

lles. Se recuerda el avatar admirable de la revista *Arte joven*. A los veinte años Picasso pintaba ya como un maestro. A su alrededor se creó un grupo de muchachos que como él aspiraban a perennizar una obra. Recorrer estas páginas es sentir el embrujo de una poderosa voluntad creadora.

WOLFFLIN.

He aquí un nombre cuya sola enunciación es como una epifanía para los amantes del arte. En nuestra época, en la cual tantas cosas han cambiado de signo o han evolucionado en forma insospechada, las teorías de Heinrich Wolfflin han dado a la plástica un nuevo rostro, tal vez el más trascendental desde que el hombre descubrió la magia de la representación de las cosas.

Nuestro comentario viene a cuento hoy por haber llegado hasta nosotros, con enorme retraso, la muerte del filósofo, acaecida en la ciudad de Zurich, a la edad de ochenta y dos años. Los acontecimientos de estos últimos tiempos han sido tan absorbentes que todo aquello que carecía de relación con los afanes bélicos se perdió entre brumas de olvido. Así sucedió con Wolfflin y con tantos otros nombres que en épocas anteriores fueron honra de la humanidad.

El autor de *El arte clásico* había nacido en Suiza. Hizo sus estudios en la universidad de Basilea y allí, bajo la dirección de Burckhardt se inició en los secretos de las teorías estéticas. Cuando Wolfflin no tenía aún treinta años sucedió a su maestro. Más tarde enseñó en las universidades alemanas. En ellas formó muchos discípulos y fué creando un núcleo de partidarios de sus ideas. Las doctrinas del maestro se di-

fundieron pronto por los centros cultos del mundo. Wolfflin hizo la historia del arte independiente de la arqueología, de la historia misma y de la erudición. Aquélla se transformó en una disciplina autónoma con una metodología especial y propia. Sus ideas están hoy más firmes que nunca. Sus libros, escritos en un estilo claro y sencillo, preciso, con la aportación de ejemplos y testimonios admirables, son en realidad obras maestras del pensamiento.

La aportación de nuevos esclarecimientos a la historia del arte ha sido constante. En el primer libro se oponía a los métodos del siglo XIX y a los de su maestro Burckhardt, según los cuales el arte refleja las «ideas madres», los «ideales» de una época y de un medio. Combatía también el pensamiento de Taine, que preconiza el determinismo de la raza, del medio y del momento.

Wolfflin, fundándose en la estética de Volkelt y de Wundt y en la doctrina de la *Einfühlung* (endopatía o proyección sentimental de la obra), estudia las formas del arte en ellas mismas y las clasifica según los datos de la psicología. Su obra más conocida y también la más perfecta es la titulada *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*. En este libro Wolfflin remató su pensamiento y estableció en forma rigurosa y vertebrada su doctrina. La trascendencia de esas páginas en el panorama de los estudios de estética y de la crítica de arte es tan considerable que a partir de ellas los métodos anteriores han caído destrozados y se ha iniciado un período áureo para esta clase de estudios.

Wolfflin demuestra, en cinco categorías fundamentales, la oposición permanente de dos tendencias del arte: una hacia el barroco y romanticismo y la otra

hacia el clasicismo. Naturalmente que esta teoría ha sido muy combatida, sobre todo porque el libro en que ha sido expuesta de modo magistral es más dogmático, abstracto y polémico que los otros. Pero las ideas esenciales: la oposición de lo lineal a lo pictórico; de la forma abierta a la forma cerrada, como definidoras del barroco, del romanticismo y del clasicismo, se utilizan hoy por casi todos los historiadores de arte. La obra de Wolfflin es un modelo de probidad intelectual y de imparcialidad histórica.

EL ANACRONISMO EN LA PINTURA.

A veces se reprocha a los pintores el que incurran en anacronismos. El reproche carece de importancia. Lo fundamental en las artes figurativas reside, no en los factores extrapictóricos, sino en la obra como reunión armónica de unos tonos, de unas masas, de unas líneas.

Si en una composición en la que figuran personajes de la Biblia colocamos un objeto históricamente posterior y vemos que su armonía en el conjunto es admisible, el cuadro, si falso desde el punto de vista histórico, es verdadero plásticamente. Esto es lo que cuenta.

Hay un ejemplo eminente. Veronés en su cuadro gigante *Las bodas de Caná* puso junto a Cristo a un negro. ¿Por qué? Desdeñando el error histórico, el pintor no dudó en colocar junto a una mancha clara una mancha oscura, por convenir así a su idea pictórica.

El Renacimiento abunda en notas anacrónicas. Encontrarlas es tarea fácil. Leonardo viste a la Virgen María con los ornamentos y ropajes de una dama de la corte de Ludovico el Moro. El palacio en donde se desarrollan las escenas bíblicas es un palacio renacentista o, a veces, de estilo gótico.