividad y sus límites»); Georg Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*, Londres, 1971, pp. 110-117.

6. Las dos iconografías a las que me refiero son las de Mariè Tanner, «Concordia in Piero della Francesca's *Baptism of Christ*», *Art Quarterly*, XXXV, 1972, 1-21; y Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven, 1981.

No voy a juzgar ninguna en mi sumario.

San Antonino sobre los Tres Bautismos y sobre el agua en el Bautismo, en su *Summa Theologica*, varias ediciones, XIV, xiii. Praef., y XIV, ii.1:

Acqua est corpus diaphanum, idest transparen, unde et susceptiva luminis; ita et baptismus praestat lumen fidei; unde dicitur sacramentum fidei.

Sobre la visualización de Jerusalén y la vida de Cristo: *Zardin de Oration*, Venecia, 1494, p. X, iib.:

La quale historia [la Pasión] aciò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piú facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti será utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade laquale ti sia bene pratica.

7. El sermón de San Antonino sobre el Bautismo está impreso en XIV, ii, de su *Summa Theologica*. Para su consideración sobre los Angeles, *Summa Theologica*, XXXI, v y vi.

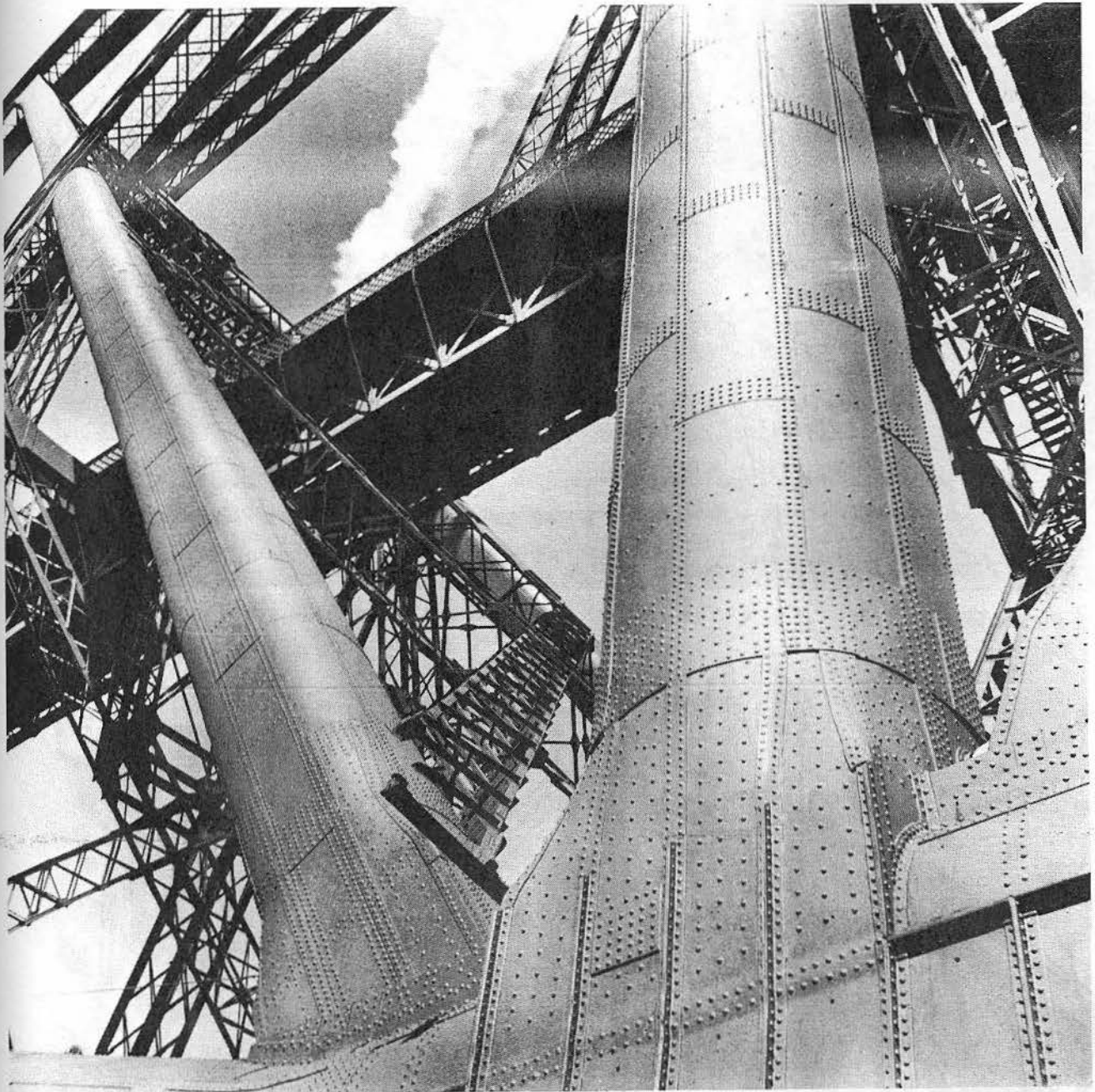
8. La exposición de San Antonino de los significados del agua y de la paloma en el Bautismo, en *Summa Theologica*, XIV, ii 1 y 3.

INDICE DE TEMAS

- Acabado, 82-83.
Acomodación ocular, 98-102, 104, 107-108, 115-120, 152.
Agudeza visual, 98, 102-104, 107-108, 110-113, 115-120 y *véase* Recorrido visual.
Atención, 103, 113, 115-120, 143.
Autocrítica, criterios, 137-139, 140-155 *passim*.
- Causa, 20-22, 27-30, 41-52, 126.
Ciencia, crítica y, 27-28, 136, 154-155; el pintor y, 91-121 *passim*, 125, 131.
Color, 17, 54, 61, 80, 84, 95-97, 102, 107, 110, 117-119, 130-131, 147, 152.
«Cometido», 42, 44-46, 49, 58-60, 62.
«Condiciones», 46-51, 54-56, 60-66, 72-75, 77-78, 105-106, 123-124, 143-145, 151-152.
Corolario pictórico, de ideas, 93, 110-113, 115-116, 129-131.
Crítica, 22-24, 64, 153-155.
Cuestionabilidad, 91, 154-155.
- Decoro externo, *véase* Legitimidad; interno, *véase* Orden.
Descripción, 15-26, 48-50, 129-134.
Diferencia cultural, 123-129.
Diseño, 15, 22-25, 60-61, 81-82, 85.
- Empatía, 29, 128.
Entendimiento externo e interno, 127-129, 132-133.
- Explicación, 15, 25-30 y *véase* Causa, «Cometido», «Condiciones», Intención, Marco de referencia, Problema, «Triángulo de reconstrucción».
- Habilidades visuales vernáculas, 64, 114, 125-126.
- Ideas, lockeanas, 94-97, 113-115, 117-119; el pintor y, 64, 75, 91-120, 125-126, 129-134.
Idiográfica (teleológica), explicación, 27-30, 132, 136.
Influencia, 75-78, 104-106, 149.
Intención (intento, intencionalidad), 57-58.
Interés visual, 59-60.
- Juicio de valor, implícito, 48, 59-60, 89, 118-120, 138.
Legitimidad, 138 y 142-153 *passim*.
Lenguaje, 15-26, 130-134; inferencial-causal, 20-22; objeto del, 15-19; antiguo, 130-131; ostensible, 22-25, 50, 133.
- Marco de referencia, 43-44, 74-75, 127, 149-150.
Mercado, 65-75.
Momento expositivo, 128-129, 134-139, 153-155.
Momento heurístico, 128-129.

- Necesidad, 132-139, 142-153, *passim*, 154-155.
 Nitidez, 97-104, 108, 110-112, 115-120, 155.
 Nomotética (nomológica), explicación, 27-28, 136.
- Orden, 138-139, 142-149, *passim*, 149-153.
 Ostensibilidad de la descripción, 22-25, 50, 90, 130, 134.
- Parsimonia, 138 y *véase* Necesidad.
 Percepción lockeana, 112-113.
 Posturas, *véase* Crítica, Momento expositivo, Momento heurístico, Idiográfica, explicación, Marco de referencia.
- Problema, 29-30, 44-51, 60-63, 80-82, 84-89, 105-106, 143-149, 151-153.
 Proceso, 54-56, 78-84.
 Publicación, 154-155.
- Reconstrucción, 29-30, 48-50, 127-129.
 Recorrido visual, 18, 102-104, 115-119, 141.
 Sensación, 113-116.
 Substancia, representación de la, 61, 113-115, 116.
- Tradicón, 78.
 «Triángulo de reconstrucción», 48-50.
 «Troc», 63-66, 73-75.
- Validación, *véase* Autocrítica, Cuestionabilidad.
 Verdad, 134-136.

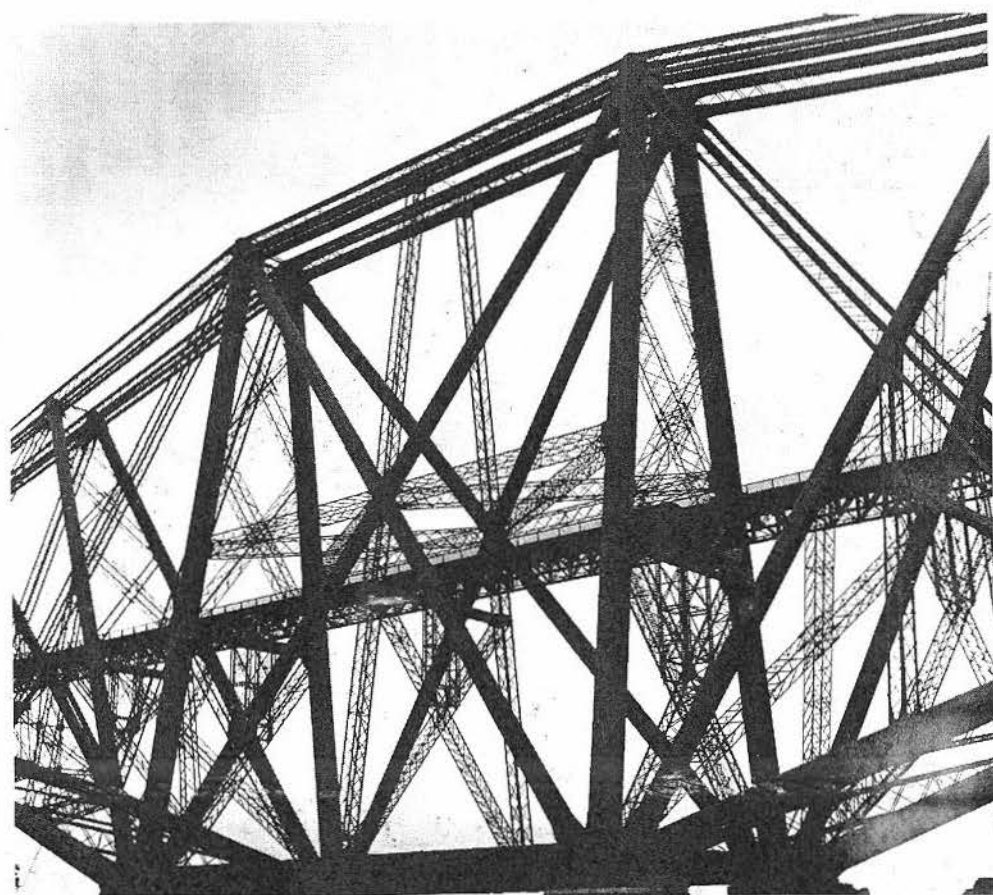
LAMINAS



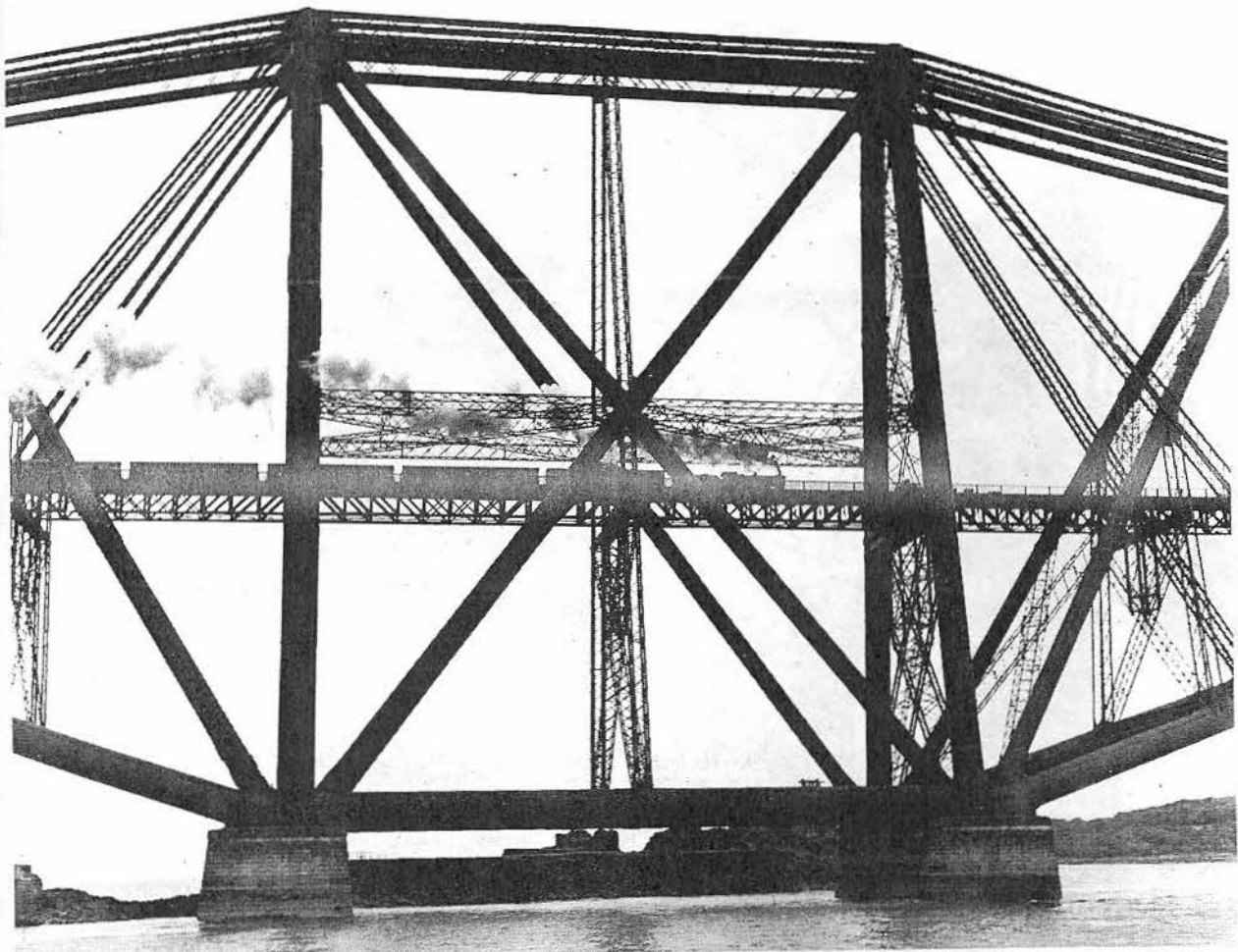
1. El Puente Forth, detalle de la obra de acero.



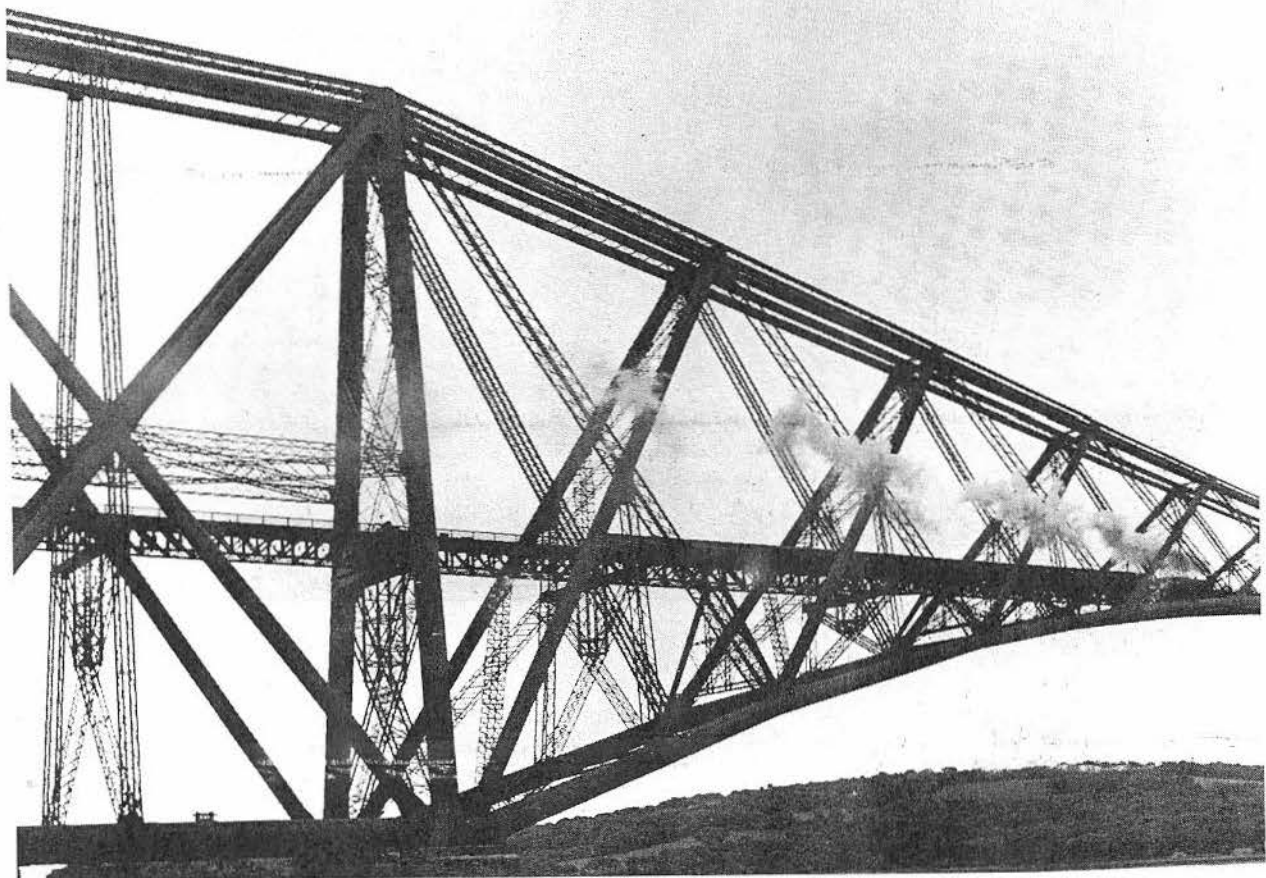
2. El Puente Forth.

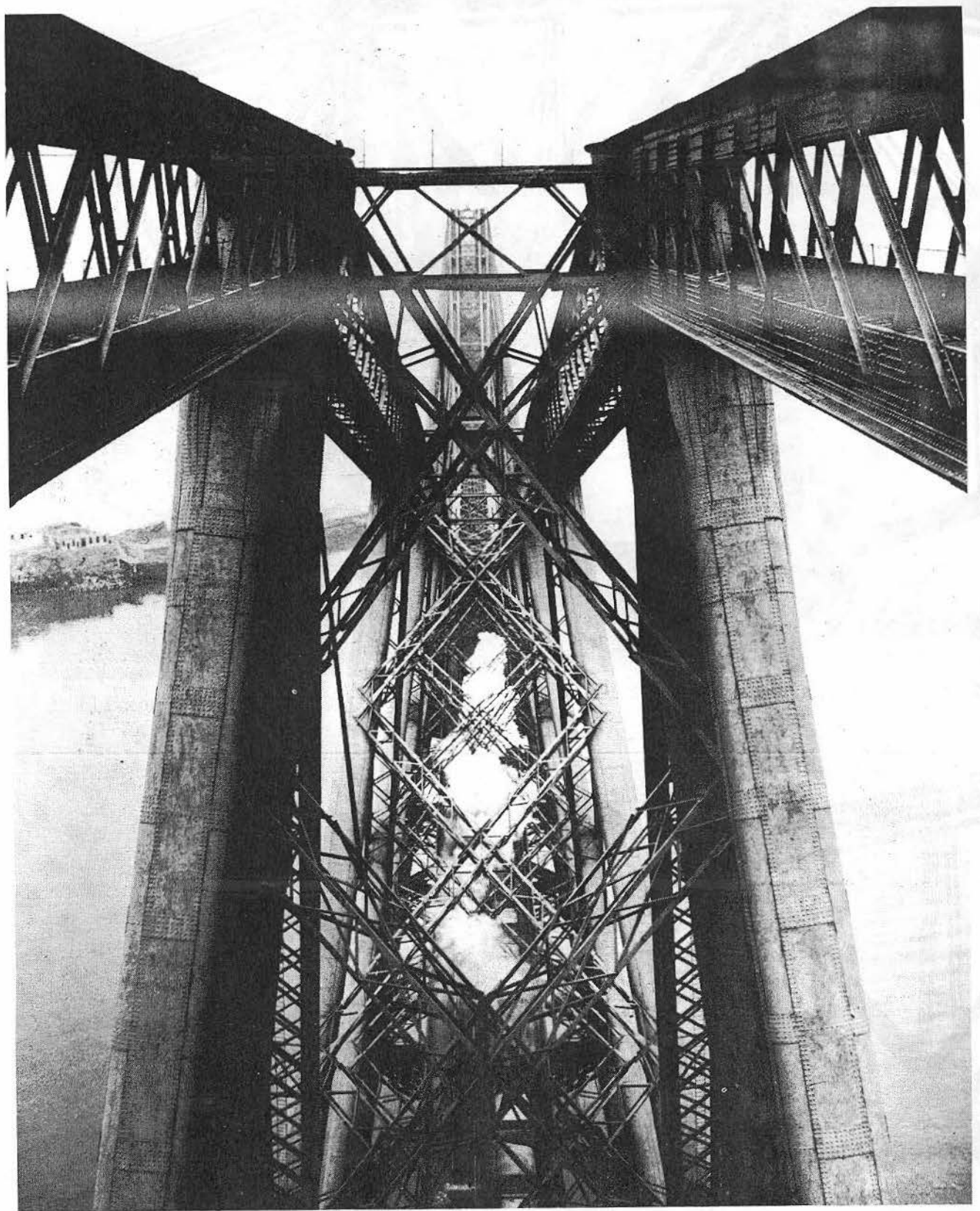


BIBLIOTECA
Antonio Domínguez



45. El Puente Forth, pilar central y su voladizo S.



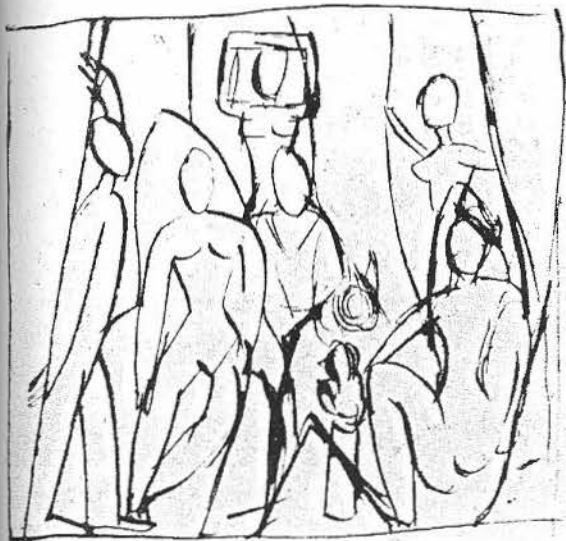


6. El Puente Forth, vista S. desde lo alto del pilar N.

9. Picasso, *Desnudo con los brazos en alto*. Oleo sobre tela, 1907. Lugano, colección Thyssen-Bornemisza.



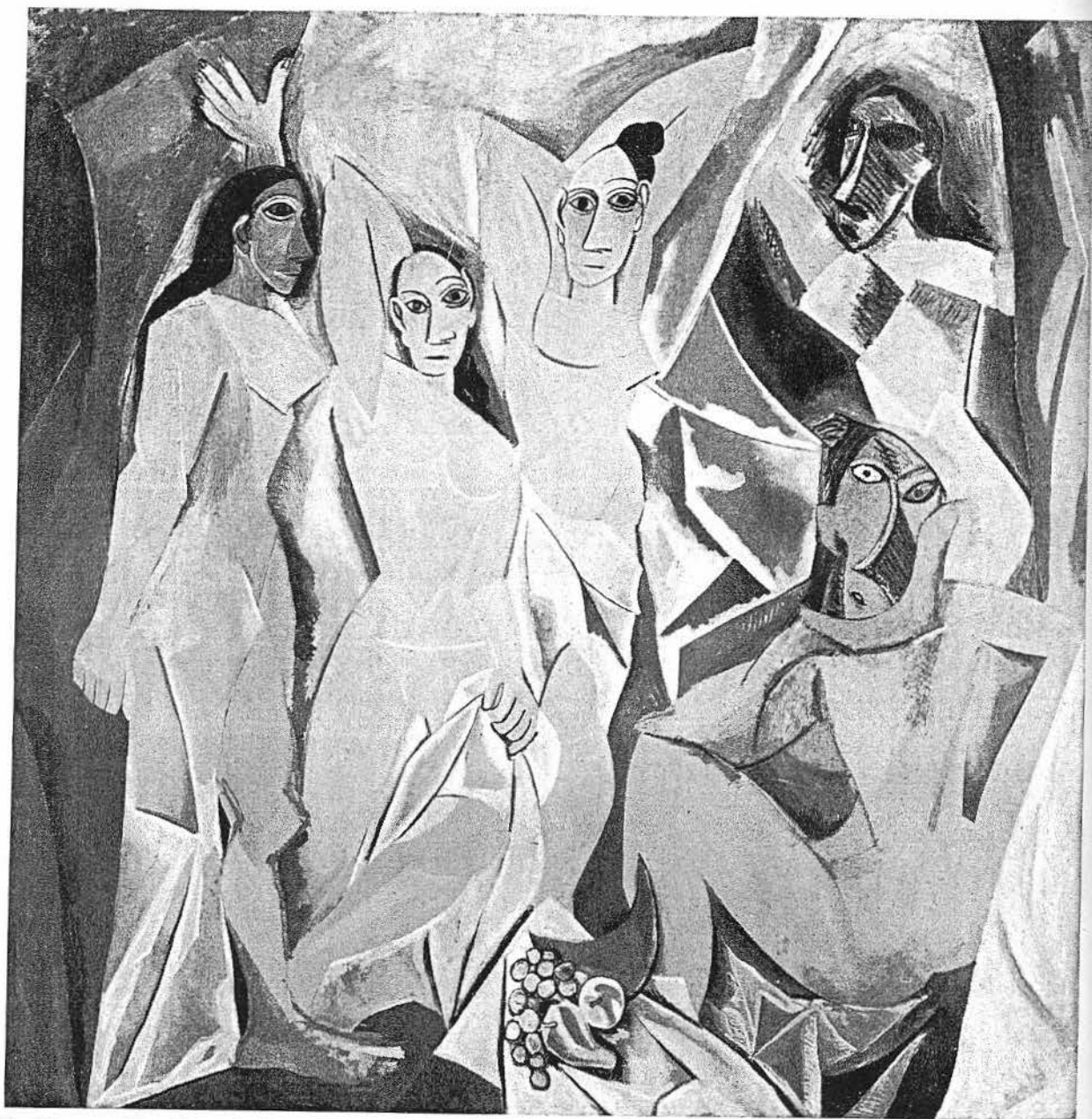
8. Picasso, estudio para *Les Femmes d'Alger*. Pluma y tinta india, 1907. París, Museo Picasso.



10. Braque, *Estudio*. Pluma y tinta, 1907 ó 1908. El original está perdido; reproducido en *The Architectural Record*, Nueva York, 1910, p. 405.

11. Picasso, *Desnudo en el bosque* (o *Driada*). Oleo sobre tela, 1908. Leningrado, Hermitage.

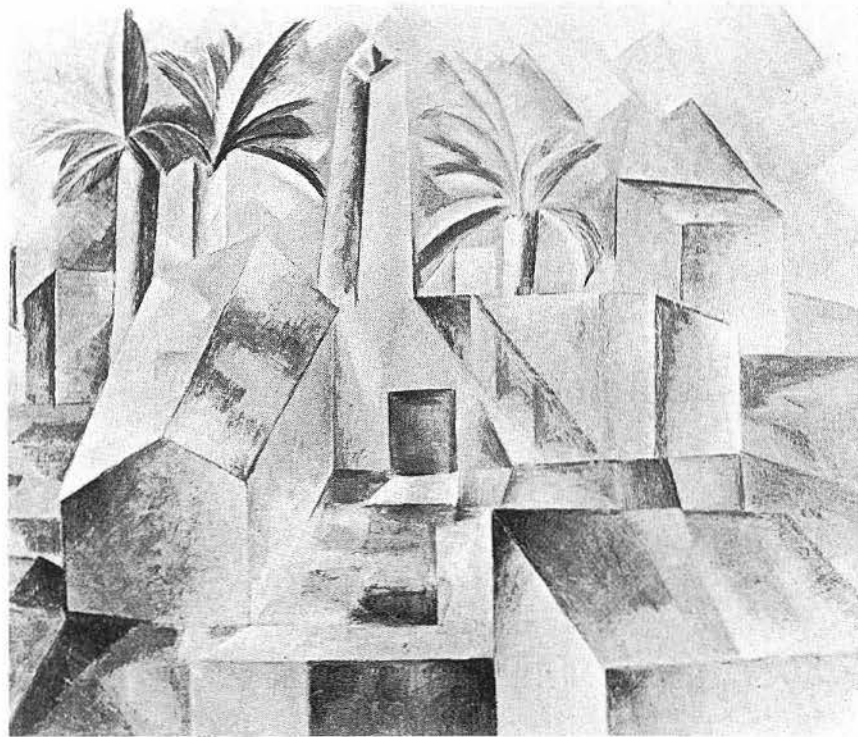
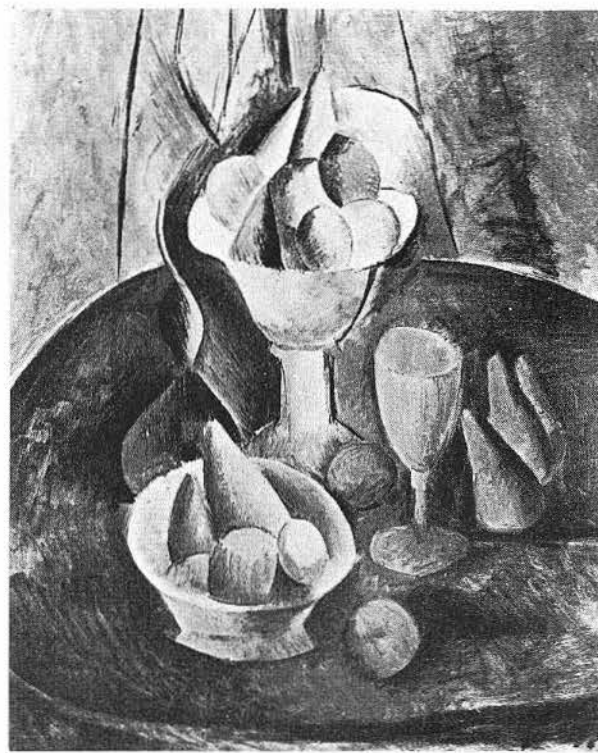




7. Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*. Oleo sobre tela, 1907. Nueva York, The Museum of Modern Art (Legado Lillie P. Bliss Bequest).



12 (izquierda). Picasso, *Cabeza de Fernande Olivier*. Oleo sobre tela, 1909. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

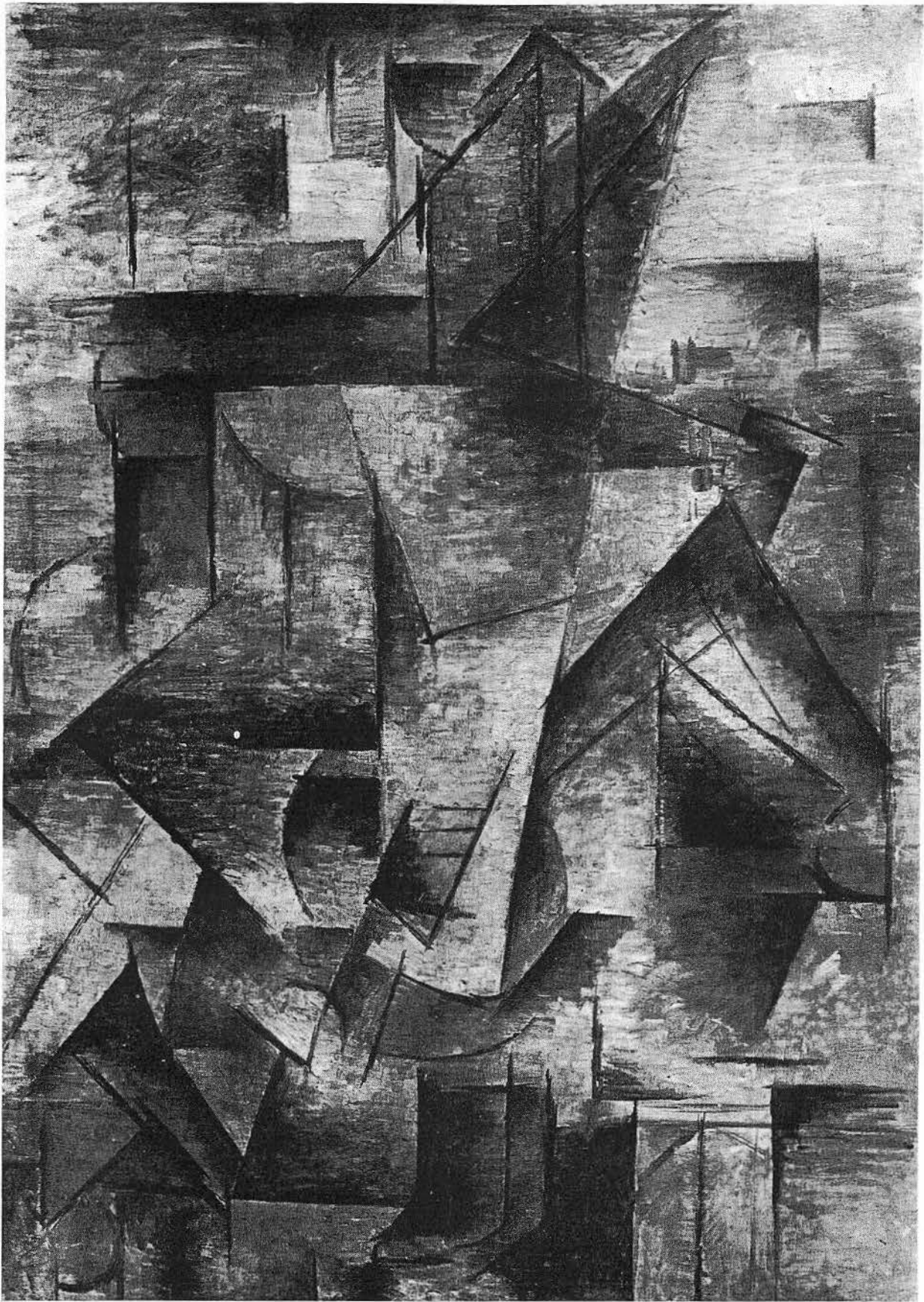


14. Picasso, *Fábrica en Horta de Ebro*. Oleo sobre tela, 1909. Leningrado, Hermitage.

13 (superior derecha). Picasso, *Naturaleza muerta con peras*. Oleo sobre tela, 1909. Leningrado, Hermitage.



15. Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*. Oleo sobre tela, invierno 1909-1910. Moscú, Museo Pushkin.



16. Picasso, *Guitarrista*. Oleo sobre tela, verano 1910. París, Musée National d'Art Moderne.

CONSEILLERS.

(Par M. CHARDIN, Conseiller & Trésorier de l'Académie.

31. Les Attributs des Arts & les Récompenses qui leur sont accordées.



Ce Tableau, répétition avec quelques changements, de celui fait pour l'Impératrice des Russies, appartient à M. l'Abbé Pommyer, Conseiller en la Grand'Chambre du Parlement, Honoraire Associé libre de l'Académie. Il a environ 5 pieds de large, sur 2 pieds de haut.

32. Une Femme qui revient du marché.



Ce Tableau, aussi répétition avec changements, appartient à M. Silvestre, Maître à dessiner des Enfants de France.

33. Une Hure de Sanglier.



Ce Tableau de 3 pieds de large, sur 2 pieds 6 pouces de haut, est tiré du Cabinet de Monseigneur le Chancelier.

34. Deux Tableaux sous le même N°. représentant des Bas-Reliefs.

35. Deux Tableaux de Fruits, sous le même N°.



42.
dent un Tableau. Ici tout répond à sa bassesse de l'idée. Les airs de tête sont grossiers & choisis parmi les gens de la populace; les ajustements sont fort négligés, les attitudes n'ont rien de gracieux; on est tout surpris d'apprendre que c'est là Jésus, Joseph & Marie. Je sçai bien qu'il ne faut pas qu'un pareil sujet manque d'un certain caractère de pauvreté qui lui est essentiel; mais il faut toujours que la noblesse des idées fasse sentir une grandeur cachée sous ces humbles dehors, & que le Fils de Dieu confère un air de Divinité justes dans les anéantissements.

M. CHARDIN a exposé sept Tableaux différens, dont plusieurs représentaient des animaux & des fruits que l'on auroit davantage, s'ils n'avoient pas de mauvais voisins. Un bon Tableau de sa façon, est celui qui représente un Philosophe occupé de sa lecture. Ce caractère est rendu avec beaucoup de vérité. On voit un homme en habit & en bonnet fourré appuyé sur une table, & lisant très-attentivement un gros volume relié en parchemin. Le Peintre lui a donné un air d'esprit, de réverie & de négligence qui plaît infiniment. C'est un Lecteur vraiment Philosophe qui ne

43.
se contente point de lire; qui médite & approfondit, & qui paroît si bien absorbé dans sa méditation qu'il sembleroit qu'on auroit peine à le distraire. Ce morceau d'ailleurs est peint avec force, & j'en ai été très-satisfait. Trois autres jolis morceaux du même Auteur représentent un Dessinateur, une jeune Fille qui récite son Evangile, un Aveugle. Dans le premier, on voit un Peintre assis le crayon à la main, qui étudie avec beaucoup d'application le beau Mercure de M. PRIGALLE, & qui se dispose à en bien saisir les contours; derrière lui un Elève ayant un rouleau sous le bras, examine le travail de son Maître. Ce sujet est agréable, & il est traité fort naturellement. Dans le second Tableau, on voit une jeune Fille les yeux baissés dont la mémoire travaille, & qui récite devant sa mère. Celle-ci est assise, & écoute de cet air un peu pédant que l'on a en faisant répéter une leçon. Ces deux expressions sont d'un naïf charmant. Dans le dernier Tableau, plus petit que tous les autres, on voit un Quinze-Vingts debout le bâton à la main, & tenant une lesse à laquelle un petit chien est attaché. L'attitude, l'air de tête, la façon de

17. Gabriel de Saint-Aubin, Bocetos de los cuadros de Chardin en el *Livret* del Salon de 1769. París, Gabinete de Estampas, Biblioteca Nacional.

18. [M.-A. Laugier], *Jugement d'un Amateur sur l'Exposition des Tableaux*, París, 1753, pp. 42-43, sobre Chardin.

19. Pierre Filloeuil, Grabado a partir de la *Dama tomando el té* de Chardin. Sin fechar.





20. Picasso en su estudio, bajo un dibujo de figura del verano de 1910. París, Museo Picasso.



21. Louis Marcoussis, *Retrato de Apollinaire*, Puntaseca, 1912.

22. Una habitación de la casa de Leo y Gertrude Stein, hacia 1907, con seis pinturas de Picasso y seis de Matisse. Publicada en Leo Stein, *Journey into the Self*, ed. E. Fuller, Nueva York, 1950.



BIBLIOTECA
Justino Fernández



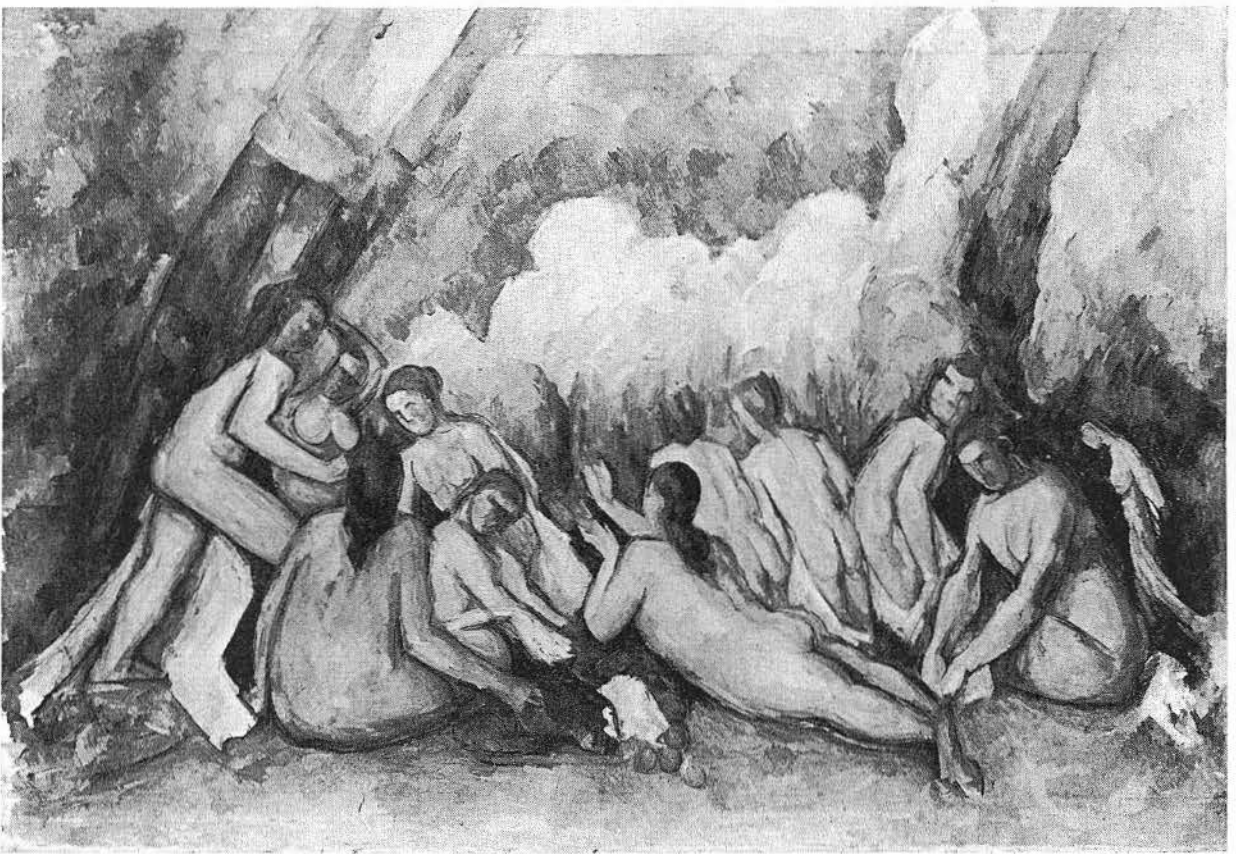
25 (derecha). Cézanne, *Naturaleza muerta con jarra y fruta*. Oleo sobre tela, hacia 1900. Washington, National Gallery of Art (Donación de la Fundación W. Averell Harriman).



23. Albert Gleizes, *Retrato de Jacques Nayral*. Oleo sobre tela, 1910-1911. Londres, Tate Gallery.

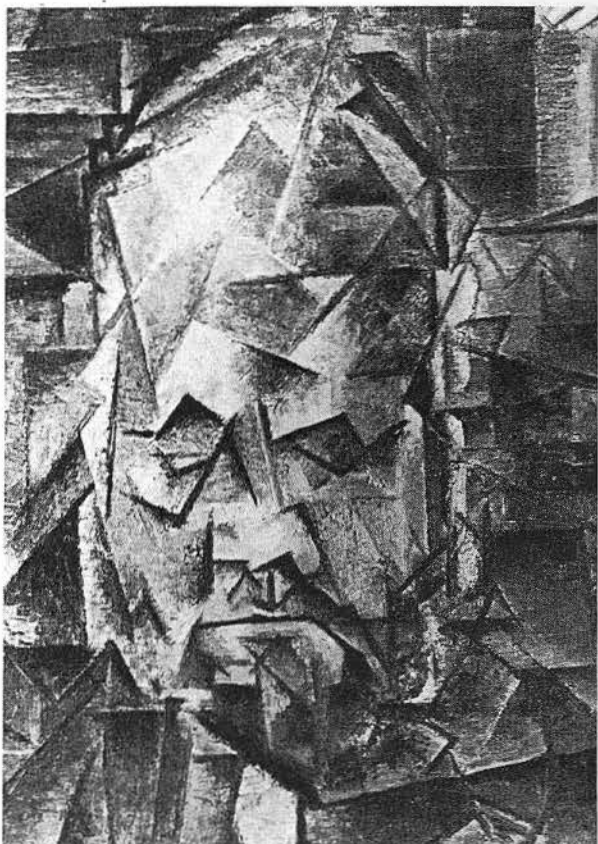
26 (derecha). Cézanne, *Las Bañistas*. Oleo sobre tela, hacia 1900. Londres, National Gallery.

24. Jean Metzinger, *Retrato de Albert Gleizes*. Oleo sobre tela, 1912. Providence, Museo de Arte, Rhode Island School of Design.





27. Picasso, Fotografía de Kahnweiler en 1910 (cf. lám. 20). París, Museo Picasso.

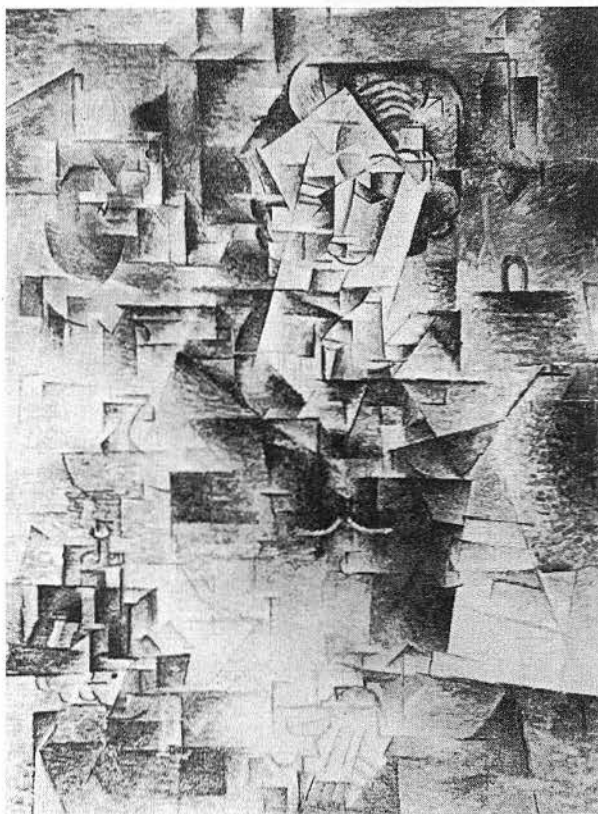


28. Picasso, detalle del *Retrato de Vollard* (cf. lámina 15). Moscú, Museo Pushkin.

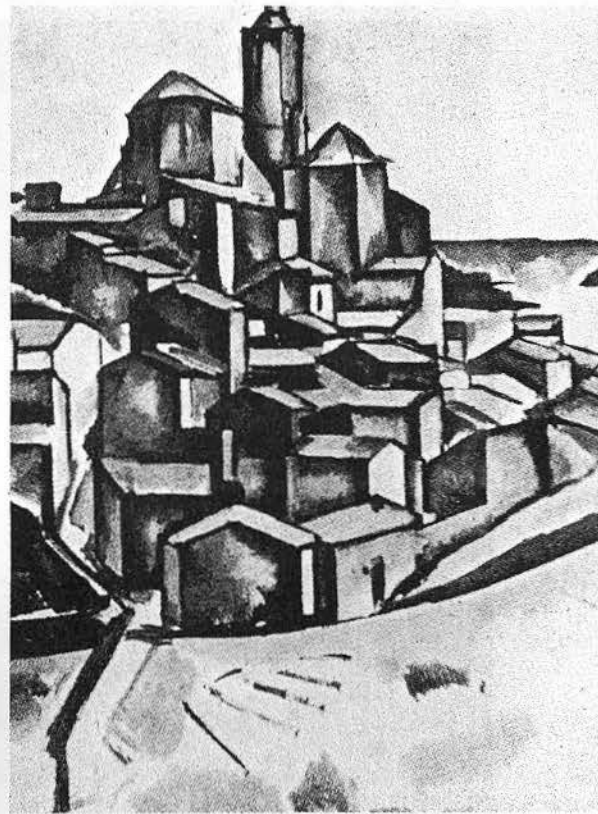


29. Repetición de la fotografía de la lámina 28 con enfoque borroso.

30. Picasso, *Retrato de Kahnweiler* (cf. lám. 10). The Art Institute of Chicago, legado de Mrs. Gilbert Champion.



31. André Derain. Detalle de *Cadaquès*. Oleo sobre tela, 1910. Praga, Galería Nacional.





32. Chardin, *Una mujer pelando verduras*. Oleo sobre tela, hacia 1738. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

33. Chardin, *Una dama sellando una carta*. Oleo sobre tela, 1733. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Schloss Charlottenburg.

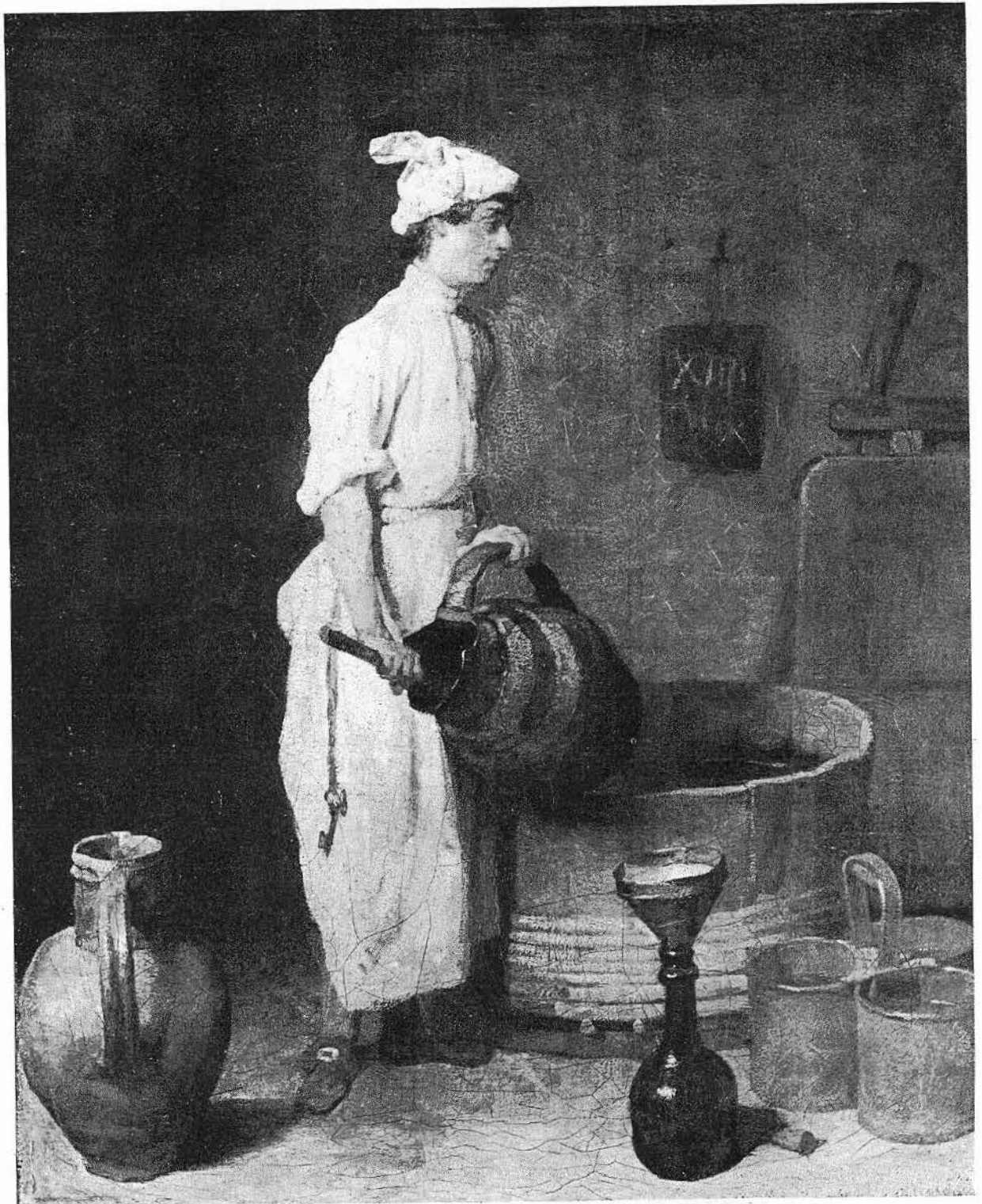




34. Nicolaes Maes, *Una mujer pelando chirivías*. Oleo sobre tabla, 1655. Londres, National Gallery.

35. Paolo Veronese, *Alegoría del Matrimonio*. Oleo sobre tela, hacia 1565. Londres, National Gallery.



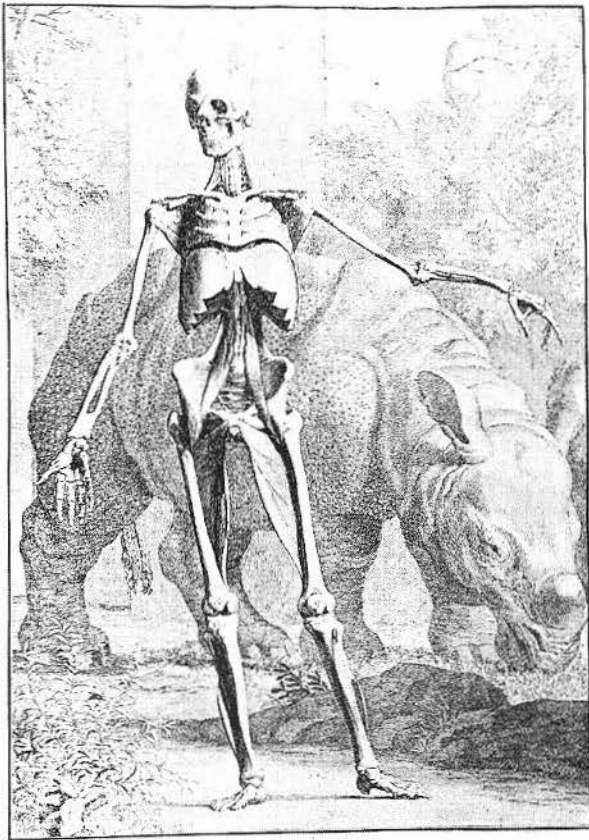


36. Chardin, *Bodeguero*. Oleo sobre tela, 1738. Hunterian Art Gallery, Universidad de Glasgow.

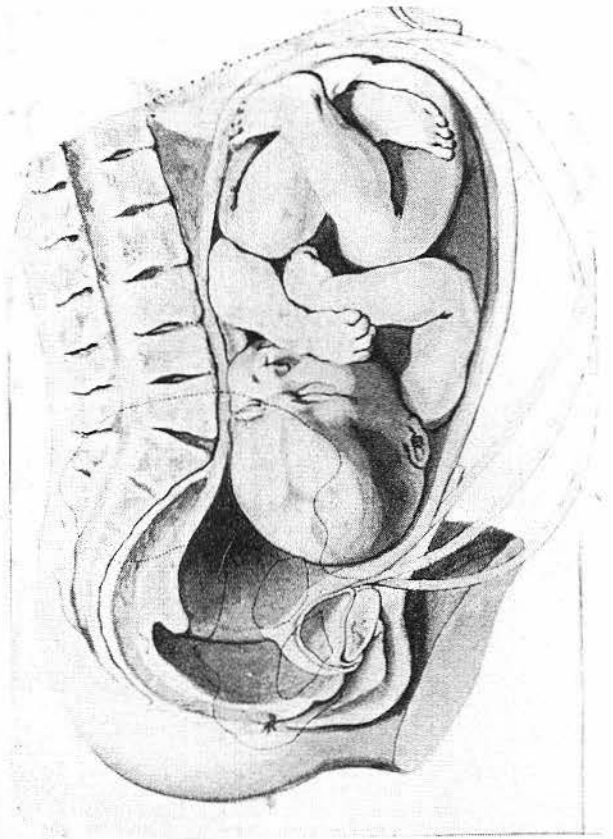
BIBLIOTECA
Juanjo Fernández



37. Guido Reni, *David*. Oleo sobre tela, hacia 1605. París, Museo del Louvre.



38. Bernhard Siegfried Albinus, *Tabulae sceleti et musculorum humani*, Leiden, 1748, Muscula lám. IX. Grabado de J. Wandelaar.



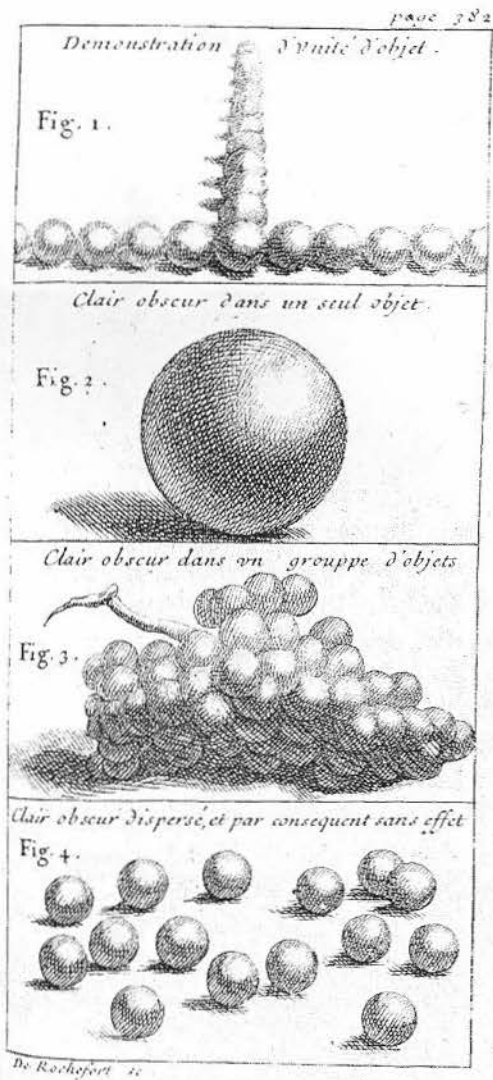
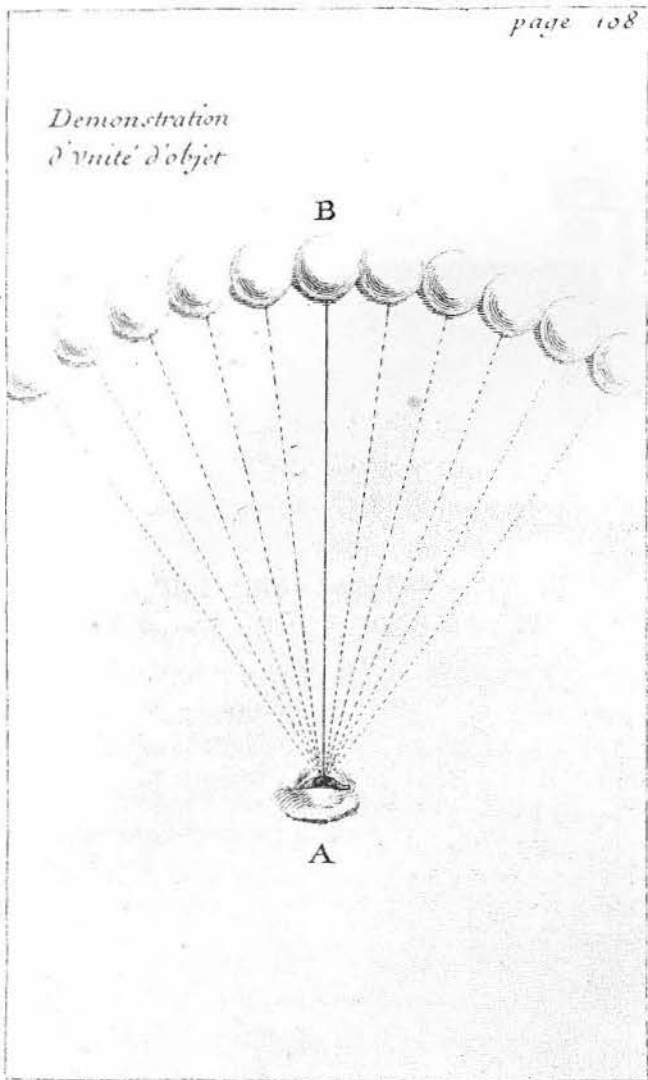
39. Pieter Camper, Dibujo de 1752 para un grabado en William Smellie, *Sett of Anatomical Tables*, Londres, 1754. Edimburgo, Royal College of Physicians.

40. Godfried Schalcken, *Muchacha leyendo una carta*. Oleo sobre tabla, último cuarto del siglo XVII. Dresde, Gemäldegalerie.

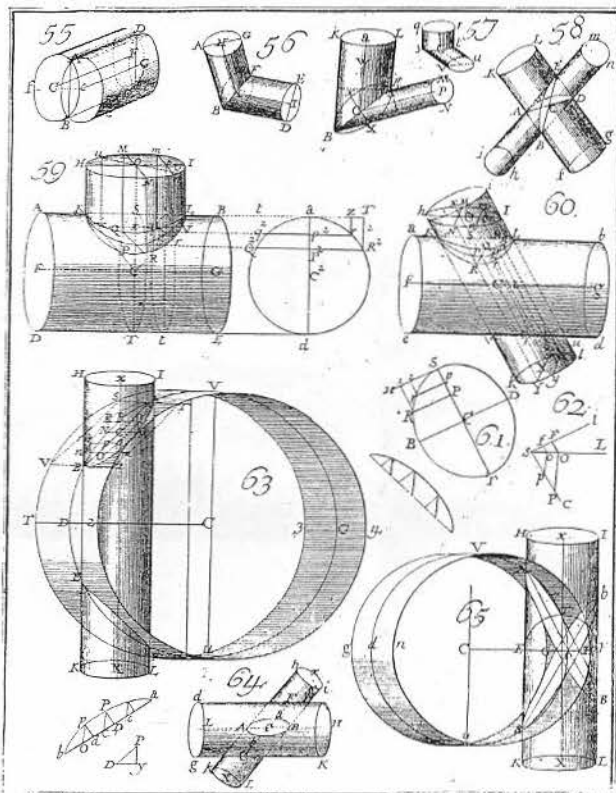


41. Adriaen van der Werff, *Alegoría de la Educación*. Oleo sobre tabla, 1687. Munich, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Alte Pinakothek.





42-43. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708. Láminas que ilustran (en la p. 108) la visión centralizada y (en la p. 382) las consecuencias de ello para la composición.



44. Amédée-François Frézier, *La Théorie et la pratique de la coupe des pierres et de bois...*, 2.^a ed., Paris, 1754-1768, vol. I, lám. 5.

Fig. 5

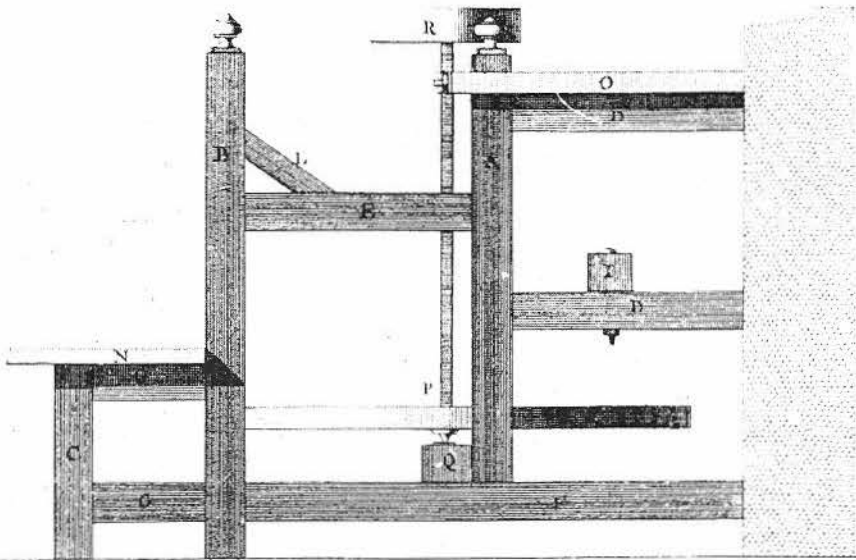
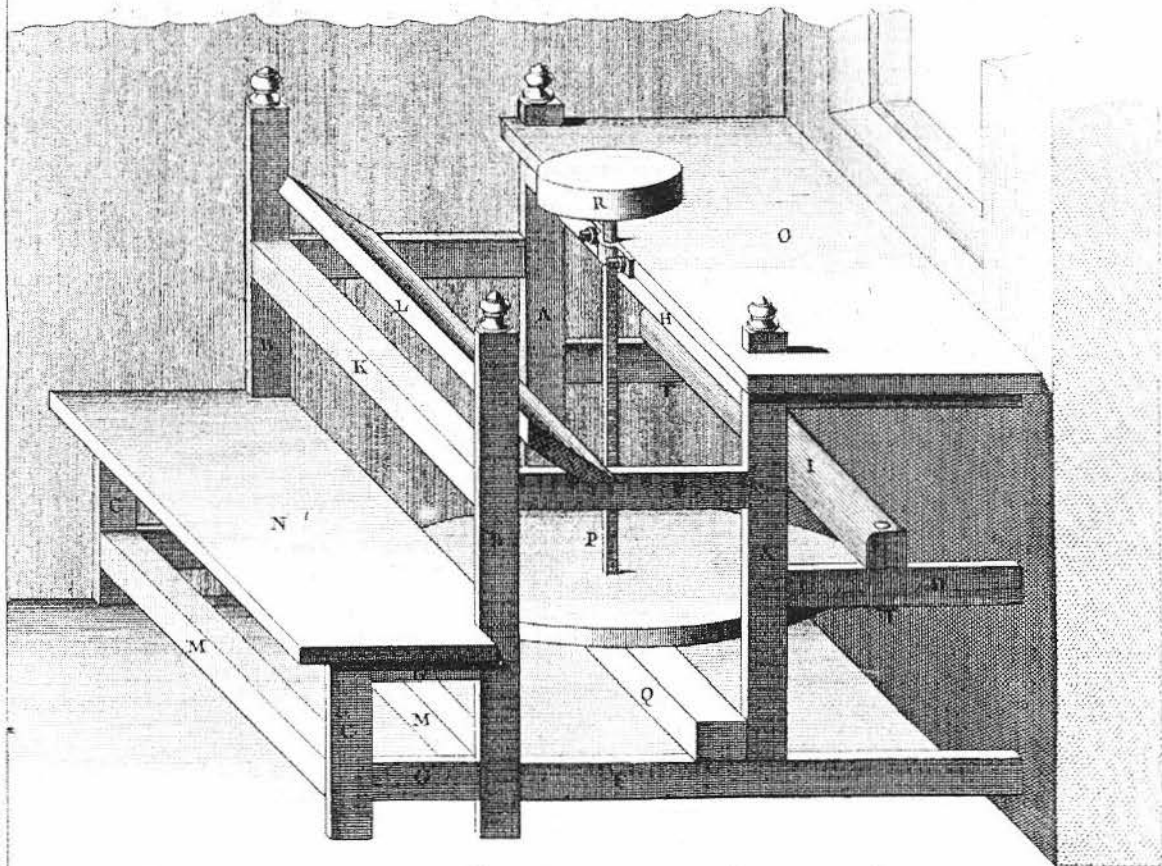
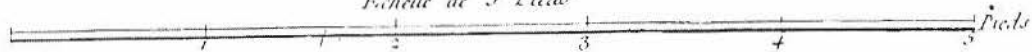


Fig. 6



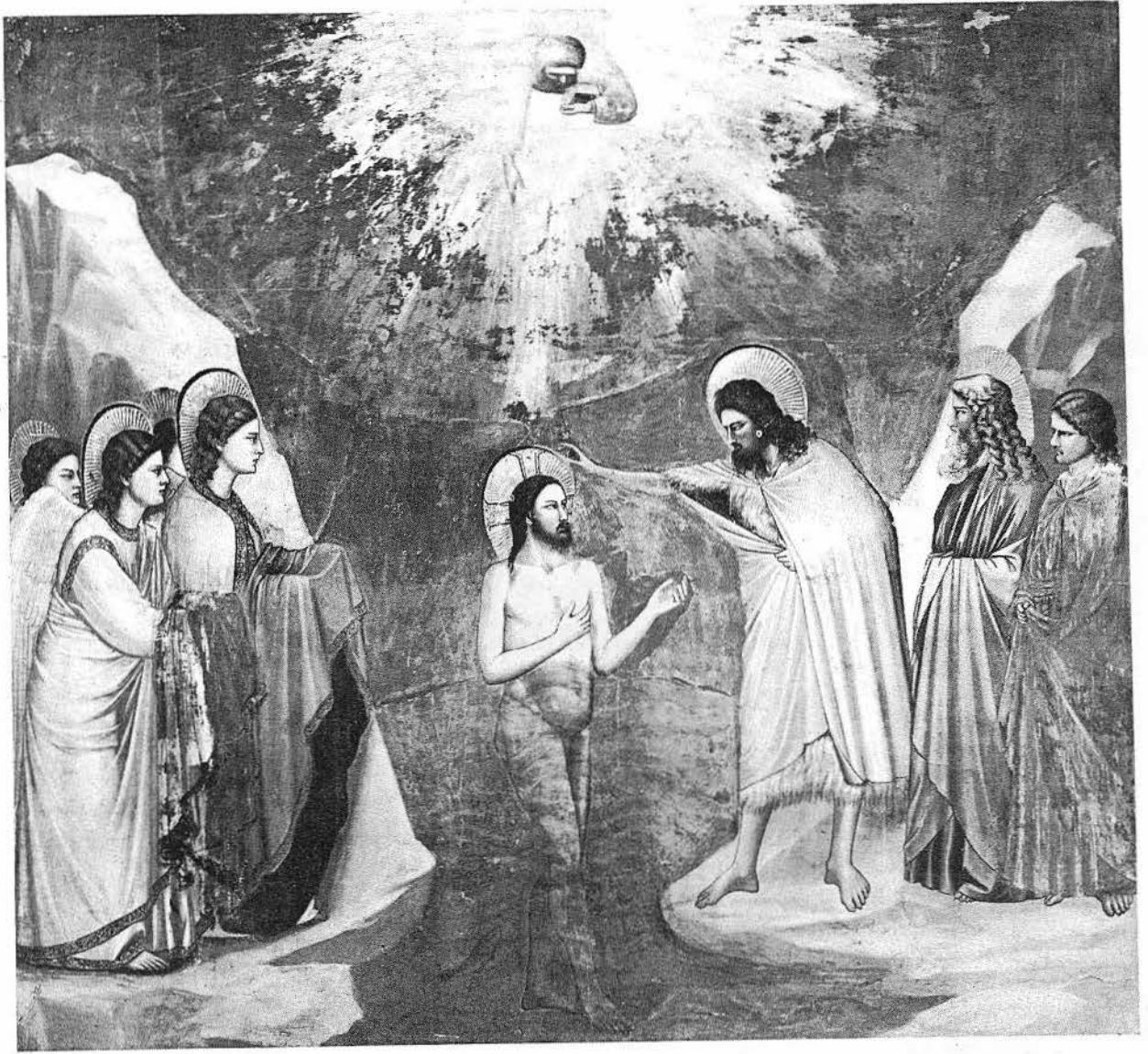
Echelle de 5 Pieds





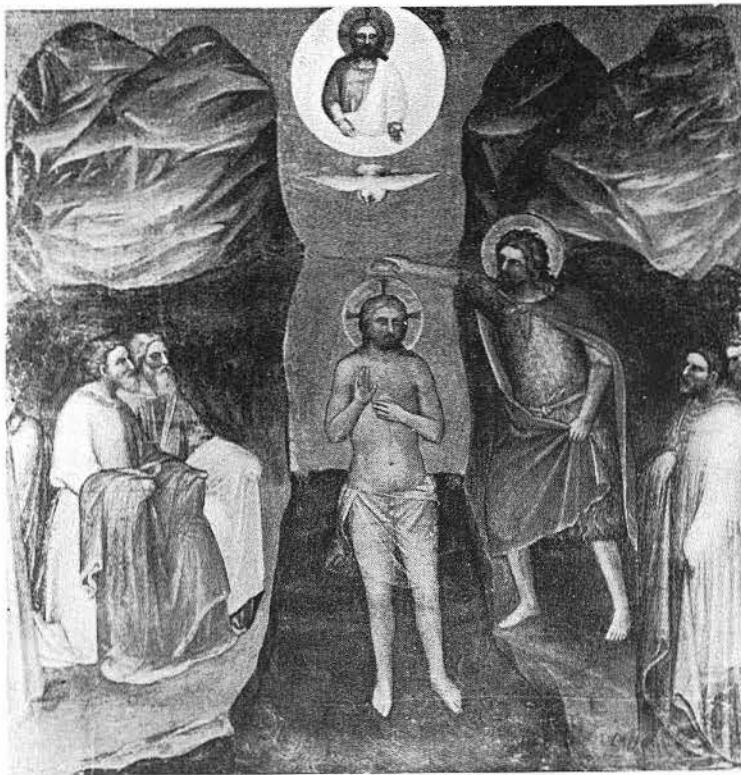
46. Chardin, *La maestra de escuela*. Oleo sobre tela, hacia 1735-1740. Londres, National Gallery.

45. J. R. Lucotte, Un torno de alfarero, de la *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. D. Diderot y J. d'Alembert, París, 1751-1780 (Recueil de Planches, VII, 1771, Potier de Terre, lám. XV). Grabado de R. Bénard.

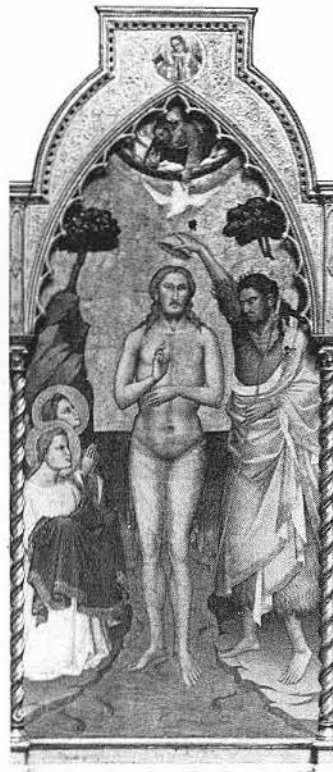


BIBLIOTECA
Justiniano Semanovitch





49. Giusto de' Menabuoi, *Bautismo de Cristo*. Fresco, hacia 1375. Baptisterio de la catedral, Padua.

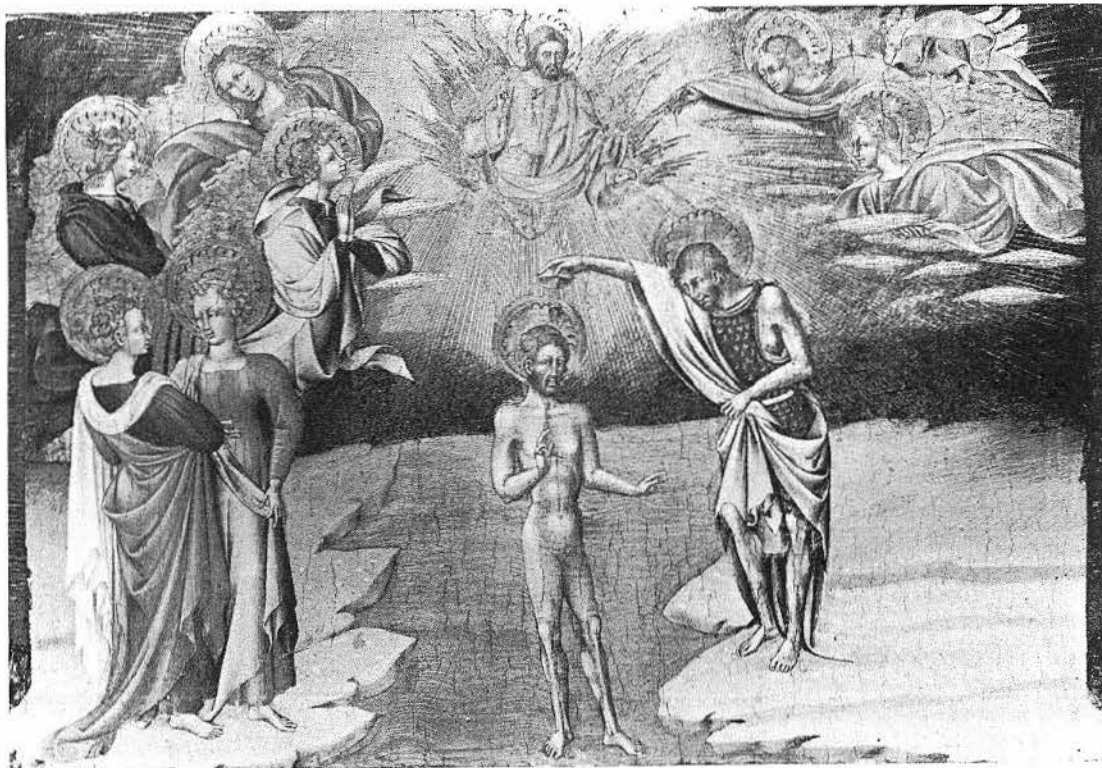


50. Atribuido a Niccolò di Pietro Gerini. Detalle del *Bautismo de Cristo*. Tabla, 1387 (?). Londres, National Gallery.

47 (página de enfrente, arriba). Giotto, *Bautismo de Cristo*. Fresco, hacia 1303-1313. Padua, Capilla Scrovegni.

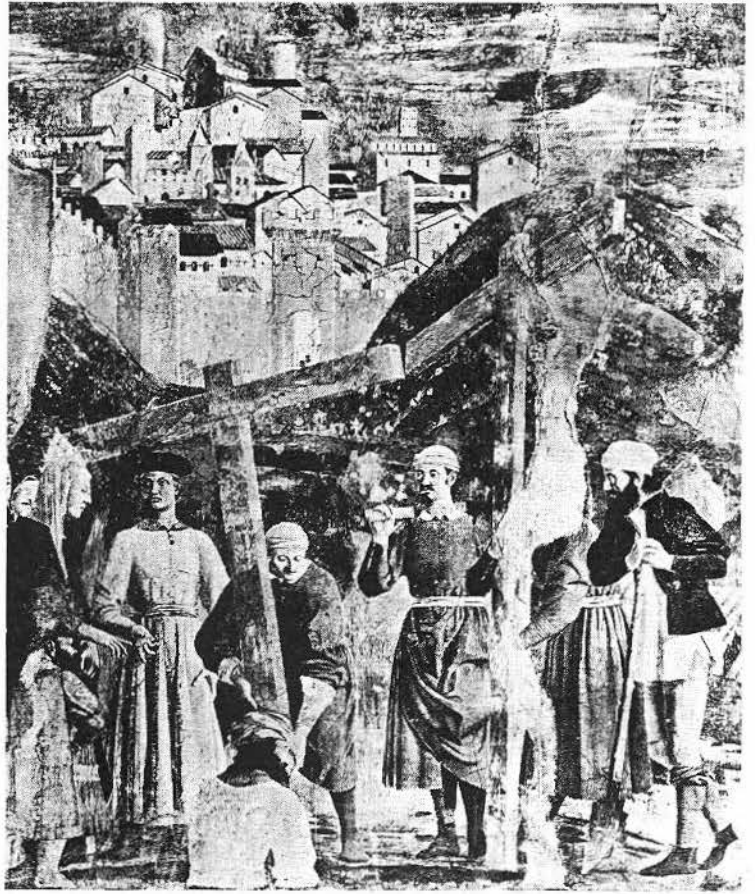
48 (página de enfrente, abajo). Masolino, *Bautismo de Cristo*. Fresco, hacia 1435. Baptisterio, Castiglione d'Olona.

51. Giovanni di Paolo, *Bautismo de Cristo*. Tabla, mediados s. xv. Londres, National Gallery.

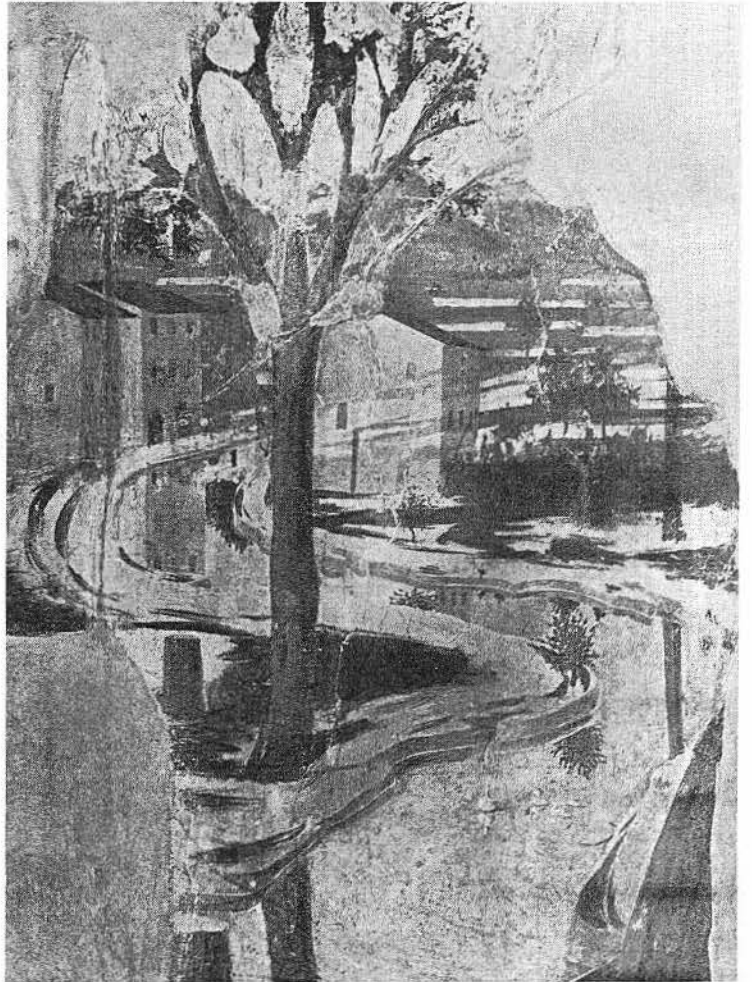


BIBLIOTECA
Antonio de Vitoria

52. Piero della Francesca, Detalle de *El descubrimiento de la Vera Cruz*, con vista de Arezzo. Fresco, hacia 1452-1459. San Francesco, Arezzo.



53. Piero della Francesca, Detalle del río de la *Batalla de Constantino y Majencio*. Fresco, hacia 1452-1459. San Francesco, Arezzo.



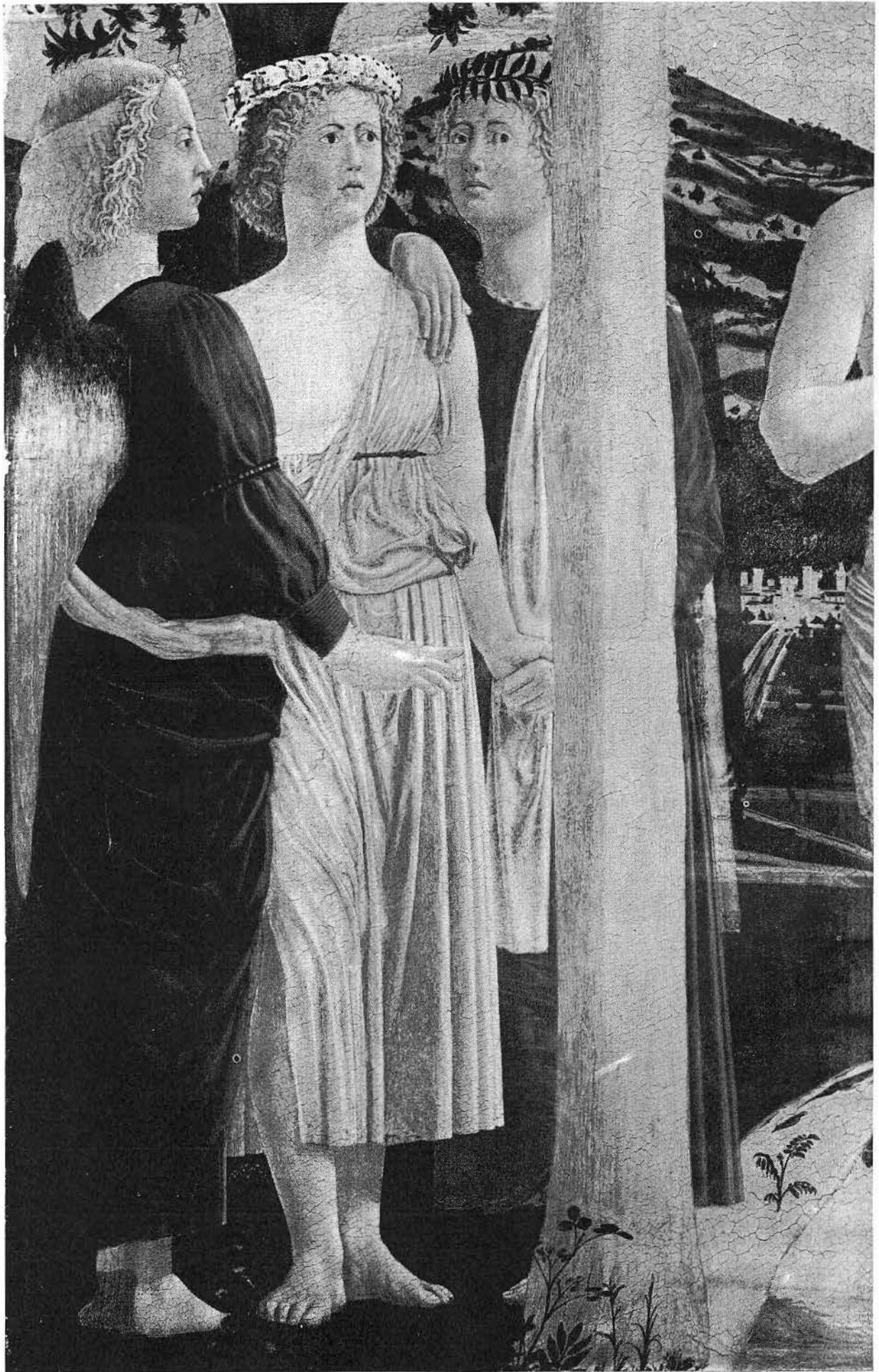


54. Piero della Francesca, *Virgen con el Niño y ángeles*. Tabla, hacia 1470. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



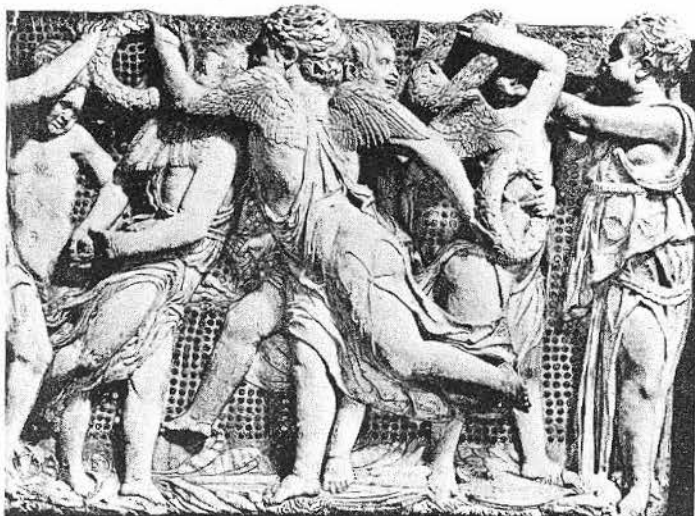
55. Piero della Francesca, *Virgen con el Niño y ángeles*. Tabla, hacia 1465. Williamstown, Massachusetts, Clark Art Institute.

BIBLIOTECA
Justino Sembrante





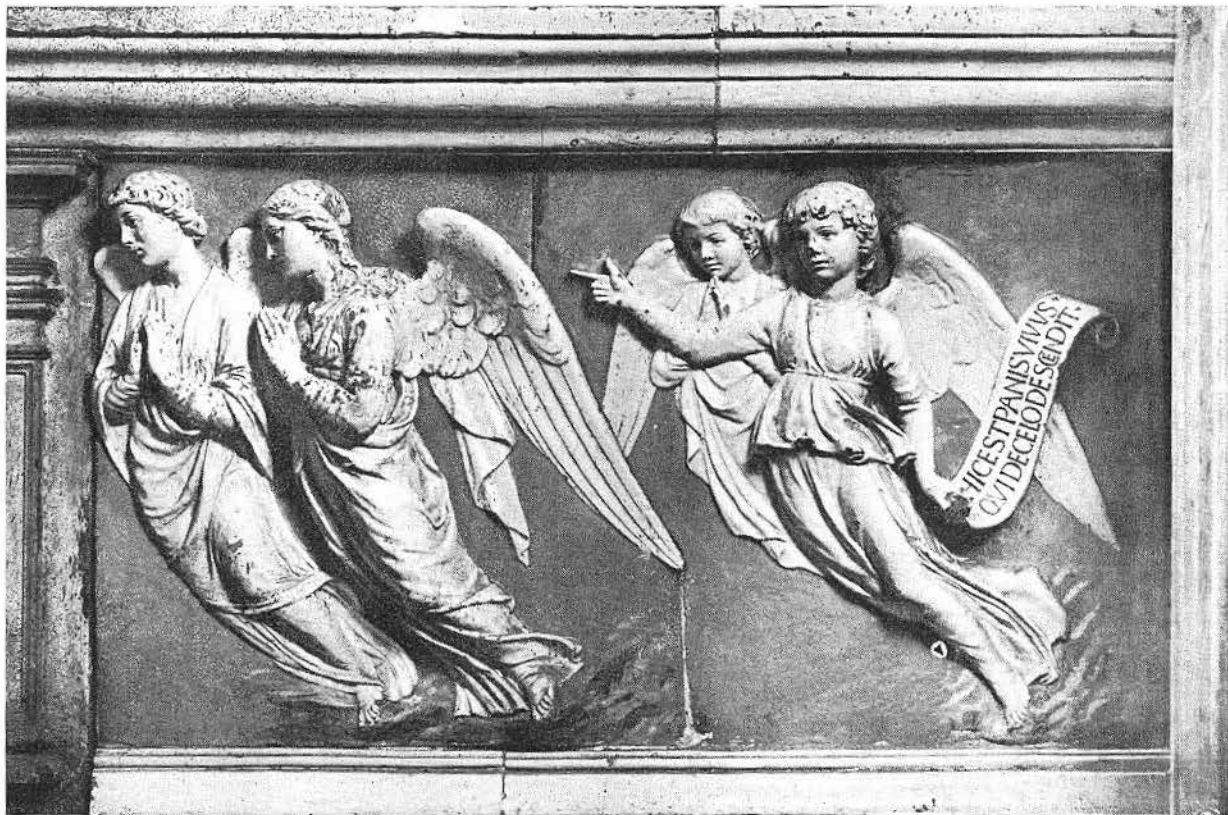
57. Niccoló Fiorentino, Reverso de la Medalla de Giovanna Tornabuoni, con las Gracias. Bronce, fines del siglo xv. Florencia, Bargello.



58. Donatello, Angeles de la Segunda Cantoria de la catedral de Florencia. Mármol, 1433-1439. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.

56 (página de enfrente). Piero della Francesca, Detalle de los ángeles del *Bautismo de Cristo* (cf. lámina IV). Londres, National Gallery.

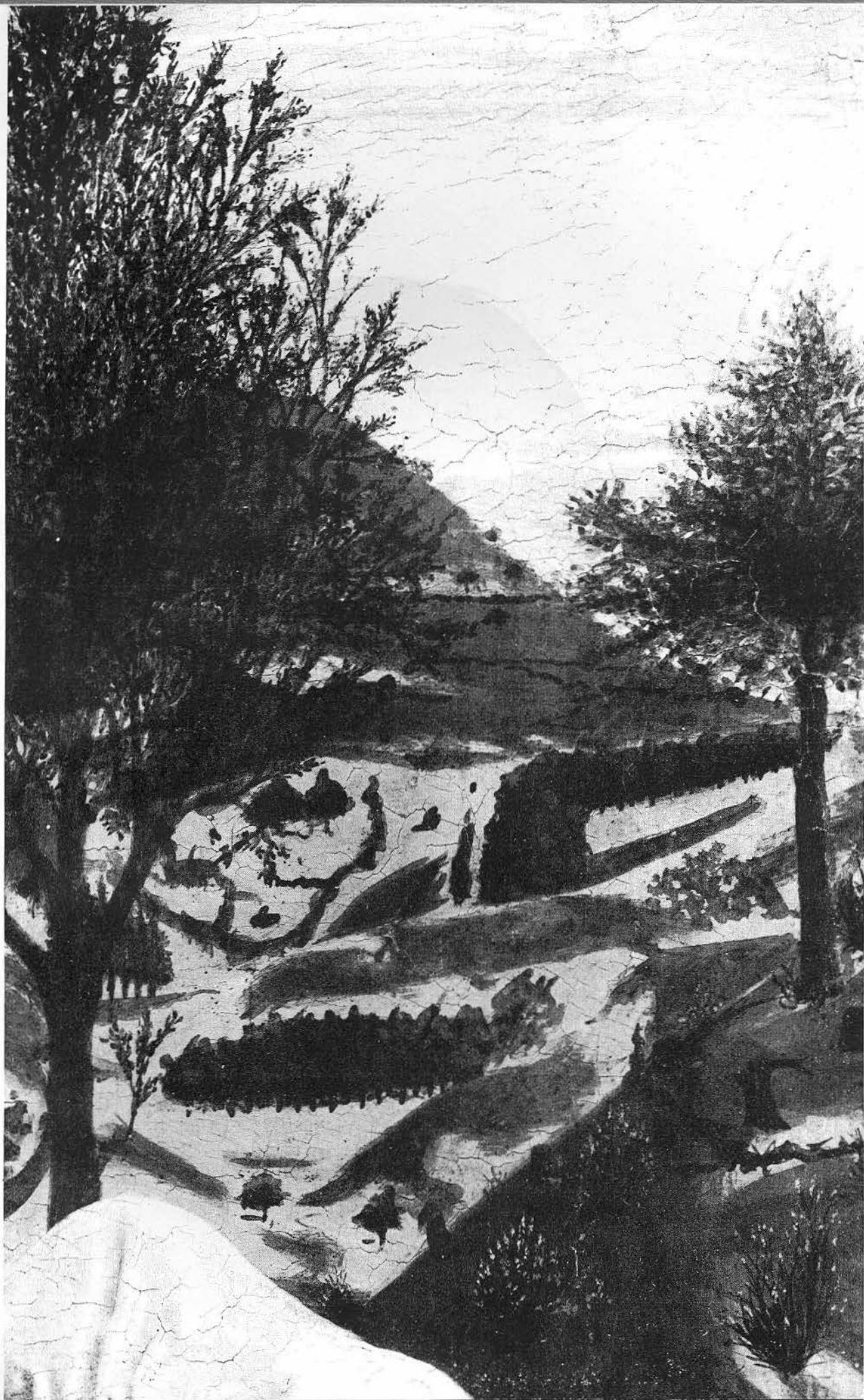
59. Luca della Robbia, Angeles dirigiéndose a la Eucaristía, de la predella de un retablo. Terracota esmaltada, hacia 1460-70. Impruneta, Capilla de la Cruz, de la Colegiata.



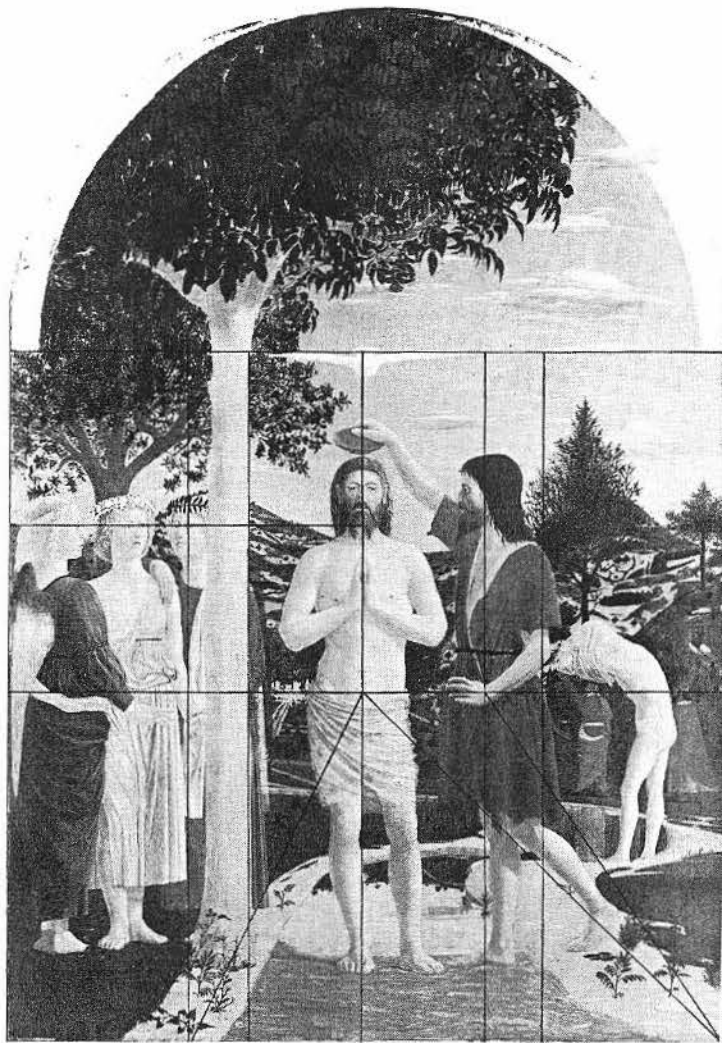
60-61 (páginas siguientes). Piero della Francesca, Detalles de plantas y paisaje del *Bautismo de Cristo* (cf. lám. IV). Londres, National Gallery.

BIBLIOTECA
Justino Semánides





BIBLIOTECA
Museo Condal



62. Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo*, con indicación de mitades y tercios (cf. lám. IV). Londres, National Gallery.