



24

# cuadernos unimetanos

Órgano de divulgación académica / Año V / No. 24 / Julio de 2010

Vicerrectorado Académico  
Decanato de Postgrado e Investigaciones

40 años  
1970 - 2010  
UNIVERSIDAD  
METROPOLITANA  
de compromiso con Venezuela



## CONTENIDO

### La Historia en Rómulo Betancourt

María Elena Del Valle de Villalba 2

### Dignidad y estatus más allá de la muerte

Milagros González C. 9

### La Reforma y la trastienda de su historia

María Magdalena Ziegler 26

### El arte en tres pasos. Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética

Angélica M. Figuera Martínez 38

### El Dibujo. Definición e historia de una expresión artística primigenia

Lizett A. Alvarez Ayesterán 64

# cuadernos unimetanos

## EDITORIAL

## introducción

Diestra o no, nuestra mano siempre ha tenido la tentación de secuestrar el lápiz y hacerlo recorrer cualquier trozo de papel disponible. Eso, en sí, no conlleva ninguna hazaña. No obstante, es algo que todos comprendemos. En este número de Cuadernos Unimetanos se hacen presentes cinco puntos de vista sobre temas diversos para estimular su comprensión aun cuando no gocemos de gran práctica en sus campos. En primer lugar, María Elena Del Valle asume el reto de interpretar a uno de los personajes públicos más importantes del siglo XX venezolano: Rómulo Betancourt. Aunque su pensamiento siempre ha sido decantado hacia el ámbito político, Del Valle indaga sobre la noción de *historia* que este hombre dejó colar en una de sus conferencias y confronta la visión de la *historia* en el ámbito de la enseñanza. Seguidamente, Milagros González se toma la libertad de hurgar entre los papeles de tres hombres de Iglesia de nuestro período hispánico, sus testamentos, para ser más específicos. Con ello coloca a la luz pública una muestra de la condición social de estos hombres en la Venezuela del siglo XVIII en un abanico que expone diversas situaciones. Los testamentos de esta época son extraordinarios documentos primarios que nos abren puertas al conocimiento del testador, su contexto y sus costumbres. Es así como González demuestra que la dignidad y el estatus eran un asunto que, incluso, interesaba más allá de la muerte. En otro orden y tiempo, se nos ha honrado con la

incorporación de un breve estudio de nuestra autoría sobre la trastienda de la historia de la Reforma protestante. En él no pretendemos agotar un tema que luce controversial a cada mirada, sino evidenciar la multitud de elementos que, más allá de las preocupaciones teológicas de Martín Lutero, actuaron en uno de los momentos más decisivos de la historia moderna de Occidente. Angélica Figuera nos remite a un universo fascinante y complejo, el universo del arte y la estética de finales del siglo XIX y comienzos del XX, particularmente en la zona germánica. Figuera se interna sin ningún temor en un sendero que podría parecer brumoso y deshilacha poco a poco las aristas de la experiencia artístico-creadora, la obra de arte y la experiencia estética, como esferas o dimensiones de un todo que constituye en la experiencia total del arte. Cierra sus páginas este número de la revista Cuadernos Unimetanos un estudio realizado por Lizett Alvarez Ayesterán en torno al Dibujo, su historia y sus técnicas. De un modo amable, el lector se verá guiado por la autora a través de siglos de desarrollo del proceso histórico de la expresión artística más esencial, quien nos obsequia al final un glosario básico de términos que complementa el sentido pedagógico de su escrito y nos hará, sin dudas, garabatear con el lápiz que había reposado sosegado sobre nuestra mesa.

María Magdalena Ziegler  
Departamento de Humanidades  
Universidad Metropolitana

---

**María Elena Del Valle  
de Villalba**

Departamento de Humanidades

Universidad Metropolitana

---

# La Historia en Rómulo Betancourt

Una aproximación  
a partir de la conferencia  
del 29 de Diciembre de 1945



*“Hay dos clases de hombres,  
quienes hacen la Historia  
y quienes la padecen”*

Camilo José Cela

## **Café de Artistas y otros cuentos.**

Corre el mes de enero del año 2010, y el sentimiento amargo de “deja vu” me ha sorprendido una vez más. La Historia de nuestro país transcurre como un sueño repetido en el que parece que no hemos aprendido nada y buscamos la construcción de una Nación sin éxito. Siendo como soy desde hace ya demasiados años, maestra de Historia y comprometida con el oficio desde tiempos innombrables, no puedo dejar de sentir que algo hacemos mal, que la Historia como ciencia y oficio debería dar respuesta a este sueño repetido.

El hijo de Marc Bloch, fundador de la Escuela de los Annales desarmó muchos de sus tinglados intelectuales cuando un buen día le increpó: Papá: ¿para qué sirve la Historia? Con su vida le respondió de manera elocuente, el asunto es si lo hago yo desde mi aula o cada uno desde su trinchera intelectual.

No es común que la vida nos regale con hombres y mujeres que parecen leer adecuadamente los signos de los tiempos y presa de este sentir filosófico me he topado con un texto extraordinario: La versión taquigráfica de una conferencia dictada por Rómulo Betancourt en el Instituto Pedagógico Nacional de Ca-



racas al iniciarse el programa de alfabetizadores de adultos el 29 de diciembre de 1945.

Rómulo Betancourt, fue político y periodista, nunca entre sus ambiciones estuvo ser maestro de Historia pero, debo decir con algo de celo, que este discurso proclamado a estos jóvenes en el 45 es una de las lecciones de Historia más magistrales con las que me he topado. Un discurso que deliberadamente pronuncia sin notas siquiera que guíen su exposición, en la que el pensamiento fluye sin guiones ni agendas, lo cual lo hace más imponente y acertado. Mi propósito en estas breves líneas no es sino la osadía de aproximarme a sus palabras y tratar de deconstruir desde el punto de vista “de-ridiano” su discurso.

Asumiendo entonces lo arriesgado del ejercicio, me he propuesto la lectura de su discurso en función de varias categorías de análisis: función de la Historia, niveles que otorga a su aprendizaje y enseñanza, manejo del lenguaje y función que asigna a las audiencias y papel que confiere a los colectivos y a los héroes/caudillos.

La primera de ellas: Función de la Historia. Muchos son los que han definido a la Historia a lo largo del tiempo, algunos como ciencia, Cervantes como madre de la verdad, Marx como el profeta que mira hacia atrás, Cicerón como el testimonio de los tiempos, memoria colectiva, sentido de pertenencia, por citar algunos, cada uno de ellos otorgándole atributos diferentes todos aceptados y lle-

Rómulo Betancourt (1958)  
Foto: Frank Scherschel para la  
revista LIFE

nos de significado. Rómulo Betancourt en estas palabras afirma desde la espontaneidad de un discurso improvisado:

*“Vayan pues, (les dice) a desbrozar conciencias, a orientar vocaciones, a suscitar inquietudes en un pueblo que se merece todo eso, en un pueblo que ha sido el mejor protagonista de nuestra Historia, jalonada de tanto menguado gesto de sus prohombres representativos de su calidad intelectual, quienes en mayoría, vergonzosa para la inteligencia, olvidaron a Venezuela y atendieron a sus propias, egoístas apetencias personales.”*

La reflexión histórica para Betancourt pasa de ser un mero contenido programático en la formación de esos jóvenes, o un espacio para la reflexión anódina, es un proceso libertario de conciencias en el que ese colectivo anónimo que denomina “pueblo” se encuentra y reencuentra no como mero observador sino como protagonista de la Historia que se escribe en los libros.

La enseñanza es concebida por Betancourt no como un mero proceso socializador que busca uniformar conductas sino como la siembra de inquietudes en quien la recibe. Plantea en sus líneas una enseñanza que a decir de Vilera (2000)<sup>2</sup> se desmarque de una enseñanza que nos narra una historia de transmisión, de instrucción, de modulaciones discursivas al tiempo que narra también una historia de pupitre, historia de repetición, historia de obediencias, historia de examen, historia del recreo, historia de actos culturales.

La enseñanza de estos contenidos y su transmisión a los estudiantes para Betancourt es un proceso capacitador en el que el conocimiento impartido es dinámico y permite la comprensión de los contextos.

En un momento donde las principales tesis pesimistas se ciernen sobre los pueblos de Latinoamérica Betancourt reclama el espacio que *la raza cósmica* debe tener. No son pocos quienes describen a nuestros pueblos desde una óptica determinista, Bunge, García Calderón, Sarmiento entre otros señalaban que el atraso de nuestros países tal vez podía atribuirse a elementos geográficos, raciales, culturales pero estos en todo caso podrían ser la explicación de lo tardío en el logro del equilibrio en el gobierno de nuestro país justificando también el uso de la violencia para el mantenimiento de dicha condición.

La presencia de los caudillos identificada por los teóricos mencionados como inherente a la naturaleza de nuestros pueblos, es otro elemento que destaca en la producción de Betancourt. La idea errónea de que el caudillismo es un fenómeno exclusivo de nuestros pueblos es desmentida por el autor señalando que este fenómeno social se debe a la debilidad de la conciencia de los pueblos. A este respecto señala Planchart (1938)<sup>3</sup> lo siguiente:

*“El caudillo en Suramérica surge por la misma causa que el jefe de la tribu en África o en Oceanía o en Tartaria, por la misma que los emperadores en Roma, el Señor Feudal en la Edad Media, el absolutismo de los reyes en el Renacimiento, (...) por lo que ambos Napoleones en Francia, y hoy Mussolini en Italia, Hitler en Alemania y Franco en España. La mayoría de la opinión acepta y acata estos movimientos no solo porque la fuerza se impone sino porque ella equivale a seguridad para esa mayoría con el simple sacrificio de un bien menor: la libertad porque lo material en el hombre priva sobre lo ideal por imperio de su naturaleza” (p4)*

Su discurso apuesta a las posibilidades históricas de Venezuela como país. En él se distancia de las tesis pesimistas que describen a nuestros pueblos como enfermos de fracaso, y ve en la educación el antídoto contra los personalismos y las autocracias.

Descarta en este sentido las tesis de Vallenilla, la Tesis de Arcaya y la de la mayor parte de escritores contemporáneos negadora de nuestras posibilidades de superación, constituimos según estas afirmaciones pesimistas: un pueblo condenado, por carecer de homogeneidad étnica, a una permanente incapacidad para el ejercicio y disfrute de las formas democráticas de gobierno.

Sus palabras son contundentes:

*“Es absolutamente falso que razones de índole racial determinen la capacidad de unos pueblos para alcanzar una vida constitucional organizada, y la incapacidad de otros. Son otros los factores sociológicos que entran en juego para determinar en los pueblos los rumbos de su Historia...” (p 281)*<sup>4</sup>

El acento para Betancourt, como bien afirma está en “otros factores” sociológicos: La Educación, pero no cualquiera, sino la previamente descrita en estas

1 Betancourt, R (Citado por Germán Carrera Damas en *Historia de la Historiografía Venezolana* Tomo I) 1945. Versión taquigrafiada dictada en el Instituto Pedagógico Nacional en Caracas. Colección Ciencias Sociales IV. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.

2 Vilera, A. (2000) ¿Tiene sentido hoy en día hablar de enseñanza? Compilación de Jorge Bracho y Aristides Medina Rubio. Seminario de Enseñanza de la Historia en Educación Básica. Fondo Editorial Trópicos.

3 Planchart, J. (1938) Carta a Augusto Mijares sobre la interpretación pesimista de la Sociología Venezolana. Academia Nacional de la Historia. Empresa El Cojo. Caracas. Venezuela.

4 Betancourt, R (Citado por Germán Carrera Damas en *Historia de la Historiografía Venezolana* Tomo I) 1945. Versión taquigrafiada dictada en el Instituto Pedagógico Nacional en Caracas. Colección Ciencias Sociales IV. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.

líneas. La Educación era la salida a estos vicios no solo para el autor sino para muchos de los teóricos en los que debió en su formación autodidacta.

Tiene la certeza de que podemos escribir una Historia distinta, afirmando:

*“... somos un pueblo que puede ser gobernado impersonalmente, no por régulos imperiosos, no por gente despótica... Somos un pueblo que está dispuesto a respaldar las instituciones. Somos un pueblo que está irrevocablemente resuelto a encontrar su propio camino, que está dispuesto a hacer su propia historia”.<sup>5</sup>*

Andrés Bello, Francisco de Miranda entre otros fueron dictándole a Betancourt una suerte de *agogé*<sup>6</sup> en la que los principios básicos son la construcción de un ciudadano crítico y consiente del entorno en el cual le toca desenvolverse. La educación liberadora que funciona además como un llamado a compartir con sus congéneres esa libertad.

Revisemos ahora el manejo que hace del lenguaje. Sabido es que en sus participaciones y discursos públicos Betancourt se caracterizaba por usar términos poco comunes que hacían de su lenguaje algo particular. Siendo un autodidacta capaz de aprender idiomas sin apoyo docente, siempre fue prioridad incorporar al lenguaje coloquial términos que enriquecieran la batería de palabras que usaba cotidianamente. En este discurso en particular descolla un “nosotros” que involucra a quienes lo escuchan con el sueño que describe. Ese tenor familiar e íntimo establece nexos afectivos entre Betancourt y su audiencia.

El discurso al que me aproximo hace un particular uso del lenguaje, el mismo es de tonos familiares. Habla a esos jóvenes en la segunda persona del plural, les dice: “ustedes mis queridos jóvenes”. El lenguaje que usa, a pesar de ser técnico en cierto sentido, es acompañado de analogías que permiten su comprensión con facilidad. Siendo un lenguaje categorial inobjetable no ralla en lo hermético, su rango permite un uso cuidado del idioma y de las categorías históricas, pero a la vez accesible a quien lo escucha.

Bien sabido es que los contenidos históricos, como todos los contenidos, si buscan ser transmitidos y compartidos deberán llegar en buenos vehículos a los oyentes. Betancourt sabía comunicarse con legos y doctores y este discurso no es la excepción.

El lenguaje que se enriquece con palabras nuevas y que con ellas realiza gimnasia de la mente forma parte de los objetivos de Betancourt al comunicarse. Un lenguaje que vaya más allá del abordaje positivista de los hechos en los cuales solo la “carpetas de empíricos” determina la existencia de un hecho histórico, profundizando más allá de lo obvio llegando a las causas y condiciones subyacentes en cada acontecimiento.

Aunque propone un acercamiento “científico” a los hechos históricos reconoce que los mismos no se separan del historiador que los reconstruye. Permeado de los efectos en los saberes del positivismo como armadura epistemológica llega a afirmar como Ranke que a la historia había que aproximarse con desapasionada objetividad pero a la vez reconoce que este enamoramiento es inevitable y que la razón se nublará de cuando en cuando.

Pone el acento en que hacer de la Historia una ciencia exacta es imposible porque el objeto de estudio es el ser humano que tiene un grado de racionalidad, con lo cual sus conductas no pueden ser predecibles. Como afirma Pages (1983):<sup>7</sup>

*“El Historiador solo puede interpretar la necesidad de un hecho histórico en la medida en que haya sucedido, pues todas las hipótesis que barajase sobre lo que hubiese podido conocer si se hubiese obrado de otra manera constituyen, en el mejor de los casos, meras especulaciones” (p 36)*

De esta manera, conmina a quienes abordan la Historia a desbrozarla de anécdotas que sin negar embellecen las narraciones históricas, le restan legitimidad. Depurar los acontecimientos de su carga emocional, relegando las pasiones es su propósito al cual confiesa fallar cuando se define presa del Eros-histórico. Se cimenta en las fechas y evidencias de los hechos pero conmina a ir más allá rescatando los procesos subyacentes, las condiciones objetivas y objetivas y destacando el papel de los contextos.

Desmarcándose de lo que Febvre denominó: *una historia historizante*,<sup>8</sup> que consistía en una Historia del pasado sin más, pasado que no poseía ninguna relación ni contacto con el presente. Aun cuando en su discurso se destacan las “grandes batallas”, “grandes hombres”, “grandes instituciones” evita despojar a las personas comunes, denominadas en su discurso: masa o pueblo, de su capacidad de ser historia. No se aproxima al pasado para resignarse a él, lo abraza para retar a su comprensión.

5 Op cit. P 289

6 Se conoce como *agogé* al conjunto de reglamentos y costumbres para educar a niños y jóvenes. La vida de un espartano quedaba regulada por ella desde el nacimiento hasta pasados los cincuenta años.

7 Pages, P. (1983) Introducción a la Historia. Editorial Barcanova. Barcelona. España.

8 Febvre, L (1970) (Referencia extraída del libro: Combates por la Historia de Lucien Febvre) Ariel. Barcelona. España.

Su análisis de los hechos históricos y su acuciosa visión de los procesos subyacentes se ponen en evidencia al calificar la historia patria como: de tormento y drama. En los hechos abordados pareciera “casarse” con el materialismo histórico como corriente historiográfica ya que la preeminencia que otorga a los procesos económicos, el papel que le asigna a ese proletariado consciente de su papel histórico, lo ponen en evidencia.

Sobre lo primero, puede recordarse la discusión que Eric Hobsbawm realiza en el capítulo *sobre la historia desde abajo*. El mencionado autor recuerda que sólo se puede hacer historia desde abajo, desde el momento en que empieza a preocuparnos lo que la “gente corriente, la masa, el pueblo” hace frente a ciertas decisiones o determinados acontecimientos. En palabras de Hobsbawm<sup>9</sup> (1993): “(…) sólo a partir del momento en que la gente corriente se convierte en un factor constante en la toma de grandes decisiones y en tales acontecimientos. No sólo en momentos de excepcional movilización popular como, por ejemplo, las revoluciones, sino en todo momento o durante la mayor parte del tiempo.” (p. 206)”.

Betancourt le confiere este protagonismo a los colectivos cuando en ellos reconoce la capacidad y el albedrío de seguir o no a los caudillos. En el texto analizado la masa popular como la denomina, en su inconsciencia pareciera tener un papel gris. Así lo describe al relatar sus reflexiones sobre la Guerra Federal:

*“La masa popular venezolana se mantuvo siempre, por todas estas circunstancias, en actitud propicia a seguir al primer caudillo que lanzara una proclama demagógica y le echara la pierna a un caballo con gesto desafiante y alardoso. Eso explica nuestras constantes guerras civiles, y también porque Venezuela haya sido un país de caudillos afortunados”. (P 286)<sup>10</sup>*

Es curioso el papel que le adjudica a las masas. Sin capacidad de cuestionar a estos pseudo-líderes que con cantos de sirenas enganchan sus débiles conciencias. Pero a la vez lo reconoce como un colectivo que requiere ser despertado, cuyas conciencias urgen ser desgranadas y habilitadas para nuevas y profundas reflexiones.

En otro documento afirma<sup>11</sup> que serán esas clases trabajadoras, revolucionariamente orientadas, rigurosamente disciplinadas, dignificadas por la concien-

cia de su destino y por el fanático convencimiento de que la lógica de la historia las señalan como sucesoras de la burguesía en el gobierno de los pueblos, las que, desde el poder, actualizarán nuestras posibilidades nacionales, forjando un tipo de Estado nuevo, antimperialista y socialista, instrumento del pueblo para la realización de la justicia social.<sup>12</sup>

No se trata nótese, de cualquier masa, de cualquier pueblo, se trata de uno con plena conciencia, uno emancipado de la ignorancia con absoluta certidumbre de su papel en los procesos históricos y cómo anestesia a esta condición denuncia la presencia del caudillismo como desviación social castradora y anulante de dicho protagonismo. Betancourt habla de un pueblo que es la suma indistinta de las mejores voluntades, un pueblo compuesto por *hombres de blusa y alpargata*, expresión usada por él.

A este respecto opina Betancourt (1932):

*“El caudillaje, gobernando por sí y en representación de nuestra «aristocracia» capitalista de latifundistas y de pulperos enriquecidos, ha sido una supervivencia feudal dentro de la República. El rol que ha cumplido es de rémora y barbarización. Negándole, con su política de exacción y monopolios, libertad a la industria y al comercio, ha entrabado el proceso capitalista de nuestra economía; reprimiendo brutalmente toda aspiración colectiva de libertad, ha impedido la formación de una conciencia política en las clases que integran la población. Por estas circunstancias, cuya evidencia es innegable, el imperialismo, cuando inició su asalto contra nuestra riqueza petrolera, se halló con un país económicamente retrasado y con una superestructura política correlativa a ese retraso.”<sup>13</sup>*

Desprecia el caudillismo como signo de barbarie y retraso aunque por otra parte exalta el papel de los héroes no dejando muy en claro dónde termina el uno y comienza el otro. Estos (los héroes) para Betancourt tienen un papel fundamental. Bolívar no es la excepción.

En su discurso destaca la obra de Bolívar en la Historia de las independencias americanas pero a decir de Straka (2009) demanda

*que se le respeten, porque ninguno le regatea un lugar prominente; que en un conjunto mantengan los héroes, los Padres de la Patria, porque no hay pueblo que no los tenga, pero que dejen ser un fardo que nos impida caminar hacia el porvenir (p.13)<sup>14</sup>*

9 Hobsbawm, E. (1993) Historia del siglo XX Editorial Crítica. España

10 Ibid. p 286

11 Ensayo editado en el número 3 de *Venezuela Futura*, mayo de 1932 *Venezuela Futura* —periódico de oposición al régimen de Gómez, que se publica en Nueva York— plantea en esta forma su tesis fundamental: «En Venezuela no existe la tiranía de un hombre sobre el resto del país, sino de una región, de la región andina». Notas de Manuel Caballero.

12 Betancourt, R. (1932) Periódico: *Venezuela Futura*. Nro 3. Nueva York. EE.UU. (Disponible en [http://www.analitica.com/BIBLIO/rbetancourt/con\\_contra.asp](http://www.analitica.com/BIBLIO/rbetancourt/con_contra.asp))

13 Betancourt, R. (1932) Periódico: *Venezuela Futura*. Nro 3. Nueva York. EE.UU. (Disponible en [http://www.analitica.com/BIBLIO/rbetancourt/con\\_contra.asp](http://www.analitica.com/BIBLIO/rbetancourt/con_contra.asp))

14 Straka, T. (2009) *La épica del desencanto*. Editorial Alfa. Caracas. Venezuela.

Los líderes que están llamados a conducir a los colectivos, de los cuales reconoce su necesidad, tienen atributos fundamentales que el mismo Betancourt describe en una élite de la que formó parte: “No eran demagogos improvisados, sino gente con una filiación, con una fe y con un abrumador lote de compromisos con la democracia venezolana y americana”<sup>15</sup>

La Historia como acción recibe en Betancourt protagonismo único, una Historia que cultivó siendo asiduo lector de clásicos de la Historia Nacional y a la que contribuyó desde su producción periodística y su prolija producción escrita. En cada una de ellas sin excepción reivindica el papel que la educación tiene como instrumento liberador. Pone de manifiesto que sólo un pueblo ignorante será caldo de cultivo para los llamados *caudillos afortunados*.

Para él la Historia era una pasión, a este respecto Carrera Damas afirma:

*El estudio de Venezuela, política y petróleo nos dice que para Rómulo Betancourt vivir la historia no era conocerla de manera más que elemental, y sentirla de manera más o menos fogosa. Era vivirla políticamente, en el sentido de tratarla como un arsenal del cual podía extraer armas para combatir, pero también para justificar, como se dice ahora, una osada vocación de poder.*<sup>16</sup>

La Historia como arsenal, la historia como arma recuerda el abordaje que de ella hace Foulcaut, al develar la ideología detrás de cada palabra. Teun van Dijk también le confiere esa carga instrumental a los contenidos históricos haciendo de ellos artefactos ideológicos.

En otro discurso afirmará: “Ningún historiador es imparcial”... en 1955, confiesa: ...“Escribo como pienso y como siento. Llevo a Venezuela en la sangre y en los huesos; me duelen sus dolores colectivos y cuando se trata de hablar de ellos sería un farsante si jugara a la comedia de la imparcialidad”... Reconoce pues los hilos ideológicos en el entramado de la Historia, y al reconocerlo en sí mismo, lo hace en los demás.

Agrega: “Majadería es negar que el acontecer de los pueblos es rememorado por quien sobre esos temas escriba enfocando hombres y sucesos a través del prisma de sus propias convicciones ideológicas (...) La posición de neutralidad asexual es un imposible en quien escribe historia”.<sup>17</sup>

Busca en sus palabras despertar a la Historia de su borrachera de sintaxis y devolverle la vista a su ceguera semántica. Acepta que las entidades históricas que definen las bases fundacionales son dinámicas y la definición de las mismas están en el contexto en el que ellas se encuentran.

Parafraseando a Jurgen Habermas (1994)<sup>18</sup> propone la construcción de una identidad razonada conjugando situaciones del pasado sumadas a la interpretación del presente consiente. Finalmente, y luego de reconocerse en muchos de los derroteros epistémicos de Betancourt, termino con el envío que hace a estos estudiantes, que asemeja al de Jesús a sus discípulos, el del Señor a sus cruzados, el de los soldados a la guerra:

*“Váyanse al campo, váyanse a despertar al campesino de su sueño secular de espera inútil. Vayan a despertar la conciencia dormida del campesino y del olvidado hombre del pueblo urbano, a educarlos en las primeras letras, pero también a alentar en ellos deseos de superación y la ambición de vivir una vida de hombres y no esa vida infrahumana, colíndate con la animalidad, que sobrelleva la mayor parte de nuestra población citadina y rural. Y vayan también a ser heraldos del pensamiento, heraldos de una fe, de esta convicción que tenemos los hombres que aquí estamos transitoriamente al frente de las grandes posibilidades históricas de nuestro país” (p 287)*<sup>19</sup>

## Algunas reflexiones finales

Al principio de estas líneas compartía con los lectores el “deja vu” al que la cotidianidad nos somete, cuando en los titulares de la prensa, en los hechos registrados en los textos, en las decisiones de nuestros gobernantes, en nuestras propias decisiones, parecieran repetirse como taras genéticas errores del pasado.

Los caudillos siguen allí, algunas charreteras más otras menos, a caballo o a pie, eruditos o neófitos, con carisma o con total carencia de él. Las masas adormecidas con grandes raciones de “pan y circo”, viviendo en una suerte de mundo paralelo en que las atrocidades que nos asaltan cada día parecen ya no sorprender.

Los héroes parecen haberse extinguido y de ellos solo queda un rastro de bronce y flor marchita. Nuestro pasado glorioso llenos de gestas y hazañas in-

15 “Alocución de Rómulo Betancourt el 30 de octubre de 1945”, en Trayectoria Democrática de una Revolución. Discursos y Conferencias Pronunciados en Venezuela y en el Exterior durante el Ejercicio de la Presidencia de la Junta Revolucionaria de Gobierno de los Estados Unidos de Venezuela, Caracas: Imprenta Nacional, 1948, pp. 4-5.

16 Carrera Damas, G (s/f) El sentido de la historia en la obra de Rómulo Betancourt, sentido, obra y acción. (disponible en: <http://fundaromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Confytrabj/senthistcarr.pdf>)

17 México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 26.

18 Habermas, J. (1994) Identidades nacionales y postnacionales. Madrid. Tecnos.

19 Betancourt, R (Citado por Germán Carrera Damas en *Historia de la Historiografía Venezolana* Tomo I) 1945. Versión taquigrafiada dictada en el Instituto Pedagógico Nacional en Caracas. Colección Ciencias Sociales IV. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.



Rómulo Betancourt en Washington D.C., (1963) Foto: John Dominis para la Revista LIFE

creíbles, allí se ha quedado en el pasado, dentro de los libros y fuera de nuestras conciencias.

La educación lejos de despertar conciencias ha hecho de la autocompasión y la alcahuetería el credo diario en cada escuela. Sigue formando, y uniformando conductas pero hacia una nulidad cada vez más empoderada en instituciones sin independencia.

La Historia y su enseñanza han caído o en la más profunda y nociva polarización o en el desabrido adorno barroco en un plan de estudio. Las horas dedicadas a su estudio, en el mejor de los casos son el refugio de anécdotas románticas que podrían acompañar cualquier novela de Leonardo Padrón.

¿De qué sirve una Historia así?, ¿Qué sentido tiene hoy enseñarla o reflexionarla?, ¿Cómo hacer cuando el analfabetismo no es solo de las letras sino de toda capacidad crítica? ¿Qué papel juegan en nuestra Historia hombres como Rómulo Betancourt? ¿Qué podemos hacer para revertir el estado actual de las cosas?

No descubro el agua tibia planteándome estas preguntas. Segura estoy de qué en cada momento de quiebre histórico los hombres pensantes se las han hecho. El meollo de la cuestión está en ¿qué hago para responderlas? ¿De quién es responsabilidad responderlas?. El problema es complejo porque aun cambiando la filosofía en la enseñanza de la Historia, hacerlo no es garantía de éxito.

Son múltiples y muy complejos los factores involucrados. La llamada "Generación del 28" en su momento supo monopolizar las inquietudes de la juventud, en sus carencias vieron oportunidades de innovar, de generar respuestas a los problemas de su tiempo. Esa generación tuvo ambientes de formación inmejorables, maestros que supieron catalizar en ellos debidamente sus inquietudes.

La familia venezolana era otra, tal vez en apariencia más sólida y con valores más arraigados. La Escuela no era como en muchos casos hoy lo es el oficio de quienes no tienen el perfil de carreras más exigentes. ¿Cómo hacer entonces?

Los valores que empiezan por uno mismo, la cultura que se construye desde las condiciones adversas y a que a ellas no se resigna. Aprovechar cualquier ocasión para dar ejemplo de rectitud y honestidad, abrazar cada uno su profesión y con ella construir patria. Internalizar que la formación de las nuevas generaciones no es "solo" responsabilidad de las escuelas, sino de todos y salir como nos conmina Betancourt al rescate de las conciencias dormidas.

#### BIBLIOGRAFÍA

Betancourt, R (Citado por Germán Carrera Damas en *Historia de la Historiografía Venezolana* Tomo I) 1945. Versión taquigráfica dictada en el Instituto Pedagógico Nacional en Caracas. Colección Ciencias Sociales IV. Universidad Central de Venezuela. Caracas. Venezuela.

Betancourt, R. (1932) Periódico: Venezuela Futura. Nro 3. Nueva York. EE.UU. (Disponible en [http://www.analitica.com/BIBLIO/rbetancourt/con\\_contra.asp](http://www.analitica.com/BIBLIO/rbetancourt/con_contra.asp))

Carrera Damas, G (s/f) El sentido de la historia en la obra de Rómulo Betancourt, sentido, obra y acción. (Disponible en: <http://fundaromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Confytrabj/senthistcarr.pdf>)

Febvre, L (1970) (Referencia extraída del libro: Combates por la Historia de Lucien Febvre) Ariel. Barcelona. España.

Habermas, J. (1994) Identidades nacionales y postnacionales. Madrid. Tecnos.

Pages, P. (1983) Introducción a la Historia. Editorial Barcanova. Barcelona. España.

Planchart, J. (1938) Carta a Augusto Mijares sobre la interpretación pesimista de la Sociología Venezolana. Academia Nacional de la Historia. Empresa El Cojo. Caracas. Venezuela.

Straka, T. (2009) La épica del desencanto. Editorial Alfa. Caracas. Venezuela.

Vilera, A. (2000) ¿Tiene sentido hoy en día hablar de enseñanza? Compilación de Jorge Bracho y Aristides Medina Rubio. Seminario de Enseñanza de la Historia en Educación Básica. Fondo Editorial Trópycos.

# Dignidad y estatus más allá de la muerte

Estudio de los bienes muebles  
en las testamentarías de los Presbíteros  
Don Juan Félix Jeres de Aristigueta (1784,)   
Don Pedro Manuel Noriega (1782)  
y Don Josef Bernardo Alvarez Daboy (1782)



Dividir una herencia supone decidir sobre bienes de gran valor, si los hay, (haciendas, casas, plantaciones) y sobre bienes que se caracterizan por su posibilidad de ser móviles, desplazables (muebles, libros, ropa, joyas). Ya que debido a su indiscutible valor los bienes inmuebles suelen ser motivo de atención de numerosas investigaciones, se decidió no ocuparse de ellos en este estudio. Además hay un aspecto que se percibe como más interesante a los fines de esta disertación, y es la relación de intimidad que el testador manifiesta muchas veces con los objetos de uso personal. Una hacienda obliga a una responsabilidad que tiene que ver con el patrimonio familiar en el más amplio sentido, con la tradición y trascendencia del apellido. Sin embargo, cosa distinta ocurre con los libros, la ropa o el mobiliario. Un padre legaría casi de manera automática a sus hijos estos bienes muebles, salvo en contadas excepciones, en las que se deja algún objeto en particular a alguna persona muy apreciada. En el caso de los sacerdotes no es así, pues no tienen (o no deben tener) hijos. ¿A quién dejar entonces los objetos de uso cotidiano? ¿Cómo se divide una herencia de este tipo y entre quiénes? ¿Cómo se ocupan los amigos, sobrinos o hermanos de cerrar los asuntos de un difunto que dedicó su vida a Dios? Por ello se decidió abordar el caso a través de tres testamentos de religiosos, para tener un grupo de personajes que tuviera una característica común:

---

**Milagros González C.**

Museóloga, Historiadora

Universidad Católica Andrés Bello

---

carecerían de herederos directos (a no ser que hubieran hermanos).

Hay algunos aspectos que son de gran relevancia al estudiar algunos de los testamentos seleccionados aquí. El rasgo que salta de inmediato es el inmenso temor a Dios que manifiestan los testadores: es fundamental dejar todo arreglado y dejar constancia de su ejercicio diario de fe, y del perpetuo arrepentimiento. Nada era suficiente para lograr el perdón de los pecados. Además, el testador invoca al Señor Redentor, a advocaciones marianas, a la Santísima Trinidad o se encomienda a algún santo, de manera que un intermediario divino lo ayude a garantizar su ingreso al Reino de los Cielos.

En segundo lugar, deben quedar claros los orígenes legítimos del testador, quiénes fueron sus padres y, si hay nobleza de por medio, es necesario destacarlo. También son evidenciados los estudios académicos y eclesiásticos, el rol dentro de la Iglesia y en la sociedad. No puede haber dudas en cuanto a las disposiciones para el velatorio, el entierro y las misas, pues este aspecto es fundamental para el tránsito de la vida a la muerte: cómo se presenta el difunto ante Dios, y qué representación ceremonial deja en la tierra. Es, si se quiere, una manera de extender la presencia terrena, pues luego de la muerte se obliga a decir un número de misas determinado (generalmente cuantioso) por el alma del difunto. Los vivos entonces, siguen teniéndolo presente luego de su partida y se comprometen con acciones concretas a mediar por su ingreso en el Reino de los Cielos. Sin embargo, el difunto debe tener bienes con qué responder a este esfuerzo: debe dejar el dinero suficiente o propiedades que permitan solventar estos gastos. A pesar de ello, en algunos casos los albaceas testamentarios (personas con un poder que el testador entrega para que ejecuten su voluntad luego de su muerte) acusan haber invertido parte de su peculio en cumplir con los compromisos del difunto: así el albacea acumula méritos que ayudarán a asegurar su entrada al cielo llegado el momento.

Luego de arreglar cuentas con Dios, destaca la necesidad de hacerlo con los vivos. Se nombran los

albaceas, y los herederos, si los hay. Se enumeran los pesos que se deben y lo que terceros adeudan al difunto, con el mayor detalle posible, y se dejan disposiciones sobre cómo cobrar o pagar lo que se debe. Incluso, el testador se preocupa por arreglar sus asuntos con los muertos (si estuvo encargado de algún albaceazgo que no terminó de ejecutar, por ejemplo, o si se le debían misas a algún difunto), pues no se puede llegar al cielo con cuentas de este tenor pendientes. Si el testador tuvo tiempo (o serenidad) para cerrar sus asuntos antes de fallecer, la testamentaria cuenta con un testamento (redactado y firmado por un escribano público), para el que previamente se hizo unos apuntes testamentales, algunas veces de puño y letra del interesado, que sirven de borrador al testamento. Estos apuntes contienen las esenciales mandas testamentales (que recogen la voluntad o disposición del difunto respecto a sus bienes). El legajo de documentos puede incluir inventarios, cartas o notas que oficializan el retiro de algún albacea (si ocurriera este hecho), recibos de pago, relación de gastos de entierro y de ejecución de las mandas testamentales, cartas de aceptación de los inventarios o viceversa, reclamos, y todos aquellos documentos que relatan la ejecución y asuntos legales involucrados en el proceso de la herencia. Todo cuidadosamente detallado y firmado por el escribano público.

Partiendo de esta estructura general, se estudiaron las testamentarias de los presbíteros Don Juan Félix Jeres de Aristigueta (1784), Don Pedro Manuel Noriega (1782) y Don Joseph Bernardo Alvarez Daboy (1782). Se examinaron las mandas testamentales, inventarios y avalúos, con especial énfasis en la relación de los objetos (enumerados en los inventarios o en las mandas). Se clasificaron los bienes en las categorías siguientes: indumentaria, libros, muebles, imágenes (pinturas y esculturas), herramientas y esclavos. Finalmente, y como apoyo adicional, se revisaron estudios de autores que se han dedicado a estudiar estos objetos en el período colonial venezolano, para contextualizar la información extraída de los testamentos.

## Los bienes muebles y su función como caracterizadores de la distinción social

Los bienes terrenos indudablemente dejan constancia del estatus de quien abandona este mundo. Sus posesiones y la elección de los herederos, hablan por sí mismas de quién fue el personaje que las atesoró y cuidó a tal punto que, incluso, fue capaz de pensar en el destino de estos objetos luego de su muerte. ¿Quiénes serían las personas indicadas para recibir bienes tan preciados? Es lógico pensar en ello si se habla de algo tan contundente como el Mayorazgo de la Concepción (varias haciendas de cacao en la zona de Yare, con sus plantas, casas, esclavitudes y herramientas), legado por el padre Aristigueta al infante Simón Bolívar y que no es objeto de estudio de este trabajo, pues ha sido estudiado por Morales (1999) de manera exhaustiva. Pero al detenerse en lo que puede representar un reloj de plata, un libro, un sombrero o una chupa, es evidente que hay que buscar otro significado, más relacionado con una preocupación por trascender, tal vez por vivir a través de estos objetos más allá de la muerte. Se escapa en muchos casos el sentido económico del bien, pues incluso, un preciado reloj de oro debe pasar a un amigo muy querido, a un hijo o sobrino predilecto o a un ahijado que puede considerarse desamparado por el testador luego de su muerte, e igual preocupación puede traslucir al dejar algún esclavo a un familiar.

Pero además de esta dimensión humana, del afán por legar los objetos que pertenecieron a un particular universo cotidiano, está el dejar constancia del rango o estatus social que detentaba el personaje para el momento en que se redacta el documento. Este estatus debe acompañarse de un conjunto de objetos que sean la imagen especular del sujeto que se presenta ante Dios y ante los hombres en su momento final. Éste se aclara al inicio del testamento, con toda la parafernalia, apellidos y rangos que deben corresponderse en cierta medida, con su inventario de bienes.

## La indumentaria

Destaca en algunas testamentarias la detallada relación del guardarropa que deja el difunto. Esto no debe extrañar, pues la ropa tenía un valor considerable en esa época. La indumentaria ayudaba a caracterizar socialmente a los personajes, lo que era fundamental para la sociedad colonial, que se encontraba claramente jerarquizada. En cierto modo, los roles que se ocupaban en la sociedad y sus respectivos trajes, permitían visualizar un aparato de representación que mostraba las jerarquías de manera clara: el orden en la tierra debía reflejar el supuesto orden celestial. Por otro lado, los tejidos y géneros eran costosos, generalmente importados, y el oficio del sastre era muy estimado. Es así como la moda era algo fundamental a la hora de evidenciar el estatus social, y esta costumbre de atender sus dictados está muy relacionada con la evolución del traje en España, durante el siglo XVIII.

Felipe V lleva la moda de Versalles a una España acostumbrada a la austeridad de los Austrias. Lo hace paulatinamente, alternando la oscura vestimenta tradicional española, con las alegres y decorativas prendas francesas. Después de que se afianza en el trono, impone definitivamente la moda afrancesada, cuyas prendas, géneros y estilos llegarán a América paulatinamente. Señala Descalzo (2002, p. 167) que son tres las prendas típicas del traje masculino a la francesa, del siglo XVIII: la casaca, la chupa y los calzones. De ellas partirán las que en nuestros días conocemos como chaqueta, chaleco y pantalón. Este traje fue llevado por todas las capas sociales, diferenciándose entre sí por la riqueza y calidad de las telas. La casaca es una prenda exterior con mangas que originalmente llegaba a las rodillas, y se fue haciendo menos amplia con el paso del tiempo. La chupa se usaba sobre la camisa. Los calzones son una prenda similar al pantalón, pues van desde la cintura hasta debajo de la rodilla. El bastón, aunque era distintivo de los altos dignatarios del ejército, había sido asimilado por la indumentaria civil, y era un necesario accesorio para el hombre elegante.

Las prendas mencionadas están presentes en los inventarios estudiados, pero el texto de Descalzo (2002) no se ocupa, lamentablemente, de la indumentaria de los religiosos. Sin embargo, Duarte (1984) hace un análisis del traje durante el período en Venezuela y además de comentar la evolución de las prendas masculinas en el estamento civil, se detiene en las de los religiosos en Venezuela y señala que fueron iguales a las que se usaban en Europa, según las reglas de cada una de las órdenes o sectores de la Iglesia. Los sacerdotes considerados eran clérigos, y la descripción de sus trajes, según Duarte (1984, p. 215), es la siguiente: “Los clérigos usaban sotana y manto negro con sombrero de copa baja y alas grandes, plegadas a ambos lados, hacia arriba, asemejándose a una teja, de donde venía su nombre”.

Duarte (1984, pp. 215-216) cita al Obispo Diego de Baños y Sotomayor, en lo que se refiere a la indumentaria de los colegiales del Seminario Santa Rosa de Lima de Caracas: desde 1765 debían usar una “ropa parda de lana, Beia colorada, franjas negras que no sean de seda, cuellos blancos y bonetes negros bien compuestos y aseados; el pelo a usanza y modestia de los demás eclesiásticos” y que las medias de seda debían ser “de color obscuro y honesto”. La indumentaria de los religiosos estaba sujeta a control, pues era un tópico en el que se cometían excesos por parte de los sacerdotes: el hecho de que hubiesen tales reglas indica que se elaboraban para normar algo que no se respetaba. La moda de mediados del siglo XVIII era ostentosa: grandes mangas, casacas elaboradas, pelucas, zapatos con lazos y demás adornos. Del gusto de algunos religiosos por seguir los dictados de la moda, da cuenta el texto de Castro (2009), “Una omnímoda calva”, en el que demuestra cómo el Presbítero Don Domingo Briceño (personaje que encontraremos más adelante), en 1777 trató por todos los medios que le fuera permitido usar peluca.

La peluca, entonces, estaba prohibida a los religiosos. En cuanto a la vestimenta de celebrar, en

el texto ya citado Duarte enumera las telas o géneros empleados en la confección: raso, damasco, persiana, entre otros, y por lo general las piezas podían estar bordeadas con hilos de plata o de oro. La ropa de uso cotidiano, sábanas, cobijas, capas, sombreros y demás prendas, tenían también un valor considerable, por lo que no debe extrañar encontrar en un testamento la relación detallada y pormenorizada del guardarropa de un sacerdote. Era algo, indudablemente, que podía y debía darse en herencia. Cuando se analicen cada una de las testamentarias, se detallarán los ejemplos relativos a la indumentaria. Sin embargo, es evidente que la ropa que dejaba el difunto puede dar cuenta de su estatus social y en el caso de los sacerdotes, de su relevancia e influencia en el seno de la institución eclesiástica.

### **Los libros**

Las bibliotecas de los mantuanos caraqueños del siglo XVIII han sido ampliamente estudiadas a partir de los testamentos por Panera (2003), quien se ocupa del equilibrio entre la fe y la razón a partir del estudio de la relación de libros declarados en los testamentos de las personas cultas de la ciudad. La historiadora acota que, en el caso de Venezuela como en el resto de los pueblos bajo la influencia hispana, fueron los grupos más cultos (aquellos educados en la doctrina cristiana) los que conocieron las nuevas tendencias de pensamiento de la Ilustración, especialmente después de la creación de la Universidad de Caracas en 1727. Panera señala que a finales de los años cincuenta del siglo XVIII, la literatura de contenido religioso llegada a la región representó cerca de un 70%, cifra que comienza a bajar lentamente a partir de 1759. Los últimos treinta años del siglo se incrementaron las obras relacionadas con la ciencia (abordadas desde una óptica racional y utilitarista), y con la historia (especialmente, de la Iglesia). Sin embargo, la investigadora subraya que, a pesar de estos nuevos tópicos de lectura, los libros religiosos siempre siguie-

ron con una alta demanda. Panera (2003) señala lo siguiente:

*Pero lo cierto es que nada obligaba a la adquisición de obras impresas de tipo religioso sobre todo si tenemos en cuenta el precio de los libros y la dificultad en su adquisición. Y se ha podido comprobar cómo precisamente son los grupos más cultos –y por tanto, los que están en posición de ser más críticos–, los que adquieren este tipo de obras religiosas referidas al culto a la Virgen, Jesucristo y los Santos. Fe y razón no fueron enemigas en la Venezuela Ilustrada, como tampoco lo fueron en España (p. 140)*

En el imaginario colectivo había una estrecha relación entre la tierra y el cielo, por lo que no es de extrañar que razón y fe convivieran en armonía. Si se le era fiel al Rey se le era fiel a Dios, pues al igual que existía una conexión entre la tierra y el cielo, la había también entre la Iglesia y el Estado. La literatura, y las bibliotecas de las personas cultas del momento –más aún de los sacerdotes– reflejaban esta realidad.

Es así como los libros declarados en las testamentos son un reflejo de los intereses intelectuales del testador, y de los probables intereses de sus herederos. Especialmente en el caso de los sacerdotes, cuyas bibliotecas evidentemente tienen el sesgo religioso que señala Panera (2003), esto se ve acentuado de manera lógica. Si los libros eran heredados para ser disfrutados por un lector ávido de literatura, o si eran dados para ser vendidos y recuperar su valor en dinero, es evidente que una biblioteca en esa época era un bien apreciado, que debía tener un correlato en metálico de interés considerable. Los libros eran caros, venían de Europa (en esa época generalmente vía Compañía Guipuzcoana) y si bien no todo el mundo podía leer, el número de lectores había aumentado con la creación de la Universidad. Un libro era digno de ser dado en herencia, y hablaba de la estatura intelectual del testador.

### **Mobiliario, platería y joyas**

Duarte (1974) se ha dedicado a estudiar el mobiliario y la platería de la época colonial venezolana. Sobre el siglo XVIII señala:

*Los muebles de entonces son pocos: la cama, el arcón, la mesa, el banco, el sillón frailer, el taburete y la escribanía forman el conjunto acostumbrado en toda la casa (...) La cama es el mueble de mayor importancia y lujo en la que se gastan grandes sumas en su hechura y en las telas que han de vestirla (...) La platería, muy numerosa, es símbolo de riqueza que completa el cuadro y alegra los austeros ambientes (p.175)*

Como se verá más adelante, en los testamentos estudiados se aprecia el poco mobiliario inventariado. Más allá de las camas y los arcones, la austeridad parece reinar en los domicilios de los sacerdotes. La platería está presente, pero con elementos de poco tamaño (cuchillos, tijeras, especialmente) y valor en lo que al metal en se refiere. Los relojes, de mano o de pared, si parecen tener importancia como elementos con valor económico y sentimental. También se notará que la cama se considera en algunos de los testamentos estudiados, aunque se percibe que son lechos austeros, si mayores ornamentos.

### **Las imágenes**

Si bien los muebles no eran elementos que destacaran en el hogar de un sacerdote, las imágenes sí. La mayoría con énfasis en el contenido religioso, por supuesto. No es el objetivo de este trabajo estudiar aspectos puntuales del arte colonial, ello ha sido estudiado ampliamente por numerosos autores. Sin embargo, puede acotarse que para la segunda mitad del siglo XVIII hay un cambio representativo en la pintura, motivado por la llegada a Caracas de un grupo de artistas de las Islas Canarias; de igual manera ocurrió con la escultura, pues tallistas muy competentes vivían entonces en Caracas, según señala Duarte (1974, p. 126). Muchas eran las obras anónimas, sin embargo en el testamento del padre

Aristigueta se mencionan los nombres de algunos autores, y también se señalan piezas que habían sido importadas expresamente por él, o compradas a alguien que las había traído de otro país. En los testamentos revisados, son más numerosos los ejemplos de pinturas que los de esculturas. El hecho de inventariarlas, de destinarlas a alguien o a algún lugar en particular y los avalúos existentes, denotan un interés por estas piezas del universo objetual del difunto, y ameritan un análisis detallado en cada caso. Tener pinturas y esculturas denotaba un estatus evidente, y si había retratos, más aún.

### **Las herramientas, los animales y los esclavos**

En las listas de objetos de uso personal suelen contarse los animales de montar y los aparejos, de manera detallada. Tener montura significaba tener un medio de transporte, lo que, evidentemente, era algo importante. Por otro lado, aunque actualmente parezca inhumano, los esclavos eran considerados parte de los bienes muebles del testador, o en todo caso estaban en igualdad de condiciones que los semovientes. Tenían un valor considerable en metálico y, el número de esclavos revelaba un lugar en la escala social. Algunas personas que no tenían un estatus significativo tenían uno o dos esclavos. De allí que a los fines de este trabajo, se incluyan en este segmento. No se toman en consideración las esclavitudes de las haciendas del Mayorazgo de La Concepción, solamente las que aparecen declaradas en los testamentos.

### **La testamentaría del Padre Aristigueta**

Tal como se mencionó anteriormente, la testamentaría del Presbítero Don Juan Félix Jeres de Aristigueta ha sido estudiada ampliamente por Morales (1999). Sin embargo, el principal objetivo de este historiador ha sido investigar el Mayorazgo de la Concepción, lo que viene a ser un aspecto muy específico sobre la herencia del padre Aristigueta, si se quiere, el núcleo esencial en lo que a bienes económicos se refiere. Morales estudia y dedica buena

parte de su texto a las mandas testamentales del padre Aristigueta, las detalla, enumera esclavos, obras de arte y demás elementos pero como un marco de referencia para su objetivo fundamental de estudio, que fue el Mayorazgo de la Concepción.

Tomando esto como punto de partida y asumiendo que lo que interesa al presente trabajo no es el Mayorazgo sino las “marginales” mandas testamentales del difunto, se estudió el testamento y los bienes muebles en él reflejados, a saber, lo referente a indumentaria, libros, muebles, pinturas, esculturas, herramientas y esclavos que no estuvieran contemplados en la herencia del Libertador. El padre Aristigueta era un mantuano caraqueño, un cura instruido, con bienes de fortuna considerables. Y sus mandas testamentales no desmienten esta aseveración, por el contrario, permiten al lector dar cuerpo a la misma. Es posible leer el listado de los objetos y vislumbrar el mundo en el que el Presbítero se desenvolvía, qué cosas parecían ser de mayor importancia y cuáles no, cuáles eran sus bienes de uso más preciados (que no necesariamente más valiosos desde el punto de vista económico) o predilectos, y qué personas consideraba él dignas de poseerlos luego de su muerte.

Un caso particular en las mandas testamentales del padre Aristigueta es el Item nº 7, en el que el Presbítero deja algunos bienes (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784):

*Mando y dejo de mis vienes al Doctor Don Domingo Briseño por la especial amistad, que desde mi niñez con él ha tenido, á mas de varios servicios, así reales, como personales con que en esta vida me ha obsequiado todas las alajas de mi mas especial estimacion y son como sigue: Mi anillo=Mi reloj de oro de repetición=un vaston de puño de plata=mi mula de silla con el mejor, bridon y mejor apero y herrage de los de mi uso, uno de mis pajes que sera Francisco hijo de Juana Paula mi esclava=mi librería completa; y de mis ornamentos lo que guste y escoja por su voluntades resto de la sachristia de mi patron Seraphico San Francisco para el uso de la Sacristia de la Tercer orden; y ademas de lo dicho dejo mil pesos*

*en retribución del especial trabajo que espero se tenga en el cumplimiento de mis disposiciones. (s.p.)*

Esta disposición llama la atención, porque Aristigueta deja bienes muy apreciados (su anillo, su reloj de oro, su bastón, su biblioteca, entre otras cosas), a alguien que no es familiar, ni directo ni indirecto. Se lo deja a un tercero, por la especial amistad que tiene con él desde la niñez. ¿Quién era entonces Don Domingo Briceño? Éste era, como dice Morales (1999, p. 89): “presbítero, discípulo de la Universidad de Caracas, amigo íntimo del Padre Aristigueta y su compañero de vocación y de vida”; también era el sacerdote que quiso que se le permitiera usar peluca, según el texto de Castro (2009) ya referido. Briceño era un amigo muy cercano de Aristigueta y de su total confianza, que estudió con él y a quien dejó como tercer Albacea de su complejo testamento. De hecho, Briceño renuncia al albaceazgo el 13 de enero de 1786, con la excusa de que sus obligaciones le impedían atender con el debido cuidado los asuntos de la testamentería, pero en el fondo debió ser por la situación de conflicto inminente entre la familia Aristigueta (que se sentía despojada de sus bienes) y la familia Bolívar. Como señala Morales (1999, p. 90) “...el Dr. Briceño prefirió quedar bien con los vivos y traicionar la memoria del amigo muerto, renunciando a su albaceazgo, para evitar la posibilidad de desagradables encuentros con los deudos del presbítero...”. Por añadidura, el principal Albacea, el coronel Juan Vicente Bolívar, fallece un mes después de la muerte de Aristigueta, y unos meses después se inicia un pleito entre las familias, con largos litigios que llevó adelante la madre del Libertador. El difunto había dejado a su entrañable amigo sus alhajas más apreciadas, un esclavo, una bestia, todos sus libros, los ornamentos (indumentaria para celebrar misa) que él elija y mil pesos en efectivo. El resto de los ornamentos se los entrega a la orden tercera de San Francisco. En mandas finales señala que una caja nueva de polvo de oro y plata se entregue al Doctor Briceño.

En manda aparte (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784, s.p.), Aristigueta dona a Briceño un “Hymnum Crucio con su relicario y Agnus con su patente”. La transcripción que realiza Morales se refiere a un Hymnum (Himno) Crucio (cruci = cruz); pudiera ser que se trate de un Lignum cruci, el cual es un trozo de la cruz, con su relicario. También le entrega un Agnus con su patente, el cual es una reliquia que consistía en una imagen del cordeiro realizada al vaciar en un molde cera de un cirio pascual, y la patente debía ser el certificado de autenticidad de la reliquia. Era común encontrar reliquias en las iglesias, y tampoco es extraño que un sacerdote tuviera una cera de Agnus, sin embargo, ser poseedor de un lignum cruci, era realmente un privilegio que pocos podían tener, pues era tener un objeto sagrado de considerable importancia (aunque la condición de falsificación de las mismas es un hecho conocido). Donar estas reliquias a Briceño, pudo significar para Aristigueta la consolidación de un compromiso de amistad, además de que al hacerlo así, actuó de manera responsable con reliquias tan importantes (debía asegurarles un propietario adecuado, que estuviera a la altura de su significado).

Además del que cede a Briceño, Aristigueta tenía otro reloj, uno de pared (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784, s.p.): “mando que mi reloj de campana que tengo frente a mi cama, se le de a Don Martín Jeres Aristigueta para que lo gose en mi nombre por el singular cariño y amor que le he profesado”. Es así como a uno de sus tíos, que debía estar incómodo ante las disposiciones del testamento a favor de Simón Bolívar, le entrega su reloj de campana, y reitera el afecto sincero que tiene hacia éste pariente. Al respecto puede señalarse la lectura que Morales (1999) propone de la preocupación de Aristigueta por el conflicto familiar: el presbítero se excusa (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784, s.p.) en que la creación del Mayorazgo y su adjudicación al niño Simón Bolívar era por voluntad de su madre, y que él la obedece pues “la Teología me ha enseñado que los hijos obedientes son felices en esta vida y en la otra...”.

A Don Manuel González Torres de Navarra, Gobernador y Capitán General, Aristigueta le dona su bastón de puño de oro. Un artículo de uso personal que, como señala Descalzo (2002, p. 167), denota autoridad, estatus y elegancia. Evidentemente, el gesto es una señal de respeto hacia el Capitán General: le entrega un bastón, un atributo indiscutible de autoridad, lo que representa un gesto de reconocimiento y respeto a su investidura. Una acción totalmente acorde con el aparato de representación que dibuja las jerarquías de la época. También demuestra cierta cercanía entre el sacerdote (un mantuano rico, con un importante rol en la sociedad caraqueña) y la máxima autoridad política en la Provincia de Venezuela. Luego (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784, s.p.) entrega sus “evillas de plata para Miguel y Dominga mi criada y encarga que tres candeleros de plata se le entreguen á “los leguitos”, o hermanos legos, religiosos iletrados que no pueden dedicarse al estudio de las escrituras, aunque participaban de servicios religiosos y oraciones.

En cuanto a las prendas de vestir, queda claro que deja a Domingo Briceño la potestad de elegir lo que quisiera de su guardarropa de celebrar la liturgia. Su ropa, como sus libros, no fueron detallados en inventario, por lo que es imposible tener una idea clara de cómo eran su indumentaria y su biblioteca. Pero sin duda, debía responder a su estatus. Por otro lado, Aristigueta señala que aún debe trabajos a su sastre, Don Josef Maria Urbina, y también algunas telas a Don Juan de Iriarte. Sobre sus prendas de vestir hay algunas mandas adicionales, en las que termina de repartirlas (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784):

*mando que mis havitos todoz, y la segunda sobrepelliz, sea para el Bachiller Don José Domingo Montenegro.*  
*Declaro, que la primera sobrepelliz esto es, la mas fina, sea para el Doctor Don Domingo Velásquez*  
*Declaro y mando, que mi ropa se reparta entre mis pages y mayordomoz. (s.p.)*

Así como entregó toda su biblioteca a una persona, resuelve que toda su ropa (a excepción de algunas prendas específicas) sean repartidas entre su servidumbre más cercana. Si bien es cierto que no hay un inventario de los libros donados a Briceño hay dispersas entre las mandas algunos datos sobre libros (propios o ajenos) del presbítero, que representan una pequeña rendija a su colección de libros: Aristigueta menciona que debe diecinueve pesos de unos breviarios y un tomo de la historia antigua a Don Juan Xavier Mijares de Soloriani, y que también debe al convento de Nuestra Señora de la Merced dieciséis pesos por un tomo de San Lorenzo Justiniano. También señala que tiene en préstamo los siguientes ejemplares: unos tomos de Campomanes (jurista y político español de la época), dos tomos del Pensador, un tomo de Guerra, un tomo de historia antigua, entre muchos otros. Son libros que se corresponden a los descritos por Panera (2003). Evidentemente, y tal como lo describe Morales (1999), Aristigueta era un criollo culto, un cura instruido que describe el perfil de los ciudadanos ilustrados (y religiosos) del siglo XVIII en Venezuela. Todos estos libros declarados, a los que se suma el grupo nebuloso (no declarado) que dona a Briceño, denotan a un personaje que tenía el estatus para tener libros (artículos valiosos), además del tiempo y el interés de leer los libros propios y los prestados.

Mención aparte merecen las pinturas e imágenes que el presbítero había encargado para sí, para iglesias o para la Universidad. El caso de una imagen guatemalteca llama la atención, porque debió ser una pieza de buena factura, con un tema de mucha devoción en Guatemala y destaca que Aristigueta concluye la manda con un fin muy práctico (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784):

*Declaro, que un santísimo Cristo hecho en Guatemala con su tabernáculo que para el uso del oratorio de San Felipe neri preste al Padre Don Pedro Sojo, hago gracia y donación á favor de dicho oratorio, para que los padres tengan esa memoria para encomendarme a Dios. (s.p.)*

El presbítero, en cierto modo, legaliza una donación, y acota que es para que los padres se acuerden de él en sus rezos y lo encomienden a Dios. Duarte (1979, p. 15) hace referencia a este testamento y a esta imagen, y sugiere que tal vez fuera un crucificado: "Quizás esta pieza es semejante a una que se halla en el Museo de Arte Colonial, con una pequeña escultura de la Dolorosa al pie de la cruz y dentro de un nicho de factura criolla". En todo caso, este asunto ameritaría una investigación más profunda del tema y cualquier aseveración al respecto no pasa de ser una suposición sin soporte documental. También el presbítero declara haber adquirido dos imágenes mejicanas. Sin saber nada más de las piezas de México y en ausencia de mayor información sobre la talla guatemalteca, de todas maneras llama la atención que este sacerdote tenía la capacidad de importar imágenes religiosas provenientes de países de gran tradición artística. El presbítero con su propio peculio, importó obras de arte, cosa que sólo podían hacer la Iglesia y las personas acaudaladas, lo que era, evidentemente, el caso de Aristigueta.

No sólo adquiriría para sí o para entregar a iglesias u oratorios. El siguiente caso es ilustrativo (Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784):

*Declaro que por claustro de la Universidad, nos obligamos el Doctor Don Josef Domingo Blanco, el Doctor Juan Vicente Echeverría, el Doctor Don Domingo Briseño y Yo a costear de un todo, una imagen de la pura y limpia concepción de Nuestra Señora para dicha Universidad, he corrido con todo, la tengo perfectamente acabada dentro de un cajon de madera, que le hice á mi costa, tiene su corona de plata sobre dorada y su media luna ya vendita, y sin estrenar mando que se le entregue a dicho Doctor Don Josef Domingo Blanco, quien espero l a cuide como tal relicario. (s.p.)*

Y añade más adelante (Testamento de Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784, s.p.): "que no se le cobre al Doctor Echeverría la tercia parte de lo gastado en el adorno de la Imagen de la concepción de

la Universidad". Aristigueta se ocupó entonces de encargar y costear buena parte de una imagen de la Inmaculada Concepción, advocación mariana de gran importancia en el claustro universitario. Los estudiantes debían prometer defender el misterio de la Inmaculada Concepción, de allí que el encargo de esta imagen fuera un acto que ayudaría a consolidar la fe de los jóvenes estudiantes. Si se quiere, un mérito más para allanar el camino al cielo del donante, pues nos encontramos aquí con la figura del patrocinio, incluso, de un doble o triple patrocinio: entre los tres donantes encargan la imagen para regalarla a la Universidad, la imagen es de la patrona de la misma, y Aristigueta absuelve a su amigo Echeverría del pago de su parte. Tres méritos en una sola acción, lo que puede considerarse como una actitud inteligente por parte de un donante que espera acumular virtudes para su entrada al cielo.

En manda aparte (Testamento de Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784, s.p.), señala que sobre el escaparate, se encuentra una Imagen de Nuestra Señora de Dolores, que debía enviarse a la casa de la hacienda de Macayra. También habla de obras pictóricas en sus mandas testamentales (Testamento de Don Juan Félix Jeres de Aristigueta, 1784):

*Declaro que tengo en poder de Juan Pedro Lopes una imagen de Señor San Josef mejicana de medio cuerpo*

*Declaro que en poder del dicho dejo un ovalo de madera con un retrato en vosquejo de mi difunta madre, mando se perfeccione y finalice y se traiga a la vinculacion de mi casa*

*Declaro que dejo otro igual en poder del Capitan Diego Landaeta para retratar a mi hermano difunto, cuyos diceños tiene en su poder el Doctor Briseño mando lo mismo que en los antecedentes. (s.p.)*

A esto agrega, más adelante:

*Que á un discipulo del Tocuyano aijado de él de buena casa, le mandó hacer una Imagen de la Concepción y otra del Carmen de á dos tercias,*

*áquella para la Concepción y esta para Belisario el sobrino del Doctor Belisario, que á cuenta de ellas le ha dado algo que a Don Fernando Aristigueta le di mis concordancias y un Santo Padre de su librería si me pareciere. (s.p.)*

Entonces Aristigueta menciona a Juan Pedro López, al Capitán Diego Landaeta (¿acaso miembro de la numerosa familia de pintores conocidos como los Landaeta?), y a un discípulo del Tocuyano “de buena casa” (probablemente uno de los tantos pintores del centro pictórico de El Tocuyo). Los encargos pictóricos del presbítero, entre los cuales se incluía un retrato de su difunta madre y otro de su difunto hermano, eran con pintores de indudable calidad, y estaban destinados a la casa del Vínculo que heredaría Simón Bolívar. La imagen de los Aristigueta, una familia sin descendencia, permanecería en casa del heredero designado por Doña Luisa Bolívar y Ponte, madre del presbítero. Este último es un gesto simbólico que dice mucho de la angustia de doña Luisa por trascender más allá de sus hijos.

En cuanto a los esclavos, Morales (1999) hace un completo análisis, incluyendo las esclavitudes del Mayorazgo y los esclavos que el presbítero menciona de manera puntual en sus mandas testamentales. Este historiador señala que el presbítero tiene 22 mandas dedicadas sólo a los esclavos (sólo los referidos en las mandas testamentales), y las cataloga en esclavos donados, manumisos, recomendados, prestados, propietarios y prófugos. Aristigueta dona quince esclavos a sus parientes y amigos, entre ellos dona dos esclavos a Dominga Machado, una esclava a la que había dado la libertad en el mismo testamento. En cuanto a los esclavos manumisos o liberados fueron cinco o seis (pues hay dos mandas que repiten el mismo caso): ésta era una vía para lograr el perdón de los pecados, pues denotaba benevolencia; sin embargo, un esclavo liberado sin medios de subsistencia era un candidato seguro a la pobreza, de allí el caso de Dominga Machado, que además de su libertad obtuvo en el testamento una casa de vivienda y ‘dos negritas bozales’ para que la ayudaran

en sus labores diarias. Luego el presbítero recomienda a su heredero el trato y cuidado de tres de sus esclavos más fieles. Declara dos esclavos prestados, uno propietario y dos prófugos.

### **La testamentaria del Padre Noriega**

Este es un documento que, hasta donde sabemos, no ha sido estudiado, a diferencia del testamento del Padre Aristigueta. Probablemente debido a que el personaje no tuvo mayor trascendencia en la historia de nuestro país, lo que no fue el caso de Aristigueta, quien legó una importante herencia a Simón Bolívar. Noriega no fue doctor ni maestro, como Aristigueta, sino bachiller, y sus bienes de fortuna se revelan menores. Es probable que Noriega fuera un presbítero menos acomodado, aunque su testamento deja claro que tampoco era un necesitado: no deja haciendas, casas, ni sumas de dinero, y apenas menciona dos esclavos, sin embargo enumera sus capellanías, hábitos de celebrar y la ropa suficiente como para señalar que no era un menesteroso.

Comienza Noriega diciendo, luego de invocar a Dios Todopoderoso (Testamento de Don Pedro Manuel Noriega, 1782):

*...como yo el Bachiller Dn Pedro Manuel Noriega Presbítero De este Domicilio natural y vecino de esta ciudad de Caracas hijo legítimo de legítimo matrimonio de Dn Josef Antonio Noriega natural que fue de la Isla de Margarita y de Da Catalina Olaya de los Reyes natural que fue de esta dicha ciudad ambos difuntos estando como estoy enfermo en cama de achaque peligroso... (s.p.)*

Es así como el presbítero, luego de declararse hombre de fe, esclarece su origen, rango, condición social y estado de salud, e inicia el testamento de manera que es posible acercarse al personaje, y situarlo en un contexto social que permita leer con mayor claridad el resto del documento. A continuación en el testamento, Noriega amplía la información sobre su temor a Dios, al declararse creyente del di-

vino misterio de la Santísima Trinidad y pedir a la Virgen que interceda por él ante su hijo para que perdone sus pecados.

Posteriormente escribe las disposiciones para el funeral, entierro y servicios religiosos. De los dos esclavos que posee, pide que se libere uno (Josef Antonio, “viejo y quebrado”), y que el otro (Tiburcio) se venda para solventar los gastos funerarios. En este punto, puede recordarse que dejar en libertad a un esclavo al momento de morir, podía considerarse como una prebenda para facilitar la entrada al cielo, aunque también vale reconocer que dejar a un esclavo anciano en libertad, sin medios de subsistencia era condenarlo a la indigencia.

Noriega expone las capellanías que recibía, enumera las cumplidas y lo pendiente por cobrar, también señala que está libre de deudas, aunque aún tiene unas misas pendientes a cuenta de una limosna. Declara no tener herederos propios, ascendientes ni descendientes, por lo que nombra herederos únicos y universales a sus tres hermanas Doña María Brígida, Doña Juana Francisca y Doña Ana María Noriega y a sus tres sobrinos, Don Esteban, Pedro Manuel y Doña Soledad Guero (hijos de Doña Ana María y de Don Hilario de Guero). Como albaceas nombra a su cuñado, Don Hilario y a sus sobrinos Don Esteban y Don Pedro Manuel Guero, y pide que se haga un inventario de sus bienes. Está firmado a ruego (un testigo firma en nombre del testador, pues por lo visto, Noriega no estaba en capacidad de hacerlo por su estado de salud). Llama la atención que Noriega no entregue bienes a ningún religioso, sino solamente a sus familiares directos. Esto es notorio pues muchos de los bienes de un sacerdote interesan precisamente a otros sacerdotes: ropa de celebrar, libros, elementos para la liturgia, etcétera. Sus familiares sólo los destinarían a la venta y conservarían algún que otro objeto por motivos sentimentales, como probablemente debió ocurrir. Tal vez sus hermanas y sobrinos se encontraban necesitados y él quiso ayudarlos de alguna manera, o quizás Noriega carecía de vínculos estrechos con otros sacerdotes. De todas maneras, estos planteamientos son sólo

conjeturas, pues los documentos no señalan nada al respecto.

Este es un testamento que guarda una estructura tradicional, es mucho más escueto que el de Aristigueta, pero conserva en síntesis una organización similar. La diferencia es que en lugar de distribuir los bienes puntualmente en las mandas, solicita que se repartan equitativamente entre los herederos y se haga un inventario para ello. A partir de allí, lo que sigue en la testamentaría es la documentación del proceso de la herencia, de la cual lo más interesante es el inventario, y algunos documentos de los albaceas.

El inventario lo firman Don Hilario de Güero, Francisco Oxiola (cuñados de Noriega), y Antonio Juan Texera (escribano público). Consta de prendas de vestir, libros, elementos para la liturgia, objetos para el cuidado personal, algunos muebles y pinturas. Empieza el inventario con un cajón, que contiene dos ornamentos de celebrar “uno verde con encaje de oro y el otro encarnado y blanco con guarnición de plata...” (Testamento de Don Pedro Manuel Noriega, 1782, s.p.). Se añaden dos pares de hábitos, uno de seda y otro de lana. Otros elementos litúrgicos los componen un cáliz (vaso de consagrar) con su patena (platillo en el que se coloca la hostia durante la celebración), sobredoradas. Hay más utensilios, pero de uso cotidiano, como dos cucharillas de plata, sobedoradas también, unas vinagreras de plata, tres cubiertos de plata, dos cuchillos de mesa (uno con cacha de plata y otro de hueso) y un platón.

Son variadas las prendas de vestir, quizás no tuviera ropa en exceso, pero parece haber hecho relación de casi todo lo mejor de su guardarropa, detallando los géneros en algunos casos (Testamento del Don Pedro Manuel Noriega, 1782):

*dos bonetes de tafetán*

*un sombrero negro*

*una capa de paño negro*

*un valandrán de lana*

*quattro chupas, una de fondo liso, otra de tercipeño,*

*otra rayadura de seda, y otra de Anascote  
tres pares de calzones, unos de terciopelo,  
otros de [ilegible] y otros de tafetán  
tres camisas  
quattro chaleques de bretaña  
una chupa blanca  
una bata [ilegible]  
una colcha [ilegible]  
dos pares de medias, unas de seda  
y unas de lana. (s.p.)*

Hay algunos objetos que son valiosos por los materiales con que están elaborados, además de los utensilios de plata ya mencionados. El inventario contiene una venera (una concha) con una esmeralda, un par de hebillas de plata, un par de botones de oro y un reloj de plata. Los objetos de uso personal llaman la atención por que pueden denotar el valor que estas piezas tenían en la época (Testamento del Don Pedro Manuel Noriega, 1782):

*un estuche de afeitar con quattro navajas piedra  
y demas etcétera  
una jabonera  
un tintero y salvadera de palo  
una caja de [ilegible] de cobre  
dos pares de tixeras unas grandes y otras pequeñas  
un vidrio de Aumento con su caja de sedro. (s.p.)*

El mobiliario de Noriega constaba apenas de una cama (de tablas, con barandillas), tres silleas de suela y dos escaparates (uno de ellos pequeño, sobre una mesa). Se añaden a la lista de objetos de la casa seis pinturas de autores anónimos, todas ellas de motivos religiosos (dos imágenes de la Virgen, Santa Gertrudis, Santo Domingo de Guzmán, San Roque y San Cayetano).

El inventario declara treinta libros, todos ellos de temas religiosos o relativos a la liturgia. Los breviarios, libros de sermones, de oraciones panegíricas, y los catecismos, son libros de tipo práctico, útiles para el quehacer diario del presbítero. Sin embargo, aquellos con títulos como “Las verdades católicas”, “David

perseguido”, “La obra predicable”, “Rosario de María Milagrosa”, o la explicación de la Bula de la Santa Cruzada, parecen ser más lecturas que reflexionan sobre el catolicismo, su historia y sus prácticas, por lo que van más allá de ser un apoyo, en cierto modo mecánico, del diario oficiar del sacerdote. No cuenta esta biblioteca con temas de historia, ni siquiera de historia de la iglesia, que era un texto común, como se ha visto previamente. Pero era decididamente una pequeña y completa colección de libros, digna de un sacerdote de mediano estatus.

El padre Noriega tenía una mula de silla, un bridón con su freno y un par de espuelas, por lo que puede decirse que gozaba de un medio de transporte. El inventario también relaciona lo siguiente: “Un mulato nombrado Tiburcio, que anda fugado” (Testamento de Don Pedro Manuel Noriega, 1782, s.p.). Con este punto terminan la relación de los bienes del padre. Firman conformes con el inventario, sus cuñados Don Hilario de Guero y Francisco Oxiola, y Antonio Juan Texera, escribano público.

La cuestión de Tiburcio, el esclavo fugado, es de gran importancia. Con la venta de este mulato, Noriega esperaba que se solventaran los gastos de su entierro, funeral y misas. La fuga de Tiburcio representó un serio problema para Don Hilario, su cuñado, Albacea y uno de sus mayores beneficiarios, pues su mujer y sus tres hijos eran cuatro de los herederos de un grupo de seis: al menos sesenta por ciento de los bienes, debía ir a casa de Don Hilario. Documentos posteriores al inventario así lo revelan, pues el Albacea presenta al Señor Alcalde todas las recibos de los gastos del entierro: desde los que le pagó al barbero por preparar al padre Noriega para presentarse ante Dios, hasta el costo de la caja fúnebre, el pago a quienes lo cargarían, las misas, velas, comitiva y demás. Don Hilario señala en documento aparte (Testamento del Don Pedro Manuel Noriega, 1782):

*Presento con la solemnidad necesaria relación de  
gastos y deudas por lo perteneciente a mi encargo de  
Albacea y suplico Vuestra Merced se sirva mandar se*

*me satisfaga el Alcance que [ilegible] a mi favor según los documentos que comprueba las partidas, estoy pronto a recibir en cuenta los dos escaparates de madera, los botones de oro de los puños, el reloj, el tintero y salvadera, las tixerías grandes de cortar papel, uno de los juegos de breviaríos y el manto de lana en precio a los Avaluos que se hiciera y el resto a completar dicho Alcance quiero se entregue al Teniente de Granaderos Don Francisco Oxiola [el otro cuñado de Noriega] en los bienes que el eligiese o en dinero cuando se vendan o se cobre la deuda de dicho Don Domingo Palacios y Sojo... (s.p.)*

Si bien es cierto que Noriega no declara deudas, los documentos señalan que Don Domingo Palacios y Sojo tenía una cuenta pendiente con él, pues hay un vale firmado por él de ciento cincuenta pesos que le debe a Noriega. Don Hilario en su demanda declara los objetos del inventario que han seleccionado a cuenta del Alcance por los gastos realizados. Señala que según el avalúo, estos objetos no completan la cuenta de gastos y que debe completarse y pagársele a Don Francisco Oxiola, su conyuñado, de lo que puede suponerse que también haya incurrido en gastos. Pero en la testamentaría no encontramos una división clara de esta cuenta, y sin embargo sí hay un recibo en el que Oxiola declara haber recibido doce pesos y medio de Don Hilario. También pudiera ser que tuvieran entre ellos una cuenta sin saldar, o saldada parcialmente, y que Don Hilario pretendiera pagarla con lo que la testamentaría de Noriega le debía a él. Además pide al Alcalde que se le sugiera a Oxiola que cobre él la deuda de Don Domingo Palacios, "...asi por su notoria eficacia y buena conducta [la de Oxiola] como porque siendo como es interesado en esta causa practicara las diligencias con mayor esfuerzo" (Testamento de Don Pedro Manuel Noriega, 1782, s.p.). Pareciera ser una solución práctica a un problema incómodo, que en todo caso no interesa a los fines de este trabajo. Baste decir que Don Francisco Oxiola no manifiesta nada después de este documento, el último de la testamentaría. El conyuñado sólo aparece aceptando

el inventario, algunos folios antes. El interés que este desenlace puede presentar es cómo los bienes de un sacerdote de mediano estatus, a pesar de ser pocos y no muy significativos en valor, reclaman la atención de sus familiares, aunque a grandes rasgos pareciera que apenas dieron para solventar los gastos de sus últimas disposiciones.

### **La testamentaría del Padre Alvarez Daboy**

Comienza el testamento de Don Josef Bernardo Alvarez Daboy (1782):

*El Presbitero Don Josef Bernardo Alvarez Daboy paso de esta vida a la eterna sin dejar herederos ni haver hecho disposición testamental habiendo tenido a su cargo la fabrica de la Yglesia de Nuestra Señora de Chinchiquira del Pueblo de Aregue como cura de ella para que se ponga a encobro los bienes que por su muerte ayan quedado se pase a hazer ymventario firma de los que se hallaren poniendolos en deposito con personas de la calidad de la Ley... (s.p.)*

Este documento lo firma el escribano público Miguel de Lara y el Bachiller Pedro Alvarez, quien se encargó de los asuntos del padre Alvarez Daboy, luego de su muerte. Éste sólo dejó unos apuntes testamentales que consisten en un inventario de bienes, y en donde no señala qué se debe hacer con ellos. No declara herederos, ni albaceas, aunque en documentos siguientes a los apuntes de puño y letra de Alvarez Daboy aparece el Presbitero Don Francisco Anil Alvarez como albacea. En los apuntes también se encuentra una relación de dinero que le debían al difunto (428 pesos) y deudas del mismo (44 pesos), lo que no parece ser consistente con el desenlace de los documentos.

Esta testamentaría es muy distinta a las anteriormente estudiadas. No hay herederos, como ya se dijo, ni hay familiares que reclamen los bienes posteriormente. El padre Alvarez Daboy solo enumera sus bienes, no identifica a sus padres ni dónde nació, tampoco se encomienda a ningún mediador divino,

ni realiza disposiciones en cuanto a su entierro. Todo ello debido, tal vez, a que no llegó a realizar el testamento, sino sólo unos apuntes previos. Pudiera ser que faltara algún documento en la testamentaría, pero queda claro que Alvarez Daboy no hizo testamento, ni dejó heredero alguno. También que el padre tenía problemas con el Vicario de Carora, como se verá a continuación.

Alvarez Daboy estaba encargado de construir la iglesia del pueblo de Nuestra Señora de Chichinquirá (aparece en casi todos los documentos como Chichinquirá y en uno como Chiquinquirá) de Aregue, de donde era cura doctrinero. Los documentos señalan que se había realizado el año anterior una visita pastoral que había arrojado cuentas que no satisfacían al Vicario de Carora, por lo que al saber de su fallecimiento, éste ordena que se retengan los bienes, se haga inventario y avalúo para saldar esas cuentas.

El notario público Miguel de Lara se da a la tarea de levantar las cuentas a partir del libro de partidas, y enumera lo que va en cargo y en descargo. Resulta en el cargo 420 pesos y 6 reales, y en descargo 170 pesos y 5 ½ reales. En el descargo se incluye una partida de manutención de indios enfermos, así como lo relativo a algunos gastos de la construcción de la iglesia. Queda entonces un alcance de 250 pesos y ½ real, que se sumaron al alcance pendiente de la última visita pastoral: cuarenta y cinco pesos, nueve [ilegible] y 3 quintos. Es así como a su muerte, el padre Alvarez Daboy debía responder ante la iglesia por 290 pesos, 6 [ilegible] y 3 quintos.

El Vicario ordena que se haga avalúo de los bienes, para responder a las cuentas pendientes. De ello se ocupa el evaluador Juan Dionisio Lopes, quien además se compromete a venderlo todo a precio del avalúo o por encima del mismo. Los bienes de Alvarez Daboy no eran muchos, constaba apenas de unos treinta libros, alrededor de veinticinco prendas de ropa con cierto uso, algunos muebles, una novilla, una mula y una jaca vieja. Los libros en su mayoría eran de temas religiosos, con muchos breviarios y libros de uso práctico para los oficios, aun-

que llama la atención un curso filosófico y un libro de medicina aparentemente mutilado, como señala el evaluador.

La ropa del padre Alvarez Daboy era mucho más sencilla que la descrita en la testamentaría anterior. Más allá de una sotana aparentemente sin adornos, y de “un sobrepelos [¿sobrepelliz?] de damasquinado” (Testamento del Don Pedro Manuel Noriega, 1782, s.p.), no se manifiestan prendas de celebrar de gran valor. El resto: un sombrero negro, un balandrán, calzones, camisas, medias (solo un par), calzoncillos, un par de calcetas, dos pares de zapatos y una chupa, demuestran que el padre era austero en el vestir. Declara tener una cama con dos sábanas (una en buen estado con encaje fino) y un sobrecama, tres almohadas, un catre, dos hamacas, varias petacas, una estera, dos silletas y dos mesas. En cuanto a utensilios domésticos manifiesta tener: un coco con dos cucharas, dos tenedores y un platillo, dos trinchetes, siete platillos de porcelana, una escudilla, dos frascos, una carabina de Ambrosio, una cajita con su cerradura sin pegar, un estuche de navajas, entre otros pocos bienes. Señala también que tiene una papelería en la que se encuentran todas las cuentas de la iglesia. En cuanto a materiales valiosos solo menciona unas hebillas de plata, no menciona esclavos y sólo declara tener tres animales: una mula de montar con su silla y aperos, un jaquito viejo y una novilla. Parece, en todo caso, lo mínimo necesario para vivir con cierta comodidad y ningún lujo, en un pueblo que probablemente sería pequeño y de poca importancia.

Estos bienes fueron evaluados por Juan Dionisio Lopes en 180 pesos y 2 reales, con lo que no se podían saldar las cuentas del alcance pendiente. Sin embargo, Alvarez Daboy también declara que Don Simon Mondragón le debía doscientos pesos, e inmediatamente el Vicario dispone que se le cobre este dinero. Mondragón logra probar que había pagado 129 pesos, y se compromete a entregar el resto. Algunas de las otras cuentas pendientes de terceros con el padre, aparecen marcadas como “ya pagado”, al lado de la declaración.

El documento final de la testamentaria lo redacta el bachiller Pedro Alvarez, quien fue el representante del Vicario en las gestiones. Es un poco confuso en lo que se refiere a las cuentas de Alvarez Daboy, que hasta este punto de la testamentaria se percibían claras: si se vendían todos sus bienes y Mondragón pagaba su deuda, el padre aún le debería a la iglesia unos 39 pesos 6 [ilegible] y 3 quintos. Sin mencionar por ningún lado los gastos del entierro y de los servicios religiosos (es de suponer que lo enterraron con los mínimos gastos posibles, tal vez como la caridad indicaba). Pero el documento que escribe Pedro Alvarez menciona algo más, que genera ciertas dudas (Testamento del Don Pedro Manuel Noriega, 1782, s.p.): “Señor: el dicho fallecido declaro ser deudor de mas de 900 millar de que dejó apunte, no he querido introducirlo a las diligencias obradas por mirar por el buen nombre de este clérigo, V.S. dispondra lo que sea de su agrado”.

Es en este momento donde pareciera estar incompleta la testamentaria, pues no se consiguió referencia de esta última deuda en ningún otro documento. Mucho menos en los apuntes de Alvarez Daboy. Además, el bachiller Pedro Alvarez no dice en qué consiste la deuda, sólo que son “900 millar” no dice si son pesos u alguna otra cosa. Lo que fuera, era mucha cantidad, lo suficiente como para preocuparse por el buen nombre del fallecido. Y deja en manos del Vicario la disposición final al respecto. Este es el último documento que se encuentra en la testamentaria, al pie del cual se señala que se debe poner en el expediente respectivo, y que lo firmó el Juez y Vicario General.

La testamentaria del Bachiller Don Josef Bernardo Alvarez Daboy pone en evidencia otra realidad en cuanto al estatus social de los sacerdotes: la del cura doctrinero de un pueblo que pareciera se pobre y poco importante, el cual tal vez se encontraba en la actual parroquia Chiquinquirá del Municipio Torres del Estado Lara, cuya capital es Carora. El padre Alvarez Daboy no tenía bienes heredados (caso de Aristigueta), ni residía en una gran ciudad con actividad económica como Caracas (caso de Aristigueta

y Noriega). Además estuvo involucrado en la construcción de una iglesia, lo que tal vez significó para él una importante acción para lograr el perdón de sus pecados, pero que también parece haber representado un motivo de desavenencias con el Vicario de Carora. En todo caso, para los fines de este trabajo, esta testamentaria permite evidenciar cómo a pesar de que el padre Alvarez Daboy gozaba de pocos bienes, y de que aparentemente no se preocupó por dejar sus asuntos arreglados antes de su muerte, hubo en torno a él (especialmente por parte del bachiller Pedro Alvarez y del presbítero Don Francisco Anil Alvarez) la intención de que su tránsito a la vida eterna no estuviera manchado por excesivas cuentas con lo vivos. A pesar de que los tres personajes tenían el mismo apellido (un apellido bastante común), no hay evidencia alguna que demuestre que fueran familia. Sólo pareciera tratarse de una preocupación por el buen nombre del clérigo, lo que también pudiera significar para el bachiller Pedro Alvarez, un mérito a acumular para el momento en que le tocara rendir cuentas ante Dios.

## Conclusiones

El universo objetual de las testamentarias estudiadas puede funcionar como una radiografía de la condición social de los religiosos en la Venezuela del siglo XVIII, con la aclaratoria de que es tan sólo una pequeña muestra de una realidad de mayores dimensiones. Sin embargo, los tres presbíteros seleccionados representan tres niveles en cuanto a escala social, dentro de la iglesia: Aristigueta, un sacerdote acaudalado, heredero de cuna, con sangre noble y título de doctor; Noriega, podría decirse que de un estatus social medio (sin nobleza ni bienes heredados de por medio); y Alvarez Daboy como un sacerdote de estatus bajo. Eran muchos los sacerdotes y pocos los curatos de las ciudades grandes, económicamente importantes, por lo que estos puestos eran muy reñidos. Si bien es cierto que la preparación religiosa y académica eran determinantes a la hora de concursar para estos puestos, pesaban mucho más las estrategias sociales para obtener dichos car-

gos. Igual ocurría con las capellanías, en las que las recomendaciones eran fundamentales, a no ser que la capellanía la hubiera fundado algún familiar. Los testamentos permiten evidenciar un poco esa realidad, pues a través de una rendija muestran la relación del difunto con los diversos estamentos sociales: con la iglesia, con el poder civil, con la comunidad, y más allá, con su familia, amigos y esclavos.

Además de permitir establecer vínculos con el afuera (la sociedad), los testamentos ayudan a comprender el adentro del testador, a través de sus bienes. Puede evidenciarse que Aristigueta leía mucho y valoraba los libros, y que además de literatura religiosa entre los pocos libros que menciona se cuentan algunos de otros temas, más relacionados con los manejados durante la Ilustración. Noriega también tiene libros, pero todos de tema religioso. Alvarez Daboy, sin embargo, con una colección de libros más modesta, tiene junto a los religiosos, dos tomos de filosofía y un libro mutilado de medicina. Así la literatura puede permitir reconocer los intereses de estos personajes, el primero un cura ilustrado, como señala Morales Álvarez, el segundo pareciera ser más bien un sacerdote dedicado a su oficio, capaz sin embargo de leer libros que se ocupan de reflexionar sobre temas religiosos, y el tercero con un pensamiento probablemente más ecléctico o diverso, preocupado por problemas que trascendían las paredes de su templo (debido quizás a que era un sacerdote de pueblo, que atendía indios enfermos, y se ocupaba de la construcción de una iglesia, entre otros problemas). La indumentaria también permite contrastarlos: el primero ni siquiera se molesta en enumerar las piezas, así de prendas debió tener; el segundo las detalla cuidadosamente y entre su ropa se encuentran algunas piezas evidentemente valiosas; el guardarropa del tercero es ciertamente humilde, en sintonía con el personaje. Igual ocurre con el mobiliario y las imágenes, pues Aristigueta declara objetos de gran valor, pinturas (de autores reconocidos), relojes de pared y de mano, esculturas (algunas importadas); Noriega sólo menciona muebles y algunas pinturas (todas anónimas); Alvarez Daboy no menciona nin-

guna imagen, apenas enumera los muebles de uso diario, y enfatiza en detallar los encajes de sus sábanas, por ejemplo, un asunto del que Aristigueta ni siquiera se ocuparía: está claro que la lencería de este último debió ser muy fina. El primero de los sacerdotes declara tener joyas y objetos de valor, el segundo alguna pieza de oro o una venera con una esmeralda, el último apenas unas hebillas de plata. Igual ocurre con los esclavos, que son numerosos en el caso de Aristigueta, Noriega apenas declara dos (y uno se da a la fuga luego de su muerte) y Alvarez Daboy no señala ninguno. Sin embargo, los tres declaran tener mula y aperos, lo que puede indicar la necesidad de un transporte personal para un sacerdote de esa época.

Más allá del inventario, el entorno de la testamentaría (herederos, albaceas, y probables inconvenientes surgidos por el testamento) permite contextualizar aún más a estos sacerdotes. Aristigueta era un mantuano rico, que deja en herencia un importante Mayorazgo al Libertador Simón Bolívar: su testamento no dio problemas, lo que causó malestar fue el Mayorazgo en sí. Sin embargo, el testamento permite rescatar del interior del presbítero un probable remordimiento ante la familia paterna, al igual que un compromiso infinito con su madre difunta. También nos aproxima a una entrañable amistad que tuvo con Don Domingo Briceño, el cual, sin embargo, no fue capaz de ayudarlo en la ejecución de sus disposiciones testamentales, para no involucrarse en un conflicto familiar de gran envergadura. También evidencia su relación con los esclavos, y el afecto que tal vez sentía por alguno de ellos. Muestra también que Aristigueta se relacionaba con sacerdotes de varias órdenes religiosas, y con monjes, legos, de diversas iglesias de Caracas, al igual que con al menos dos cofradías de la ciudad. Por lo que se percibe que este sacerdote tenía una actividad social importante, tanto en el entorno religioso como en la comunidad seglar. Noriega, por el contrario, se manifiesta más bien hacia un espacio familiar e íntimo, pues no declara nada que tenga que ver con otros sacerdotes o con amigos. Todo se lo deja a sus her-

manas y sobrinos, y de todo se ocupan sus cuñados. La herencia en sí tampoco significó problemas de familia de consideración, más allá de que los gastos del entierro y los servicios posteriores debieron consumir buena parte de la herencia. Tampoco se preocupó Noriega por que sus objetos trascendieran: es muy probable que supusiera que todo sería rematado para obtener el valor en metálico pues ¿de qué le servirían a sus hermanas unas costosas prendas de celebrar la liturgia o unos libros religiosos? Finalmente, la testamentaria del padre Alvarez Daboy muestra a un cura solo, sin familia ni amigos, en un pueblo humilde, y en conflicto con sus superiores por asuntos de orden económico.

Todos ellos aspiraban la vida eterna, y cada uno acumuló méritos según sus posibilidades: Aristiguetta donó imágenes costosas a la iglesia y a la Universidad, liberó varios esclavos, se declaró piadoso ante Dios y obediente ante su madre, y protegió económicamente al infante Simón Bolívar. Noriega, además de confirmar su fe y de pedir a la Virgen que intercediera por él, entregó todos sus bienes a la familia, y así actuó como un devoto hermano y tío, y le dio la libertad al esclavo de su mayor estima. Alvarez Daboy no hace mayores declaratorias, pero consta que se dedicó a la fábrica de la iglesia y que atendía a los indios enfermos de su parroquia, lo que ya era un mérito de importancia para entrar al cielo.

Es así como ante todo, priva el temor a Dios y la necesidad de garantizar el ingreso al reino de los cielos. Pero, por otro lado, también destaca la urgencia de declararse personajes de un tinglado social, de una representación continua en la que el estatus cobra una gran relevancia. Esto último es evidente casi de puño y letra en los testamentos de Aristiguetta y Noriega, y en el de Alvarez Daboy son otros personajes los que hablan por él: fundamentalmente el bachiller Pedro Alvarez, quien reclama para este sacerdote un buen nombre, a pesar de que su vida terrena se viera empañada por cuentas pendientes con la iglesia. Se trata, antes que nada y en el caso de los tres sacerdotes, de mantener la dignidad y el estatus, más allá de la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguirre y Salvador, R. (2003). *El mérito y la estrategia. Clérigos, juristas y médicos en Nueva España*. México: Plaza y Valdés.

Castro Leiva, L. (s.f.). Una omnimoda calva. *Analítica.com*. Recuperado el 16 de febrero de 2009 en <http://www.analitica.com/bitlibro/leiva/calva.asp>.

Descalzo, A. (2002). Modos y modas en la España de la Ilustración. *Siglo XVIII, España el sueño de la razón*. Rio de Janeiro: Museo Nacional de Bellas Artes.

Duarte, C. y Gasparini, G. (1974). *Arte Colonial en Venezuela*. Caracas: Editorial Arte.

Duarte, C. (1979). *Historia de la escultura en Venezuela. Época Colonial*. Caracas: Ediciones JJ Castro y Asociados C.A.

Duarte, C. (1984). *Historia del traje durante la época colonial venezolana*. Caracas: Fundación Polar.

González Antias, A.J. y Durand González, G. (1992). *Paleografía práctica (su aplicación en el estudio de los documentos históricos venezolanos)*. (1992). Caracas: Fuentes para la Historia Colonial Venezolana, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1992

Morales Álvarez, J. M. (1999). *El Mayorazgo del padre Aristiguetta, primera herencia del Libertador*. Caracas: Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, Academia Nacional de la Historia.

Panera, C. (2003). Religiosidad e Ilustración. *Revista de Historia de América. Julio 1º*. San Pedro de Montes de Oca (Costa Rica): Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

*Testamentaria de Don Pedro Manuel Noriega*. (1782). Caracas. Archivo Arquidiocesano de Caracas, Sección Testamentos, año 1782, carpeta 111.

*Testamentaria de Don Josef Bernardo Alvarez Daboy*. (1782). Caracas. Archivo Arquidiocesano de Caracas, Sección Testamentos, año 1782, carpeta 111.

*Testamento del Don Juan Félix Jeres de Aristiguetta*. (1782). Caracas. Archivo Arquidiocesano de Caracas, Sección Testamentos, año 1784, carpeta 117

---

**María Magdalena Ziegler**

Departamento de Humanidades

Universidad Metropolitana

---

## La Reforma y la trastienda de su historia

Sobald das Geld im Kasten klingt,  
Die Seele aus dem Fegfeuer springt!  
Johann Tetzel (1465-1519)<sup>1</sup>



Por aquí no sucede nada nuevo, a no ser que la ciudad está llena del torbellino que provoca mi nombre, pues todos quieren conocer al hombre que originó tan gran incendio.<sup>2</sup>

Así se expresaba el famoso fraile agustino, profesor de la entonces joven Universidad de Wittenberg, Martín Lutero (1483-1546) en una carta a su amigo Philipp Melanchthon (1497-1560) en el verano de 1518. Mucho se ha dicho de las reales intenciones de este hombre. Él mismo llegó a reconocer, como acabamos de ver, que era el causante de las flamas que envolvían al Viejo Mundo y que creaban una vorágine insalvable, incontrolable e implacable. Sin embargo, vale preguntarse ¿era todo esto inevitable? ¿Buscaba Lutero destruir la *monolítica unidad* de la Iglesia cristiana de Occidente?

A comienzos del siglo XVI –y desde al menos un siglo- era común escuchar solicitudes de *reforma* hacia la Iglesia.<sup>3</sup> No obstante, es poco probable que todos los que creían necesaria una reforma, coincidieran en sus puntos de vista. La situación era compleja y “lo que un hombre honesto ha podido creer un abuso, otro hombre honesto podría defenderlo”.<sup>4</sup> Y aun cuando aceptáramos el hecho de que todos deseaban una reforma, el problema mayor seguiría siendo qué *reformular* y cómo hacerlo. El Concilio de Letrán V (1512-1517) sembró esperanzas en muchos, pero la desilusión llegó pronto. Esta reunión ecuménica concluyó llamando a una *reforma en la cabeza*



Hans Baldung Grien  
Martin Lutero, 1525.  
Col. privada

y los miembros de la Iglesia, mas la vaguedad de tal disposición no demarcó claras líneas de acción.<sup>5</sup>

Lo que sí parece claro es que nadie proponía una reforma en el dogma y/o en la doctrina cristiana. El propio Concilio de Letrán V supo reconocerlo así a pesar de su falta de contundencia. La reforma por la cual se clamaba apuntaba más claramente hacia la Iglesia como institución.<sup>6</sup> No se suponía que las verdades de la fe ni que la doctrina papal estuvieran erradas, pero sí se advertía que la Iglesia había devenido en un aparato burocrático pleno de ineficiencia, injusticia, inmoralidad y mundanidad.

Empero, para ser justos, es menester destacar que la fusión e interrelación entre Iglesia y Estado que se inicia en tiempos del Constantino el Grande (h.280-337), para el siglo XVI ya mostraba signos de resquebrajamiento notorios. Lo más grave de todo era que tal resquebrajamiento parecía traer una terrible confusión sobre cuáles asuntos corresponden a la Iglesia y cuáles al Estado. Así, para reformar eficientemente la Iglesia era indispensable contar con el irrestricto apoyo y consentimiento de los diversos factores de poder político del continente. Y eso, en un mundo en amplia

expansión, de dinámica agitada e intereses encontrados, era bastante difícil, por no decir imposible.

De manera pues que no ha de sorprender que el 9 de marzo de 1514, a Albrecht von Hohenzollern (1490-1545), a la sazón Arzobispo de Magdeburgo y Obispo de Halberstadt, le fuera otorgado además el Arzobispado de Maguncia con tan sólo 24 años. Por si esto fuera poco, ser Arzobispo de Maguncia brindaba adicionalmente la cualidad de elector y canciller del Sacro Imperio Romano Germánico, presidente del Colegio Electoral y primado de Germania. Para coronar todo lo anterior, en 1518, Albrecht sería honrado con el *capello* cardenalicio.<sup>7</sup> Un solo hombre reunía el poder espiritual de sendos principados eclesiásticos y, al mismo tiempo, se convertía en uno de los hombres políticamente más poderosos de Europa.

Aunque el caso de Albrecht von Hohenzollern pudiera parecer excepcional, lo cierto es que no faltaban precedentes, aun cuando la situación extraordinaria de éste fuera indiscutible. Sin embargo, para llegar hasta allí, este joven hombre de Iglesia (y de mundo) tuvo que endeudarse literalmente hasta el cuello. ¿Sus acreedores? Una de las familias más ricas del continente: los Fugger, los más poderosos banqueros alemanes. ¿De dónde obtendría Albrecht el dinero para devolver a los Fugger los 24.000 ducados<sup>8</sup> que había pedido en préstamo? Simple, introdujo una petición a la Santa Sede para la predicación de una Indulgencia en sus territorios arzobispaes y

1 "Tan pronto como la moneda suena al caer, el alma sale del Purgatorio". Frase atribuida a Johann Tetzel, fraile dominico comisionado por el Papa León X (1517) para toda la región germánica.

2 Martín Lutero en carta a Philipp Melanchthon, citado por FITZER 1972 : 23

3 La llamada Crisis de Avignon (o Cisma de Occidente) había puesto en evidencia que la Iglesia occidental no era, en modo alguno, *monolítica* y que la corrupción y las desviaciones en las cumbres de la jerarquía eclesiástica habían dejado de ser algo extraño para convertirse en parte de la naturaleza de una institución que se suponía *sagrada*. Cuando a la vuelta del siglo XV la cabeza de la Iglesia se vio dividida en tres coronas distintas, tres papas a la vez, cada uno reclamando su *legitimidad*, se daban los campanazos necesarios para llamar a una profunda *reforma* institucional.

4 CHADWICK 1982 : 11

5 CHADWICK 1982  
En el Concilio de Letrán V se realizaron diversas propuestas de reforma para la Iglesia, entre las cuales destaca "la mejora de los estudios eclesiásticos para combatir la ignorancia del clero, ejemplaridad de los miembros de la jerarquía, desde el papa a los simples sacerdotes, unificación de la vida monástica y de la liturgia..." (PAREDES 1998 : 630)

6 El sentimiento *pro-reforma*, aunque difuso la mayoría de las veces, era bastante diverso. Para un italiano, por ejemplo, podría entenderse como la apreciación de una burocracia vaticana excesiva y pesada, así como el deseo de disminuir un poco la gran cantidad de poder terrenal acumulado por cardenales y obispos. Para un fraile predicador, por otro lado, podría mirarse como la insuficiencia de una vida verdaderamente santa dentro de su congregación. Mientras que



Albrecht Dürer  
*Cardenal Albrecht Von Branden-  
 burg*, 1519.  
 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

para un hombre de leyes en la vida secular, todo podría reducirse a la necesidad de recortar las exenciones y exoneraciones de impuestos de que gozaban los jerarcas Iglesia en todos sus niveles.

7 FEBVRE 1956

8 A los precios actuales del oro (aprox. 660 \$ por onza), 24.000 ducados de oro equivaldrían a un aproximado de 2.000.000 \$.

9 Según lo expone Lebvre (1956), la Indulgencia fue predicada por dos años y produjo poco, pues el emperador exigió una tajada de tan lucrativo negocio y Albrecht von Hohenzollern apenas si obtuvo lo justo para saldar su deuda con los Fugger (FITZER 1972).

10 Los Hohenzollern han sido una de las familias dinásticas más influyentes y poderosas de Europa en los últimos 800 años. Ocupando siempre altos cargos de gran distinción, desde comienzos del siglo XVIII se convierten en la familia reinante en Prusia y Federico II el Grande probablemente sea la cabeza coronada más representativa. Son también la dinastía que unifica a Alemania en el siglo XIX, en la cabeza de Guillermo I. Su último gran representante fue el Kaiser Guillermo II, destronado al final de la Primera Guerra Mundial.

11 FEBVRE 1956 : 80

12 CHADWICK 1982

13 Se cuenta que conformaban esta extraordinaria colección unos 17.443 fragmentos de sagrados huesos y otros objetos como briznas de paja del pesebre del Niño Jesús y aun trozos de sus pañales, cabellos de la Virgen María, gotas de su leche y fragmentos de los clavos de Cristo, además de uno de los cadáveres de los santos inocentes. (CHADWICK 1982; FEBVRE 1956)

14 FEBVRE 1952 : 83

episcopales. Claro que, esta Indulgencia proveería también de fondos para el proceso de construcción de la nueva Basílica de San Pedro (en Roma). El papa León X (1475-1521) accedió y la Bula correspondiente fue expedida el 31 de marzo de 1515.<sup>9</sup>

Como podemos inferir, lograr consenso para una *reforma de la cabeza y los miembros* de la Iglesia en medio de tales situaciones, era una tarea digna de un milagro. Pero mientras todos esperaban el momento (y el gesto) milagroso, vale resaltar que aunque el famoso monje agustino estuvo todo el tiempo al tanto de la enorme acumulación de poder -y del abuso que eso significaba- en manos de tan notorio personaje de la ilustre familia de los Hohenzollern,<sup>10</sup> "Lutero no dijo nada. Absolutamente nada."<sup>11</sup> No podía saber Lutero, empero, que se tramaba una Indulgencia para financiar tales movimientos jerárquicos dentro de la Iglesia, pero sí estuvo en conocimiento de lo que implicaban tales movimientos.

Aunque el panorama planteado se nos presenta con claros visos políticos (fuera y dentro de la Iglesia), también tenía un cariz financiero y la aplicación de la Indulgencia a partir de los primeros meses de 1517, introducirá rasgos sociales y culturales, así como religiosos que no podrán obviarse. Suele decirse que fue la regular y cínica sentencia de Johann Tetzel —"*Sobald das Geld im Kasten klinget, die Seele aus dem Fegfeuer springt!*"—, el fraile dominico que se encargaría de predicar la Indulgencia, la que impulsó y estimuló como nunca las reflexiones personales de Lutero en torno al asunto del perdón, la penitencia y la Gracia. La cuestión no es tan simple.

Resulta curioso que el Príncipe elector de Sajonia, Federico III (1463-1525) el Sabio, se vio sensiblemente molesto ante las predicas de Tetzel en sus territorios. Sin embargo, no estaba este noble hombre de estado, profundamente religioso, molesto porque creyera que el dominico incurría en alguna herejía o porque las indulgencias, tan caras y tradicionales dentro de la Iglesia, fueran un asunto escandaloso a sus ojos. La agrura de Federico III era provocada por el daño que a sus arcas hacía la Indulgencia declarada por el papa León X y promovida por el Arzobispo de Maguncia, Albrecht von Hohenzollern.<sup>12</sup>

En Wittenberg, lugar de residencia del Elector de Sajonia (y de la Universidad de la cual Martín Lutero era decano en la Facultad de Teología para 1517), se conservaba y mostraba al público la exquisita colección de reliquias propiedad del príncipe.<sup>13</sup> De la visita y la oración ante éstas, previo depósito de una

"donación" en metálico, podía obtenerse una indulgencia ya popular y habitual, razón y destino de innumerables peregrinos. "Así, Lutero, en Wittenberg, no necesitaba del <<escándalo de Tetzel>> para ver en acción a los predicadores de Indulgencias... y a los que las adquirían."<sup>14</sup> ¿Qué le detuvo de alzar su voz de *protesta* ante la dinámica de las indulgencias sobre las reliquias de Federico III?

Responder a ello luce escabroso, por no decir complicado. Lutero nunca expresó su descontento hacia la indulgencia ligada a las reliquias de su futuro protector.<sup>15</sup> Sin embargo, sí estuvo muy ocupado reflexionando, desde la teología, sobre la indulgencia en sí misma y su propiedad dentro de la dinámica del Perdón y la Penitencia. Los años previos a 1517 estuvieron cargados de cavilaciones en torno a este asunto, pero no sólo como fruto de una angustia personal como normalmente suele reconocerse, sino porque éste era su trabajo: era profesor de teología.

Ya para comienzos del siglo XVI la rivalidad entre las distintas universidades europeas era más que conocida, mucho más cuando hablamos de famosas escuelas de un área en particular. En la zona germánica, era notable la pugna intelectual que sostenían las facultades de Teología de las universidades de Leipzig, Erfurt y Frankfurt,<sup>16</sup> a las que debemos añadir la Universidad de Wittenberg, fundada en 1506 por el propio Federico III el Sabio. Era común en el mundillo académico de entonces someter a críticas algunas propuestas y reflexiones en torno a algún tema específico, sobre todo entre facultades de universidades rivales.

En septiembre de 1517, es el turno de Lutero de someter a examen sus ideas en relación a un asunto que le ha preocupado desde hace ya tiempo y sobre el cual ha meditado incansablemente. Produce una primera serie de tesis, 98 en total. Con ocasión del doctorado de un amigo (Franz Günther von Nordhausen) presenta unas tesis que "ponían en entredicho los fundamentos filosóficos y teológicos de la Escolástica."<sup>17</sup> Las envía a la Universidad de Erfurt, reconocida entonces por su gran apego al escolasticismo, con la clara intención de defenderlas públicamente.<sup>18</sup> No recibió una respuesta inmediata de Erfurt y estas tesis serían discutidas tan sólo seis meses después en abril de 1518.

Pero Lutero necesitaba de la polémica. No podemos afirmar qué tanto era una necesidad espiritual suya, pero al menos podemos afirmar con cierta probabilidad que sí era una necesidad académica.<sup>19</sup>

15 No podremos saber si Lutero compartía la costumbre de Wittenberg —nunca habló de ella directamente—, aunque tal vez el hecho de que Federico III no se convirtiera definitivamente al luteranismo hasta poco antes de su muerte, pudiera hacernos pensar que estos dos personajes no siempre estuvieron de acuerdo en sus puntos de vista religiosos. Sería además injusto valorar la actitud de este príncipe alemán tan sólo a partir de sus intereses políticos, pues su honesta religiosidad parece un hecho bastante cierto. Que las reliquias y la indulgencia asociada a ellas se hubiera convertido en un espectáculo lucrativo más que un ritual cargado de significado religioso, no indica necesariamente que el dueño de las mismas no creyera en su autenticidad y poder sobrenatural. Scott H. Hendrix, refiere, sin embargo, que en 1541, Lutero recordaba que antes de la aparición de la indulgencia papal, él ya había criticado las indulgencias en general, ganándose con ello el descontento de Federico III, quien estaba orgulloso de sus reliquias (1981 : 26). No obstante, la veracidad de este recuerdo de Lutero puede ponerse en entredicho, tan sólo por el hecho de que habiendo muerto Federico III unos 16 años antes, Lutero no corría ya riesgo de molestar verdaderamente a quien le protegió a riesgo de cualquier cosa.

16 La Universidad de Leipzig fue fundada en 1409 por el príncipe elector de Sajonia Federico I (1370-1428) —antepasado de Federico III el Sabio— con cuatro facultades (Teología, Leyes, Medicina y Artes); la Universidad de Erfurt fue fundada en 1392 y Lutero obtuvo en ella su título de Bachiller en 1502, antes de doctorarse en Teología en Wittenberg en 1512, aun hoy esta universidad es famosa por su Facultad de Teología Católica; la Universidad de Frankfurt (Oder) fue fundada en 1506 por el Príncipe Elector y Margrave de Brandenburgo, Joaquín I (1484-1535), hermano de Albrecht von Hohenzollern, ya mencionado por nosotros en este texto.



Luca Cranach, el Viejo  
Pasión de Cristo y el Anticristo, 1521  
Col. privada

17 FITZER 1972 : 33

18 Entre otras cosas, en estas 98 tesis pueden leerse cosas así: "41. Casi toda la *Ética* de Aristóteles es errónea y enemiga de la gracias / 42. Es falso afirmar que la teoría de Aristóteles sobre la felicidad no se opone a la doctrina católica. / 43. Es un error afirmar que sin Aristóteles no se convierte uno en teólogo." (Las 98 Tesis de Günther de Martin Lutero citadas por FITZER 1972 : 34)

19 Scott H. Hendrix refiere que por más provocadoras que pudieran parecer, las 95 Tesis de Lutero eran axiomas académicos, con sentido académico. (1981 : 29)

20 Lutero citado por FEBVRE 1956 : 86

21 Lutero publica el documento en la iglesia de Wittenberg en latín, lo que demuestra aún más que su público era el académico, no otro.

22 Martín Lutero citado por CHADWICK 1982 : 46

Veamos los hechos más detenidamente. La Universidad de Wittenberg debía deslumbrar en una discusión intelectual para darle lustro a su prestigio. Lutero era el decano de la Facultad de Teología. Federico el Sabio era el bienhechor de su universidad y el Arzobispo Albrecht, su opositor más férreo en el plano político, era hermano del benefactor de una de las universidades rivales (la de Frankfurt) y además había propiciado la Indulgencia que mermaba las entradas a sus arcas fiscales. Lutero había estado meditando justamente sobre la Indulgencia.

El 31 de octubre (víspera de Todos los Santos) del mismo año 1517, el monje agustino, en la puerta lateral de la iglesia del castillo de Wittenberg, fija un anuncio en latín que rezaba:

*"Por amor a la verdad, por celo de hacerla triunfar, las proposiciones siguientes serán discutidas en Wittenberg, bajo la presidencia del R. P. Martin Lutero, maestro en artes, doctor en Santa Teología y lector ordinario de la Universidad. Ruega a aquellos que no puedan estar presentes en el discurso que intervengan por carta. En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo, Amén."*<sup>20</sup>

El tema de esta discusión a la que Lutero invitaba y rogaba a participar era: *Pro declaratione virtutis indulgentiarum*.<sup>21</sup> Parecía apropiado el tema y el momento. Tetzl andaba propagando la *buena*

*nueva* de la indulgencia papal desde marzo de 1517. Pero ¿al colocar tal anuncio – con sus 95 Tesis añadidas- el día antes de Todos los Santos, no corría Lutero el riesgo de salpicar la buena imagen de la peregrinación en torno a las reliquias de Federico el Sabio III? Ciertamente, el Día de los Santos era el día de mayor flujo de peregrinos en Wittenberg y las reliquias eran su motivo. Era un gesto arriesgado. Tanto que no creemos que haya sido llevado a cabo sin el consentimiento del fundador de la universidad local.

Aun a riesgo de caer en el terreno de las especulaciones, no consideramos muy probable que Lutero se jugara su futuro y su prestigio intelectual de esa manera. De hecho, sus consideraciones sobre el Perdón y la Penitencia, así como sobre la pertinencia de la Indulgencia, se venían discutiendo desde hacía no pocos meses en el seno de la Universidad de Wittenberg. Federico III ha debido conocer el contenido de tales discusiones, sobre todo, si con ellas corrían el riesgo de enlodarse sus amadas reliquias. Ya en mayo de 1517, Lutero le escribía a un amigo lo siguiente: "Mi teología – que es la de San Agustín- está ganando terreno y ya domina la universidad. Dios lo ha hecho. Aristóteles está declinando y quizás se vaya derecho al Infierno."<sup>22</sup>

De lo anterior se desprenden algunas cosas interesantes. Por una parte, reafirma nuestra sospecha de que las discusiones de lo que será el contenido

de las famosas 95 Tesis de octubre de 1517, era público y notorio en el mundo académico de Wittenberg. Por otra parte, hayamos una taxativa declaración de oposición a Aristóteles (y por ende, al escolasticismo) que se confirmarán luego con las 98 Tesis de septiembre de ese año. Y además, podemos deducir que un nodo fundamental de sus disertaciones no se hallaba tanto en la práctica errónea de las Indulgencias, sino en su sistemática oposición a otras escuelas de teología. Todo lo cual no era, en absoluto, fuera de la común.

Es posible que para Lutero -¿y por qué no, también para Federico III?- Tetzal resultase un excelente pretexto para encender una polémica del más alto nivel sobre la prédica de una Indulgencia de cualidad papal. Después de todo, las reliquias eran parte integral de la tradición religiosa de Wittenberg y además un asunto en extremo popular, muy querido por la mayoría de los devotos. Pero la Indulgencia papal era otra cosa. En potencia, era la oportunidad de hacer algún daño a

*“esos italianos que se burlaban de los buenos y leales alemanes; esos italianos vivarachos, astutos, desenvueltos, sin escrúpulos ni fe, sin seriedad ni profundidad, y que, con el pretexto de servir los grandes intereses de la cristiandad, pero no sirviendo en realidad a sino a sus propios apetitos ¡sacaban de Alemania tantos hermosos ducados!”<sup>23</sup>*

En 1532, Lutero recordaría esos momentos: “¡No hay ninguna nación más despreciada que la alemana! Italia nos llama bestias; Francia e Inglaterra se burlan de nosotros.”<sup>24</sup> Empero es tan arriesgado afirmar que Lutero actuó en venganza hacia los italianos (y por ende, hacia el papa), como afirmar que fue parte consciente de una astuta jugada política de Federico III. Seguramente, Lutero nunca conoció los anhelos políticos más íntimos de su benefactor, pero luce probable que desde sus inquietudes intelectuales (y espirituales) se hubiera constituido en el vehículo perfecto para dar un poco de dolor de cabeza al papa y a alguien más cercano y, por tanto, más peligroso: Albrecht von Hohenzollern.

Es a éste a quien Lutero, el mismo 31 de octubre de 1517, dirige una misiva muy ilustrativa en conjunto con las 95 Tesis que anunciaban el debate en la puerta de la capilla del castillo de Wittenberg:

*“Gracia y misericordia de Dios, a quien debo todo lo que soy y puedo. Padre reverendísimo en Cristo,*

*príncipe serenísimo, perdonad que yo, humilde entre los humildes, sea tan osado y hasta me haya atrevido a tomar en consideración dirigir una carta a vuestra augustísima alteza. El Señor Jesucristo es testigo de que soy conciente de mi inferioridad y de mi insignificancia, y que he retrasado durante mucho tiempo lo que ahora llevo a cabo con tanto atrevimiento...”<sup>25</sup>*

Nuestro fraile agustino se muestra aquí sumamente humilde, al tiempo que reverencia al arzobispo una y otra vez llamándole *vuestra alteza, vuestra clemencia, amadísimo padre, padre reverendísimo, vuestra ilustrísima*, etc. Sin embargo, Lutero es firme en sus planteamientos y no procede con ambigüedades:

*“Se ofrece en el país una bula papal, bajo el nombre de vuestra gracia, para la construcción de la Iglesia de San Pedro. No obstante, no me preocupa tanto el enorme griterío de los predicadores de la bula, que, por otra parte, ni siquiera he oído, como deploro el falso sentido que el pueblo llano obtiene de ella, y que, sin embargo, ellos tanto recomiendan en todas partes, pues estos infelices creen que cuando compran indulgencias aseguran su salvación, e igualmente creen que las almas salen inmediatamente del purgatorio en cuanto han depositado el dinero en la caja. Y no sólo eso: creen que los efectos de esta indulgencia son tan poderosos, que no existe ningún pecado que sea demasiado grande; dicen que si uno hubiese ofendido a la Virgen –sí es que esto es posible-, también sería perdonado. Así mismo, piensan que con esta indulgencia el hombre queda libre y fuera de todo castigo y culpa...”<sup>26</sup>*

De lo anterior pueden rescatarse varias cosas interesantes. En primer lugar, Lutero se asegura de hacer ver al arzobispo que lo que va a relatarle y explicarle (para bien o para mal) se hace en su nombre, de modo que conviene prestar atención. En segundo lugar, deja claro que no le preocupan las exclamaciones de Tetzal al predicar la indulgencia, pues ni siquiera las ha escuchado.<sup>27</sup> En tercer lugar, al no ser el discurso de Tetzal su preocupación, expone que es la mala interpretación que el pueblo está haciendo del verdadero sentido de la indulgencia papal (*deploro el falso sentido que el pueblo llano obtiene de ella*), lo que le inquieta y espanta. Finalmente, lo que Lutero quería hacerle ver al arzobispo, por encima de cualquier cosa, era un asun-

23 FEBVRE 1956 : 104

24 Martín Lutero citado por FEBVRE 1956 : 104

25 Lutero en carta al Arzobispo de Maguncia citado por FITZER 1972 : 15

26 Lutero en carta al Arzobispo de Maguncia citado por FITZER 1972 : 16-17

27 Deberíamos descartar entonces que haya sido una natural animadversión hacia el fraile dominico y su estilo peculiar de predicar, lo que impulsase a Lutero a publicar sus 95 Tesis.

to de cualidad teológica, pues al pensar *que con esta indulgencia el hombre queda libre y fuera de todo castigo y culpa*, se incurría en una interpretación errónea de la doctrina cristiana católica y de las nociones teológicas fundamentales sobre el Perdón y la Penitencia.<sup>28</sup>

De tal manera, para el fraile Martín lo reprochable no era la prédica de la indulgencia papal en sí, sino que las autoridades eclesiásticas –entre ellas *su amadísimo padre e ilustrísima alteza*, el Arzobispo de Maguncia- no movieran un dedo para corregir las tergiversaciones en relación a los efectos de tal indulgencia. Debemos inferir que ello no ha debido ocurrir con la arraigada costumbre de la indulgencia a consecuencia de la visita a las reliquias de Wittenberg y, por lo tanto, no había razón para mezclar ambas. El problema era el revuelo causado por una *super* indulgencia que parecía tener más poder que el propio y autentico arrepentimiento sincero, acompañado de la penitencia más dura e inclemente. Como buen teólogo y cristiano, era su deber encender las alarmas.

La carta de Lutero al Arzobispo de Maguncia no fue abierta sino hasta el 17 de noviembre. Para el 13 de diciembre se enviaba un expediente a Roma, acompañado de un informe que daba cuenta de la popularidad que ya para entonces han alcanzado las 95 Tesis de Lutero, pues han sido publicadas en alemán. ¡Grave error! El Arzobispo Albrecht, a la sazón de 27 años, no optó por canalizar la inquietud luterana a través de las discusiones académicas, en predios universitarios, sino que prefirió recurrir a la voz *poderosa* de la Santa Sede. Subestimó el cariz y el nivel intelectual de lo planteado, rebajándole a una cota que rayaba en la herejía. Así, un trueno desde San Pedro acabaría con la insolencia del profesor universitario.

No obstante, esto era un asunto doméstico y así ha debido considerarlo el Arzobispo de Maguncia en primer lugar. Las universidades de la región podían haber dado cuenta de Lutero sin mucha dificultad como lo demostraría el debate que sostuvo éste con Johann Eck<sup>29</sup> (1486-1543) en 1519 y del cual salió, por ser considerados con el monje agustino, con las tablas en la cabeza.<sup>30</sup> En realidad, el debate se organizó para que discutieran públicamente Eck y Andreas Karlstadt<sup>31</sup> (1486-1541) -cercano compañero académico de Lutero-, pero el fraile Martín no pudo reprimir sus ansias por discutir públicamente en el claustro universitario y terminó “robándole” el tesigo a Karlstadt.<sup>32</sup>

La Universidad de Leipzig fue el escenario en el cual Eck daba cuenta rápidamente del famoso ingenio de Karlstadt, para proceder a atacar con su voz estruendosa a Lutero. Ascético en su apariencia y con su clara argumentación, éste esperaba exponer sin demora sus razones. Pero la fulgurante retórica de Eck y su hábil dialéctica pronto colocaron a Lutero contra las cuerdas, haciéndole dar una vuelta peligrosa a las pruebas que esgrimía. “Un giro que le llevó a saltar la cerca que transformaría todo el asunto de reforma a revolución”.<sup>33</sup>

La estrategia de Eck, era clara y simple: demostrar que Lutero compartía opiniones con Jan Hus<sup>34</sup> (1369-1415), lo que le colocaría a un paso de la cofradía de los herejes. Si Lutero hubiera tenido una pizca de la sagacidad de su rival, con seguridad habría evadido el punto, pues material intelectual para hacerlo no le faltaba, además del gran coraje que siempre le distinguió. Sin embargo, Lutero dejó que Eck clavara en él su aguijón y el veneno inyectado le hizo reaccionar exactamente como su rival deseaba: “Lutero admitió que Hus había estado en lo correcto en algunas oportunidades y que el Concilio de Constanza, que le había condenado, se había equivocado”.<sup>35</sup>

Esto fue mortal para el mensaje luterano, el cual, a partir de ese momento, se había ganado oficialmente las insignias de herejía. Para entonces, en la zona germánica, era una ofensa el ser calificado de *husita* en alusión a Jan Hus, Lutero mismo había sido educado en la noción de que Hus era un hereje y el repudio de tal calificativo era un hecho consumado. El monje agustino había caído en la trampa de Eck y mientras toda su vida había evitado los cambios innecesarios, se hallaba ahora a las puertas de un gran torbellino que asolará el continente y él sería el causante.

Si esta discusión en predios de la academia se hubiera llevado a cabo a finales del año 1517 o a inicios del siguiente, propiciada por el propio Arzobispo de Maguncia, Lutero y su propuesta no habrían pasado de una derrota honorable. El fraile Martín habría retornado a su cátedra y retomado su pluma para reformular y repensar sus tesis. Mientras, el fragor de la indulgencia papal habría cesado y, muy probablemente, el pensamiento luterano se habría colado pacífica y paulatinamente a partir de algunas publicaciones gracias a la imprenta. Claro que, esto no podremos saberlo y existen algunos detalles más que analizar antes de concluir tal cosa. No olvidemos que el Arzobispo de Maguncia envió al papa un in-

28 Según refiere Hendrix (1981), el asunto de la indulgencia *per se* no tenía porque haber molestado a Lutero, pero al tener este asunto que ver, en un sentido estricto, con el sacramento de la Penitencia y sobre todo con las obras de satisfacción que el pecador penitente debía realizar para pagar la pena del pecado, las exageraciones cometidas en la interpretación de la indulgencia papal, pueden haber motivado su malestar.

29 Johann Eck estuvo desde muy niño inclinado a los asuntos intelectuales. Con apenas 12 años ya era estudiante en la Universidad de Heidelberg, estudió también en la de Tübingen y obtuvo su título de Doctor en Teología en la de Freiburg. Para 1512 ya era Pro-Canciller de la Universidad de Ingolstadt, en el corazón de Bavaria. Se distinguió por su marcada inclinación hacia el Escolasticismo.

30 Hay que resaltar que Johann Eck había conocido a Lutero en la primavera de 1517 (antes de la publicación de las 95 Tesis) y que habían congeniado muy bien.

31 Andreas Karlstadt obtuvo su doctorado en Teología en la Universidad de Wittenberg en 1510 y fue él, como Canciller de dicha universidad, quien otorgó su título de Doctor a Martín Lutero en 1512. Posteriormente (1515-16) estudia en Roma, en la Universidad de la Sapienza, y se gradúa en Derecho Canónico y Civil.

32 Eck y Karlstadt iniciaron la discusión el 27 de junio de 1519, pero para el 04 de julio ya Lutero se hallaba frente a Eck en el estrado.

33 CHADWICK 1982 : 50. Sobre una descripción más detallada del debate de Leipzig y sus consecuencias en el ámbito teológico de la Reforma, ver HENDRIX 1981.

forme detallado sobre el caso de Lutero y ello da tela que cortar.

Involucrar al papa en todo este asunto traería consecuencias mucho más graves que las acusaciones que pudiera haber esgrimido Lutero en contra de las interpretaciones desviadas de las indulgencias. En un principio la respuesta de la Santa Sede fue poco menos que tibia. Procedió a investigar el asunto luterano, pero sin mucho aspaviento. Mientras, las 95 Tesis eran traducidas al alemán y ganaban popularidad, siendo tan malinterpretadas como lo había sido la propia indulgencia papal. En ellas Lutero no ataca directamente al papa León X, ni siquiera al papa como autoridad suprema de la Iglesia.

En las 95 Tesis hay una alerta manifiesta sobre el proceso de remisión de culpas y el papel que el papa ha de jugar en él. La tesis n° 5 expone: *El Papa no quiere ni puede remitir culpa alguna, salvo aquella que él ha impuesto, sea por su arbitrio, sea por conformidad a los cánones*. Así mismo, indica que el Santo Padre sólo podría otorgar indulgencia sobre las penas que se han otorgado en este mundo cuando en la tesis n° 22 afirma que: *el Papa no remite pena alguna a las almas del purgatorio que, según los cánones, ellas debían haber pagado en esta vida*. Sin embargo, confirma, en la tesis n° 25, que el papa bien podría interceder para solicitar el perdón de las almas del Purgatorio.<sup>36</sup>

Aclara Lutero, en la Tesis n° 38 que: *la remisión y la participación otorgadas por el Papa no han de menospreciarse en manera alguna, porque, como ya he dicho, constituyen un anuncio de la remisión divina*. Es claro que, como expresa en la tesis n° 50: *Debe enseñarse a los cristianos que si el Papa conociera las exacciones de los predicadores de indulgencias, preferiría que la basilica de San Pedro se redujese a cenizas antes que construirla con la piel, la carne y los huesos de sus ovejas*. Lutero hace notable la buena fe que posee en relación a las intenciones del papa y su indulgencia, pero insiste en que el problema es de correcta comunicación y en la tesis n° 56 advierte que: *Los tesoros de la Iglesia, de donde el Papa distribuye las indulgencias, no son ni suficientemente mencionados ni conocidos entre el pueblo de Dios*. Y si, como él mismo expresa, los tesoros de la Iglesia –claramente los espirituales– no saltan a la vista y que los que brillan son aquellos contados en joyas y monedas, entonces tenemos un problema grave de corrupción. Empero, Lutero es muy hábil para evitar denunciarlo de manera directa.<sup>37</sup>

Con todo, parece que para el monje agustino es más importante el error didáctico que se comete con los fieles que la propia actitud del papa frente a la indulgencia que se cobra en su nombre. Con mucha claridad –y aquí está una clave importante para entender este documento– explica en las tesis n° 41, 42 y 43<sup>38</sup> que no debe preferirse una indulgencia a la penitencia en sí misma y que una buena y sincera obra de caridad ha de valer más que el perdón de una indulgencia. Esto, reclama Lutero, debe explicarse a los cristianos, porque, obviamente, las malas interpretaciones son las que están dañando a la Iglesia en lo más profundo de su doctrina.<sup>39</sup> Más aún, en la tesis n° 45 podemos leer: *Debe enseñarse a los cristianos que el que ve a un indigente y, sin prestarle atención, da su dinero para comprar indulgencias, lo que obtiene en verdad no son las indulgencias papales, sino la indignación de Dios*.

Las 95 Tesis son un documento que explora un espectro teológico en torno al Perdón y la Penitencia con las indulgencias como pretexto, no hay duda de ello. Pero fue asumido, y con toda razón, como un documento de denuncia. No sólo la historia lo ha asumido así, pues al haber sido traducido al alemán y ser leído por individuos no preparados en el campo teológico, la innegable claridad expresiva de Lutero, paradójicamente envió sus tesis hacia el camino que los profetas del Antiguo Testamento habían seguido: la denuncia contra el poderoso.

Por más que en las 95 Tesis se advierta que si no hay perdón sincero, la indulgencia no funciona y que por más poderosa que sea la indulgencia, ésta no desaparece la culpa del pecador;<sup>40</sup> las menciones al papa fueron asumidas como inclementes ataques a la autoridad pontificia y los enemigos de Lutero se encargaron de avivar el fuego de tales consideraciones.

De hecho, Lutero estuvo dispuesto a callar y a no contribuir en nada más a la vorágine desatada en su nombre.<sup>41</sup> Quería la conciliación y justamente el aceptar que en Leipzig se discutieran sus Tesis y el haber asistido a la discusión, participando en ella, es una muestra de que deseaba, sobre todo, aclarar lo que había sido tergiversado. El escenario académico lució adecuado, porque, después de todo, de la academia habían surgido sus preocupaciones. Inclusive, en 1518 envía una carta a León X y en ella asegura que sus 95 Tesis no pretendían ser doctrina ni dogma, sino proposiciones que había formulado enigmáticamente para provocar el debate.<sup>42</sup>

34 Jan Hus fue un predicador de aires reformistas, nacido en Husinec (Bohemia del Sur, hoy República Checa) y muerto en la hoguera tras ser condenado por el Concilio de Constanza debido a sus prédicas "heréticas" fundamentadas en un deseo de retorno al Cristianismo primitivo y a la reforma de la jerarquía eclesiástica.

35 CHADWICK 1982 : 50. Ver también HENDRIX 1981.

36 Tesis n° 25: *Muy bien procede el Papa al dar la remisión a las almas del purgatorio, no en virtud del poder de las llaves (que no posee), sino por vía de la intercesión*.

37 Hendrix (1981) indica que Lutero no puede considerarse en el grupo de los papistas, pero advierte que, en general, en la zona germánica pocos integraban ese grupo. Por lo tanto, la actitud de Lutero no puede calificarse de extraordinaria.

38 Tesis n° 41: *Las indulgencias apostólicas deben predicarse con cautela para que el pueblo no crea equivocadamente que deban ser preferidas a las demás buenas obras de caridad*.

Tesis n° 42: *Debe enseñarse a los cristianos que no es la intención del Papa, en manera alguna, que la compra de indulgencias se compare con las obras de misericordia*.

Tesis n° 43: *Hay que instruir a los cristianos que aquel que socorre al pobre o ayuda al indigente, realiza una obra mayor que si comprase indulgencias*.

39 HENDRIX 1981

40 Tesis n° 76: *Decimos por el contrario, que las indulgencias papales no pueden borrar el más leve de los pecados veniales, en conciencia a la culpa*.

Podemos hablar entonces, como un elemento más dentro de las claves para comprender ese torbellino reformista, de un manejo equivocado de la situación de parte de las autoridades que se vieron obligadas a afrontarla. Ni el Arzobispo de Maguncia ni el Vaticano comprendieron la dimensión de los sucesos y en lugar de mirar el bosque, se enfrascaron en un pequeño arbusto llamado Martín Lutero. Su desprecio hacia las tesis del agustino, tan sólo echaron la leña suficiente al fuego como para hacer arder a la Iglesia entera y desgarrar a la sociedad occidental.

Todo lo expuesto anteriormente no brinda *la respuesta* al asunto luterano, mucho menos si dentro del *corpus* de las 95 tesis nos tropezamos, en el peldaño 89, con lo siguiente: *Dado que el Papa, por medio de sus indulgencias, busca más la salvación de las almas que el dinero, ¿por qué suspende las cartas e indulgencias ya anteriormente concedidas, si son igualmente eficaces?* Federico III el Sabio y sus reliquias vienen de nuevo a escena. ¿Por qué expresaría Lutero algo como eso? ¿Acaso no estaba en contra de toda indulgencia?

Aparentemente, nuestra hipótesis sobre el no atacar a las indulgencias derivadas de las reliquias de Wittenberg sí puede tener sentido. Hacer esta salvedad en la tesis nº 89, no puede ser casualidad. Evidentemente, para Lutero no debe haber sido un problema la tradicional y popular costumbre alrededor de las reliquias de su señor, Federico III el Sabio. Pero al ser ésta suspendida mientras estuviera vigente la indulgencia papal, se estarían rozando pieles muy sensibles. Tal vez nunca podremos saber que papel jugó exactamente en todo esto el Elector de Sajonia, pero incurriríamos en un error al dejarlo fuera del juego.

En el mes de agosto de 1518, Roma reclama en ella la presencia de Lutero. El monje debía ir a defenderse y aclarar sus puntos de vista. Sin embargo, para salir de Wittenberg le hacía falta la autorización de Federico III el Sabio. Éste, sin reparos, en medio del intrincado juego político de la sucesión al emperador Maximiliano I (1459-1519), se opone y hace que sea un legado pontificio el que acuda a Wittenberg, para interrogar al profesor estrella de su universidad.<sup>43</sup>

Será el Cardenal Cayetano (un eminente teólogo dominico) quien finalmente interrogue a Lutero en representación de la Santa Sede. Lo hará en la Dieta de Augsburgo un poco después en el mismo año 1518 (12 y 13 de Octubre). El Cardenal no esperaba entablar una discusión con Lutero. No era esa su in-

tención. Tan sólo quería una respuesta a la pregunta que no era intención directa de Lutero en las 95 Tesis: ¿rebelión o no en relación a la autoridad papal? Si Lutero no se retractaba, sufriría las consecuencias.<sup>44</sup> De nuevo, la Iglesia subestimó la capacidad de reacción del monje agustino (y de todo lo que tenía detrás, especialmente su protector). Del encuentro con el Cardenal Cayetano surgió tan sólo una apelación de Lutero a un Concilio General de la Iglesia Cristiana, en el cual esperaba minimizar el poder del papa y generar una verdadera discusión teológica de sus ideas.

El papa León X fue aconsejado en torno a enviar otro emisario, más conciliador. Esto hace surgir algunas dudas en relación a la razón por la cual el papa no procedió de inmediato a declarar a Lutero fuera de Iglesia (*excomunio*) y calificarlo oficialmente de *hereje*. Considerando el revuelo causado por las ideas de éste en toda la región germánica y el hecho de que no paraba de escribir y publicar folletos alentando aun más el pensamiento plasmado en las 95 Tesis, es extraño que el papa buscara la vía del diálogo. Es probable que las presiones políticas hayan influido en él en este sentido. Después de todo, el emperador Maximiliano estaba viejo y enfermo, se requería de acuerdos firmes para consolidar las apuestas por el sucesor.

Lo cierto es que León X envió a Karl von Miltitz (1490-1529), un noble germano, como su *nuncio* ante Lutero y el Elector de Sajonia. Miltitz llevaba consigo un mensaje del papa para el monje de Wittenberg y la Rosa Dorada de la Virtud para Federico III.<sup>45</sup> En enero de 1519 se entrevista con Lutero en Altenburg y de este encuentro surge una carta del monje agustino al papa (3 de marzo de 1519), la cual fue escrita “en un tono de sumisión, y con ansias de reverenciar su respeto a la Santa Sede, pero sin retractarse de nada.”<sup>46</sup>

La citada carta era escrita antes del debate de Leipzig con Eck (junio-julio, 1519). Lutero había prometido a Miltitz que procuraría calmar las aguas si sus enemigos hacían lo propio y no lo atacaban más. No obstante, algunos autores consideran que el intercambio académico –que nunca paró– fue una provocación para Lutero y por ello acude al debate con Eck.<sup>47</sup> Mientras que otros ven en esta disputa pública una muestra de la necesidad de Lutero y de otros actores del conflicto, por zanjar el asunto en predios intelectuales.<sup>48</sup> En realidad, el debate universitario de Leipzig puso a Lutero contra las cuerdas, como ya vimos algunos párrafos atrás y logró poner

41 Será en 1520, cuando Lutero publicará una Carta abierta a León X, en la cual expresará: “Un hombre es un vicario, sólo cuando su superior está ausente. Si el papa gobierna mientras Cristo está ausente y Cristo no reside en su corazón, ¿qué otra cosa puede ser sino el vicario de Cristo? ¿Qué es la Iglesia bajo tal vicario sino una masa de gente sin Cristo? De hecho, ¿qué puede ser tal vicario sino un anticristo y un ídolo?” (Citado por HENDRIX 1981 : 21)

42 HENDRIX 1981

43 FITZER 1972

44 CHADWICK 1982

45 La Rosa Dorada de la Virtud es un premio y honor otorgado por la Santa Sede de la Iglesia católica a renombrados y distinguidos personajes que se han distinguido por su extrema y notable lealtad al espíritu católico y la propia Santa Sede. Se cree que la costumbre fue introducida por el papa Gregorio II (716). Entre los insignes receptores de la Rosa Dorada podemos mencionar a la reina Isabel la Católica (1493) y el rey Enrique VIII de Inglaterra, quien como excelso defensor de la fe la obtendría en 3 ocasiones, la última en 1524, tan sólo 9 años antes de declararse la cabeza de la Iglesia inglesa y separarse de Roma.

46 CHADWICK 1982 : 49

47 GRIMM 1968

48 CHADWICK 1982

en sus labios afirmaciones que no tenían otro calificativo posible sino el de *heréticas*. De allí en adelante, los pasos hacia la excomunión eran pocos.

En este sentido, quien hasta entonces le había protegido, Federico III de Sajonia (llamado el Sabio), no dudo en mantener su posición, pero esto no debe tomarse como un gesto de fidelidad doctrinal hacia Lutero. No podemos ser tan simplistas. El 11 de enero de 1519 fallecía Maximiliano I, cabeza del Sacro Imperio Romano Germánico y la sucesión al trono imperial era un asunto de estado (para muchos, incluido el papa). Aunque parecía lógico que los Habsburgo continuaran ciñendo la corona del imperio más grande de toda la cristiandad, esto no estaba totalmente asegurado y la pelea por ese privilegiado lugar sería a muerte.

Carlos I (1500-1558), rey de España (desde 1516), era el principal candidato como nieto y directo descendiente de Maximiliano I.<sup>49</sup> Pero el rey de Francia, Francisco I (1494-1547), tenía serias pretensiones al trono imperial y competirá ferozmente contra Carlos I. "Francisco atacará a Carlos calificándole de ingenuo en predios políticos y llamándole hijo de una loca, como referencia a la demencia de su madre; mientras que Carlos presentaba a Francisco como un déspota que buscaba terminar con las tradicionales libertades germanas."<sup>50</sup> Desde Roma se estimulan dos candidaturas que pudieran hacer contrapeso a la extrema polarización reinante: la de Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547) y la de Federico III el Sabio, Príncipe Elector de Sajonia.

La candidatura de Enrique VIII nunca se tomó muy en serio y, éste tampoco contribuyó a catapultarla, aun cuando era un ferviente católico entonces y digno representante de la monarquía cristiana de Occidente, ganándose en 1521 el título de *Defensore Fide* otorgado por el papa. Pero Enrique y Francisco no se veían bien mutuamente, su rivalidad era conocida y además, estaba sazónada por el antagonismo histórico entre Inglaterra y Francia. Y cuando España e Inglaterra sellaron su alianza en 1516, poco antes de la muerte del rey Fernando el Católico, parecía que Enrique estimularía la candidatura de Carlos al trono imperial, antes que la suya que tenía claramente pocas posibilidades. Con Carlos ciñendo la corona del imperio, Francisco sería el más afectado.

Ahora bien, proponer que Federico III de Sajonia ocupase el lugar que Maximiliano I dejara vacío era otra cosa. Sin embargo, el talante del Sabio, al parecer, no tenía mucho hacia los asuntos político-

administrativos de envergadura y no había un consenso sólido alrededor de su persona, lo que ponía en peligro la cohesión del imperio.<sup>51</sup> Así pues, todo apuntaba a que el papa podría inclinar la balanza entre Francisco y Carlos. Al final, Roma apoyaría la candidatura de Francisco I y Federico III, quizás por obvia reacción ante la actitud de la Santa Sede y considerando el escenario perfecto de revuelta religiosa contra el papa del cual él era el principal espectador y aupador.

Federico se convierte prácticamente en el *jefe de campaña* de Carlos I de España, convenciendo fácilmente al resto de los príncipes electores para apoyar al jovenzuelo.<sup>52</sup> ¿Cómo los convenció? ¿Qué les pudo haber dicho que les sedujo tanto entorno a Carlos? Se dice que Federico III deseaba casar a su sobrino Johann Frederick con la hermana menor de Carlos I, Catalina, y de este modo ampliar el poder de la Casa de Sajonia en el imperio. Empero, esto no era argumento para convencer a nadie y la realidad nos dice que los siete electores imperiales votaron a Carlos I de España de manera unánime.<sup>53</sup>

Carlos era electo emperador el 28 de junio de 1519, mientras Eck y Karlstadt iniciaban la famosa discusión en Leipzig a la que se sumaría Lutero 4 días después. El 23 de octubre de 1520, Carlos recibía la corona imperial en Aachen, en una ceremonia dirigida por los arzobispos de Maguncia y Trier. A estas alturas las suspicacias del lector deben estar en su nivel más alto, porque ya antes habíamos expresado que el Arzobispo de Maguncia, Albrecht von Brandenburg, y el Duque de Sajonia, Federico III, no eran lo que se dice "amigos". ¿Cómo es que ahora todo cuadra tan perfectamente como en una feliz foto de familia?

Es evidente que las maniobras políticas dignas de una *maquiavélica antología* no podían faltar aquí. Recordemos que Federico III ha debido apoyar a Lutero y sus 95 Tesis, al menos en parte, deleitado por la idea de causar serias migrañas al Arzobispo de Maguncia, dentro de cuya arquidiócesis debía Johann Tetzel predicar la indulgencia papal que le beneficiaría económicamente. Llegado el momento, el Arzobispo de Maguncia vio en Francisco I, en comunión con la opinión papal, el candidato a apoyar para la elección imperial. Haciendo lo propio, Federico III optó por Carlos I para tomar la vía contraria a los deseos papales y los de su estimado rival local. Sin embargo, y no debemos olvidarlo nunca, existe un actor capaz de trastocar las mejores alianzas políticas del mundo: ¡Poderoso caballero es don Dinero!

49 Carlos era hijo de la princesa Juana de Castilla (la Loca) -hija de Isabel y Fernando, los reyes católicos- y de Felipe el Hermoso (hijo del emperador Maximiliano I). Muertos sus padres, él se convertía en el heredero de ambas ramas familiares.

50 OZMENT 1980 : 249

51 OZMENT 1980: 249

52 OZMENT 1980

53 Los siete electores imperiales eran tres eclesiásticos (Albrecht von Brandenburg, Arzobispo de Maguncia; Richard Greiffenklau zu Vollraths, Arzobispo de Trier y Hermann V von Wied, Arzobispo de Colonia) y cuatro seculares (Ludvík I Jagellonský, rey de Bohemia; Joachim I Nestor, Margrave de Brandenburgo; Ludwing V, Conde Palatino del Rhin y Federico III el Sabio, Duque de Sajonia).

Federico III, cual agente financiero de Carlos I, realizó las gestiones correspondientes y rápidamente repartió *las razones* para apoyar la candidatura del joven nieto de Maximiliano I. "Los electores recibieron 850.000 florines, 500.000 de los cuales provinieron directamente de la banca de los Fugger y los Welser."<sup>54</sup> Todos los votantes quedaron, sobra decirlo, completamente convencidos de quien era el mejor de los candidatos. El imperio tenía nueva cabeza: Carlos V.

No obstante, al ascender Carlos al trono imperial, se presentaba para Federico III un problema: Lutero. ¿Qué haría con él? Carlos V no podría permitir un desgarramiento de la cristiandad y él lo sabía. En principio, Federico III arregló todo para que Lutero fuera escuchado en la Dieta de Worms, celebrada a comienzos de mayo de 1521, presidida por el propio emperador. El monje de Wittenberg debía pues dar la respuesta que cambiaría para siempre la historia de Europa y de la misma cristiandad.

La situación no era sencilla, pues el papa León X había emitido el año anterior la Bula *Exsurge Domine* (15 de junio), en la cual requería que Lutero se retractase de 41 de las 95 Tesis, so pena de excomulgarle. El 10 de diciembre de 1520, a las 9 de la mañana, Martín Lutero se había reunido con una pequeña multitud en un acto público, al cual asistieron ciudadanos comunes y catedráticos de la Universidad de Wittenberg: "Ceremoniosamente quemó los libros de la ley canónica y los decretos papales, así como una copia de la Bula [*Exsurge Domine*] en una hoguera en un montículo entre las murallas de Wittenberg y el río Elba."<sup>55</sup> El 3 de enero de 1521 Lutero era formalmente excomulgado.<sup>56</sup> Oficialmente había sido declarado fuera de la Iglesia católica.

El año de 1520 vio como Lutero publicaba incansablemente otros escritos, distintos a sus 95 Tesis pero derivados de ella, ya no tanto en su esencia teológica como en su alcance político y social. En agosto de ese año publica *Discurso a la nobleza de la nación alemana*, escrito en idioma vernáculo, con la colaboración de sus compañeros de la Universidad de Wittenberg y patrocinado por la corte del Duque de Sajonia. En pocas semanas se habían vendido los 4.000 ejemplares de la primera edición. En este documento, Lutero "demandaba que los gobernantes alemanes pusieran atención a las reformas educativas, legales y sociales. Les urgía a que siguieran el ejemplo de la Universidad de Wittenberg que había destronado a Aristóteles, que había reemplazado el estudio de la Biblia por el de las sentencias de Lom-

bardo y había girado su atención hacia el estudio de las lenguas, las matemáticas y la historia en lugar del escolasticismo."<sup>57</sup>

De tan sólo 21 años de edad, Carlos V debía hacer frente a la amenaza espiritual más grande que la Iglesia haya tenido que enfrentar jamás, sobre todo si consideramos las catastróficas consecuencias en el ámbito político, económico, social y cultural. "Era inconcebible para él que a un simple monje se le permitiera cuestionar la autoridad de la Iglesia. Más aún, la rebelión contra la Iglesia podría guiar una rebelión contra el estado."<sup>58</sup> Por otro lado, Carlos le debía mucho a Federico III, quien convertido en el adalid de su candidatura imperial le llevó a un triunfo rotundo. Escuchar a Lutero era lo menos que podía hacer.

En presencia del emperador y en medio de una nutrida audiencia, Lutero fue interrogado con una pregunta simple: *¿Se retracta usted de lo que ha dicho?* Con claridad, el *rebelde* monje agustino de Wittenberg respondió: "A menos que se me pruebe equivocado por medio de las Escrituras o por razón evidente, entonces soy un prisionero en conciencia de la Palabra de Dios. No puedo retractarme y no me retractaré. Ir contra la conciencia no es ni seguro ni correcto. Dios me ayude. Amén."<sup>59</sup> Un acto de coraje sin duda alguna éste de Lutero. Pero ¿fue sólo su coraje lo que le permitió responder así en Worms? Un salvoconducto firmado por el propio Carlos V le permitiría salir de allí sin un rasguño y eso, ha debido proporcionarle seguridad. Además, Federico III estaba detrás de todo esto y los visos políticos respecto a su protección hacia Lutero no podían ocultarse entonces (como ahora).<sup>60</sup>

Una vez que el álgido momento ante la Dieta imperial hubo pasado, Lutero se dio a la tarea de aplicar sus ideas reformistas en Wittenberg.<sup>61</sup> Sin embargo, rápidamente se percató que la simple prédica del Evangelio no era suficiente para aplacar las diferencias de opiniones que sobre la materia religiosa (incluso teológica) había avivado su propia iniciativa de 1517. Decidió lanzarse en una cruzada misionera, pero esto tampoco dio los resultados inmediatos que esperaba. Optó finalmente por lanzar su condena —a través de cartas y panfletos— hacia el culto a toda reliquia y cualquier otra práctica no incluida en los Evangelios. Esto a pesar de que el 22 de febrero de 1522, algunos meses después de decidirse sobre esta condena, le escribiera una sentida carta a su benefactor Federico III el Sabio, en la cual dice cosas así:

54 OZMENT 1980 : 253

55 CHADWICK 1982 : 54 / GRIMM 1968

56 Vale acotar que en la Dieta imperial de Worms, esto se supo sólo para el 10 de febrero, mientras Carlos V accedería a escuchar a Lutero el 6 de marzo.

57 GRIMM 1968 : 133

Poco después publicaría *El cautiverio babilónico de la Iglesia*, el cual fue escrito en latín pues tenía una seria intención teológica, no era para el público general. El texto resume su *nueva* teología derivada de la reflexión incitada por las 95 Tesis de 1517. Finalmente, en octubre de 1520, escribe, para el papa y en latín, *La libertad del cristiano*. Con este texto pareciera buscar aún un entendimiento con la Santa Sede, pero la historia nos dice que la reconciliación no vendría. El escrito fue traducido pronto, en noviembre de ese mismo año, al alemán.

58 GRIMM 1968 : 136

59 Lutero ante la Dieta de Worms citado por CHADWICK 1982 : 56

60 OZMENT 1980 : 252

61 Regresará a esta ciudad a comienzos de 1522, a pesar de la advertencia de Federico II de que no lo hiciera por el momento. Pero los disturbios acaecidos en Wittenberg parecen haber impulsado a Lutero a actuar en contra de los deseos del Elector. Creyó que su presencia apaciguaría los ánimos de quienes actuaban en su nombre. Sin embargo, aunque Federico III fue advertido por sus consejeros de que la presencia de Lutero (un excomulgado) en Wittenberg atraería la ira del emperador, aquel terminó por hacerse la vista gorda sobre el asunto.

“Reciba usted, mi gracioso Señor, gracia y gozo de Dios Padre por la adquisición de una nueva reliquia... Por muchos años vuestra gracia ha estado adquiriendo reliquias de todas partes, pero Dios ha escuchado finalmente la petición de vuestra gracia y le ha enviado, sin que esto significara esfuerzo para usted, una cruz entera, junto con los clavos, la lanza y el látigo. De nuevo os digo: ¡Gracia y gozo por la adquisición de esta nueva reliquia!”<sup>62</sup>

No podemos saber si Lutero se expresa aquí con sinceridad. Tampoco tendríamos por qué dudar, después de todo, nunca antes había atacado las famosas reliquias de su protector. No obstante, es curioso que tan sólo a la vuelta de unos meses cambiara de opinión y atacase un culto tan caro a quien le había, literalmente, salvado el pellejo. Lo cierto es que hasta Federico III sintió la dura voz de su protegido en sus demandas por poner fin inmediato a las viejas costumbres alrededor de las reliquias resguardadas en la iglesia de Todos los Santos.

Para el devoto príncipe esto era impensable, pero escogió simplemente ignorar las peticiones de Lutero. Después de todo, su vida llegaba a su fin y tal vez lo presentía. No será hasta 1524, pocos meses antes de su muerte, acaecida en 1525, que Federico III, Elector de Sajonia, accedería a complacer a monje reformista.<sup>63</sup> Ya viejo y cansado, Federico III, a las puertas de su sepulcro renegaría de su profunda convicción católica para convertirse en un luterano más.<sup>64</sup>

El *gran incendio* del que hablaba Lutero en su carta a Melanchthon, en el verano de 1518, a penas se iniciaba entonces. Ahora, él mismo agitaba los vientos para avivarle y, sin piedad ninguna, consumirían a buena parte de Europa en uno de los períodos más negros de su historia. Si el gesto airado de Lutero en Worms puede leerse como el inicio de la defensa por las libertades religiosas, debemos entonces reconocer que todo comenzó con un gesto que no debe tomarse de manera diferente al de publicar un artículo provocador en una revista académica. Cuando Lutero clavó sus 95 Tesis en la puerta de la capilla del castillo de Wittenberg “lo último que se proponía era escindir su Iglesia, la católica, y dividir su mundo en campos enfrentados.”<sup>65</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

BARZUN, Jacques (2005), *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años en la historia de Occidente*, Taurus, Madrid.

CHADWICK, Owen (1982), *Reformation*, Penguin, Harmondsworth.

FEBVRE, Lucien (1956), *Martín Lutero*, Fondo de Cultura Económica, México.

FITZER, Gottfried (1972), *Lo que verdaderamente dijo Lutero*, Aguilar, México.

GRIMM, Harold (1968), *The Reformation era (1500-1650)*, The Macmillan Co., New York.

HENDRIX, Scout H. (1981), *Luther and the papacy: stages in a reformation conflict*, Fortress Press, Philadelphia.

OZMENT, Steven (1980), *Age of reform (1250-1550): an intellectual and religious history of the late medieval and reformation Europe*, Yale University Press, New Haven.

PAREDES, Javier (1998), *Diccionario de los papas y los concilios*, Ariel, Barcelona.

MURRAY, John (1982), *Luther: a life*, Crossroads, New York.

62 Martín Lutero en carta a Federico III el Sabio, del 22 de febrero de 1522, citado por John Todd, *Luther: a life*, pág. 228.

63 Cfr. Harold J. Grimm, *Op. Cit.*, pág. 153

64 Es posible que el mismo Lutero se abstuviera de algunas cosas más radicales mientras Federico III estuvo con vida. De lo contrario, sería mera coincidencia que tan sólo después de la muerte de su protector, Lutero procediera con la reforma definitiva de la misa (quedando prácticamente abolida en comparación con el ritual anterior) y, además, tomará la decisión de casarse, lo que le impediría retornar a su estado monástico previo. Más aún, si consideramos que el hermano menor de Federico III, Johann, quien sucedió a éste en el trono del Ducado de Sajonia en 1525, asumió la reforma de Lutero con mayor vehemencia, a tal punto que declaró a la nueva Iglesia Luterana como la oficial del estado sajón (siendo él declarado Obispo general) y fue el líder de la Liga Esmalcada que enfrentaría luego al sacro imperio, no podemos más que pensar que, de algún modo, Federico III había sido una especie de muro limitante a los amplios vuelos de la Reforma luterana.

65 BARZUN 2005 : 30

**Angélica M. Figuera  
Martínez**

Historiadora del Arte

Universidad Central de Venezuela

## EL ARTE EN TRES PASOS

# Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética

...uno nunca debe creer a un teórico  
(historiador del arte, crítico, etc.)  
si sostiene que ha descubierto  
un fallo objetivo en la obra [de arte].

Vassily Kandinsky

El periodo comprendido entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, se caracteriza por una profunda conmoción en las estructuras del pensamiento europeo. El ser humano toma conciencia de la efervescencia y la rapidez del devenir histórico, lo que le lleva a una continua regeneración de conceptos e ideas. Es así como se abren nuevos espacios para nacientes ciencias, dedicadas a la comprensión del comportamiento y la mente humana. El hombre se vuelca hacia sí mismo, pero esta vez lo hace con la intención de indagar en las profundidades de su ser individual y colectivo.

Esta caducidad incesante de conceptos, que para el cambio de siglo se brindan en una imperiosa necesidad de construir, conducen, como es lógico, a la revisión, rescate y/o revaloración de ideas provenientes de múltiples áreas de conocimiento, para ser integradas en otras muy distintas.<sup>1</sup> Así, durante esta época era bastante común que diversos métodos de estudio de la realidad compartieran no sólo el vocabulario de otros, sino sus objetivos e incluso, postu-



Vasily Kandinsky  
*Composición V*, 1911  
 Óleo sobre tela, 190 x 275 cm  
 Colección Privada

lados, haciendo de sus límites algo más bien difuso. Tal es el caso de la Psicología y la Sociología, cuyos planteamientos se interceptaban en número significativo con los postulados de áreas como la Estética y la Teoría arte.

La vanguardia alemana de comienzos del siglo XX forma parte aún de esa maraña de nuevas propuestas que se gestan en el plano artístico y estético, y que iniciaron su andar a partir de finales del siglo XVIII, cuando los postulados filosóficos de Immanuel Kant (1724-1804) en su *Kritik der Urteilskraft* (Crítica del juicio, 1790), despertaron numerosas derivaciones en el campo de la estética y del arte. Los principios que estructuran la base teórica que ha podido conformar a la vanguardia inmediatamente posterior a 1900 no parten de cero. Las deudas son muchas, pero no tan evidentes como pudiera pensarse.<sup>2</sup> De allí, la riqueza y complejidad del pensamiento que caracteriza incluso a las propuestas teóricas en torno al arte, propias de este momento. Historiadores y teóricos del arte serán deudores de Kant de una forma u otra.

La filosofía kantiana, de la que muchos beberían, está estructurada, básicamente, a partir de dos principios. El primero de ellos tiene que ver con el Intelectualismo, es decir, aquella vía de conocimiento que toma al intelecto (la razón) como herramienta fundamental para comprender el mundo<sup>3</sup>; mientras que el segundo está vinculado con lo que los filóso-

fos alemanes de comienzos del siglo XVIII llamaron *Sensualismus*<sup>4</sup>, vertiente que encuentra en la percepción de los fenómenos del mundo, el camino a través del cual se recopilan los datos que, luego, el intelecto se encargará de organizar y dar coherencia.<sup>5</sup> En Kant, tanto el Intelectualismo como el Sensualismo tendrán un peso notable. Cuando éste afirma que el hombre podrá conocer la realidad por medio de las capacidades de su alma, se refiere al conocimiento, *al placer y displacer y al deseo*.<sup>6</sup> De este último principio propuesto por Kant, se desprenderán una serie de planteamientos en torno al arte, direccionados a comprender –por medio de una vía menos racional– los fenómenos del mundo.

No cabe duda de que es durante el siglo XIX cuando se abren caminos, antes ignorados, en un intento por comprender enteramente la realidad. Y, aunque, la fe en las ciencias positivas se ha ido desmoronando ya para finales de esta centuria, cada vez son más numerosos y contundentes los descubrimientos hechos en el campo de las ciencias que confirman la existencia de una realidad que trasciende el mundo fenoménico, cosa que desarma el discurso científico tradicional heredado del siglo de las luces. Es así como se amplía la mirada que el ser humano tiene de la realidad, percibiéndola ahora como un complejo multifacético y, por ende, variable, lejos de ser unívoco. La rigidez del conocimiento teórico de los fenómenos sensuales, antes sostenido por el

1 Ver Burrow : 2001 y Sebrelli : 1995

2 Ver Selz : 1989; Shearer : 2001

3 De esta vía de conocimiento se alimentan ciencias como la Lógica, la Matemática, la Física y todas las demás áreas que requieren del pensamiento racional.

4 Christian Wolff (1679-1754), antecesor de Kant, desarrolló ampliamente el principio del *Sensualismus*, pues se fundamentó en la capacidad conocer la realidad a través de los sentidos. Trató de explicar racionalmente aquello que estaba fuera de los alcances de la razón, abordando temas metafísicos y comprendiéndolos por medio de la experiencia sensual del sujeto, acto que asumía con las luces de la razón.

5 De esta rama se desprende la Fenomenología, cuyo método parte del conocimiento de la realidad a través de la experiencia del sujeto. Aunque, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) hizo referencia al término al tratar de explicar la evolución histórica del *espíritu absoluto*, fue Edmund Husserl (1859-1938) quien se convirtió en el máximo exponente de la escuela fenomenológica, conformada a finales del siglo XIX.

6 Las dos últimas relacionadas con los juicios *a priori*, es decir, no racionales. En este sentido, no se puede dejar de nombrar la corriente de pensamiento que se desprende de los principios del *Intelectualismo* y que, en predios de Kant, parte de la capacidad de *conocimiento* (juicio *a posteriori*) que según este autor tiene el alma humana. Se trata de aquella tendencia que encuentra en la *idea conceptual* la vía por medio de la cual comprender las formas artísticas, y cuyo principal exponente se halla en Erwin Panofsky (1892-1968)

Positivismo, cede espacio a la especulación científica, abriendo así el abanico de posibilidades que explican la existencia de una realidad mucho más maleable y, a veces, ininteligible. En este sentido, John Burrow nos comenta que:

*El pluralismo teórico y la creciente disposición a tratar las teorías como hipótesis de guía hizo insostenible la ingenua suposición de que la ciencia proporcionaba una imagen o copia literal de cómo era “realmente” el mundo. El recién nacido siglo XX estaba entrando en el mundo subatómico, que a la sazón no podía examinarse con el microscopio y al que, al parecer, no podían aplicarse las leyes duras y deterministas de la mecánica newtoniana y los inicios de la teoría atómica.<sup>7</sup>*

Así las cosas, poco a poco se fueron legitimando aquellas vías de conocimientos fundamentadas en la intuición o en la imaginación creativa, que tuvieron origen a finales del siglo XIX. Lo que conduciría a comprender la experiencia en sí misma como la posibilidad de acceder a aquellas cosas que no pueden ser captadas a simple vista. Entonces, se intenta marcar definitivamente la línea que separa a *lo material de lo espiritual*, a pesar de que ambos elementos son entendidos como componentes del mundo. Es importante destacar que la religiosidad y el pensamiento sobre lo religioso (y lo místico) adquirieron una inusitada y paradójica importancia a todo lo largo del siglo XIX.<sup>8</sup> Incluso, ya en el siglo XX toman un nuevo impulso que les llevará a adoptar un discurso mucho más ortodoxo y que, de alguna manera, sustituya la dominación cuasi absoluta que hasta el siglo XVIII sostuvo la Iglesia Católica.

La creciente relatividad, motivada por el auge de diversas corrientes de pensamiento que para entonces estaban en boga<sup>9</sup>, no impide que en el ser humano pierda el ansia de profundizar cada vez más en el conocimiento del mundo, buscando así la esencia que compone la realidad. Al contrario, tanto el viraje que han dado las ciencias en torno a sus posturas, como la difusión esperanzada de

un mundo supraterráneo propia de los movimientos espirituales de la época, configuran el panorama para que se indague en aquellos aspectos vinculados con la esencia absoluta de la existencia, aunque ello implique adentrarse en terrenos oscuros y desconocidos.

En un sentido, la búsqueda de lo absoluto conducirá al hombre a desprenderse de todos los referentes históricos (sobre todo los vinculados con lo nacional) en función de aprehender y comprender la naturaleza de la humanidad y la relación que ésta tiene con el mundo. En el otro, también le llevará a buscar las raíces más profundas, que expliquen lo realmente auténtico de su ser, en los orígenes de su identidad nacional, postura, esta última, heredada expresamente del pensamiento romántico decimonónico.<sup>10</sup>

No obstante, en predios del arte, podría decirse que esta tendencia a lo absoluto, cuyo centro se encuentra en la necesidad de alcanzar *lo esencial* de la realidad, inclinaría la balanza hacia la búsqueda de cierta síntesis formal, donde el arte ganara en la autonomía de sus propios medios. Dice Antoine Compton que:

*La tradición moderna, según esta nueva ortodoxia aparecida a fines del siglo XIX, es la historia de la purificación del arte, de su reducción a lo esencial. En este sentido se verá a menudo describir el paso de una generación a otra y de un artista a otro como un paso hacia la verdad, una tensión del arte hacia su límite, o aún más, una reducción del ilusionismo, una reapropiación del origen.<sup>11</sup>*

En el campo del arte, esa incesante y obligada renovación, ya sea teórica o formal, instaura cierta *estética de lo nuevo*, en función de conquistar un plano más elevado, pues es allí donde está lo esencial, lo auténtico, de la realidad. Pero es importante mencionar que, todo ello, obedece a la necesidad de comprender a profundidad el mundo, necesidad que, incluso, es común a todos los campos de conocimiento y que, de alguna manera, va moldeando el am-

7 Burrow 2001 : p. 90

8 Jacques Barzun explica que esta inusitada inclinación religiosa presente en todo el siglo XIX podría tener su origen en el panteísmo del siglo XVIII. De hecho, ya Lord John Byron se refiere a las montañas como *un sentimiento* y no como un odioso obstáculo para los viajes. Refiere Barzun que “se busca a Dios mediante la naturaleza o en la naturaleza misma... El panteísmo era una manifestación de la fe romántica.” También las religiones de libro tuvieron un gran impulso en el siglo XIX y de ello es muestra el movimiento de Oxford reavivó la iglesia anglicana. Incluso la literatura brindó su aporte con la notable obra *El genio del cristianismo* (1802) del vizconde René de Chateaubriand. En Alemania, indica Barzun que debe destacarse la labor del pastor Schleiermacher, quien revitalizó el Protestantismo. (Barzun 2001) Además de lo anterior, no puede dejarse de lado la sólida y constante labor de la escuela de Teología Católica desarrollada alrededor de la Universidad de Tübingen (Alemania). Aunque la Facultad de Teología de esta casa de estudio se fundó en 1817, sus miembros supieron hallar un camino conciliador entre el misticismo romántico y el racionalismo más radical. De hecho, se nutrió de las ideas filosóficas de Hegel y Schelling, dejando a un lado la fuerte tradición escolástica patente en la teología oficial católica hasta el Concilio Vaticano II. (Martínez Fernández 1998) Finalmente, vale destacar movimientos artísticos iniciados por Los Nazarenos alrededor de la Academia de San Lucas en Múnich a comienzos del siglo XIX, así como también la hermandad Prerrafaelista inglesa que debe mucho al cardenal John Henry Newman en su contenido místico-religioso. (Ver Selma 1997)

9 Sobre todo, aquellas relacionadas con el estudio de la *experiencia* interna del individuo, como es el caso de la Fenomenología.

biente intelectual de la época. Como bien señala Pierre Daix en predios del arte:

...la abstracción, es decir, la liberación de la pintura de la presión de las formas naturales, fue una necesidad colectiva y no un problema teórico, como se suele creer en nuestros días. Los pintores más diferentes la experimentaron como si hubieran sentido al mismo tiempo... el deseo de ir a ver con sus pinceles lo que ocurría en este territorio aún virgen, y los resultados que obtuvieron le empujaron a seguir atreviéndose.<sup>12</sup>

Vemos entonces que la tendencia a la abstracción que se da en las manifestaciones plásticas europeas de comienzos del siglo XX, en principio, es consecuencia de esa inquietud generalizada del ser humano de la época por comprender el componente esencial de la realidad. Se deja de lado la simple reproducción del mundo sensible en función de dilucidar lo que sucede a niveles suprasensibles. Precisamente, esa va a ser la dirección del arte: estudiar y develar aquello que no se ve. Esta tendencia está principalmente representada en Alemania por diferentes artistas teóricos e historiadores del arte.

### **El universo del arte: experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética.**

Tradicionalmente, en la historia y la teoría del arte encontramos tres elementos que son fundamentales para comprender el hecho artístico: se trata de la *experiencia artístico-creadora*, la *obra de arte* y la *experiencia estética*. Cada uno de ellos, además de ser esenciales dentro del universo que propone el arte en sí mismo, pueden ser entendidos como eslabones que hacen del proceso de creación y contemplación del arte un todo coherente y unificado. Así, el artista después de haber experimentado un *proceso creativo*, deja como testimonio o producto final lo que se ha denominado *obra de arte*, para que el espectador la recoja a través de su individualidad y pueda *contemplarla* o, más bien, *experimentarla*.

### **Sobre la experiencia artístico-creadora**

En un sentido general, puede decirse, que la experiencia artístico-creadora consiste en el acto creador mismo, es decir, todo lo que implica concebir, diseñar y elaborar una obra de arte. Aquí, no sólo entra en juego el momento en el que el artista está materializando sus ideas, sino también el período de previa preparación a la creación artística.

La *experiencia artístico-creadora* ha sido vista bajo distintas ópticas a lo largo de la historia. Tradicionalmente, las teorías artísticas se centraban en el hecho creador. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX la *experiencia artística* fue desplazada en importancia por la *experiencia estética*. Quizás, ello se debe, entre otras cosas, al auge de nacientes ciencias como la Psicología. Es sólo a finales de siglo XIX y principios del XX cuando algunos teóricos y artistas como Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand y Hans von Marées (1837-1887) se preocuparon por rescatar el valor que tiene el *proceso creativo* propio del arte.

Fiedler, junto a Hildebrand y Marées, representan el triángulo teórico-práctico de lo que se ha denominado la Teoría de la *Sichtbarkeit* (Pura Visibilidad). Decimos teórico-práctico, precisamente, porque tanto Hildebrand como Marées, además de tener una fuerte inclinación hacia los aspectos teóricos del arte, ejercían el oficio de la escultura y la pintura, respectivamente. Mientras, Fiedler fue el único que se dedicó por completo a postular una teoría del arte debidamente sistematizada. Este intelectual alemán nutrió y acompañó su trabajo del pensamiento de Marées, a la vez que influyó en gran medida el trabajo intelectual de Hildebrand. Vale decir que este último artista incluso publicó, en 1893, un libro titulado *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (*El problema de la forma en la obra de arte*), donde muchos de los fundamentos expuestos parten de ideas tomadas de su maestro Fiedler.<sup>13</sup>

La conjunción del aspecto teórico y el aspecto práctico está dada por la importancia que Fiedler otorga al *proceso de creación de la obra de arte*. Generalmente, en dicho proceso participan dos elementos: uno que tiene que ver con el proceso per-

10 En este sentido, Antoine Compagnon (1990) cometa, con respecto a las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XIX, que: "Hay pues que distinguir dos vanguardias: una política y otra estética, o más exactamente, la de los artistas al servicio de la revolución política, en el sentido saint-simoniano o fourierista y la de los artistas que se contentan con un proyecto de revolución estética. De estas dos vanguardias una quiere el arte para cambiar el mundo, y la otra quiere cambiar el arte, juzgando que el mundo los seguirá." (p. 39)

11 Compagnon 1990 : p.41

12 Daix 2002 : p.111

13 En la selección de escritos de Fiedler que hace Hans Eckstein, titulado *Vom Wesen der Kunst* (*De la esencia del arte*), Fiedler hace algunos comentarios sobre el trabajo que elaboró Hildebrand en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (*El problema de la forma en la obra de arte*, 1901). En ambos textos es posible encontrar la mutua influencia que tuvieron estos autores al construir sus ideas. Aunque es evidente la ventaja que en este caso tiene Fiedler ante Hildebrand con respecto a la formulación teórica en torno al arte, es interesante ver cómo las opiniones de ambos autores se encuentran y desencuentran en ideas determinadas.

ceptivo –es decir, aquel momento en el cual el artista tiene contacto físico con la realidad sensible– y otro que está vinculado con el momento creador propiamente dicho. Para Fiedler, el valor del arte va a radicar en estos dos aspectos, el *contemplativo* y el *expresivo* por parte del artista. Ellos dos componen el acto de creación de la obra de arte. Incluso, estos no pueden ser concebidos como hechos independientes uno de otro, sino que ambos deben formar parte de una única experiencia: *la experiencia artístico-creadora*.

Adicionalmente, es necesario destacar que, según Fiedler:

*...el proceso creativo no moviliza sólo un aspecto o una habilidad especial, sino que involucra a la persona entera; tanto que los actos físicos y los espirituales no podrían ser distinguidos en el proceso del artista.<sup>14</sup>*

Esto quiere decir que la expresividad del artista ya no depende de la mera maestría técnica que éste pueda tener al momento de elaborar su obra, sino que también dependerá en gran medida de las sensaciones internas que le produzca el acto contemplativo. Por lo tanto habría que reconocer al ejercicio expresivo como un proceso impulsado por componentes *psico-físicos* –más no psicológicos–, donde evidentemente ya no participa sólo la parte interna o la material (técnica) como factores independientes uno del otro, sino como un todo indisoluble.<sup>15</sup>

Por otra parte, Fiedler nos dice que de un lado está aquello que percibimos, del otro están nuestras construcciones intelectuales sobre los fenómenos del mundo. Cuando ambos aspectos son vistos como si fuesen el mismo, sucede lo que este autor ha denominado una *dualidad del mundo*.<sup>16</sup> Esta *dualidad del mundo* es consecuencia de la doble imagen que tenemos de las cosas, en tanto que no percibimos el fenómeno directamente, sino que, más bien, percibimos la construcción intelectual, el concepto predeterminado del fenómeno, para luego hacer nuestra propia imagen de una imagen que ya estaba

configurada. Se trata, entonces, de “...esa dualidad de alguien que percibe algo percibido.”<sup>17</sup> Para romper con esa barrera que nos impide comprender los fenómenos del mundo directamente, se hace necesario advertir que “...todo nuestro dominio de la realidad no sólo descansa en procesos internos, sino que también [la realidad] es idéntica a las formas en las que estos [procesos internos] se manifiestan.”<sup>18</sup> Sin embargo, dice Fiedler que el proceso de percepción de lo real no puede estar regido sólo por las sensaciones internas que producen los fenómenos percibidos, sino que debe haber cierto equilibrio entre dichas sensaciones y las construcciones intelectuales del sujeto que observa.

No obstante, es necesario tener en cuenta que “no hay visualidad pura en la mera percepción de los objetos como tales”<sup>19</sup>. Y si tomamos en cuenta que “...todo ser y toda realidad no consisten más que en el material y los elementos de las figuras del espíritu en las que se presentan las percepciones recibidas”,<sup>20</sup> entonces es posible comprender que, la tarea del artista, no es desvelar una realidad oculta a los ojos de nuestra percepción cotidiana, sino que más bien éste construye la realidad en la medida que observa los fenómenos del mundo.

*Por paradójico que parezca, el arte empieza allí donde la contemplación acaba. El artista no se distingue por su talento intuitivo especial ni porque sea capaz de ver más allá o de una manera más intensa, porque sus ojos tenga el don especial de la distinción, la síntesis, el cambio, el refinamiento o la claridad, de suerte que en sus obras no hiciera más que manifestar los logros de su visión. Se distingue más bien porque el talento singular de su naturaleza le permite pasar directamente la percepción intuitiva a la expresión gráfica: su relación con la naturaleza no es contemplativa sino expresiva. En esto reside el verdadero milagro del arte.<sup>21</sup>*

Se trata entonces de una realidad que nada tiene que ver con un *ser absoluto de las cosas*, sino que más bien ésta se coloca en predios de la subjetividad

14 Fiedler en Barasch 2000 : p. 129. (Traducción nuestra)

15 Fiedler 1958

16 Según Fiedler, en el hombre hay varios estadios de conciencia del mundo. Estos estadios se distinguen unos de otros por el grado de proximidad, que podemos alcanzar a través de ellos, con el verdadero ser de las cosas, es decir, con la realidad. Normalmente, el ser humano utiliza cada uno de sus sentidos (tacto, vista, oído, olfato y gusto) de manera complementaria para conocer los fenómenos del mundo. Cuando esto sucede estamos teniendo una imagen de la realidad que no se aproxima a su verdadera esencia, pues está fragmentada.

17 Fiedler 1958 : p. 171

18 *Ibidem* : p. 171

19 Pérez Carreño en *Ibidem* : p. 37.

20 Fiedler 1958 : p. 171

21 *Ibidem* : p.238

del individuo que participa de la experiencia perceptiva. De allí que, la realidad no existe como algo previo al acto perceptivo, sino que más bien se va configurando en la medida que es observada. Pero en este acto "no hay diferencia entre la experiencia del ser y el ser mismo, sino que la realidad es el mundo de nuestras experiencias".<sup>22</sup> De allí que Fiedler proponga a la *Sichtbarkeit* como el resultado del proceso donde la visión se define a sí misma.

Ahora bien, según este teórico, la conciencia de la realidad aumenta en la medida que logramos darle autonomía a cada uno de los sentidos, haciendo que ellos, en su particularidad, ejerzan la función que le corresponde. Entonces, lo que es dado a la vista no se puede conocer mediante el tacto o el oído y viceversa, pues mientras más aislemos los sentidos unos de otros, más profundo será el conocimiento del fenómeno percibido. Y "... cuando aislamos la actividad del sentido de la vista y llenamos con ella todo el espacio que le corresponde de nuestra conciencia nos enfrentamos a las cosas de este mundo como fenómenos visuales en sentido propio."<sup>23</sup>

La especificidad sensorial que exige la *Sichtbarkeit* apunta hacia una visión que debe incursionar en terrenos particulares, es decir, ir de una percepción general –donde participan todos los sentidos (vista, tacto, oído, gusto y olfato)– a una percepción especializada, que reclama toda la atención en un sólo sentido (en este caso la vista). Sin embargo, no está de más decir que, en los planteamientos de Fiedler son producto de una clara metodología positivista.<sup>24</sup>

En tal sentido, no resulta extraño que lo percibido a través de la *Sichtbarkeit* sea un todo caótico, desordenado, confuso, "... fragmentos incoherentes, apariencias fugaces y transitorias, y [que] nos vemos desvalidos cuando sentimos la necesidad de *hacer presente* la visualidad de lo que se ve."<sup>25</sup> De allí, que se hable del artista como aquel que tiene la capacidad de lidiar con esta realidad fragmentada<sup>26</sup>, al punto de *unificar* lo percibido a través de su trazo. La misión del artista será limpiar los ruidos que acompañan a lo que percibe como visual en su conciencia,



para presentarnos una *realidad pura*, integrada en cada uno de sus elementos. Una *realidad completa, absoluta*.

Ya no se trata entonces de reproducir los fenómenos tal cual los vemos en la cotidianidad, pues de hacerlo así el artista estaría partiendo de una imagen que ya está dada para luego hacer una doble imagen de la realidad. La misión del artista es extender a sus manos el proceso expresivo que comenzó en sus ojos. Pues, "... la mano no hace algo que ya no haya hecho el ojo. Más bien surge algo nuevo y la mano continúa la evolución de lo que hace el ojo precisamente en el punto, donde el propio ojo ha llegado al final de su acción, y avanza."<sup>27</sup>

22 Pérez Carreño en *Ibidem* : p. 23

23 Fiedler 1958 : p. 215

24 El pensamiento positivista propone que para aprehender la realidad en su totalidad es necesario fragmentarla y comprender cada una de sus partes por separado, para luego volver a unir las y tener así una visión completa del hecho.

25 *Ibidem* : p. 218. (Cursivas nuestras.)

26 Esta falta de conexión no sólo es dada por el sentido de la vista. Según Fiedler, también el sentido del tacto y el locomotor pueden tener contacto con una realidad fragmentada. (*Ibid.* p. 36)

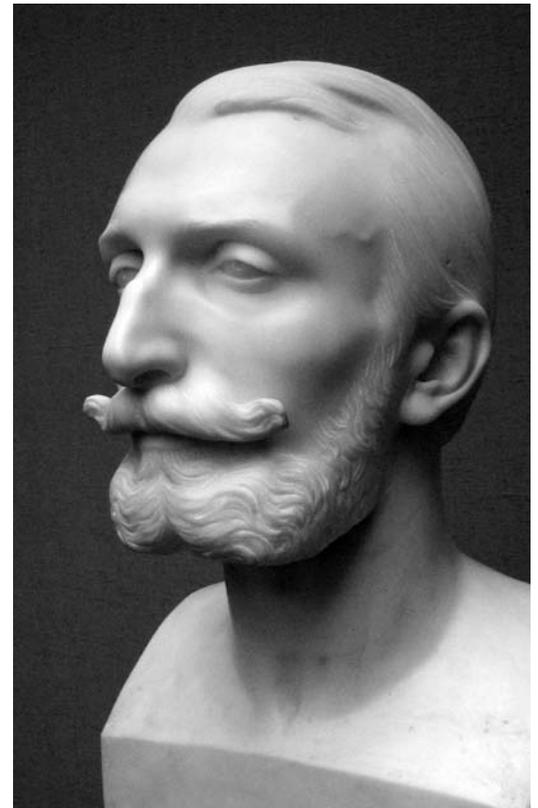
27 *Ibidem.* : p. 229

Guido Morpurgo-Tagliabue, al referirse a las ideas estéticas de Fiedler, expone:

*Así como todo pensamiento es palabra, igualmente toda visión es gesto. Hablando artísticamente, ver es ver formas: es decir, pasar de lo confuso a lo claro, de lo indefinido a lo definido; y a esto sólo se llega creando figuras, trabajándolas, modelándolas exteriormente, es decir, continuando y perfeccionando, mediante un movimiento creador externo, el llamado proceso orgánico interno de la impresión. Toda visión es un comportamiento.*<sup>28</sup>

Así, podemos comprender cómo, para Fiedler, la *experiencia artística* es creadora en todo su sentido, pues dará pie a un producto completamente nuevo, original, que nada tiene que ver con lo que normalmente percibimos a través de nuestros sentidos, sobre todo si pensamos que nunca la experiencia de un artista será igual a las experiencias de sus iguales. Según estos argumentos, es posible entender no sólo que la libertad creativa es un valor intrínseco a la experiencia artística, sino que ahora el artista tiene la posibilidad de participar activamente en el hecho creador, en tanto que ya no copia la realidad pues la expresa desde su ser individual. Entonces, es indudable que, para Fiedler, “el placer proporcionado por la obra de arte no [sea] el de su recepción sino el de su producción...”<sup>29</sup> Con esto se confirma la importancia que el teórico de la *Sichtbarkeit* da al proceso que conlleva la producción de una *obra de arte*.

Hildebrand, al igual que Fiedler, pero desde su particular visión de artista, expuso planteamientos parecidos sobre la *experiencia creativa*, al afirmar que “... la visión no es precisamente un acto mecánico, sino la experiencia de la representación.”<sup>30</sup> Sin embargo, éste sólo compartió con su maestro la idea del *proceso creativo* del artista y no las ideas en torno a la *obra de arte*.<sup>31</sup> La diferencia radica en que Hildebrand planteó leyes absolutas que el artista debe tomar en cuenta al momento de crear una forma a partir de la naturaleza.<sup>32</sup> Como consecuencia, consi-



derar estas leyes, en cierta medida, garantizará la efectividad de la *obra de arte*. Puesto que “el arte es la fijación de una forma visual a la naturaleza. En la actividad de esa forma, su efecto sobre el espectador, reside la validez artística de la obra de arte.”<sup>33</sup>

Hasta ahora, hemos visto cómo los postulados de los teóricos de la *Sichtbarkeit* abogan por una *estética de la experiencia* que, básicamente, se fundamenta en los procesos internos del artista. Vale aquí hacer un alto para señalar que, en las últimas décadas del siglo XIX, los límites que separan a cada una de las nacientes áreas de conocimiento son muy difusos, pues todas las especialidades están en una constante lucha por definir su campo de saber. Entonces, es comprensible que, en esta búsqueda, la Estética bebiera de la Psicología en un intento por comprender a mayor cabalidad el hecho creador.<sup>34</sup>

Ello está claramente representado por las ideas de Hildebrand, para quien la *experiencia artística* involucra ciertos procesos internos (psíquicos) del individuo creador, a través de los cuales es posible alcanzar un arte universal.<sup>35</sup> Se trata entonces de validar una *experiencia creativa* en la que se pretende obtener *resultados objetivos* a través de un acto que, en principio, podría parecerse se aleja en gran medida de la objetividad científica. Y se aleja de ella porque se adentra, a través de terrenos subjetivos, en esa imagen inmutable que ha alcanzado la con-

28 Morpurgo-Tagliabue 1971 : p.81 / Ver también Selz : 1989

29 Pérez Carreño en Fiedler 1958 : p. 20)

30 Hildebrand 1988 : p. 40

31 Barasch 2000

32 Selz 1989

33 Pérez Carreño en Hildebrand 1988 : p. 15

34 Puede decirse que la Psicología y la Estética son vertientes de la misma rama: la filosofía. Pero, recordemos que la primera comporta un estudio científico de la experiencia, donde toma en cuenta los procesos psíquicos acompañados también de los procesos físicos del ser humano. Mientras que con la segunda se intenta estudiar la esencia y la percepción de la belleza o la fealdad que pueda haber en los objetos. Es decir, en cierto sentido ambas estudian la ‘experiencia’, sólo que la Psicología toma los caminos del pensamiento racional, bajo el aval que brinda la demostración científica, en tanto que la Estética se circunscribe en parámetros un tanto más flexibles en este sentido

ciencia visual: "... en ese espacio de posibilidades individuales, la obra de arte expresa invariablemente una imagen regular de nuestra representación, alcanzando así su representación artística." (Hildebrand, *Op. Cit.*, p. 32)

Hasta ahora es evidente que los teóricos de la *Sichtbarkeit* no han abandonado la idea que impulsa a estudiar la realidad, diseccionado cada una de sus partes con el fin de comprenderla mejor. Sin embargo, en ellos también es evidente un marcado interés en exaltar la importancia que tiene el carácter individual (subjetivo) que implica el proceso de percepción óptica. Pareciera entonces que los postulados de la teoría de la *Sichtbarkeit* se encuentran en la frontera del pensamiento positivista, a punto de llegar al umbral del relativismo que caracterizará a las tendencias de las siguientes décadas. No obstante, es notable el marcado intento que hicieron estos estudiosos en hacer comulgar el minucioso estudio de la realidad propio del pensamiento positivista con la ineludible subjetividad del individuo que se enfrenta a dicha realidad.

Entonces, no es de extrañar que para percibir formas visuales puras sea necesario, primero, concentrar la atención en el sentido de la vista, segundo, desfragmentar la realidad de modo que sea posible estudiarla en sus partes, para luego poder construir nuevamente —a través de procesos internos— una realidad que será continuada y materializada por medio de la expresividad del artista. En palabras de Hildebrand:

*Toda apariencia de la naturaleza como caso particular tiene que ser transformada en un caso general, convertirse en la imagen visual que tiene un significado como expresión de la representación de la forma.*

*Mientras el artista concibe la naturaleza desde este punto de vista, opone a la correspondiente apariencia natural, una apariencia de la imagen en la que aquella se ha trabajado y aclarado al atribuirle esa singularidad, mediante la cual se satisface nuestra necesidad perceptiva.<sup>36</sup>*

Adicionalmente, no podemos olvidar que la complejidad y variedad de los pensamientos propios de la segunda mitad del siglo XIX, característica de estos tiempos, respalda una abundancia de propuestas teóricas, que además se alimentan unas a otras. Asimismo, la tradición historiográfica no sólo está cediendo paso a nuevas corrientes, sino que al mismo tiempo está dejando marcadas las huellas de su acervo. El historiador alemán del arte Alois Riegl no escapa de ello. Éste se preocupó por tener una concepción unitaria del hecho artístico, partiendo de una incuestionable síntesis de las distintas tendencias teóricas en torno al arte. Como consecuencia, es posible hallar en sus escritos matices del pensamiento positivista, al igual que una notable influencia de los postulados hegelianos y cierta inclinación hacia las propuestas de la *Sichtbarkeit*.<sup>37</sup>

Para Riegl, la historia del arte no podía estudiarse como si ésta estuviese dividida en fragmentos separados unos de otros, con un comienzo y un fin rígidamente delimitado. Más bien, consideró que cada fenómeno artístico debía ser entendido como la resultante de un proceso evolutivo.<sup>38</sup> Dicho proceso evolutivo está regido por lo que este autor denominó *Kunstwollen* (voluntad artística). Riegl acuña este término para nombrar a una especie de *fuerza superior* a los artistas, pero que, sin embargo, es inherente a ellos. La *Kunstwollen* viene a ser algo así como la *fuerza* que configura cada uno de los períodos artísticos que se han sucedido a lo largo del tiempo.

*La voluntad artística [Kunstwollen] plástica regula la relación del hombre con la manifestación sensiblemente perceptible de las cosas: en ella se expresa el modo y la manera en que el hombre en cada caso quiere ver conformado o coloreado los objetos...<sup>39</sup>*

De allí que, la forma, o eso que Riegl denominó *estilo*, es consecuencia de la *Kunstwollen*. Para poder comprender la coherencia de los procesos evolutivos de la historia del arte y la forma artística, es necesari-

35 Tanto en las propuestas de Fiedler como de Hildebrand, el intento por conseguir cierto carácter universal en el arte es posible detectarlo cuando estos plantean la idea de una *obra de arte* autónoma, es decir, que tiene un lenguaje en sí misma y que sólo a través de su expresión es posible comprenderla. Pues, una obra de arte que no necesite nada, además de ella misma, para ser comprendida, es una obra con carácter universal. En tal sentido el arte es como las matemáticas: no importa la cultura del individuo que se enfrente a ellas, en tanto que éste sólo necesita comprender su lenguaje para manejar el conocimiento que contienen. Más adelante veremos cómo la entrada de *la abstracción* en el arte coadyuva a consolidar la autonomía del lenguaje artístico.

36 *Ibidem.*: p. 32)

37 Solà-Morales : 1980 / Ver Barasch 2000

38 Riegl : 1980 y Riegl : 1992 Habría que señalar que los planteamientos de Fiedler eran completamente antihistóricos, pues para este autor la autonomía del arte radicaba en el hecho de que la forma se puede sustentar por sí sola. Para Fiedler el arte era "el fenómeno de su unificación formal de acuerdo con las leyes de la percepción óptica" (Morpurgo-Tagliabue 1971 : p.75). Es por ello que se habla de sus propuestas como una teoría formalista del arte. Por el contrario, Riegl trató de romper con esta concepción antihistórica del arte sin abandonar la idea de que sólo a través de la forma es posible comprender todo lo que subyace detrás de ella.

39 Riegl 1992 : p. 307

rio tenerla en cuenta. Además, si este autor concibió la historia del arte como una sucesión cíclica de estilos que se ven determinados por la *Kunstwollen*<sup>40</sup>, quiere decir que es necesario estudiar cada período artístico, sin discriminación, para llegar a comprender el movimiento evolutivo de ésta. Incluso, este historiador del arte planteó que es imposible desvincular las condiciones modernas del arte de aquellas formas antiguas poco valoradas por sus contemporáneos, pues el arte moderno es producto de todo un proceso evolutivo que no se puede negar.<sup>41</sup> Con esta postura, Riegl no sólo otorgó un valor a aquellas etapas históricas que la tradicional historia del arte había mantenido al margen, sino que también “el concepto de decadencia es invertido, convirtiéndose en promesa de innovación y futuro.”<sup>42</sup>

Sin embargo, nos dice Riegl, que el hombre, al enfrentarse con el mundo y tratar de entenderlo, no adopta en absoluto una actitud meramente contemplativa, es decir, no se trata de una realidad que es aprehendida neutralmente, sin efecto ninguno en el ser que la percibe. Más bien, se trata de comprender la realidad a través de un *ser-subjetivo*, que siente, desea, y que, por lo tanto, tiene una visión particular del mundo en el que vive.<sup>43</sup> Así, no sólo se valida la experiencia individual que tiene el artista al enfrentarse con la naturaleza, sino que también se otorga un puesto dentro de la historia del arte a aquellas manifestaciones artísticas que se abstienen de figurar una representación naturalista de la realidad.

Respecto a ello, Riegl nos dice que:

*...el hombre no es sólo un ser (pasivo) que percibe sensorialmente, sino que es un ser con deseos (activo) que quiere, por tanto, interpretar el mundo de la manera en que resulta más abierto y conforme a sus deseos (variando según pueblo, lugar o época). El carácter de esta voluntad [artística] se engloba en lo que llamamos la respectiva cosmovisión (también en el sentido más amplio de la palabra): en la religión, la filosofía, la ciencia, en la política y el derecho, soliendo sobresalir generalmente en una de las formas de expresión mencionadas sobre las otras.<sup>44</sup>*

Al ser la *Kunstwollen* una suerte de manifestación del *espíritu general* de una época, éste autor no deja claro si este término abarca únicamente espacios colectivos o individuales, es decir, si es un problema propio del artista-individuo creador o más bien involucra una voluntad colectiva.<sup>45</sup> Lo cierto es que, sólo a través de la *Kunstwollen* es posible conocer la *esencia del estilo* que corresponde a una época determinada y, por lo tanto, la intención del artista que ha trabajado en dicho estilo. En este sentido, tanto el valor que otorga Riegl a las artes “decadentes” como el argumento (la *Kunstwollen*) que utiliza para hacer de ellas parte importante y necesaria para una comprensión cabal y coherente de los procesos históricos en predios del arte, conforman los aportes más importantes que este historiador haya podido dejar a generaciones futuras y a sus propios contemporáneos.

De ello dio cuenta su discípulo más inmediato: Wilhelm Worringer, quien, al igual que Riegl, tuvo una concepción cíclica de la historia del arte, siendo ésta, además, el producto de cierta *voluntad artística absoluta*.<sup>46</sup> Quizás, una de las mejores explicaciones que Worringer haya podido dar sobre estas ideas podemos hallarla en su libro titulado *Abstraktion und Einfühlung* (1908), donde se nos habla de dos constantes que determinan los distintos momentos estilísticos dentro de la historia del arte. Precisamente, se trata de *Abstraktion* (abstracción) y *Einfühlung* (empatía).

Pero, al contrario de Riegl, Worringer se preocupó por formular una definición lo suficientemente explícita de la *Kunstwollen*. Para este historiador se trata de una fuerza que existe independiente de la voluntad individual y que, sin embargo, guía el hacer creativo de los artistas. La *Kunstwollen* vendría a ser entonces el espíritu que determina el modo de crear artísticamente. Por lo tanto, cada época tiene una *Kunstwollen* determinada y sólo a través de ésta es posible aproximarse a las formas de arte de un período histórico específico. Nos dice Worringer que:

*Por “voluntad artística absoluta” hay que entender aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del*

40 Es posible afirmar que el concepto que tiene Riegl acerca de la historia como ciclos evolutivos extendidos a lo largo del tiempo, es una idea heredada de las propuestas que hace Hegel en su *Estética*, sobre todo cuando éste se refiere al desarrollo que tiene el *espíritu* en su recorrido por los diversos peldaños del tiempo. (Barasch 2000)

41 Riegl 1992

42 Solà-Morales 1980 : p. XII / Ver también Kultermann : 1996

43 Aquí es imposible dejar de notar los rastros de las tendencias psicológicas propios de la *Sichtbarkeit* y, además, de la *Einfühlung*, presentes en los postulados de Riegl. De este último término hablaremos más adelante.

44 Riegl 1992 : p. 307-308

45 Barasch 2000

46 Ver Worringer 1953

modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma. Es el momento primario de toda creación artística; y toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a priori.<sup>47</sup>

Así, para Worringer, el verdadero arte es aquel que responde a una *profunda necesidad psíquica*.<sup>48</sup> De modo que, para aproximarnos a las distintas tendencias artísticas que se han dado a lo largo de la historia, es preciso comprender cuál ha sido la postura de la humanidad frente a los fenómenos del mundo y cómo ésta ha reaccionado ante ellos. Pues, dependiendo de la época, la naturaleza causará un sentimiento determinado en los artistas.

Expone Moshe Barasch que, para Worringer, "... la historia de los estilos artísticos viene a ser la historia del sentimiento hacia el mundo y este sentimiento, en concreto, sólo tiene dos posibilidades: *Einfühlung* y *Abstraktion*."<sup>49</sup> La *Einfühlung* se origina cuando el hombre está en completa armonía con el mundo en el que vive, mientras que la *Abstraktion* está dada por aquel sentimiento que le impulsa a huir de una realidad que se presenta agresiva, caótica, desordenada. Así, llegar a la abstracción sería algo similar a una especie de intento de trascender el mundo en función de una realidad mucho más espiritual, absoluta.<sup>50</sup>

Entonces, siguiendo a Worringer, hay períodos donde el hombre tiene un gran apego a la realidad porque ésta se le hace amena, armoniosa (en ese caso sería la *Einfühlung* el eje de comprensión), mientras que hay otros períodos donde el hombre está completamente divorciado de una realidad que se muestra agresiva, carente de armonía (aquí la *Abstraktion* le brindaría la posibilidad de encontrar el tan anhelado estado de orden que no puede hallar en la naturaleza).<sup>51</sup> La historia del arte ya no puede verse entonces como la evolución de la destreza técnica, sino como la evolución de la *voluntad*. Y es por medio de esta *voluntad* que el artista tomará el camino de la *Einfühlung* o el sendero de la *Abstraktion*.

Ahora bien, explica Worringer que cuando el gusto artístico de una generación concuerda con el de otra generación distinta a ella es porque entre las dos también coincide la actitud que han tenido frente al mundo, es decir, porque ambas tienen una visión similar de la naturaleza. Por lo tanto, según este autor, el gusto y el respeto que tradicionalmente se le ha dado al arte clásico antiguo no proviene de la destreza que en ese momento se tuvo al realizar dichas *obras de arte*, sino que más bien el nombrado interés descansa en el hecho de que su *Kunstwollen* coincide con aquella de la generación que las está estimando.<sup>52</sup> Como consecuencia, la valoración que Worringer dio a épocas antes desatendidas por la Historia del Arte respondía, precisamente, a este criterio. Y ello lo demuestra al afirmar que:

... se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística. La voluntad que antes pasaba por indiscutible se convierte ahora en el problema mismo de la investigación, y la capacidad queda excluida ahora como criterio de valor.<sup>53</sup>

Para este autor, el arte de su propio tiempo aspiraba llegar a la *Abstraktion*. Y, en este sentido, el conocimiento racional de los fenómenos del mundo es un impedimento que obstaculizaba alcanzar la *suprema belleza abstracta*.<sup>54</sup> Como consecuencia, el deber del artista apuntaría a trascender los parámetros de la realidad cotidiana, en otras palabras, superar el entendimiento de la realidad tal como nos las ofrece el intelecto, para adentrarse en el *valor absoluto* de las formas. Alcanzar dicha *belleza abstracta* implicaba despojar a la superficie visible de las cosas de la arbitrariedad que le es propia. Se trataba entonces de llegar al estado absoluto, inmutable, de los objetos. Como consecuencia, "... fijar las cosas artísticamente sólo puede significar libertarlas, hasta donde sea posible, de la relatividad de su apariencia y de su vinculación con el nexo vital del mundo exterior, redimiéndolas de esta suerte de todos los engaños de los sentidos."<sup>55</sup>

47 Worringer 1953 : p. 23

48 *Ibidem*

Al respecto es necesario destacar que, el concepto de *Kunstwollen* que maneja Worringer está íntimamente vinculado con el área de la psicología colectiva o psicología de la época. Será Erwin Panofsky (1892-1968) quien, más adelante, intentará sustraer el carácter de "realidad psicológica" que hasta ese momento se le había dado a la *Kunstwollen* para poner en ella cierto acento de objetividad, imposible de alcanzar mientras ésta se mantuviera bajo la sombra de los componentes subjetivos propios de la psicología. (Pächt 1992 / Kultermann 1996)

49 Barasch 2000 : p. 174-175

50 Worringer 1953

51 *Ibidem*

52 *Ibid.*

53 Worringer 1957 : p. 17

54 Worringer 1953

55 *Ibidem* : p. 135-136)

Recordemos que Fiedler y Riegl (cada uno en su modo particular) nos muestran la labor del artista como la búsqueda de formas esenciales, es decir, universales, de la realidad, pues para ellos ésta es la única manera de abordar la naturaleza artísticamente. Worringer le da continuidad a esta visión trascendental de la *experiencia artístico-creadora* al introducir el término *Abstraktion*.<sup>56</sup> Cuando este historiador propone la búsqueda de formas absolutas –que no estén contaminadas de los elementos especulativos que caracterizan al pensamiento racional– no está haciendo otra cosa más que plantear la posibilidad de una forma universalmente válida, es decir, que no responda a parámetros circunstanciales sino que más bien trascienda los límites propios de la materia física, incluso, los parámetros culturales, en función de una realidad espiritual: "...el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante los fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones."<sup>57</sup> De esta manera, el individualismo romántico de cara al artista toma matices diferentes, al plantearse como exigencia última para alcanzar un lenguaje que sea común a cada uno de los seres humanos.

Es sabido que todo campo artístico-creativo se nutre de su contexto teórico. Sin embargo, no está demás decir, que tal influencia no es unidireccional sino que más bien compete a ambas áreas de trabajo, es decir, tanto artistas como teóricos se influyen mutuamente, "...y si el artista forma parte de la sociedad, el arte no sólo no proviene de una estética predeterminada, sino que en su actuar realiza o construye la estética."<sup>58</sup> Vassily Kandinsky, en su obra titulada *Über das Geistege in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte, 1911)*, teoriza sobre la situación del arte de su época y sobre los objetivos a los que esta disciplina debería apuntar. Como bien señala el título de su obra, la pretensión de Kandinsky se inscribe en rescatar aquellos aspectos del arte que la cultura materialista, propia de finales de siglo XIX y principios del XX, se había encargado de desaparecer; por lo tanto, son los aspectos espirituales del

arte la principal preocupación de este autor. Para ello, Kandinsky propone a lo largo de su disertación una serie de preceptos que debe seguir el artista a la hora de asumir su tarea creativa. Y, si lo que se quiere, es promover un arte espiritual, es lógico que uno de los principales deberes del artista sea precisamente estimular su propia espiritualidad, como se señala en las siguientes líneas: "Es preciso que el pintor cultive su alma y no sólo su sentido visual, para que ella misma pueda clasificar el color y no sea un mero receptáculo de impresiones externas (a veces también internas) sino una fuerza activa en la gestación de la obra".<sup>59</sup>

Una vez que el artista tiene la disposición espiritual para enfrentarse a los fenómenos del mundo, está listo para emprender su tarea creadora. Sin embargo, Kandinsky coincide con los teóricos de la *Sichtbarkeit*, Riegl y Worringer al afirmar que, "Todas las artes pueden representar todos los ámbitos, pero no copiando exteriormente la naturaleza, sino reproduciendo artísticamente su valor interior."<sup>60</sup> En este sentido, el trabajo del artista ya no está vinculado a su presencia pasiva ante la naturaleza, sino a un actuar activo, verdaderamente creador, tomando como fuente el mundo exterior pero mirándolo a través del cristal de su propia interioridad.<sup>61</sup> Con esto, Kandinsky está abriendo las puertas para que el artista tenga la completa *libertad de crear*. Pero, habría que señalar que esta libertad en gran medida debe estar sujeta a lo que este autor denominó *necesidad interior*, pues de lo contrario estaríamos hablando de un arte *castrado*.

Es por eso que Kandinsky comenta lo siguiente:

*Aún tenemos fuertes lazos con la naturaleza externa y todavía extraeremos de ella nuestras formas. El problema reside en cómo realizarlo, es decir, hasta dónde es lícito que llegue nuestra libertad en la modificación de estas formas y con qué colores pueden hacerse combinaciones. La libertad avanza hasta donde alcance la intuición del artista. En esta línea, es comprensible la importancia de la preservación y desarrollo de esa intuición.*<sup>62</sup>

56 En tal sentido, puede notarse la influencia de la estética trascendental de Immanuel Kant (1724-1804), cuando éste plantea que los principios explicativos de los fenómenos se hallan en una esfera superior de la experiencia particular y que, por lo tanto, el conocimiento racional es insuficiente para llegar hasta ellos. De hecho, para este filósofo, la esencia del mundo material es completamente incognoscible. Sólo mediante la *intuición* y ciertos conceptos que están dados *a priori* es posible aproximarse a la realidad de los objetos. No está de más decir que el concepto de *intuición*, si se quiere inaugurado por Kant y posteriormente trabajado por el historiador alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) y por filósofos como el francés Henri Bergson (1859-1941) y el italiano Benedetto Croce (1866-1952), cobra una importancia mayor sobre todo en lo que se refiere al conocimiento no-racional de la realidad tan de boga en estos tiempos.

57 Worringer 1953 : p. 30  
En el mismo párrafo este autor continúa apuntando lo siguiente: "Quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual."

58 Argan 1966 : p. 14

59 Kandinsky 1997 : p. 69

60 *Ibidem* : p. 33

61 Recordemos que Kandinsky surge y se educa bajo los preceptos de una tradición que veía en la imitación de la naturaleza una de las premisas del arte. Por lo tanto, muchas ideas que este autor y artista plantea siembran sus raíces en este hecho, aunque, por su naturaleza vanguardista, quiera romper con ellas.

62 *Ibidem* : p. 71

Aunque Kandinsky nunca llega a definir exactamente de qué se trata esta *intuición* o cuáles deben ser exactamente los pasos a seguir de modo que se pueda llegar al estado ideal para la creación, es posible inferir que tiene que ver con el mecanismo interno que cada artista debe activar en sí, para posibilitar la comprensión de los componentes espirituales de la naturaleza. Entonces, la *experiencia artístico-creadora* se convierte en un proceso místico, misterioso, pues depende de la individualidad, es decir, del estado de conexión espiritual del artista que esté participando de él. Dice Kandinsky que: "si hoy cortáramos los lazos con la naturaleza y, por la fuerza, tomáramos el rumbo de la libertad, bastándonos únicamente la combinación de color puro y forma independiente, nuestras obras serían un mero ornamento geométrico o, en otras palabras, serían una corbata o una alfombra."<sup>63</sup>

La afirmación anterior se sustenta en el hecho de que el artista de su tiempo, según él mismo pudo observar, todavía no estaba preparado para afrontar un completo desapego a la realidad sensible, pues ello amerita una preparación espiritual que en ese momento es ajena al campo artístico y a la humanidad en general. No obstante, Kandinsky tenía la certeza de que llegaría la hora en que los artistas estarían completamente capacitados para utilizar coherentemente los elementos de expresión visual en su sentido más puro, es decir, llegaría el momento en que las líneas, los colores y las formas empleadas surgieran de la *necesidad interior* del artista.

Sin embargo, esa preparación espiritual no depende exclusivamente del artista. La época en que éste trabaja es un factor determinante en su proceso creativo. Para Kandinsky, el arte heredado por su generación estaba completamente empañado con ideas materialistas y, precisamente, esas ideas habían conducido a olvidar el componente espiritual del arte en función de su sola plasticidad. La misión del artista sería entonces rescatar este componente espiritual tan olvidado. En tal sentido, es evidente la urgencia que hay en Kandinsky de romper con lo que inmediatamente le antecede, trabajando en función de



procurar una mejor posibilidad para el arte.<sup>64</sup> Pues, "Para seguir teniendo un sentido, para distinguirse de la decadencia, la renovación debe identificarse con una trayectoria hacia la esencia del arte, con una reducción y una purificación."<sup>65</sup>

Así, la única manera de alcanzar la purificación del arte era buscando su esencia, el estado menos contaminado por las banalidades del hombre. Además, habría que tomar en cuenta que el auge de corrientes anti-racionalistas como la Teosofía<sup>66</sup> y los entonces recientes descubrimientos en el campo de las ciencias, contribuyeron a que artistas, teóricos e historiadores del arte, no sólo se inclinaron sino que, en cierta medida, confirmaran la existencia de aquellos aspectos inmateriales que componen a los fenómenos sensibles. No es casual que la búsqueda de un arte espiritual se de justo en la época en que Kandinsky lo propone. Incluso, nos permitiremos

63 *Ibid.* : p. 69

64 Hay que señalar que, en este sentido, la condición de Kandinsky se distingue de la común actitud vanguardista. Pues, si bien es cierto que este artista quiso romper los lazos que le ataban con algunos aspectos propios de las generaciones pasadas, también es innegable el valor que otorgó a ciertos componentes de la tradición no sólo como fuente de las propuestas que estaba trabajando en ese momento, sino como confirmación de la esencia única del arte a lo largo de la historia.

65 Compagnon 1990 : p. 36

66 La Teosofía es la ciencia a través de la cual se intenta alcanzar la "Sabiduría Divina" común a todos los credos religiosos. Parte de la idea de que todos los seres humanos tienen un mismo origen físico y espiritual, por lo tanto, es la esencialidad del hombre y de la naturaleza lo que la Teosofía intenta abordar. Una de las principales premisas de la Sociedad Teosófica se fundamenta en "Formar un grupo de la Fraternidad Universal de la Humanidad, sin distinción de raza, color, sexo o credo." (Blavatsky 2007 : p. 25.)

afirmar que el arte espiritual tan anhelado por este teórico y artista vendría a ser el punto concéntrico de una serie de pensamientos que se venían trabajando en pro de una nueva concepción del mundo y la realidad.

Tal es el caso de la Sociedad Teosófica, fundada en 1875 por Helena Petrovna Blavatsky.<sup>67</sup> Es evidente que el despertar espiritual que inundaba la atmósfera intelectual de entonces, se convirtió en una fuerte crítica hacia la manera como se venía manejando la idea de progreso surgida en el siglo de las luces. La fe religiosa estaba completamente desplazada por la credibilidad que otorgaban las demostraciones científicas. Sin embargo, era imposible esconder la otra cara de la moneda, es así que se surgen grupos como la Sociedad Teosófica orientados a “Investigar los misterios ocultos de la Naturaleza bajo todos los aspectos posibles, y los poderes psíquicos y espirituales latentes, especialmente en el hombre.”<sup>68</sup>

Para Blavatsky, entre otros aspectos, la falta de fe en las cosas del espíritu propia del individuo moderno lo ha llevado a cierto estado de sufrimiento. Entonces, la misión fundamental de la Sociedad Teosófica apunta a rescatar aquellos elementos esenciales que permiten al ser humano encontrarse consigo mismo. Pero esta búsqueda no puede realizarse en el plano material, pues de allí provienen todos los males que le atacan, entre ellos el carácter efímero de la vida. Es necesario que éste se conecte con su propia interioridad y vuelque su ser a un plano superior, es decir, allí donde las cosas son inmutables, en tanto que “Sólo lo que es eterno es real.”<sup>69</sup> Pareciera entonces que el camino espiritual propuesto por Blavatsky, conduce al ser humano hacia su propia naturaleza divina, al punto de concentrar el conocimiento de la realidad en su ser interior. Pero veamos lo que comenta la autora:

*No se requiere una nueva revelación. Que cada hombre sea para sí mismo una revelación; que el espíritu inmortal del hombre tome posesión de su*

*cuerpo; que expulse del mismo a los mercaderes y demás impurezas, y su propia humanidad divina lo redimirá, porque cuando esté unido consigo mismo, entonces conocerá al “Arquitecto del Templo”.*<sup>70</sup>

Si trasladamos el mensaje de Blavatsky al área de las artes plásticas nos conseguiremos con Worringer hablando de la *suprema belleza abstracta* que nada tiene que ver con la arbitrariedad del mundo exterior; o con Kandinsky y su propuesta de un arte con miras espirituales que traerá como consecuencia un nuevo tiempo, donde reinarán todos aquellos valores elevados que llevaría al ser humano hacia un estado de purificación, de redención.<sup>71</sup> No en vano, en *Sobre lo espiritual en el arte*, Kandinsky se refiere al entrante siglo XX, citando las siguientes palabras de Blavatsky: “*la tierra será un paraíso comparada con lo que es hoy.*”<sup>72</sup>

La esperanza que en ese entonces descansa sobre la *esencia absoluta y misteriosa* del Todo que compone al universo, está íntimamente relacionada con la profunda crisis de la estructura, no sólo espiritual sino también material, por la que está pasando el ser humano de la época. Muchos de los paradigmas establecidos poco a poco se van derrumbando hasta llevar al individuo a enfrentarse con aspectos completamente desconocidos para él, a replantearse las eternas preguntas de la existencia humana y con ello notar que la fortaleza e inteligencia de las cuales se había servido no tienen sentido una vez que se enfrenta al carácter eterno de la realidad. A todo lo anterior debemos añadir unos de los más importantes hallazgos científicos del momento: la disolución del átomo y el descubrimiento de los rayos X, los cuales trajeron consecuencias superlativas, sobre todo en cuanto al entendimiento del mundo espiritual se trata.

Con respecto a este tema Moshe Barasch comenta que muchos no-científicos vieron en el colapso de la materialidad algún tipo de mensaje no codificado y escondido, lo que provocó variadas reacciones. Una de las reacciones más notorias fue el surgimiento de una especie de sensación apocalíptica. Claro que los

67 El mismo Kandinsky hace referencia en *Sobre lo espiritual en el arte* a la importancia que tuvo la Sociedad Teosófica para el contexto cultural de ese momento y para sí mismo. Señala además el interés que muchos científicos de la época colocan sobre los fenómenos no-materiales (Kandinsky 1997). Es justamente este notable interés que demuestra el propio Kandinsky por la Teosofía lo que nos ha inducido a incluir algunas breves nociones de lo que ésta implicó de parte de una de sus máximas representantes, Helena P. Blavatsky. Vale destacar además que no son extraños los estudios que vinculan a Kandinsky y otros artistas de la época como Pual Klee, Hans Arp y Pier Modrian, a la corriente teosófica. Sixten Ringbom, por ejemplo, da cuenta del marcado interés e influencia que debe ser reconocida en el arte de las primeras décadas del siglo XX. Demuestra además este autor que no sólo de Blavatsky pudieron venir las ideas de interés al respecto, sino que además notables autores como Rudolf Steiner llegaron a estudiar e interpretar, a través de la Teosofía, los escritos de una figura tan emblemática para el arte alemán como Johann Goethe, los cuales fueron publicados en 1897 con una cálida aceptación del público. (Ringbom 1966)

68 Blavatsky 2007 : p. 25

69 *Ibidem* : p. 51

70 *Ibid.* : p. 33 (Cursivas nuestras)

71 El misticismo oriental fascinó a los europeos desde comienzos del siglo XIX. F. Lenoir refiere que ya en 1800 Friedrich Schlegel “lanza la consigna de los románticos alemanes: «Es en oriente donde debemos buscar el romanticismo supremo».” Indica además que aunque esta “luz oriental” tiende a declinar a medida que avanza el siglo XIX, “siguió deslumbrando a los artistas más diversos” gracias a grupos esotéricos como la Sociedad Teosófica fundada por Helena Blavatsky. (Lenoir 2003 : p. 59)

artistas no fueron los únicos para quienes los recientes descubrimientos científicos significaban “el fin del mundo”. Los apologistas cristianos, los espiritistas y sectas de diferentes tipos se enfocaron en lo que los científicos habían descubierto. Tal ambiente apocalíptico constituyó entonces el telón de fondo bajo el cual emergieron diversos movimientos espirituales. El desmoronamiento de la sólida realidad material, anunciaba a algunas personas que la verdadera realidad era espiritual en su naturaleza y que la materia, tal como se había conocido hasta entonces, no era más que un cascarón externo.<sup>73</sup>

Entonces, cuando se cree que “...la raíz de toda naturaleza, objetiva y subjetiva, y todo el Universo, visible o invisible, es, era y será siempre una **esencia absoluta** de la que todo parte y a la que todo vuelve.”<sup>74</sup>, no se está haciendo otra cosa que reafirmando el valor inmaterial de la realidad y haciendo de él el origen esencial de la existencia. Y es, precisamente, allí donde –según Kandinsky– debe llegar el artista, a través de un proceso que se gesta en la intimidad de su propio ser individual. No obstante, la conciencia crítica del tiempo histórico al que pertenece, permite a Kandinsky discernir la validez de la propuesta que está presentando.<sup>75</sup> Éste sabe que su actuar corresponde a su época (como lo sabían los primeros modernos), pero también es conciente –y esa es su lucha– de que puede modificar el porvenir.<sup>76</sup>

Queda claro que el autor de *Sobre lo espiritual en el arte* se encuentra justo en el punto donde se bifurca el camino, lo que le brinda la posibilidad de pertenecer a la tradición de los *primeros modernos* y a la *vanguardia* simultáneamente.<sup>77</sup> De esta manera, no es extraño el justo valor que Kandinsky otorga al arte que le precedió al afirmar que “Los principios nuevos [en el arte] nunca salen de la nada, sino que se encuentran en una relación causal con el pasado y el futuro.”<sup>78</sup> En este sentido, las ideas de Kandinsky están íntimamente relacionadas con la concepción que Riegl y Worringer tenían acerca del movimiento evolutivo de la *Kunstwollen* –es decir, con aquella fuerza que excede a los artistas pero que sin embar-

go es inseparable de su condición de individuos– y que, en gran medida, le permitió a estos historiadores valorar períodos artísticos ignorados por el tradicional discurso de la historia del arte. El pintor ruso lo expone así:

*La vida del espíritu, donde también habita el arte y de la que es el arte una de sus principales causas, es un movimiento complejo pero pautado, esquematizable en términos sencillos, que conduce hacia delante y hacia arriba. Tal movimiento es el del conocimiento.*<sup>79</sup>

Es interesante la concentración de tendencias intelectuales que tienen cabida en la teoría de Kandinsky. Este autor expresa que el arte, además de emanar de la interioridad del artista, *habita en la vida del espíritu*, y hasta este punto es indiscutible la conexión con el concepto de *Kunstwollen* trabajado por Riegl y Worringer. Pero, al mismo tiempo, está asumiendo el actuar de este *espíritu* (es decir, aquello que Riegl y Worringer vieron como un movimiento *evolutivo*) a la luz, no sólo de las ideas del progreso sino también bajo las premisas de cierto misticismo: pues se trata de un movimiento “que conduce hacia *delante* y hacia *arriba*.”<sup>80</sup>

Así, la honestidad y los valores éticos en el quehacer artístico son fundamentales, pues de la preparación interior del artista depende no sólo la autenticidad de la *experiencia artístico-creadora*, sino el efecto que a través de ella se pueda lograr en el espectador. Se trata entonces de un arte comprometido y que compromete. Es por eso que “El artista debe tener qué decir, pues su deber no es dominar la forma sino amoldarla a un contenido”<sup>81</sup> que, en este caso, emana de la espiritualidad del artista. Porque “Bello es lo que emerge de la necesidad emocional interior. Bello será lo que sea interiormente Bello.”<sup>82</sup> Ya no importa la maestría técnica que pueda tener el artista para trabajar esa forma, lo relevante es que su alma esté bien cultivada para que, por medio de ella, sea capaz de develar la realidad espiritual con la que tiene contacto.

72 Blavatsky en Kandinsky 1997 : p. 23

73 Barasch 2000

74 Blavatsky 2007 : , p. 28 (Cursivas de autora, negritas nuestras)

75 No está de más apuntar que esta actitud es propia del pensamiento vanguardista, para quien *mirar hacia adelante* implicaba poseer cierta conciencia crítica con respecto a lo que se es en función del futuro. Este pensamiento crítico, inaugurado por Charles Baudelaire (1821-1867) a mediados del siglo XIX, fue exacerbado por las primeras vanguardias del siglo XX e implantó cierto “academicismo de la innovación”(Compagnon 1990 : p. 41).

76 Es oportuno destacar que la búsqueda emprendida por los primeros modernos está dirigida hacia una realidad inalcanzable, pues al rechazar los viejos patrones clásicos en función de exaltar el presente anulan cualquier vínculo con el pasado, abriendo paso a la inmediatez, incluso, como valor estético. De allí que todo lo que apunte hacia cierta *perfección intemporal* sea considerado bello. Ahora bien, mientras *los modernos* recurrían a la apología del presente como única forma de alcanzar un arte que superase al anterior, *los vanguardistas* convierten al porvenir en la única esperanza de conseguir un mejor arte. Es decir, ya la belleza no se encuentra en un tiempo eterno, perfecto – tan perfecto que se hace inalcanzable – sino que se busca en el futuro la posibilidad de redención. (ver Compagnon 1990)

77 Términos extraídos del análisis que hace Antoine Compagnon en *Las cinco paradojas de la modernidad*.

78 Kandinsky 2007 : p. 77

79 *Ibidem* : p. 12

80 *Idem*.

El alma del artista cobra independencia al poder "...manifestar algo por sí misma, que incluso para el artista estuviera confuso en ese momento."<sup>83</sup> Pareciera entonces que el *conocimiento* que adquiere el artista sobre la realidad se convierte en un acontecer independiente de la voluntad humana y que, sin embargo, involucra al individuo en su integridad. Se trata de un conocimiento que le supera y que, de alguna manera, le lleva a indagar en terrenos insospechados por su común entendimiento de las cosas. El *conocimiento* se sostiene del *desconocimiento*.<sup>84</sup> Este último implica que el artista se limpie de prejuicios y conceptos predeterminados, de modo que pueda desprenderse de la realidad cognoscible para que posibilite su encuentro con la pureza, la esencia, del mundo que, según Kandinsky, se reflejan en los elementos de expresión visual en su sentido más puro. Abstractar del mundo las esencias sería entonces sintetizar la forma exterior de la naturaleza a fin de alcanzar el máximo grado de depuración de la realidad.

Es necesario acotar que, en este desprenderse de lo *conocido* el artista le da libertad a su alma para que lo guíe hacia la comprensión de la realidad. Así las cosas, éste tiene una responsabilidad dual, pues en la medida que alcanza el *conocimiento*, tiene que contribuir en la evolución de la vida espiritual de su época. La figura del artista toma una importancia singular, en tanto que su trabajo cobra envergaduras mesiánicas al tener el deber de crear *obras de arte* cuyo fin no es otro que "...cambiar el estado de ánimo del espectador. [Ya que éstas,] ...no permiten la ruindad del alma y la sostienen en un tono determinado, como un diapasón sostiene las cuerdas de un instrumento."<sup>85</sup> Por tanto, sobre el artista descansa el peso del devenir humano, ya que como *maestro de la humanidad* tiene el deber de transformar la interioridad del hombre a través de su obra. En tal sentido, las ansias de Kandinsky al postular un arte místico, colindan con esa inquietud propia del ser humano que le conduce a *abstraerse* del mundo, con la necesidad de transportarse a esencias absolutas, como bien lo planteó Worringer con el concepto de *Abstraktion*.

### Sobre la Obra de Arte

En líneas generales, la *obra de arte* puede ser concebida como el espacio y la materia donde co-mulga la visión del artista y el entendimiento del espectador. Pero, una vez que la *experiencia* (estética o creativa) se convierte en el elemento protagónico del universo artístico, nos preguntamos ¿qué lugar ocupa la *obra de arte*?

Para finales del siglo XIX y los primeros años del XX, como se ha señalado ya, la *obra de arte* no puede ser entendida sin el proceso que hay tras ella. Incluso, a partir de entonces, se hace del arte una disciplina de conocimiento con un universo completamente autónomo y, en tal sentido, puede afirmarse que tanto los teóricos de la *Einführung* como los de la *Sichtbarkeit* se esforzaron por hacer de ello una de las principales fuentes de su trabajo. No sólo se intenta tener una visión mucho más completa del hecho artístico, sino que también la *obra de arte* en sí misma toma connotaciones totalmente nuevas, al entenderse como un fenómeno único e insustituible.

Según Fiedler,

...los productos de la visión –pintura, escultura, dibujo- se bastan a sí mismos. No requieren ser 'interpretados' por medios intelectuales. Son de naturaleza visual y, por lo tanto, se revelan completamente al ojo, sin residuos de ninguna otra especie.<sup>86</sup>

En este sentido, las formas artísticas ya no pueden tomarse como meras copias de la naturaleza, sino como universos que tienen en sí una unidad a través de la cual tendrán que ser entendidas. Para los teóricos de la *Sichtbarkeit* en esta unidad está dada la *realidad*, una *nueva realidad* mucho más clara, más armónica, que la realidad que encontramos en el mundo natural. Una realidad autónoma. Fiedler nos dice que:

Toda forma del arte se justifica (y se justifica sólo entonces) cuando es necesaria para presentar algo

81 *Ibidem* : p. 83

82 *Idem*.

83 *Ibidem* : p. 84

84 *Ibid.*

85 *Ibidem* : p. 11)

86 Hilto en Fiedler 1958 : p. 12

que no puede ser presentado mediante ninguna otra forma. Cualquier forma de arte es injustificada cuando se presta para presentar algo que puede expresarse también de otra manera.<sup>87</sup>

Esta afirmación ratifica la importancia del arte, ya no como medio para expresar algo, sino como una realidad en sí misma. Una realidad que tiene un lenguaje propio y que, al mismo tiempo, pasa a conformar la esencia de su ser. Es por esta razón que, para Fiedler, en el arte no puede haber diferencia ente *forma* y *contenido*, porque "El contenido de la obra de arte no es otra cosa que su plasmación."<sup>88</sup> De allí que, es injustificable hablar de *la idea que expresa una obra de arte*, pues "la obra de arte no tiene idea: ella misma es una idea."<sup>89</sup> Con estos planteamientos Fiedler no está haciendo otra cosa más que confirmar la importancia de la *experiencia artístico-creadora* a la hora de aproximarse a la *obra de arte*. Pues, si bien es cierto que esta última es un universo en sí misma, también es posible afirmar que este universo comienza justo cuando el artista emprende su proceso expresivo, es decir, en el momento en que empieza a *ver* la naturaleza. Entonces, es posible hablar de la forma plástica (*obra de arte*) como la materialización del acto donde ella misma se va configurando.

Aquí es necesario apuntar los contrastes que tiene Hildebrand con su maestro. Y es que el primero, para explicar la *forma* artística, se vio obligado a plantear diferencias entre la *forma real* de un objeto y su *forma aparente*, actitud completamente antifiedleriana.<sup>90</sup> No obstante, este teórico y artista de la *Sichtbarkeit*, al igual que Fiedler, confirma el carácter autónomo de la *obra de arte*, sólo que a través de una óptica un tanto diferente. Para Hildebrand, "las obras de arte no engañan respecto a su forma de ser: son ilusión."<sup>91</sup> En otras palabras, una *obra de arte* no pretender ser más de lo que en realidad es, es decir, meras formas, ilusiones; precisamente, allí está su autonomía, en el *universo estrictamente visual* del fenómeno que representan.

La obra de arte es, según Hildebrand, básicamente representativa, imaginada. (...) el carácter productivo se pone siempre de manifiesto frente al puramente reproductivo. Es más, la representación artística de la naturaleza sólo se consigue afirmando el carácter independiente e ideal de la obra. Todo en la obra es de valor significativo.<sup>92</sup>

Algunos autores afirman que, uno de los aportes más importantes de Hildebrand al campo de la teoría artística es la importancia que éste le dio a la *obra de arte* como ente completamente autónomo.<sup>93</sup> A pesar de que es posible rastrear, desde comienzos de siglo XIX, un interés por hacer del hecho artístico una experiencia única dentro de los fenómenos del mundo, es sólo con Hildebrand y los teóricos de la *Sichtbarkeit* cuando se habla de la *obra de arte* como un objeto creado sólo para el ojo. De allí que sea una forma independiente de la naturaleza, es decir, una forma que no pretende copiar la realidad sensible y que, en este sentido, es *ilusión*.

Pero, no se trata únicamente del arte como una *forma autónoma*, sino que la imagen producto de la *Sichtbarkeit* también es una imagen *mejorada* de la naturaleza. Mejorada, precisamente, porque permite *ordenar el caos* que subyace en la percepción de los fenómenos. En tal sentido, el arte ofrece "... la posibilidad de coherencia y de unidad en una imagen, que no tiene nada que ver con la coherencia de la naturaleza en cuanto unidad orgánica o como unidad de un fenómeno. Esta coherencia es la característica principal del arte plástico..."<sup>94</sup>

Ahora bien, hemos visto cómo la *obra de arte* está completamente vinculada con el proceso que implica la *experiencia artístico-creadora*. Y, si la *obra de arte* es la materialización de la *experiencia creadora*, quiere decir que en ella también está contenido un tiempo que podríamos llamar *tiempo expresivo*. Entonces, en la *obra de arte* ya no sólo se conjugaría el elemento *espacio*, sino que también estaría presente el *tiempo* como un factor determinante. Hildebrand lo afirmó al expresar que:

87 Fiedler 1958 : p. 27

88 *Ibidem.* : p. 86

89 *Idem.*

90 Hildebrand diferenció la *forma real* (aquella *forma* propia del objeto y que, por lo tanto, no depende del sujeto que la mira) de la *forma aparente* (*forma* que depende completamente del sujeto que la está mirando. Además, ésta también es una *forma activa* en tanto que causa sensaciones orgánicas en el sujeto que la observa). Hildebrand demarca estas diferencias, precisamente para distinguir el efecto que causa el arte con aquel efecto proveniente de la naturaleza. En tal sentido, el arte está dentro de lo que él ha denominado *forma aparente*. Esta actitud se aleja en gran medida de los planteamientos de Fiedler. Pues, recordemos que, para este autor, en el sólo hecho de mirar, ya el sujeto que observa está expresando y, por lo tanto, creando la realidad. De allí que, según Fiedler, no puede haber una *forma real*, tal como lo plantea Hildebrand, ya que la realidad es en la medida que es observada.

91 Pérez Carreño en Hildebrand 1988 : p. 17

92 *Ibidem.* : p. 16

93 Ver Selz : 1989; Barasch, 2000

94 Hildebrand 1988 : p. 46. Este mismo comentario es posible encontrarlo en los escritos de Fiedler (1958)

*Al imaginarnos el origen de la apariencia y al comprenderla..., presuponemos tras la apariencia de los hechos un pasado y un futuro o una acción constante. Ésta se suscita en la representación y se incluye, por así decirlo también en la apariencia. Según la clase de factores que subyazcan a la apariencia correspondiente, así se introducirán las representaciones adecuadas.<sup>95</sup>*

Con ello, este autor está afirmando el carácter temporal que contiene la *obra de arte*, diciéndonos que comienza al momento en que la realidad es representada –no está de más recordar que este acto se ejecuta en el interior del sujeto que observa, en tanto que es sólo a través de las sensaciones que le produce su enfrentamiento con la realidad lo que le permitirá construir una representación *interna* de la misma– para luego traspasar este carácter temporal a la apariencia, es decir, a la imagen que ofrece la *obra de arte*. Podríamos decir, entonces, que se trata de una *obra de arte* dinámica, activa en todo su sentido, pues contiene y continúa el movimiento que el artista comenzó cuando apenas observaba la naturaleza. Es una *obra de arte* que, al igual que el hombre mismo, participa de la realidad y de su suceder. De allí que, es posible hablar de ella como una porción del universo que significa la realidad, con todo lo que ésta implica.

Por otra parte, es posible afirmar que la *obra de arte*, como ya señalamos, es el espacio y la materia donde comulga la visión del artista y el entendimiento del espectador. No obstante, para Hildebrand esta noción es insuficiente, sobre todo al afirmar que:

*... la imagen también tiene que originar primero un proceso para provocar la representación del espacio en nosotros. En tanto que la naturaleza y la imagen ejerciten este impulso, llegan al mismo resultado representativo. El paralelismo entre naturaleza y obra de arte no radicaría en la igualdad de su apariencia de hecho, sino en la facultad de suscitar una representación espacial que es inherente a ambas.<sup>96</sup>*

La *obra de arte* exige del espectador la vivencia de un proceso, al igual que el artista lo asumió cuando tuvo que enfrentarse a la naturaleza. Pero en este caso, el primero no se enfrenta a una realidad incoherente, fragmentada –pues el artista se ocupó de dotar a ésta de unidad–, sino que más bien tiene ante sí una realidad completa. Esto quiere decir que el espectador debe experimentar el mismo proceso por el cual pasó el artista, pero desde una postura, si se quiere, ventajosa, pues parte de una realidad coherente, estructurada y sintética.

La *obra de arte* tomada como forma representativa, imaginada, es decir, como un universo autónomo e idealizado, alcanza su mayor exponente en el concepto de *Abstraktion* propuesto por Worringer. Aquí se trata de una *obra de arte* que, justamente, en su no dependencia con la naturaleza, le brinda al hombre la posibilidad de alcanzar niveles espirituales imposibles de hallar en el mundo natural. No sólo se trata de llegar al conocimiento esencial de la realidad, interpretando o construyendo una nueva realidad a través de los fenómenos sensibles, sino que este conocimiento tiene un fin último: redimir al hombre del caos presente en la naturaleza. En palabras de Worringer:

*La simple línea y su desarrollo de acuerdo a una sujeción a una ley puramente geométrica, debía ofrecer la mayor posibilidad de dicha al hombre confundido por la caprichosidad y confusión de los fenómenos. Pues en ella está eliminado hasta el último residuo de un nexo vital y una dependencia de la vida; con ella está alcanzada la forma absoluta, suprema, la abstracción pura; en ella hay ley y necesidad, mientras que en todas partes impera la arbitrariedad de lo orgánico. Ahora bien, a tal abstracción no sirve de modelo ningún objeto natural.<sup>97</sup>*

Por lo tanto, no es la imagen perceptible de la naturaleza lo que interesa, sino esa realidad que subyace tras la forma visible, pues justo allí se encuentra la *perfección* imposible de alcanzar en la simple per-

95 *Ibidem* : p. 80

96 *Ibid.* : p. 49

97 Worringer 1953 : p. 34)

cepción de los objetos. Esta *perfección* de la que hablamos está íntimamente relacionada con lo que para Worringer sería una forma *absoluta*, entendiendo este término como aquel que se designa a un elemento que es invariable o eterno. Pareciera entonces que la búsqueda de esa realidad intangible, inevitablemente, conduce a la necesidad de plantear un lenguaje universalmente válido. Y, en este sentido, la *obra de arte* queda supeditada a leyes que trascienden el aspecto temporal y, como consecuencia, la vitalidad propia de la naturaleza.

La universalidad que debe asumir el lenguaje artístico también se fundamenta en el hecho de que la realidad, si se quiere, *espiritual*, que subyace tras la forma perceptible es autónoma. Por consiguiente, ésta no depende de coyunturas culturales, sino que más bien se corresponde a estados específicos que la condición humana ha tenido a lo largo de la historia. Sobre ello, Worringer insiste:

*El arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica... La aureola que rodea al concepto de arte, toda la amorosa devoción de que ha gozado a través de los tiempos, sólo puede motivarse psíquicamente pensando en un arte que brote de necesidades psíquicas y satisface necesidades psíquicas.*<sup>98</sup>

Es interesante hacer notar la vía de doble tránsito que propone Worringer para la *obra de arte*, sobre todo por la conciencia que tiene este autor en la incidencia mutua que hay entre el arte y la sociedad.<sup>99</sup> Además, recordemos que, durante todo el siglo XIX, hubo grandes intentos por hacer del arte un agente completamente activo dentro de la sociedad. La relación arte-sociedad, ya para principios del siglo XX, es un asunto no sólo asumido sino inherente al hecho creador, además debe ser, un problema por resolver para las vanguardias. Teóricos e historiadores del arte, como Riegl y Worringer, asumieron una postura al respecto. Nos dice Worringer que: "el valor de una obra de arte, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en

sus posibilidades de brindar felicidad."<sup>100</sup> Mientras que Riegl pensaba en el propósito del arte como la vía de alcanzar el desarrollo del *Stimmung* (ánimo) presente en ella. "Riegl tenía en mente que este vocablo [*Stimmung*] nombrara a esa armonía que es la esperanza final del ser humano"<sup>101</sup> pues "... Toda voluntad humana está orientada a la configuración satisfactoria de su relación con el mundo (en el sentido más amplio, dentro y fuera del hombre)."<sup>102</sup> De manera pues que, la *obra de arte* es vista como un producto del hombre que va en beneficio del hombre mismo.

Además, también es importante destacar que cuando Worringer propone a la *obra de arte* como el producto de ciertas *necesidades psíquicas* no sólo está estimando aquellos componentes internos del hombre que lo motivan a crear artísticamente, sino que también ve a estos componentes internos –en cierto sentido asociados con *necesidades espirituales*– como elementos que son comunes a la humanidad entera, a pesar de estar supeditados a circunstancias históricas específicas. Es notable el esfuerzo de este autor en tratar de establecer lineamientos que formulen el carácter universal del arte, incluso, tomando este argumento, si se quiere, como excusa para valorar los distintos estilos artísticos que se han sucedido en la línea de tiempo. De allí que, para este autor:

*Cada fase estilística representa con respecto a la humanidad que la creó a base de sus necesidades psíquicas, la meta de su voluntad y, por lo tanto, el máximo grado de perfección. Lo que hoy nos parece una extraña deformación, no es el resultado de una capacidad deficiente, sino el de una voluntad artística orientada en una dirección distinta. No se pudo hacer otra cosa porque no se quiso hacer otra cosa.*<sup>103</sup>

Con esta afirmación, Worringer rompe la visión tradicional de la Historia del Arte y, así, amplía las posibilidades de abordar las manifestaciones artísticas dejando a un lado los juicios de valor estético como factor determinante, incluso, en la escogencia

98 *Ibidem* : p. 26-27

99 Llama la atención la claridad del pensamiento de Worringer cuando éste afirma que el arte debe brotar de necesidades psíquicas y al mismo tiempo satisfacer necesidades psíquicas, pues con ello no está más que planteando la idea de *retroalimentación* que debe haber entre arte y sociedad. E.H Gombrich en su artículo "Estilos artísticos y estilos de vida" del libro *Los usos de las imágenes*, saca a la luz algunas ideas en este sentido, al estudiar los diferentes estadios del gusto estético por los que ha pasado el hombre a lo largo de la historia. Gombrich sugiere que, en el estudio de los fenómenos artísticos, se debería tener en cuenta la ecuación de *retroalimentación* que involucra al arte y la sociedad, pues ello nos permitiría dejar a un lado la visión simplista del arte, es decir, tomándolo sólo como un *agente activo* dentro del entorno en el que se encuentra o como *producto* de ciertas circunstancias históricas determinadas. Su planteamiento, más bien apunta a entender que la balanza no se puede inclinar hacia un lado o hacia otro, sino que ambos elementos son determinantes para comprender el fenómeno artístico desde una mirada un tanto más completa. En este sentido, es posible ver en las ideas de Worringer cierta claridad en lo que concierne a la mutua injerencia que hay entre el arte y la sociedad, lo que refiere el grado de conciencia crítica que, para el momento, tiene este autor con respecto a la manera de abordar la problemática del arte.

100 Worringer 1953 : p. 27

101 Barasch 2000 : p. 38

102 Riegel 1992 : p. 307

103 Worringer 1953 : p. 127

del objeto de estudio. En este mismo sentido, Riegl se preocupó por hacer de la Historia del Arte una disciplina completamente autónoma, de allí que sus búsquedas apunten a conseguir un camino estrictamente visual para analizar los fenómenos plásticos. Consideró que, sólo a través de la formalidad propia del producto artístico es posible conocer la esencia del estilo que le caracteriza. Sin embargo, cuando introduce el concepto de *Kunstwollen* no está haciendo otra cosa que plantear un elemento que es común a todas las manifestaciones artísticas que han tenido cabida a lo largo de la historia, pues se trata de una *voluntad* que promueve y determina la existencia misma del arte hacia su propia evolución.<sup>104</sup>

Así, es notorio el afán de estos historiadores en suscitarse aquellas características que hacen de la *obra de arte* ya no sólo una manifestación producto de una cultura determinada, sino que también ésta se valora por ser producto del hombre y llevar en sí la marca de la condición humana en general.

También Kandinsky, en su postura de artista, teoriza sobre las circunstancias ideales a las que debe estar sometida la producción artística. Apuesta por la idea de que el arte adquiera un lenguaje universalmente válido y, con ello, contribuye a construir el panorama en el que se promoverá la autonomía de la creación artística. Al respecto, Kandinsky comenta que: "Al ahondar en sus propios medios, cada arte señala las fronteras que lo distinguen del otro... De esta manera llegamos a la certeza de que cada arte atesora fuerzas específicas, irremplazables por las de otros."<sup>105</sup> Con esto, reafirma el hecho de que cada arte posee sus propios medios para expresar algo que no podría ser dicho de otra manera.

La autonomía del lenguaje artístico tiende a que se plantee la problemática de la forma y el contenido de la *obra de arte*, pues en la medida que el arte gana en independencia y especificidad de sus medios, sus posibilidades de representación se liberan al punto de dejar a un lado las formas conocidas de la naturaleza. Recordemos la insistencia que hubo en los teóricos de la *Sichtbarkeit* en hacer del arte plástico un fenómeno dado *sólo para el ojo*, haciendo que el

contenido de la *obra de arte* se convirtiese en la misma plasticidad de la forma artística. Si lo vemos desde esta perspectiva, de aquí hay un sólo paso para llegar a la pintura abstracta. Nos dice Antoine Compagnon que:

*La distinción del contenido y la forma señaladas por la estética del siglo XVIII, luego la autonomía creciente de la forma en el curso del siglo XIX, fueron sin duda alguna las condiciones que hicieron posible la abstracción. Con ésta, por fin la forma se libera del contenido hasta el punto de convertirse en su propio contenido, o más bien, de abolir la distinción entre forma y contenido.*<sup>106</sup>

A pesar de que las propuestas de Kandinsky coinciden con estas ideas, es necesario destacar que, este autor plantea la problemática que hay entre la *forma* y el *contenido* de una *obra de arte* desde una óptica un tanto distinta, pues sus propuestas están bañadas con cierto misticismo difícil de ocultar. Así, *forma* y *contenido* son para Kandinsky dos elementos que no pueden trabajar uno independiente del otro, sino que más bien deben complementarse mutuamente, pues estos actúan como la materia y el espíritu, como el cuerpo y el alma propios de la *obra de arte*.

No obstante, la relevancia del contenido (espíritu / alma) en la creación artística es una de las principales preocupaciones de este Kandinsky.<sup>107</sup> Como hemos mencionado anteriormente, este autor trabaja con la realidad espiritual del mundo que, a su vez, intenta expresar a través de medios materiales. Por lo tanto, la *obra de arte* sería al mismo tiempo instrumento y manifestación de los fenómenos inmateriales del mundo, en tanto que sirve de herramienta para estudiar y expresar la naturaleza espiritual de los objetos.

Ahora bien, Kandinsky nunca se detiene a explicar las diferencias entre alma y espíritu, sin embargo, consideramos que éste es uno de los puntos álgidos de su teoría. Al afirmar que "El arte es el código que se comunica con el alma de las cosas"<sup>108</sup>, ratifica el

104 "...es evidente que el concepto central riegliano es un producto surgido de la exigencia de análisis interno de la obra de arte propuesta por el puro-visualismo y de la voluntad de referencia a una totalidad procedente del hegelianismo que en ningún momento abandona el autor" (Ignasi Solà-Morales en Riegl 1980 : p. XIII)

105 Kandinsky 2007 : p. 32

106 Compagnon 1990 : p.63

107 Kandinsky 2007  
Es importante destacar la diferencia que hay entre alma y espíritu. Partiendo de la idea de que cada una de las cosas que componen la existencia tienen dos facetas, una tangible y otra intangible, así como el ser humano tiene cuerpo y alma, el mundo está conformado por espíritu y materia. En el plano secular las esencias de las cosas están en el espíritu (o lo que Platón llamó el *Topos uranus*), mientras que en el plano religioso, como Dios es el espíritu, la esencia de las cosas estarían en Dios mismo. Por lo tanto, el alma (que es el aliento del hombre) es, en esencia, parte de Dios.

108 Kandinsky 2007 : p. 82.

concepto de la *Einfühlung* trabajado por los románticos de mediados del siglo XIX. La premisa de la teoría de la *Einfühlung* es que el observador, al contemplar el objeto observado, traspasa a éste la esencia de su ser, animando cada una de las cosas que antes carecían de vida. Pareciera, entonces que, cuando Kandinsky habla del *alma de las cosas*, extiende parte de dicha teoría a su concepción del arte y del mundo. Y si en el producto artístico se halla la proyección de la individualidad que lo está creando, es lógico que el autor de *Sobre lo espiritual en el arte* afirme que “Los elementos constitutivos de la obra de arte no residen en lo externo sino en la necesidad interior [del artista].”<sup>109</sup> Ello quiere decir que cada uno de los elementos expresión visual están supeditados al requerimiento interior del creador. En este sentido pareciera que la forma está a merced del contenido, pero un alma sin cuerpo no es posible en el mundo cognoscible, así que la única manera de que el contenido se haga visible en la tierra es a través de la forma.

Es evidente que el interés de Kandinsky descansa sobre los aspectos del mundo invisible. Constantemente hay un gran esfuerzo en él por trasladar al plano terrenal una propuesta que nace y se desarrolla a niveles espirituales. Eso hace de sus ideas una promesa que, como todo ofrecimiento, asienta su realidad en tiempos futuros, dejando al presente como una etapa preparatoria para lo que vendrá. Cuando Kandinsky plantea que “Aquello que no es materia no puede cristalizarse materialmente”,<sup>110</sup> está confirmando que lo espiritual sólo puede expresarse a través de unos medios que también sean espirituales. Pero, “El espíritu que conduce al orden futuro sólo puede expresarse intuitivamente [, es decir,]... a través del talento del artista.”<sup>111</sup> La importancia que, en este sentido, tiene el porvenir es fundamental. Pues, se piensa en el futuro como el momento en el cual el hombre estará liberado de las ataduras que le impiden conectarse con la verdadera esencia de la existencia humana. Es por ello que la *obra de arte*, no sólo se convierte en la única prueba que demuestra el avance del espíritu individual y universal hacia

niveles superiores de refinamiento, sino que también en cierta medida impulsa al hombre hacia su propio bienestar.

Los paralelismos que Kandinsky llegó a expresar entre el arte y la religión se centran en que uno y otro conllevan un mensaje que confirma la existencia de la realidad espiritual que no se agota en lo físico y lo psicológico. Pero también, tal y como lo expone el Cristianismo, que lo espiritual será revelado en la tierra y gobernará al mundo. La cercanía de Kandinsky con el Cristianismo le hizo fácil aceptar la noción de redención para potenciar su visión sobre el mundo espiritual. De modo que, el siglo XX sería el momento de la “tercera revelación” (después de Moisés y la venida del Hijo de Dios), el arte abstracto, porque sería un arte puramente espiritual.<sup>112</sup>

Para Kandinsky “... el alma y el arte se encuentran en relación mutua de efecto y perfección.”<sup>113</sup> Así que la dependencia es de recíproca injerencia: la *obra de arte* además de contribuir en beneficio del alma humana se ve trastocada y nutrida por la intervención de la espiritualidad del hombre creador (e, incluso, del observador) en la forma. No obstante, además de la retroalimentación que hay entre *el alma* y la *obra de arte*, es importante precisar la independencia que esta última tiene una vez que ha sido creada, pues precisamente en este aspecto va a reposar no sólo la función del arte, sino también el sentido que tiene su propia existencia.

*El artista construye misteriosamente la auténtica obra de arte a través de una vía mística. Aislada de él ella toma vida propia y se constituye en algo individual, una entidad independiente que respira en forma autónoma y posee una existencia material real. No es casual ni un fenómeno sin importancia el que se mantenga inerte en el mundo espiritual, ya que es una entidad dotada de fuerzas activas y creativas.*<sup>114</sup>

Cuando Kandinsky plantea la autonomía del arte, además de referirse a la creación de un lenguaje emancipado, que valga por sí mismo, y que exprese algo que no se puede comunicar por otro medio

---

109 *Ibidem* : p. 72

---

110 *Ibid.*, : p. 21

---

111 *Idem.*

---

112 Barasch 2000 : p. 305-307

---

113 Kandinsky 2007 : p. 82

---

114 *Ibidem* : p. 81

diferente, está liberando la creación artística al punto de hacer de ella una realidad que modifica su entorno. Es decir, no es el artista el que a través de la *obra de arte* permuta el mundo, al contrario, es el arte en sí mismo el agente que produce los cambios en torno a él. Visto desde esta óptica, la *obra de arte* pasaría a ser un organismo vivo y la vitalidad que la colma tiene su fuente en el *espíritu*, "...[del] que es el arte una de sus principales causas."<sup>115</sup> La *obra de arte* trasciende porque el *espíritu* lo permite.

Al insistir que el arte no debe copiar la naturaleza, Kandinsky hace un llamado a artistas y espectadores hacia los componentes espirituales del mundo. Y como estos componentes no son materia, es imposible que los objetos visibles de la naturaleza sirvan de medida en la representación plástica. La tendencia de abstraer las cosas del mundo se da en función de plasmar artísticamente las esencias, imposible de percibir a través del sentido de la vista. Pareciera que la clave está en transmutar aquello que es *espíritu* a un lenguaje plástico concreto y comunicativo. Es por ello que, la importancia que otorga Kandinsky al contenido de la *obra de arte* se inscribe en este sentido, pues si la *obra de arte* no contribuye a la sensibilización del alma humana su existencia no tiene razón de ser.<sup>116</sup>

Esto se debe, precisamente, a la función que tiene el arte dentro de la sociedad. "La pintura es un arte, y el arte en su conjunto no implica una creación innecesaria de entes que se diluyen en la nada, sino una fuerza que contribuye al desarrollo y sensibilización del alma humana..."<sup>117</sup> Por lo tanto, en la *obra de arte* no puede faltar el vínculo comunicativo que hace posible la conexión de ésta con la realidad del espectador. En tal sentido, el intento de hacer de la *obra de arte* el escenario donde coinciden dos miradas subjetivas, hace de ella el hilo místico que conecta el alma del artista con el alma del espectador.<sup>118</sup>

Kandinsky mantiene la premisa de que "El arte está a un nivel superior al de la naturaleza..."<sup>119</sup> –tal como lo afirmaron los teóricos de la *Einführung* y de la *Sichtbarkeit*– pero pareciera que esta vez la superioridad no descansa únicamente en la posibilidad

que tiene la forma artística de ordenar coherentemente el caos presente en el mundo de los sentidos<sup>120</sup>, sino que más bien se apoya en el hecho de que la *obra de arte* debe mostrar el movimiento del *espíritu* y que, por ende, conduce a cierto *conocimiento* imposible de alcanzar de otra manera.<sup>121</sup>

Pero, a pesar de que este pintor en su teoría propone un desapego de la realidad sensual en función de aprehender la realidad espiritual de la naturaleza, nunca se opone directamente a las tradiciones artísticas de las cuales él mismo había surgido. Su lógica apunta más bien a entender la evolución formal del arte de acuerdo con las necesidades espirituales de cada momento histórico. Al respecto nos dice que "...el mismo sentir interior de toda una época puede llevar, lógicamente, a la utilización de formas que sirvieron positivamente a idénticos fines en un período anterior..."<sup>122</sup> En este sentido, la conciencia histórica que tiene Kandinsky contribuye al valor que éste proporciona al arte en su condición presente. Al afirmar que "Los principios nuevos nunca salen de la nada, sino que se encuentran en una relación causal con el pasado y el futuro",<sup>123</sup> el autor de *Sobre lo espiritual en el arte* no está haciendo otra cosa más que concebir a la *obra de arte* y el proceso artístico en sí como consecuencia, y a su vez como generador, de determinadas ideas en la historia.

### **Sobre la experiencia estética**

Normalmente, en una noción básica, se entiende por *experiencia estética* el acto de contemplar una *obra de arte*. Ahora bien, la manera en que se produce dicho acto y la naturaleza del mismo se ha visto de diversas formas a lo largo del tiempo. Sin embargo, lo que el espectador aprehende intuitivamente del ánimo expresado en la *obra de arte* que observa, normalmente se dio por sentado en la mayor parte de la historia.<sup>124</sup> Es durante el siglo XIX cuando se presta gran importancia al acto de *observar*, hasta el punto de que muchas de las teorías artísticas que se generan en este período histórico apuntan, no sólo a la labor del artista, como se había hecho hasta entonces, sino que también se inscriben en la

115 *Ibid.* : p. 12

116 *Ibid.*

117 *Ibid.* : p. 82

118 Es sumamente paradójica la postura de Kandinsky con respecto a la importancia que éste confiere al elemento comunicativo dentro del arte. Su lucha por alcanzar un lenguaje por medio del cual fuese posible expresar la naturaleza espiritual del mundo y a la vez reafirmar la individualidad creativa del artista, lo condujo a caminos cada vez más estrechos en cuanto a la posibilidad de transmitir plástica, concreta y objetivamente una realidad que en esencia es inasible, haciéndolo además de un modo eficaz (en términos comunicacionales).

119 Kandinsky 2007 : p. 77

120 Según lo asumió Worringer en su propuesta.

121 Kandinsky 2007

122 *Ibidem* : p. 9

123 *Ibid.* : p. 78

124 Barasch 2000

manera en que dicho acto se produce en el común de los espectadores de las *obras de arte*.

El interés que se tuvo en la experiencia del observador marcó un punto de inflexión en lo que se había venido pensando sobre el arte.<sup>125</sup> La teoría y la historia del arte toman en cuenta al espectador como un ente completamente activo dentro del proceso artístico; proceso que ahora coloca su mayor énfasis en la contemplación estética y no en el acabado del “producto final”, es decir, la *obra de arte*, como se pensaba anteriormente. Este énfasis en la experiencia del observador fue alimentado por ciencias como la Psicología, cuya influencia es más que notoria en una teoría como la de la *Einfühlung*.

En principio, la *Einfühlung* fue vista como la “proyección sentimental” del espectador en el objeto observado, y en este sentido la tomó la Psicología. No obstante, hubo teóricos que se preocuparon por hacer de esta “proyección sentimental” una de las vías para el entendimiento del arte. Entre ellos, debemos mencionar a Theodor Lipps (1851-1914) quien vio en la *Einfühlung* el modo en que el espectador se relaciona estéticamente con las representaciones artísticas. Peter Selz ha explicado al respecto:

*La empatía [Einfühlung] puede definirse como un mecanismo hipotético y psíquico que hace posible que el hombre experimente el goce estético.*

*Presupone que el mundo es ajeno al hombre y que sólo una identificación emocional puede fusionar sujeto y objeto.*<sup>126</sup>

De esta manera, el tradicional proceso de percepción de la *obra de arte* fue sustituido por un acto donde el espectador se ve incitado a participar activamente al proyectar sus sentimientos. Empero, este acto implicó entonces ciertas dificultades teóricas, pues la línea que separaba a la Psicología y a la Estética comenzaba a lucir cada vez más difusa, al no marcarse diferencias notables entre la mera “proyección sentimental” y una proyección debidamente encaminada al conocimiento de la *obra de arte*. Así, “una proyección libre no podría jamás ser útil para el entendimien-

to del arte. Sólo cuando la experiencia emocional del espectador es correctamente canalizada se convierte en una vía para comprender el arte.”<sup>127</sup> Es interesante hacer notar que con la Teoría de la *Einfühlung*, en ningún momento, se está estimando la posibilidad de que el espectador se abandone a sí mismo en los sentimientos que le provoca la *obra de arte*; más bien al contrario, se busca que la *experiencia estética* se centre en el hecho de comprender el objeto artístico a través de los sentimientos, pero sin olvidar el llamado específico que subyace en la *obra de arte*.

Entonces el acto contemplativo se convierte en el medio a través del cual el observador busca despertar la conciencia de sí en el mundo, de modo que sea posible extinguir el distanciamiento que hay entre el hombre y la realidad. La experiencia visual de la *obra de arte* cobra una relevancia suprema, sobre todo porque implica a un hombre conciente en su totalidad. Y estar conciente del mundo es experimentarlo. De allí que, las sensaciones que produce este hecho no pueden ser vistas únicamente como el producto del simple acto perceptivo, sino que más bien involucran al sujeto que observa al punto de que éste encuentre afectados sus propios sentimientos. Sin embargo, también habría que tomar en cuenta que “... se trata de un sentimiento inmediato a la producción de formas, de una participación fisiológica en el proceso de conocimiento que se cumple en la percepción misma”<sup>128</sup>

A estas alturas es completamente inconcebible un espectador que reciba pasivamente a la *obra de arte*, más bien se trata de que la *experiencia estética* implique cierto accionar interno por parte del observador que, incluso, podría ser visto como “creativo”. Pero, para la mayor parte de los teóricos de la *Einfühlung* este accionar del observador no debe ser producto de asociaciones o de una reflexión intelectual, sino que más bien se debe generar espontáneamente, de manera inmediata, porque de modo contrario no sería una *experiencia estética* propiamente dicha. Nos dice Morpurgo-Tagliabue que, para Johannes Volkelt (1843-1930), otro de los teóricos de la *Einfühlung*:

125 Antes del despliegue de ideas sobre el arte en el siglo XIX, se pensaba, en líneas generales, que la *obra de arte* era un problema que sólo incumbía a los artistas y que, en todo caso, debía provocar “algo” en el espectador. Es sólo a partir de este momento que el acto contemplativo pasa a tener un papel fundamental en el ámbito estético y de la teoría del arte.

126 Selz 1989 : p. 25

127 Barasch 2000 : p. 4

128 Morpurgo-Tagliabue 1971 : p. 80. Para entonces la importancia de los procesos perceptivos del ser humano es fundamental. Recordemos que para la época los descubrimientos científicos en torno a los mecanismos psíquico y físico están en efervescencia. No es de extrañar entonces que los nuevos conocimientos que se han generado sobre la fisiología del ser humano produzcan cierto revuelo en un campo que tiene por estudio la experiencia visual.

"el arte es un acto de conocimiento simbólico... La simbolización es artística especialmente cuando no obra por asociación, sino mediante una síntesis original. Es el caso de las sinestesias, cuando un color, por ejemplo, produce directamente la evocación de una sensación táctil, acústica o térmica..."<sup>129</sup>

Simbólico, precisamente, porque para Volkelt al proyectar los sentimientos en las cosas inanimadas sólo lo hacemos en sentido figurado, ilusorio. No obstante, a nuestros efectos, la importancia de la propuesta de este autor radica en el énfasis que puso en el carácter sintético de la experiencia empática propiamente dicha.

Al contrario de Volkelt, Lipps se encargó de reforzar el hecho de que la penetración sentimental que debe haber en la *experiencia estética*, en ningún momento es ficticia, pues el observador al enfrentarse a un hecho externo a él mismo, no tiene otra forma de comprenderlo sino desde su propia subjetividad (su sentimiento), volcándose de esta manera en el objeto observado. En tal sentido, la teoría de la *Einfühlung* generó variadas controversias, pues debía determinarse si se trataba de un fenómeno asociativo o de un fenómeno que requería cierta síntesis sensorial por parte del sujeto.<sup>130</sup>

Otro de los aportes notables de Volkelt dentro de la Teoría de la *Einfühlung* es que éste hizo una distinción esencial entre la "proyección sentimental" que ocupa a la Psicología y aquella que debe ocupar a la Estética. Y es que para Volkelt la *Einfühlung* estética "... viene a la conciencia sólo por medio de la intuición y no de pasada o por medio de conocimiento conceptual",<sup>131</sup> mientras que la *Einfühlung* psicológica se produce por medio de asociaciones. Vemos, entonces, que la importancia del conocimiento intuitivo en las propuestas de la teoría de la *Einfühlung* es fundamental, sobre todo por la naturaleza del fenómeno que se estudia y la metodología que se utiliza para abordarlo.

Lo curioso es que, ningún teórico de la *Einfühlung* se dio a la tarea de explicar detalladamente la manera en que se desarrolla el proceso de "proyección

sentimental", lo que sí queda claro es que hubo un marcado intento por hacer de esta teoría una vía para tener una visión mucho más clara de la realidad. En tal sentido, el papel que juega la conciencia del individuo que está experimentando el acto empático es de vital importancia para comprender los fenómenos como un todo unificado. De allí que, la imagen de la *obra de arte* se ofrece al espectador como objetiva y subjetiva al mismo tiempo, es decir, como imagen de su *ser* e imagen del mundo.

Sin embargo, las dificultades para separar dos áreas (la estética y la psicológica) que indudablemente estaban unidas por su objeto de estudio (la experiencia perceptiva), se seguían sosteniendo. Y estas dificultades son arrastradas hasta el momento en que Worringer propuso un concepto opuesto al *Einfühlung*. Para Worringer, estas dificultades se debían a la importancia que se le dio durante el siglo XIX a la *experiencia del espectador*.<sup>132</sup> Según este autor, la sola "proyección sentimental" no era suficiente para explicar el complejo proceso que da sentido a la *experiencia estética*, por lo tanto, sería un error hacer descansar solamente en la *Einfühlung* todo el peso del acto contemplativo. (*Ibidem.*, p. 22) De allí que, proponga un concepto, opuesto a la *Einfühlung*, que denomina *Abstraktion* y sobre el cual ya hemos comentado anteriormente.

Para comenzar su estudio, Worringer hizo una distinción entre la experiencia que puede tener el sujeto que contempla una *obra de arte* y la experiencia que tiene el sujeto que contempla la naturaleza. Este autor afirmó que el arte tiene leyes que son distintas a las leyes de la naturaleza, por lo tanto observar *obras de arte* no es nunca igual que observar a la naturaleza. De esta manera, Worringer marcó definitivamente la línea que separa a la *experiencia estética* de la experiencia de los fenómenos del mundo.<sup>133</sup>

La inserción del concepto de *Abstraktion*, le permitió a Worringer, además de diferenciar los múltiples períodos artísticos, comprender que, en ellos, la actitud que se ha tenido hacia el arte ha sido diversa. Pero antes de pasar a exponer las ideas de este his-

129 *Ibidem* : p. 49)

130 Ernest Mundt refiere que para Lipps la *Einfühlung* era acción, pues toda la realidad que confrontamos en la obra de arte no es sólo mera existencia sino vida misma y por lo tanto acción. Indica Mundt que para Lipps toda actividad estaba llena de significado, incluso de significado estético. Por ello, aclara este autor, que el arte según la visión de Lipps no puede confundirse con la filosofía, en principio porque ésta requiere distanciamiento intelectual para su comprensión y aquél requiere de la experiencia vivida a través de los sentidos, por lo tanto implica un volcarse o un involucrase. (Mundt 1959)

131 Meumann 1946 : p. 57

132 Worringer 1953

133 Ver el primer capítulo (*Abstracción y proyección sentimental*) del libro *Abstracción y naturaleza* de W. Worringer (1953). Este título corresponde a la traducción del alemán de su misma publicación *Abstraktion und Einfühlung*, sólo que en este caso la palabra *einfühlung* ha sido sustituida por *naturaleza*.

torizador al respecto, es necesario revisar nuevamente la propuesta fundamental de la *Einfühlung*. Para ello escogimos las palabras de Lipps:

*El principio de la empatía [Einfühlung] es que [en] cuanto observo una forma, estoy dentro de ella. Y si la empatía es completa, yo me siento por completo identificado con la forma que observo. Así pues, yo no soy el yo real, sino que estoy interiormente separado de él, es decir, estoy separado de todo lo que es tangencial a mi observación de la forma...<sup>134</sup>*

En la medida en que el sujeto observa logra tener una identificación empática con el objeto observado, lo que le llevará a desprenderse de su propio *ser* en función de *comprender* una realidad que hasta entonces le era ajena. Ahora bien, según Worringer, esta necesidad de desprendimiento que experimenta el sujeto al presentarse frente al objeto observado es posible vivirla, no sólo en las situaciones que nos ofrece la *Einfühlung*, sino también cuando experimentamos la *Abstraktion*. Así pues:

*En el afán de abstracción el ansia de enajenamiento del yo es incomparablemente más intensa y más consecuente. En él esta ansia no se manifiesta, como en el afán de proyección sentimental [Einfühlung], en forma de un anhelo de despojarse del ser individual, sino como un impulso de redimirse, por la contemplación de algo necesario e inalterable, de la contingencia de lo humano en sí, de la aparente arbitrariedad de la exigencia orgánica en general. La vida como tal se tiene como obstáculo del goce estético.<sup>135</sup>*

Al hacer esta afirmación, es evidente que Worringer se inclina hacia el “enajenamiento del yo” que se logra a través de la *Abstraktion*. De allí que asuma cada una de las épocas que tienden a este impulso como períodos sumamente sofisticados a nivel espiritual.<sup>136</sup> Por el contrario, aquellos momentos donde el hombre se encuentra obnubilado por el desorden sensorial que provoca la organicidad de

la naturaleza, en esos momentos la espiritualidad de éste disminuye y consecuentemente su posibilidad de alcanzar la perfección. Pareciera entonces que la función del arte no es otra que redimir al ser humano de aquellas cosas que le impiden desarrollar su interioridad. Y en esto, abstraerse del mundo significa abandonar la vida en función de aprehender la perfección. No en vano Worringer afirmó que: “Probablemente no será, pues, muy atrevido considerar el ansia de enajenarse del yo como esencia última y más profunda de todo goce estético y quizás hasta de toda felicidad humana.”<sup>137</sup>

Al proponer un arte espiritual Kandinsky abre las puertas para trastocar la interioridad del ser humano. La *experiencia estética* es para este autor una de las principales aristas que determina el sentido del arte para el hombre, pues sólo a través de ella se crea la posibilidad de que ocurra cierto cambio de conciencia en la humanidad y que, así, ésta se eleve hasta llegar a estados de mayor felicidad. Nos dice Kandinsky que “La etapa materialista ha modelado en la vida y, por ende, en el arte, un espectador incapacitado para enfrentarse con la obra... donde todo lo busca... excepto la vida interior del cuadro y la repercusión sobre su sensibilidad.”<sup>138</sup> Entonces, la *experiencia estética* serviría como medio para propiciar la redención del hombre de todos los males que le circundan, cultivando la interioridad que hay en él.

Esta redención sólo se hace posible a través del mensaje que contiene la creación. Es decir, toda la espiritualidad con la que el artista ha tenido contacto por medio de la *experiencia creadora* se encarna en la *obra de arte*, de modo que la tarea del espectador será disponer su alma para recibir, si se quiere, eficientemente aquello que se le está mostrando. Es evidente que –igual que en la teoría de la *Einfühlung* y de la *Sichtbarkeit*– se trata de un espectador activo en su experiencia. Pues, si bien es cierto que para Kandinsky “...*comprender* significa que el espectador sea modelado y cautivado en el punto de vista del artista.”<sup>139</sup> parece imposible que ocurra un cambio interior real sin que antes éste se haya preparado

134 Lipps en Selz 1989 : p.25

135 Worringer 1953 : p. 37-38

136 Tanto el arte Gótico como las manifestaciones del arte de su tiempo, ambos aspectos subestimados por los teóricos de la época, toman una valoración distinta a la luz de los postulados de Worringer. Ver el libro de este mismo autor, *Formprobleme der Gotik (Problemas formales del Gótico, 1911)* y *Problematik der Gegenwarts Kunst (Problemática del arte contemporáneo, 1948)*.

137 Worringer 1953 : p. 38

138 Kandinsky 2007 : p. 72-73

139 *Ibidem.* : p. 12

para que acontezca. El arte de la época tiene la urgencia de encender la chispa de la llama que purificará el alma de los espectadores para que, en un futuro, no les sea difícil enfrentarse con su propia espiritualidad.

Es comprensible entonces que la *experiencia estética* no se centre en el contacto que el espectador pueda tener con la belleza de la forma. La conmoción viene no por una representación diestramente elaborada, sino por el potencial de conexión espiritual que promueve la forma. Porque "Bello es lo que emerge de la necesidad emocional interior. Bello será lo que interiormente sea bello."<sup>140</sup> Lo que el artista ha extraído de su interioridad y no la simple plasticidad de la *obra de arte* es lo que debe llevar al espectador a experimentar el acto contemplativo. De allí que, cuando éste se enfrenta a la *obra de arte*, no es a su materialidad propiamente dicha, sino al contenido espiritual que ella trae consigo. Consecuentemente, la *experiencia estética* vendría a ser ese contacto directo con las esencias de mundo a las que el artista ha llegado en su proceso creativo. Al experimentar lo *esencial*, el espectador en cierta medida se está uniendo a la *verdad absoluta*, en un intento por comprenderla. De allí, que sólo por medio de la *experiencia estética* es posible alcanzar el conocimiento oculto de la realidad. El artista vino a traer un mensaje al que no se puede acceder a simple vista, se trata de un mensaje que libera de las banalidades del mundo a todo aquel que lo reciba y que a la vez lo aproxima a las esencias, imposibles de alcanzar a través de la apariencia de las cosas. La *experiencia estética* implica el acercamiento al conocimiento divino o esencial de la realidad, ya que es allí donde radica la belleza. La noción tradicional de contemplación pasa a ser sustituida por la experimentación, en este caso, de lo espiritual.

Pero, experimentar la *obra de arte* únicamente tiene sentido cuando hay por parte del espectador una auténtica disposición a vivir el proceso. Pues no sólo debe poner en juego su sensibilidad, sino la totalidad de su *ser*. Debe penetrar la *obra de arte* de modo que él también sea penetrado y trasmutado

en su interioridad. Se puede conjeturar que, mientras más proyección de sí haga el espectador en la obra, mayor será su capacidad de verse en ella y por lo tanto de conocerse a sí mismo. Pero debe quedar claro que el conocimiento racional no sirve de nada en este sentido, pues la razón es el vehículo para conocer los fenómenos del mundo material y no el espiritual. Aunque, en *Sobre lo espiritual en el arte* no se describe explícitamente la manera en que se desarrolla el conocimiento intuitivo, se ve en éste el camino correcto para llegar a comprender los aspectos espirituales de la existencia y del arte en sí. El ímpetu de Kandinsky por destacar el auge de formas de pensamiento distinta a la racional podría ser muestra de ello.<sup>141</sup> Es importante mencionar que, este autor no se detiene a reflexionar sobre la manera en que actúa el conocimiento intuitivo en la *experiencia estética*, por lo tanto es necesario conjeturar muchos aspectos en torno a ello, de sus ideas generales sobre el arte y la creación artística. Pero, veamos lo que dice el propio Kandinsky:

*En el arte se trata fundamentalmente de intuir... Aunque la teoría pura pueda participar en la construcción general [del arte], lo que conforma la esencia auténtica de la creación no se halla por intermedio de la teoría; es la intuición la que gesta la creación. El arte influye en la sensibilidad y, por ende, sólo puede conducirse gracias a ella.<sup>142</sup>*

Si el *conocimiento intuitivo* guía al artista en la creación de la *obra de arte*, siendo ésta la herramienta adecuada para intervenir la *sensibilidad* del espectador, quiere decir que *sensibilidad* y *conocimiento intuitivo* comprenden una suerte de lenguaje similar. De allí que el espectador también requiera de su intuición para comprender la *obra de arte*. Porque, en definitiva, "...el fruto de la necesidad interior, y la consecuente evolución artística, son una expresión gradual de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo."<sup>143</sup> Y, cuando tocar el alma del espectador es el fin último del arte, lo que se propone es que éste tenga acceso, a través de la temporalidad de la

140 *Ibid.* : p. 83

141 *Ibid.*

142 *Ibid.* : p. 49

143 *Ibid.* : p. 48

experiencia, al conocimiento del que está lleno el artista. Pareciera entonces que, la *experiencia estética* es un conocimiento en sí mismo, un conocimiento que no se puede afrontar de otra manera que no sea intuitivamente. La relevancia que, en este caso, tiene la *experiencia estética* es fundamental, no sólo por que en ella descansa el fin último del arte, sino porque es en ella donde se revela completamente la *esencia de lo absoluto* al mundo. Entonces, el papel del observador adquiere matices muy particulares, pues la trascendencia misma del arte dependerá de su comprensión y de su actuar.

Es así como el universo artístico (*experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética*) cobra una dimensión mayor y sin precedentes en la historia del arte, al exigir explícitamente cierto estado de conciencia y de absoluta entrega tanto del artista como del espectador. En este sentido, el arte no sólo gana en autonomía de sus medios de expresión, sino que también se le entiende como un agente transformador, como un camino de conocimiento, capaz de conducir al ser humano hacia su propia trascendencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Argán, G. C. (1966). *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Barasch, M. (2000). *Modern Theories of Art: from Impressionism to Kandinsky*. New York: Routledge Ed.
- Blavatsky, H. P. (2007). *La Clave de la teosofía* (1889). Extraído el 03/02/07 desde fuente: [http://www.santuario.cl/libros\\_gratis.html](http://www.santuario.cl/libros_gratis.html)
- Burrow, J. W. (2001). *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Compangon, A. (1990). *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas: Monte Ávila Ed.
- Daix, P. (2002). *Historia Cultural del arte moderno*. Madrid: Cátedra.
- Fiedler, K. (1958). *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Gombrich, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hildebrand, A. v. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Ed. Visor.
- Kandinsky, V. (1997). *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Editorial Need.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal Ed.
- Lenoir, F. (2003). *La metamorfosis de Dios*, Madrid: Alianza Editorial.
- Meumann, E. (1946). *Introducción a la estética actual*. Buenos Aires: Ed. Espasa-Calpe.
- Morpurgo-Tagliabue, G. (1971). *La estética contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Mundt, E. K., (1959, marzo). "Three aspects of german aesthetic theory" en *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 17, nº 3, Nueva York.
- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili Arte.
- \_\_\_\_\_ (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Editoria Visor.
- Ringbom, S., (1966). Art in "The epoch of the Great Spiritual": Occult Elements in the early theory of abstract painting." en *Journal of the Warburg Institutes*, vol. 29, Londres.
- Selz, P. H. (1989). *La pintura expresionista alemana*. Madrid: Alianza Ed.
- Shearer, W. (2001) *Visual arts in Germany 1897-1940: Utopia and despair*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1957). *La esencia del arte gótico*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

**Lizett A. Alvarez**  
**Ayesterán**

Historiadora del Arte  
Universidad Central de Venezuela

## EL DIBUJO

# Definición e historia de una expresión artística primigenia

¿Podría un individuo de nuestra sociedad decir que jamás ha dibujado? ¿Que nunca ha garabateado si quiera la silueta débil de un corazón, la de una casa, un árbol o cualquier figura abstracta o geométrica? Con toda certeza, parecería imposible pensar en ello si partimos de la idea del dibujo como la imagen creada a partir de un lápiz, pincel o bolígrafo sobre una superficie plana.

En este sentido, expresarse a través de una imagen podría considerarse una necesidad inherente a la naturaleza humana. Desde el hombre de la prehistoria, que plasmó en las paredes de las cuevas el contexto que lo rodeaba y la silueta de su propio ser, hasta el hombre de la contemporaneidad que proyecta en una servilleta la casa de sus sueños, todos los seres humanos en algún momento de nuestra existencia hemos tenido la necesidad de comunicarnos a través de una imagen. No obstante, en su carácter de necesidad, ésta forma de expresión se ha transformado y modificado en el tiempo, adquiriendo matices que dificultan muchas veces descifrar concretamente la especificidad de las características que la distancian de ser sólo esa necesidad instintiva del hombre a ser una creación artística autónoma.

El Dibujo, como la forma primaria de expresión visual por excelencia, hoy día considerada dentro del rango de las bellas artes, ha estado sometido a múltiples valoraciones a lo largo de la historia del arte occidental, lo que ha influido positiva o negativamente

te en el hecho de su apreciación como *expresión artística autónoma*. Por ejemplo, desde la perspectiva técnica o teórica, historiadores del arte, críticos y artistas han visto en el Dibujo una herramienta o medio para el desarrollo de otras expresiones artísticas como la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, como el primer estadio de creación artística, como el origen de todas las artes, o como el medio más idóneo para plasmar la *idea originaria*. En tal sentido, la problemática latente a la hora de definir al Dibujo se pasea por los diversos caminos que, tanto la expresión artística como su técnica, han recorrido a lo largo de la historia, de la desnaturalización del significado de la palabra y de su vulgarización.

Así, y producto de tal variedad en la valoración de esta expresión artística, es que autores como Juan José Gómez Molina, afirman que la problemática que envuelve la definición del Dibujo está inevitablemente vinculada con el previo establecimiento "de los objetivos fundamentales de sus prácticas y qué tipo de conocimientos de la realidad se trata de concretar en sus representaciones"<sup>1</sup>. Por lo tanto, pretender conceptualizar el Dibujo, en su esencia de bellas artes, debería implicar el ajuste sincrónico al contexto en el cual se llevó a cabo dicha manifestación.

Otros aspectos que valdrían la pena cuestionarse, en lo que se refiere a la dificultad de definir esta expresión artística serían, por un lado, el uso indiscriminado de los términos *dibujo* y *dibujar* en ámbitos ajenos al artístico; y por el otro, la asociación que sufre el significado de ambos términos, tanto en su forma sustantiva (*dibujo*), como en su forma de verbo (*dibujar*), ya que comúnmente éstos se definen uno en función del otro<sup>2</sup>.

No obstante, ante estos dos indicios que hacen más compleja la definición del Dibujo, (la múltiple valoración y el uso del término), se logra apreciar que una de las constantes a la hora de ofrecer un concepto de Dibujo, es el de hacerlo, básicamente, estructurando su definición en función de las características de su producto. Es decir, que en la mayoría de los casos se define o conceptualiza al *Dibujo* a partir del *dibujo*.

Pierre Cabanne y Elena Parma coinciden en sus enunciados al hacer mención de ciertos elementos que, por ser reiterativos en cada una de sus opiniones, parecieran ser aceptados como immanentes a la naturaleza misma del Dibujo, en el sentido más tradicional de esta expresión, lo que nos permite deducir las características de lo que éste es.

Por su parte, Pierre Cabanne, al afirmar que el *dibujo* es "la representación gráfica de una imagen trazada a base de líneas y de sombras, sobre una superficie plana"<sup>3</sup>, pareciera aceptar entonces que el Dibujo es una manifestación exclusivamente gráfica (que no pictórica) y bidimensional de una imagen, para la cual se emplea una notable economía de recursos plásticos (líneas y sombras, fundamentalmente), todo ello expresado manualmente.

Así mismo, Elena Parma, aunque se refiere al dibujo como una técnica artística y no como una expresión, reafirma el carácter gráfico que expresa Cabanne y que inferimos como una característica fundamental del Dibujo, al destacar que: "el dibujo, (...) posee como característica primordial el trazo o la línea"<sup>4</sup>. Además, la autora, al enfatizar que técnicamente el dibujo se distingue del resto de las técnicas artísticas por el *soporte*, la *técnica*, el *tiempo de ejecución* y las *dimensiones*, pareciera estar definiendo aún más el perfil del Dibujo.

Por un lado, Parma habla de características formales u objetivas, en tanto se refiere al soporte y a la técnica en sus peculiaridades físicas. El soporte lo describe como una superficie bidimensional, lisa y ligera, con unas proporciones habitualmente pequeñas. De la técnica, suiere los materiales y herramientas más comunes a esta práctica. Por el otro, se refiere a características subjetivas, en tanto alude a un aspecto poco cuantificable: el tiempo de ejecución de un dibujo.

Esto último, establece en la práctica del Dibujo, el predominio de la *inmediatez* o *brevidad* en la acción, aunque vale destacar que ni las dimensiones del formato, ni el tiempo en la ejecución de un dibujo son características determinantes para la elaboración del mismo, porque bien puede esta expresión ser plasmada en un gran formato y dilatar su ejecución en un lapso de tiempo más largo. Sin embargo, es innegable que en la esencia de esta expresión artística éstas sean características importantes como coadyuvantes de la *espontaneidad* del proceso creativo con el que se relaciona tradicionalmente esta práctica, siempre descrita como el primer estadio de la creación artística o la plasmación de la *idea* originaria, por ejemplo.

De esta manera se podría definir que, en el sentido más tradicional de la expresión, el Dibujo, además de ser una manifestación esencialmente gráfica y bidimensional de una imagen, que se vale principalmente de recursos plásticos como el trazo o la línea, es una expresión en la que prevalece la *rapidez*,

1 Gómez Molina et al. 2003: p.34

2 Son prolíferas las definiciones de *Dibujo* que parten de la acción misma de dibujar o viceversa. La primera acepción del término dibujo que propone el *Diccionario de la Real Academia* lo ejemplifica: "Dibujo. (De Dibujar). Arte que enseña a dibujar"

3 Cabanne 1989: p.412

4 Maltese et al. 1985: p.219

o bien *inmediatez* en la ejecución de dicha imagen. No obstante, esta *inmediatez*, predispone otros tantos fundamentos de la naturaleza del Dibujo, que si bien son más variables y diversos que los anteriores, también son importantes porque pasan a ser, tal vez, el elemento diferenciador dentro de la propia y variada tipología del Dibujo.

Es por ello que, dentro de la práctica dibujística se pueden observar preferencias, aunque estas no sean limitativas, por el uso de cierto tipo de técnicas y materiales (como las técnicas secas lápiz, carboncillo, etc., o húmedas como las tintas de secado rápido, sobre superficies de alta absorbencia, porosidad o ligereza, por ejemplo) que permiten un mejor aprovechamiento de los recursos plásticos básicos como la línea, y también de las propias características del soporte.

En este sentido, y en función de concretar aún más las características del Dibujo es que, en principio, consideramos que ésta debe ser definida sólo a partir de su producto, dejando de lado todas las implicaciones teóricas que conlleva la acción o experiencia creadora. Es a partir de la obra de arte (el dibujo), en su materialidad y corporeidad, que se podrá acceder a las características esenciales e inherentes de la naturaleza de la expresión, considerando la múltiple valoración de la que es objeto. Ello con el fin de sistematizar de manera cronológica la *evolución* técnica y teórica de una expresión que en apariencia se ha transformado mucho, pero que en esencia no ha dejado de ser la representación gráfica de una imagen realizada con trazos sobre una superficie plana.

Al tomar la ya mencionada definición ofrecida por Cabanne en la que el *dibujo* es "la representación gráfica de una imagen trazada a base de líneas y de sombras, sobre una superficie plana"<sup>5</sup>, se logran extraer tres elementos que van a ser fundamentales en el aspecto formal de un dibujo en su sentido más tradicional. El primero de ellos es el hecho de ser una *representación gráfica*<sup>6</sup>, aspecto que le confiere la mayor complejidad en tanto "el valor que adquieren [los dibujos] como forma de aprehensión sensible de las ideas y de los objetos (...), y su papel clave en el conocimiento de las cosas"<sup>7</sup>. El segundo, es la *línea*, definida como "el principal patrimonio expresivo del dibujo"<sup>8</sup>. Y el tercero, es el plano o soporte bidimensional en el cual, a través de la línea, se desarrolla la representación o imagen dentro de dos únicas dimensiones, alto y ancho.

Una cuarta característica de un *dibujo tradicional* que, desde nuestra perspectiva, y a pesar de no quedar enunciada claramente en la mayoría de las definiciones que se dan de esta práctica artística, tiende a ser consecuente y vital en la esencia misma de la expresión artística en general, es la ausencia del color. El predominio del negro sobre el blanco o bien la presencia de una bitonalidad en la que uno de los dos colores pertenece al soporte y, el otro, al de la tinta, el lápiz, etc. Juan Calzadilla es explícito en ello: "el dibujo que necesita del color se vuelve un apéndice de la pintura"<sup>9</sup>. Así mismo, Pierre Volbout afirma que "el dibujo parece admitir únicamente las expresiones más categóricas y claras. El blanco y el negro, tan bruscamente separados uno de otro, enfrentados en un contraste implacable"<sup>10</sup>.

A partir de estos cuatro elementos, básicos en la naturaleza formal de un dibujo tradicional, se manifiestan igualmente otras características que permiten en consecuencia, delimitar aún más las particulares del Dibujo, sobre todo en lo que se refiere puntualmente al *dibujo tradicional occidental*. Uno de estos aspectos es el que se genera a partir de las diferencias culturales y formas de pensamiento, elemento que hace posible que se hable de un arte occidental y otro oriental, por ejemplo.

Esto se hace palpable al observar los preceptos que rigen o que motivan la realización de un dibujo en el arte oriental, ya que éstos no están dados por el ejercicio creativo o estético como puede ocurrir en Occidente. En él, se entiende al hombre como parte del *todo*, es por ello que "la pintura ya no es mero ejercicio estético en el cual sea la apariencia formal la que dicta sus directrices; será que el cuadro ha de ser un lugar mediúmnic donde la verdadera vida sea posible"<sup>11</sup>.

Estas distinciones geográficas y culturales se reflejan igualmente en las cualidades fundamentales del Dibujo. La composición y organización de los elementos en el espacio difiere en gran medida entre uno y otro arte, así como también, en el uso de motivos representacionales, colores y materiales.

Esto conlleva, a que autores como Philip Rawson expresen cierto número de diferencias y particularidades del Dibujo en Occidente con respecto a Oriente. Así, el autor describe un tipo de línea occidental, y afirma que "Muchos artistas occidentales han vuelto repetidamente a sus huellas de dibujo, las cuales son usualmente trazos cortos y sencillos, revisándoles y modificándoles, repasándoles y redibujándoles"<sup>12</sup>. De igual forma, Rawson comenta que "los hábitos

5 Cabanne 1985: p.412

6 "Tradicionalmente la representación se ha referido a la relación existente entre los objetos reconocibles en una obra artística y basada en su semejanza con otros exteriores a la obra". (Aguilera Cerni, 1979: p.464)

7 Gómez Molina et al 2003: p.23

8 *Ibidem.* : p.397

9 Calzadilla 1996: p. 7.

10 Volbout 1981: p. 9

11 Gómez Molina et al. 2003: p. 465

12 Philip Rawson citado Maynard 2005: p. 145 (traducción nuestra)

gráficos, derivan del modo como la costumbre nos hace leer una página<sup>13</sup>, y menciona, además, la importancia de la tercera dimensión en el arte occidental al explicar los recursos que son aplicados a la hora de representarla: "Cuando un dibujante lineal desea referirse a la tercera dimensión, debe usar implementos especiales y evitar unir todas las líneas en una simple silueta continua."<sup>14</sup>

No obstante, aunque se puedan enumerar múltiples características formales de un *dibujo tradicional* en Occidente, de ninguna manera un dibujo es sólo representación, técnica o soporte. El dibujo, entendido artísticamente, es una reflexión sobre el objeto<sup>15</sup>, que no se basa en la pura habilidad o el método. Es allí donde la acción del verbo influye conceptualmente sobre el objeto, haciendo de éste un ente con carácter dual<sup>16</sup>. Nos conduce por un lado, de manera palpable hacia lo concreto (el objeto-sustantivo-obra-dibujo); y por el otro, a las conjeturas y a la experimentación de otras relaciones, pudiéndose hablar del dibujo como el acto de comprender y de nombrar las cosas, Gómez Molina lo describe así:

*El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones<sup>17</sup>*

Al vincular las actividades del conocimiento a la práctica del dibujo, se establece de manera tajante la complejidad del fenómeno. Con esto se enfatiza la pluralidad que se observa al momento de definir la expresión artística como tal, ya que cada época tiene su particular manera de aproximarse a la realidad, por lo tanto al conocimiento, con necesidades, funciones o propósitos específicos que van cambiando con el tiempo, como fue mencionado al principio del texto.

Al respecto Bruce Nauman brinda claramente una definición de dibujo que sintetiza específicamente esta característica, y que proporciona otra dimensión del Dibujo. Él expresa que "el dibujo es equivalente a pensar". Y agrega:

Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. (...) Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el traba-

jo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo<sup>18</sup>

Todo lo anterior no hace más que confirmar, en la necesidad de definir al Dibujo, la complejidad que sólo puede ser dilucidada observando por separado, cada producto de esta expresión, y dejar que sea el propio objeto el que se autodefina, al tiempo que precise los fundamentos de la naturaleza de esta expresión artística. Para ello se deberá tener como ejes o pilares formales insustituibles esos cuatro elementos de los que se habló al principio: 1) el hecho de ser la representación gráfica de una imagen, 2) el uso de la línea como elemento básico para la representación, 3) el uso de una superficie bidimensional, y 4) la ausencia de color<sup>19</sup>. Aunado a esto se debe tener presente la valoración que se ha hecho de esta expresión artística en cada período de la historia del arte, sobre todo a partir del Renacimiento, época en la cual se concientiza de manera determinante el hecho dibujístico.

## Valoración histórica del Dibujo como expresión artística y sus principales nociones teóricas.

### Siglo XV

El siglo XV, identificado con el período en el cual se desarrolla el estilo artístico conocido como Renacimiento, representa la etapa de fundamento y auge de éste. Sin embargo, el cambio se inicia mucho antes y sus consecuencias se extienden un poco más allá de las fronteras de este siglo. Este proceso de transición entre la Edad Media y el Renacimiento podría haberse iniciado alrededor de 1348 con la Peste Negra que devastó a Europa. Sin embargo, otras varias razones se suman al cambio de mentalidad en los contemporáneos del siglo XV, como por ejemplo: la aparición de la burguesía, el sentido de precisión aunado al valor del tiempo, la racionalización, la secularización y la desvinculación de las antiguas connotaciones religiosas que dirigían todo el ritmo de la vida, instaurándose así una mentalidad o cultura de preferencia laica que tendrá como centro al hombre<sup>20</sup>.

Al establecerse todos estos cambios, obligatoriamente se transforman las necesidades del hombre, y la finalidad de las actividades que éste realiza para aproximarse al mundo exterior. Esto no deja de lado el aspecto cultural y artístico que, durante la Edad Media "se mantenía (...) desarrollando unas funciones esencialmente religiosas. La imagen figurativa y

13 *Ibidem*, p. 147

14 *Idem*

15 Rodríguez Prampolini 1988

16 Gómez Molina et al. 2003

17 *Ibidem*: p.17

18 Bruce Nauman citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 17

19 Ver Gómez Molina et al. 2003 y Calzadilla 1996

20 Nieto Alcaide y Checa C. 1989



**Imagen 1**  
Fra Angélico  
*El Rey David* c. 1430  
Pluma y tinta marrón y púrpura  
sobre vitela, 197 x 179 mm  
British Museum, Londres

21 *Ibidem*: p. 19

22 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 272

23 Leonardo da Vinci citado por Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 272

24 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005 pág. 272

Se puede decir con certeza que, para la época, el medio para satisfacer las nuevas necesidades renacentistas con respecto al conocimiento sensible y recreación de la naturaleza a través de imágenes, fue el Dibujo. Éste, como *instrumento de conocimiento de la naturaleza*, gozó de diversas valoraciones conceptuales y teóricas que, al contrario de excluirse unas a otras, pareciera que cada una de estas apreciaciones integrara, de alguna forma, el complejo entramado de significaciones que envuelve esta expresión artística. A modo de cronología puede observarse sintéticamente la secuencia histórica que ha marcado la concepción del Dibujo.

25 Maltese et al 1985: p. 228

26 Ver Gómez Molina et al 2003 y Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005

27 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 232

28 *Ibidem*, p. 563

29 *Idem*. (cursivas del autor)

30 *Idem*

31 Publicado por primera vez en 1651 según la introducción de la edición preparada por la editorial Akal.

la imaginación del espacio arquitectónico se entendían como la ficción y referencia de un orden superior del que dependía todo"<sup>21</sup>.

En el Renacimiento, el arte comienza a sustentarse en otros preceptos más cuantificables, verificables y positivos. La forma de aproximarse al conocimiento se realiza a través de la experiencia sensible y la naturaleza pasa a ser su principal objeto de estudio. Se le confieren una importancia aún mayor a toda la información que recogen los sentidos sobre el conocimiento que se adquiere de los textos, lo que "explica la importancia histórica dada al estudio de la visión y los instrumentos ópticos de observación que condicionaron el arte durante varios siglos"<sup>22</sup>

No obstante, es indispensable destacar la importancia que se le da al sentido de la vista como el órgano más poderoso para la aprehensión de la realidad exterior. Al respecto Leonardo da Vinci (1466-1519), uno de los principales exponentes del arte de su época, lo define así: "El ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza"<sup>23</sup>.

En ese sentido, la imagen, como objeto concreto para la experiencia visual pasa a convertirse en el instrumento de conocimiento por excelencia. Lino Cabezas afirma: "La clave que explica esta vinculación entre imágenes y conocimiento es, por lo menos desde el siglo XV, la continuidad entre experiencia visual y representación artística: se dibuja lo que se ve y se mira para conocer"<sup>24</sup>.

Por otra parte, ya en el siglo XIV Cennino Cennini (1370-1440?) expresa que, "el dibujo junto con el color constituyen el fundamento de todo arte"<sup>25</sup>. Insistiendo además en sus escritos en la importancia de la habilidad del dibujo como medio para adquirir las destrezas técnicas y manuales de la práctica artística, así como también, el primer paso en los procesos creativos de la Pintura, la Arquitectura y la Escultura.<sup>26</sup> En la misma línea, se encuentra la opinión de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), quien lo entiende como "la esencia y teoría de todas las artes, (...) el razonamiento que origina la pintura o la escultura"<sup>27</sup>.

Ambas opiniones develan, desde la actualidad en la que el Dibujo es visto como una expresión autónoma, cierta ambivalencia en tanto lo señalan como fundamento de todo arte, es decir, resaltan su esencialidad dentro del proceso creador, pero al mismo tiempo lo subestiman, al referirse a él

como una destreza técnica con la que se obtienen mejores resultados en la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, es decir, que no se expresa con claridad si se le asume como una expresión artística o como una destreza o un paso más en cualquier actividad plástica.

No obstante, otras opiniones sobre el Dibujo tienden a concebirlo únicamente como técnica. Por ejemplo, Leon Battista Alberti (1404-1472), expresa que:

*El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes o términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibujo sólo se buscara la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo*<sup>28</sup>.

Lino Cabezas infiere al respecto que, al entenderse al dibujo

*como circunscripción, al definirlo como un sutil contorno de las formas y una de las partes de trilogía de la pintura: circoscrizione, composizione y recezione di lumi; el dibujo se utiliza en función del proceso de realización de una pintura aunque no se constituye su fundamento*<sup>29</sup>.

Del otro lado de la balanza, se encuentran los testimonios de Leonardo, quien demuestra enfáticamente la virtud del Dibujo como una herramienta de conocimiento de la naturaleza, al tiempo que lo relaciona "con la explicación racional de la experiencia visual a través de las leyes de la visión formuladas en la teoría de perspectiva, y lo retoma al servicio del «discurso mental» para visualizar sus investigaciones en diferentes campos"<sup>30</sup>. Este artista, otorga, a través de su propio ejemplo y práctica, una importancia al Dibujo que no había sido tan clara anteriormente.

En su *Tratado de la pintura*<sup>31</sup>, Leonardo especifica aspectos que más tarde reconoceremos como características formales fundamentales del Dibujo de la época. Por ejemplo, contrario a lo que piensa Alberti, Leonardo hace referencia a la importancia de evitar los perfiles netos: "Evita los perfiles o contornos netos en los cuerpos. No hagas los contornos de tus figuras de un color diferente de ése del cam-

po donde se destacan, esto es: no deslindes tu figura de su campo por medio de un trazo muy acusado".<sup>32</sup> Así mismo, explica la preferencia de la sombra sobre los perfiles y la necesidad de representar con la mayor verosimilitud, la perspectiva o punto de vista desde el cual se hizo la representación. Aspectos estos que no hacen más que introducir los términos de lo que luego se identificarán como *esfumado*, *claroscuro* y *perspectiva*, constantes no solo en el trabajo de da Vinci, sino que también, con sus variantes claro está, en casi toda la producción artística de la época.

Hasta este punto, se podría deducir algunas particularidades teóricas y técnicas del Dibujo en el *Quattrocento*. Bien se podría asumir al Dibujo en este período como el medio de expresión a través del cual se accede al conocimiento sensible de las cosas, al tiempo que, con su práctica constante, se adquiere la destreza necesaria para desarrollar de manera mucho más eficiente las artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura. Valiéndose, ya no sólo de un simple trazo o línea como elementos plásticos, sino de otros recursos como el claroscuro, el difuminado, la sombra y la perspectiva, entre otros, que conllevan también al uso de la correcta proporción o sección áurea. Herramientas estas que tienen como objetivo cubrir las necesidades de los contemporáneos en lo que se refiere a representaciones más veraces y afines con la realidad que los circunda.

No obstante, estas exigencias podrían cumplirse con el uso de casi cualquier material que satisficiera las exigencias arriba mencionadas, desde la superficie de las rocas, una tablilla de madera, hasta el conocido papel. Pero, lo cierto es que para el momento, sólo se contaban con materiales que hoy en día pudieran estar prácticamente desaparecidos o en desuso.

Por ejemplo, las superficies más comunes para la práctica del Dibujo<sup>33</sup> se concentraron, a principios de éste siglo, en el pergamino, soporte hecho a partir de la piel de animales vacuno u ovino, en el cual se somete a la piel a un de eliminación del vellón, también es adobado y estirado para conseguir finas láminas; y en la vitela (Ver imagen 1), el cual es un tipo de pergamino mucho más fino, hecho de pieles jóvenes, especialmente de piel de becerro, caracterizado por su delgadez, su durabilidad y su lisura.

Luego del perfeccionamiento de la imprenta, hacia mediados del 1400, la difusión del papel se extiende y éste pasa a ser el principal soporte para esta expresión artística. Este soporte que original-

mente estaba compuesto de fibras de trazo, ha sufrido infinidad de transformaciones tanto en su estructura como en su aspecto. Sin embargo, en el *quattrocento*, y aún mucho después, los tipos más preciados fueron el papel de tela de lino y el de algodón hechos a mano<sup>34</sup> (Ver imagen 2)

En relación a los instrumentos para la ejecución de un dibujo en el Renacimiento destacan en principio, y como reminiscencia del siglo anterior, la punta metálica, varilla de metal que durante el éste período "se desarrolló como técnica independiente"<sup>35</sup> porque facilitaba la realización de sombras complicadas y extensas. También, el uso de pinceles y plumas, específicamente plumas de ave o plumas de escribir, pues brindaban al artista gran versatilidad en los trazos, en la medida que estas, por su flexibilidad podían ser afiladas, así como también era posible modificar el tamaño de su punta<sup>36</sup>.

De igual forma, los medios para desarrollar la práctica del Dibujo más comunes en 1400 son por un lado, los que se utilizan para expresarse a través de las técnicas húmedas como las tintas o aguadas, dentro de las cuales se pueden mencionar a la tinta de ácido ferrogálico o tinta de escribir y el bistre. Por otro lado, para el desarrollo de las técnicas secas se encuentran como los materiales más usuales el carboncillo, utilizado sobre todo para realizar trabajos a mano alzada y de gran formato, la tiza negra y la sanguina.

No en vano, estos materiales constituyen uno de los principales engranajes del sistema de expresión visual renacentista. Así como la punta metálica facilitaba la ejecución de sombras complicadas, y el carboncillo ofrecía la libertad para la ejecución de bocetos en los que la corrección era posible, la variedad de tintas, las tizas y la sanguina, asistían a los procedimientos, técnicas y convenciones constantes en el Renacimiento como el *esfumato*, el manejo de la *perspectiva* y el juego de la luz con el *claroscuro*.

Es también innegable que algunas técnicas se adaptan mejor a ciertos procedimientos lo que afecta directamente los resultados del trabajo. Cabezas, lo expresa así "La relación entre conceptos, técnicas y procedimientos es algo que, al menos en los documentos históricos, se revela como inseparable y difícil de comprender sin el conocimiento de las relaciones profundas entre ellos"<sup>37</sup>.

## Siglo XVI

Como se dijo en el apartado anterior, las características de un estilo artístico no desaparecen de un



**Imagen 2**  
Pieter Bruegel, el viejo  
*El pintor y el cliente*, c. 1565  
Pluma y tinta negra sobre papel  
marrón, 255 x 215 mm  
Graphische Sammlung Albertina,  
Viena

32 Da Vinci 1986: p. 366 (cursivas del autor)  
No obstante, es imperativo tener presente que la teoría de la perspectiva renacentista, según es apreciada por Erwin Panofsky "es la expresión de una concepción cultural particular", es por ello que a lo largo de la historia del arte occidental se pueden apreciar diversas formas de representarla o de concebirla. (Gómez Molina et al, 2003: p. 282 / Ver también Panofsky, 1989)

33 Para complementar la información sobre los tipos de superficie del Dibujo, instrumentos y medios ver glosario.

34 Lambert 1985 (Ver también Maitese et al 1985)

35 Lambert 1985: p. 21

36 *Ibidem*: p. 22-23

37 Gómez Molina et al. 2003: p. 338

38 Nieto Alcaide y Checa C. 1989

39 *Ibidem*

40 Esto debido a que "la Corte se concibe como escena de la mentira, escena de sí misma, lugar donde ya no caben ni la ciencia, ni el estudio de la poesía. Las actividades culturales ya no van a tener valor autónomo sino que valdrán en cuanto sirvan para representar la imagen cortesana, laica o religiosa". (*Ibid.*)

41 *Ibid.* p. 255



**Imagen 3**  
Cornelis Ketel  
*The Mirror of Virtue*, c. 1595  
Tiza negra y pluma con tinta marrón, pincel con tinta gris en papel azul, 515 x 376mm  
Rijksmuseum, Amsterdam

día para otro. Sin embargo, al referirnos a la centuria del 1500, la imagen que se viene a la mente con respecto al arte es la de formas extrañamente contorsionadas o alargadas en espacios un tanto irreales, que distan mucho de los cánones clásicos ajustados al ideal de belleza vistos en el siglo antecesor.

En este siglo, es el estilo conocido como Manierismo el que domina gran parte de la escena artística. Caracterizado por reaccionar de forma anticlásica contra del ideal de belleza renacentista, el Manierismo surge básicamente alrededor de 1530, por dos importantes cambios culturales. El primero, producto de los *cambios políticos* que marcaban como definitivas y consolidadas las monarquías absolutas. El segundo, por el *cambio religioso*, impulsados por el auge de la Reforma Luterana que logra dividir Europa en dos bien diferenciadas unidades religiosas<sup>38</sup>.

Ambos cambios, el político y el religioso, no hacen más que otorgarle una nueva concepción y función a la imagen que, a diferencia del oficio que cumplía en el Renacimiento como herramienta para el conocimiento sensible de la naturaleza, tiene como función representar esos cambios políticos presentes en *la corte* y *el palacio*, por un lado; y por el otro, en los cambios religiosos que marcan la separación entre imagen profana e imagen religiosa<sup>39</sup>.

Esto no hace más que mostrar las nuevas necesidades de la época con respecto a la representación de imágenes que, una vez aprehendida en detalle la naturaleza y el hombre a través de la experiencia del conocimiento sensible, van a estar enfocadas en la necesidad de recrear el mundo lleno de símbolos, más abstracto que real, en el que se desenvuelve el hombre de la época<sup>40</sup>.

Pese a lo anterior, la imagen no deja de tener su importancia dentro del sistema cultural de 1500. De hecho, los cambios son fundamentalmente formales, pero no a través del invento de nuevas convenciones, sino a partir de nuevas articulaciones en la reunión de los elementos representacionales, que tendrán como resultado "una imagen retorcida y sofisticada, que recurre a la distorsión del léxico y de la espacialidad clásica, así como a la heterodoxia del lenguaje"<sup>41</sup>,

características que son las que permiten la representación de ese mundo ficticio que se quiere plasmar. (Ver imagen 3)

No obstante, el Dibujo, a pesar que, desde nuestra particular perspectiva, el Manierismo está caracterizado por una plenitud y exacerbación de los recursos plásticos como el color que no suele ser propio del *dibujo tradicional occidental* como tal, éste se sigue imponiendo como esencia y fundamento de todo arte. Ya establecido como técnica y como herramienta para el conocimiento sensible, incluso como la práctica más idónea para alcanzar la perfección en otras artes, el Dibujo trasciende a un nivel más intelectual. Ya no será mera técnica, ni simple fundamento de todo arte por las destrezas que se adquieren con su práctica. Será más bien, considerado un proceso en el cual el intelecto será el que se manifieste. No en vano, es en este siglo que se fortalece la teorización de esta expresión que ya había dado sus primeros pasos en 1400.

Al respecto, uno de los principales teóricos en la conceptualización del Dibujo, Giorgio Vasari (1511-1574), lo califica enérgicamente como “el padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura”<sup>42</sup>. Pero, la importancia del *disegno*<sup>43</sup>, como lo denomina este artista, esta determinada porque es en él donde se establece el origen de la *idea* o configuración de la cosa, al tiempo que lo considera la forma de expresión más próxima al *concepto*<sup>44</sup> por la facilidad material que ofrece respecto a otras artes<sup>45</sup>. Así lo describe en la introducción de su celebre texto *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1542-1550):

*El disegno, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o ideas de todo lo existente en la naturaleza, la cual es perfecta en sus medidas. Por ello no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas y en las construcciones, esculturas y*

*pinturas conoce la proporción que tiene el todo con las partes, y que tienen las partes en sí y con el entero conjunto*<sup>46</sup>.

En una línea similar, Paolo Pino (1534-1565) le adjudica al *diseño* una trascendencia análoga a la dada por Vasari, no solo porque lo coloca como la primera parte dentro de la división que hace de la pintura: diseño, invención, y colorido, sino que engrana en el diseño todas las características que antes se habían visto en él por separado. De esta manera queda estructurado: “En cuanto a la primera parte, llamada diseño, quiero asimismo dividirla en cuatro partes: a la primera llamaremos juicio, a la segunda circunscripción, a la tercera práctica, a la última correcta composición”<sup>47</sup>.

En un ámbito más complejo en el que se mezcla el arte y la teología, Antón Francesco Doni (activo hacia mediados del siglo XVI) define al diseño como *especulación divina*, teoría que desarrollará al máximo Federico Zuccari (1540-1609), dándole al Dibujo un cariz fundamentalmente teórico. Al contrario de la propuesta vasariana, con Zuccari, la *idea* o *concepto* sí tiene un valor metafísico, identificando al Dibujo “con la idea que se produce en la mente por transmisión divina”<sup>48</sup>.

Así, el Dibujo queda dividido en dos partes que se denominan *dibujo interno* y *dibujo externo*. El primero, es el concepto formado en nuestra mente que permite conocer cualquier cosa, y el segundo, es la circunscripción lineal o forma visual del concepto. Zuccari, en el capítulo 3 de su texto *La idea de los pintores, escultores y arquitectos* (1607), define al diseño interno de la siguiente manera:

*Y antes que nada digo que diseño [interno] no es materia, no es cuerpo, no es accidente de sustancia alguna, sino que es forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto, donde se expresan las cosas entendidas; y se encuentra en todo lo externo tanto divino como humano, según expondremos a continuación. Ahora, siguiendo la doctrina de los filósofos, digo que el diseño interno en general es*

42 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 232

43 El uso del término *disegno* se hace con el interés de hacer notar la utilización de diferentes acepciones y si se quiere, la evolución que la palabra dibujo ha tenido a lo largo de la historia del arte occidental, pero que por razones metodológicas no podemos profundizar aquí. (Ver Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005)

44 El concepto es entendido aquí, no con “un valor metafísico, no se trasmite de la mente divina al intelecto del artista sino que es una imagen interior (intelecto, abstracción de la realidad natural y formación del concepto-dibujo)”. (Maltese et al. 1985 / Ver también Panoksky 1989)

45 Gómez Molina, Cabezas y Copón, 2005

46 Vasari citado por *Ibidem*, pág. 232

47 Paolo Pino citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 569

48 Maltese et al., 1985: p. 228 / Ver también Panofsky, 1989: p. 67-92; y Nieto Alcaide y Checa C., 1989: p. 276-282

*una idea y forma en el intelecto que representa expresa y distintamente lo entendido por éste, que también es su término y objeto*<sup>49</sup>.

Y en el capítulo I del libro II, define al diseño externo así:

*Digo, por lo tanto, que diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia de cuerpo. Simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. Este diseño así formado y circunscrito con la línea es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, pues, es el propio cuerpo y sustancia visual del diseño externo, de cualquier manera que esté formado*<sup>50</sup>

A partir de esto se observa que, al hablar del Dibujo en el Manierismo o del Dibujo de 1500, no se podrá hacer mención de elementos formales innovadores, ya que en este sentido, el Dibujo seguirá sirviéndose de los mismos recursos plásticos que se examinaron en la centuria anterior. Pero, si se observará las nuevas estructuras compositivas más complicadas y más intelectuales, que son producto de esta aguda especulación teórica en la que ya, no sólo es suficiente el acercamiento sensible, sino que es necesaria la aproximación intelectual al concepto.

En este sentido, la representación gráfica de una imagen trazada a bases de líneas se realizará igualmente sobre los soportes ya utilizados en el siglo anterior, así como también con los instrumentos y medios. Sin embargo, esto no quiere decir que no se haya avanzado técnicamente, ni que no se introdujeran nuevos materiales.

Por ejemplo, es el siglo XVI que se popularizan los papeles de colores (azul, gris y color cervato)<sup>51</sup> en los talleres de los artistas. En relación a los medios, las recetas para realizar la tinta de carbono, "hecha a partir del hollín (...) o algún otro carbón"<sup>52</sup>, llegan a Occidente en este siglo, usándose principalmente en Alemania e Italia. Así mismo, aunque su desarrollo esencial se lleva a cabo un siglo después, pareciera haber pruebas que en el 1500, el grafito, forma cristalizada y más estable del carbono, se usará por primera como medio preparatorio para dibujos, reemplazando a la punta de plomo.<sup>53</sup> De igual forma, no es hasta este siglo que el carboncillo, comienza a usarse sobre papel<sup>54</sup>.

## Siglo XVII y XVIII

Como ya se ha examinado, en los siglos anteriores se observa que acontecimientos puntuales generarán cambios y nuevas necesidades en el hombre. Algunos cambios se producen por agentes externos y no controlados por éste, como se vio en el Renacimiento con la Peste Negra, por ejemplo; y muchos otros cambios son generados directamente por el hombre, como lo fue la gran escisión de la Iglesia Católica, provocada por el manejo de la situación generada a raíz de la difusión de las 95 tesis expuestas por Martín Lutero en 1517.

Se observó también que todos estos cambios políticos, religiosos o sociales afectaron de igual forma el aspecto cultural y por ende la forma de concebir y representar la realidad. No obstante, pareciera que durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, período durante el cual se desarrolla mayormente el estilo artístico llamado Barroco, las consecuencias de los sucesos que marcaron el nuevo rumbo en cuanto a ideologías y tendencias, fueron concienzudamente controladas.

Dos de los más importantes sucesos que van a permitir que para 1630 aproximadamente, se pueda hablar del establecimiento de una mentalidad barroca, fueron por un lado, la llamada Revolución científica, producto del descubrimiento de instrumentos ópticos para la observación de la naturaleza<sup>55</sup>, lo que promovió de manera radical la separación del binomio arte-ciencia que hasta entonces había dominado las tendencias precedentes<sup>56</sup>, y que hace que el arte de la época se liberara aún más en cuanto a expresividad. Por otro lado, resultaría inevitable mencionar la reacción de la Iglesia Católica ante la Reforma Luterana, en la campaña histórica conocida como Contrarreforma y que planteó objetivos específicos<sup>57</sup>.

Empero, el cumplimiento de estos objetivos en predios del arte implicó el uso de ciertos elementos formales y temáticos, así como también la aplicación de nuevos sistemas de representación. Es así como en el arte de estos dos siglos, la teatralidad, la retórica, la verosimilitud y el decoro<sup>58</sup> constituyen las principales características de la producción artística. No obstante, el virtuosismo que salta a la vista en una obra barroca, bien por esa teatralidad, retórica o el dinamismo de su composición, suele estar expresada también, por el uso del color como elemento constitutivo de las formas, aspecto que va a llevar a su punto máximo la polémica entre dibujo y color ya planteada en el siglo anterior<sup>59</sup>.

49 Federico Zuccari citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 574

50 *Ibidem*: p. 574

51 Ver Lambert 1985

52 *Ibidem*: p. 23

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 Galileo Galilei (1564-1642), científico de la época forma parte fundamental de ello. Galileo inventa y perfecciona el telescopio, lo cual le permite refrendar ciertos descubrimientos de otros astrónomos (como Nicolás Copernico).

56 Ver Checa C. y Morán T., 1989

57 Este proceso se valió de dos estrategias fundamentales. La primera, el trabajo minucioso de las ordenes religiosas que promueve San Ignacio de Loyola (1491-1556), con la fundación de la Compañía de Jesús en 1540; y la segunda, con el decreto sobre La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes, expuesto en la última sesión del Concilio de Trento concluido en 1563. A partir de este decreto en el cual, la Iglesia reglamenta la creación artística, es que se podría decir que las consecuencias de estos acontecimientos estuvieron controlados, sobre todo por esta institución, que concientiza y comprende el poder del arte como instrumento propagandístico, pedagógico y adoctrinante. Es en este sentido, que la imagen barroca debe convertirse en un arte popular, diáfano, con sencillez de ideas y de formas, para que de manera directa llegue hasta el hombre a través de la emoción y el drama, porque para la Iglesia contrarreformista, "las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado". (Hauser, 1994: p. 105)

58 Ver Checa C., y Morán T. 1989

Esta polémica va a crear, en este período, el espacio de teorización sobre el Dibujo<sup>60</sup>. Aquí ya no se discute si es o no una herramienta para el desarrollo de otras artes o un proceso intelectual a través del cual se accede al concepto o *idea*. Aquí, pareciera más sencilla la posición que se asume ante esta expresión, o se acepta como preeminente y fundamento de todo arte, o simplemente se le desplaza para darle mayor importancia al color<sup>61</sup>.

Por esta razón, es que en los textos teóricos de la época se encuentran más que todo justificaciones del por qué es más importante el dibujo o por el contrario, de cuál es la importancia del color en las representaciones. Esta situación, antes de reflejar análisis objetivos, pareciera más bien, develar preferencias o inclinaciones hacia uno u otro lado de la discusión. Pero, contradictoriamente, esta misma polémica hace que se inicie el estudio, clasificación y ordenación de los dibujos<sup>62</sup>.

Francisco Pacheco (1564-1654) tratadista español, afirma que "el dibujo no es la materia, sino la forma sustancial de la pintura, por lo que los pintores «si no tienen dibujo, no tienen la forma de pintura»"<sup>63</sup>. Sin embargo, ya adentrado el Barroco y la preponderancia de la cualidad visual que lo caracteriza, el mismo autor asegura que es el color el elemento esencial en el que "consiste la última perfección del arte"<sup>64</sup>.

Por otro lado, Roger de Piles (1635-1709) crítico de arte francés que intervino en el debate dibujo-color, expresa en su *Idea del perfecto pintor* (1699), cierta preocupación por el poco estudio del que son objeto los dibujos, aseverando que es en ellos donde se halla el carácter, genio, estilo e ideas de los artistas.

*Aunque el conocimiento de los dibujos no es tan estimable ni extenso como el de los cuadros, no deja de ser delicado y atractivo, debido a que su gran número da más ocasiones a los que los aman para ejercer su crítica y a que la obra que en ellos se encuentra es toda espíritu. Los dibujos indican más el carácter del maestro, y permiten observar si su genio es vivo o pesado, si sus ideas son elevadas o comunes y finalmente, si tiene buen estilo y buen gusto en todas las partes que se pueden expresar sobre el papel*<sup>65</sup>.

Por su parte, el pintor español Antonio Palomino (1655-1726), explica de manera detallada el procedimiento para realizar un dibujo, especificando los materiales, medios y técnicas. Sin embargo, lo más

interesante de su texto es la opinión que posee acerca de lo que se podía considerar un dibujo bien hecho en contraposición con uno deficiente, aspecto éste que en comparación con de la cita de de Piles, da cuenta, no sólo del interés por la expresión *per se* que se posee en estas dos centurias, sino que señala un juicio de valor que denota la consolidación, si se quiere, de las características formales y teóricas del Dibujo. Así lo expresa Palomino:

*Algunos piensan, en viendo un dibujo bien plumado, o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso, y estropeado: sin advertir, que el dibujo consiste en la firmeza y verdad de los contornos con buena simetría y mancha firme y verdadera de claro y obscuro, y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y por el contrario, aunque esté hecho con borrones chafarrinadas o tachones, si guarda las referidas leyes del Dibujo, estará bien dibujado*<sup>66</sup>.

Pareciera que, así como en el Manierismo el Dibujo trasciende a un nivel intelectual, en el Barroco, el Dibujo se internaliza de tal manera que, aunque no sea explícito, se asume como proceso inherente a la creación artística y se valoran en él las cualidades expresivas del genio creador. Anne Claude Philippe de Tubières (1692-1775) se refiere a los *estudios*, a diferencia de lo que denomina *academia*<sup>67</sup>, como el ejercicio que "contiene una intención y una acción que hablan del espíritu"<sup>68</sup>. De esta manera lo define:

*En las «academias» se ve la lectura simple de la naturaleza y el ejercicio del arte sin otro objeto que sí mismo, mientras que en los «estudios» uno queda deslumbrado por el fuego, la vivacidad, la acción y el sentimiento que en ellos dominan. Se reconoce por todas partes el genio que los ha producido, y en cambio en los otros hay que contentarse con la corrección, el gusto de dibujar y la habilidad de la mano*<sup>69</sup>.

Con una línea de pensamiento similar, Denis Diderot (1713-1774) filósofo francés, al enfatizar la importancia de visualizar todo el conjunto y sus correspondencias espaciales de lo que se quiere representar, específica también el ánimo que se trasmite a través de un dibujo, y dice que "no basta con haber organizado bien el conjunto, se trata de encajar los detalles sin destruir la masa; es la labor de la inspi-

59 La polémica entre dibujo-color ya había sido planteada en el siglo XVI debido a "los problemas suscitados por los distintos modelos formales propuestos por las escuelas venecianas y florentino-romana". (Checa C., y Morán T. 1989: p. 96)

60 Esta disputa tiene su fundamento en la pugna entre lo interior y lo exterior que logra expresarse en el arte de la época en una relación, si se quiere proporcionada, entre el *dibujo* como *idea previa* que representa la *visión analítica*, y el *color*, como *consecución formal* que expresa la *visión sensible*. (Checa C., y Morán T. 1989)

61 "En el siglo XVII la concepción florentina de la preeminencia del dibujo es adoptada por la corriente clasicista de la Pintura, cuyo principal representante fue Poussin, como Rubens lo fue para toda aquella parte de la pintura Barroca que se apoyaba en la concepción veneciana de la preponderancia del color". (Maltese et al 1985: p. 229)

62 *Ibidem*

63 Francisco Pacheco citado por Checa C., y Morán T. 1989: p. 96 (comillas del autor)

64 *Ibidem*: p. 96

65 Roger de Piles citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 575

66 Antonio Palomino citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 577

67 *Academia* es entendido por este autor como la figura que "sólo ha sido propuesta para ejercitar el dibujo en general; [en la que] el profesor no ha tenido otra razón para proponerla que el presentar una bella elección, un feliz contraste entre las partes, una hermosa luz y un bello juego de músculos". (*Ibidem*: p. 577)

68 *Ibidem* : p. 577

ración, del ingenio, del sentimiento y del sentimiento exquisito”<sup>70</sup>.

Entendemos, que estos son únicamente pequeños ejemplos de las opiniones que se produjeron durante estas dos centurias en relación al Dibujo. Sin embargo, es de hacer notar que en todas ellas pareciera sobre entenderse la naturaleza del mismo, y en sustitución de ello se expone detalles más específicos acerca de la acción creadora o del proceso, de sus cualidades técnicas y materiales, de sus tipologías y de sus cualidades estéticas<sup>71</sup>. (Ver imagen 4)

En función de esto, se observa que el Barroco, de forma similar a lo que ocurre en el Manierismo, los soportes, herramientas y medios se heredan de los siglos anteriores, sólo que su utilización varía de acuerdo con las necesidades expresivas y representacionales de la época. Además, del perfeccionamiento tecnológico que sufre esos mismos materiales y soportes. No obstante, debemos señalar un medio que, a pesar de haberse dado a conocer a través del uso ocasional en la escritura, no es sino hasta el siglo XVIII, que la sepia se emplea para dibujar<sup>72</sup>. Así mismo, el grafito, en su presentación más fina que se conoce actualmente como lápiz de grafito, se dio a conocer igualmente a finales del XVIII, aunque su desarrollo técnico como material y las posibilidades que éste ofrece sucedieran un tiempo después<sup>73</sup>.

### **Siglo XIX**

Al aproximarnos a la centuria de 1800 nos topamos con un período muy particular en el que no se manifiestan grandes teorizaciones sobre el Dibujo, sino que, por el contrario, se estructuran y sistematizan los métodos de análisis y estudio del producto de esta expresión artística<sup>74</sup> por medio de herramientas metodológicas que garantizan dicha ordenación. De igual forma, este siglo representa una de las etapas más interesantes en cuanto a tendencias artísticas se refiere.

No es de extrañar que al pensar en obras de arte de este siglo, las imágenes que proyecte nuestra mente sean las de un Jacques-Louis David (1748-

1825), contrastadas con las de un Eugène Delacroix (1789-1863), por ejemplo. Dos estilos totalmente diferentes entre sí, y desarrollados, casi simultáneamente, en una misma época. Neoclásico y Romanticismo, entre otros un tanto más fugaces, pero no menos importantes, rompen con la tradición que se ha observado en siglos anteriores en la que prácticamente, un solo estilo domina el desarrollo artístico de la época.

En principio, tal vez, por el paralelismo que se da entre lo *clásico* y lo *romántico*, modos de concebir el arte que se teorizaron a mitad del siglo XVIII y principios del XIX<sup>75</sup>. En segundo lugar, por la diversificación de las funciones del arte. Y el tercero, por los avances tecnológicos e industrial que socavan las estructuras y fines del arte.

No obstante, algunos de los acontecimientos más importantes que promovieron las transformaciones y marcaron un nuevo rumbo en la tradición artística y en el ciclo histórico del arte, permitiéndonos reconocer e identificar, a partir de esta época hasta nuestros días, la producción de un arte llamado moderno o contemporáneo<sup>76</sup>, podrían reducirse a estas tres razones esbozadas anteriormente.

A mediados del siglo XVIII, en el aspecto cultural, y gracias al aporte de Alexander Baumgarten (1714-1762)<sup>77</sup> se cuestiona y teoriza sobre qué es el arte. Este evento generó un cambio en la concepción de la misma, ya que el arte pasó a ser considerada a partir de un ideal fundamentalmente estético<sup>78</sup>. Esta noción *estética* del arte, no sólo hace evidente su autonomía respecto al resto de las actividades humanas, sino que establece y cuestiona la funcionalidad de esta dentro del sistema social.

Por otro lado, desde el punto de vista socioeconómico, la creación de medios de producción técnicos e industrializados, consecuencia de la Revolución industrial (1750-1820), desencadena la crisis del artesano y la posterior exclusión de estas personas del sistema económico, convirtiéndolos en lo que Guilio Carlo Argan denomina *intelectuales burgueses*<sup>79</sup>. De igual forma, la Revolución Francesa (1789-1799) en lo sociopolítico, impulsa, con la abo-

lición del absolutismo monárquico un cambio de mentalidad radical, dando paso a nuevos sistemas políticos en donde las masas populares y la burguesía adquieren una nueva conciencia respecto a su participación de forma individual en los procesos sociales, al mismo tiempo que se convierten en una fuerza dirigente.

Esta vorágine de cambios que involucran al hombre en su carácter social, pero al mismo tiempo, en su carácter individual, aunado a la aparición de nuevas disciplinas de estudio como la Psicología o la Estética que insiste en descubrir el funcionamiento de la mente, del intelecto y del espíritu de éste, cada una a su forma, hacen de la producción artística de la época un espacio un tanto más autónomo y con leyes propias que no busca como objetivo fundamental la aprobación de instituciones de poder externas, sino más bien, un afianzamiento en la internalización de cualquier práctica artística o creadora.

En este sentido, con respecto a la producción de imágenes y, sobre todo, de imágenes realizadas a través del Dibujo, es que esta expresión se asume abiertamente en siglo XIX, como parte del proceso creativo, incluso como rastro de la personalidad del artista<sup>80</sup>, algo que ya se asomaba en los siglos anteriores y que hoy en día, nos es difícil de deslindar de esta práctica artística. No obstante, ninguna de las consideraciones que se han hecho del dibujo se dejan de lado, sólo que se destacan unas en mayor proporción que otras. Es por ello que, en algunos textos de la época, se observa variadas opiniones acerca de esta expresión. En unos se enfatiza la cualidad expresiva del Dibujo o la polémica dibujo-color ya planteado en el XVIII, entre otros.

Por ejemplo, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), afirma que "dibujar no quiere decir simplemente reproducir contornos; el dibujo no consiste simplemente en la línea. El dibujo es también la expresión, la forma interior, el plan, lo modelado"<sup>81</sup>, y luego dice, siendo más categórico aún, que "el dibujo abarca todo, menos la tinta"<sup>82</sup>.

Una concepción similar es la de Delacroix, éste resalta en su texto la importancia de la capacidad del



**Imagen 4**  
Leonaert Bramer  
*José y la esposa de Potifar*, c. 1630  
Pincel y pluma con tinta negra, en  
papel marrón, 400 x 310 mm  
Courtauld Institute Galleries,  
Londres

dibujo para expresar y al mismo tiempo atrapar ese primer pensamiento.

*De la diferencia que hay entre la literatura y la pintura en relación al efecto que puede producir el bosquejo de un pensamiento, en una palabra, de la imposibilidad de bosquejar en la literatura, para pintar algo al espíritu, y, por el contrario, de la fuerza que la idea puede presentar en un esbozo o un croquis primitivo. La música debe ser como la literatura, y creo que esta diferencia entre las artes plásticas y las demás consiste en que las últimas no desarrollan la idea sino sucesivamente. Por el contrario, cuatro trazos resumirán para el espíritu toda la impresión de una composición pictórica*<sup>83</sup>.

Inmanuel Kant (1724-1804), por su parte, ya había destacado con anterioridad en el Dibujo, no sólo su cualidad expresiva, sino la relación que tiene directamente con la esencia de lo bello. Así lo señala:

69 *Idem* (comillas del autor)

70 Denis Diderot citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 581

71 Gómez Molina et al. 2003

72 Lambert 1985

73 *Ibidem*: p. 33 y 35. Ver también Gómez Molina et al, 2003

74 Maltese et al. 1985

75 Argan 1975

76 Ver *Ibidem*

77 En 1735, Baumgarten en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* introduce por primera vez el término "estética".

78 Argan 1975

79 Ver Argan, 1975

80 Sabemos que en los siglos anteriores este tema ya había sido expuesto, sin embargo, es en el siglo XIX que se resalta dicha cualidad gracias a las investigaciones psicológicas y estéticas.

81 Jean-Auguste-Dominique Ingres citado por Gómez Molina et al., 2003: p. 582

82 *Ibidem*: p. 582

83 Eugene Delacroix citado por *Ibidem*: p. 588 (cursivas del autor)

12

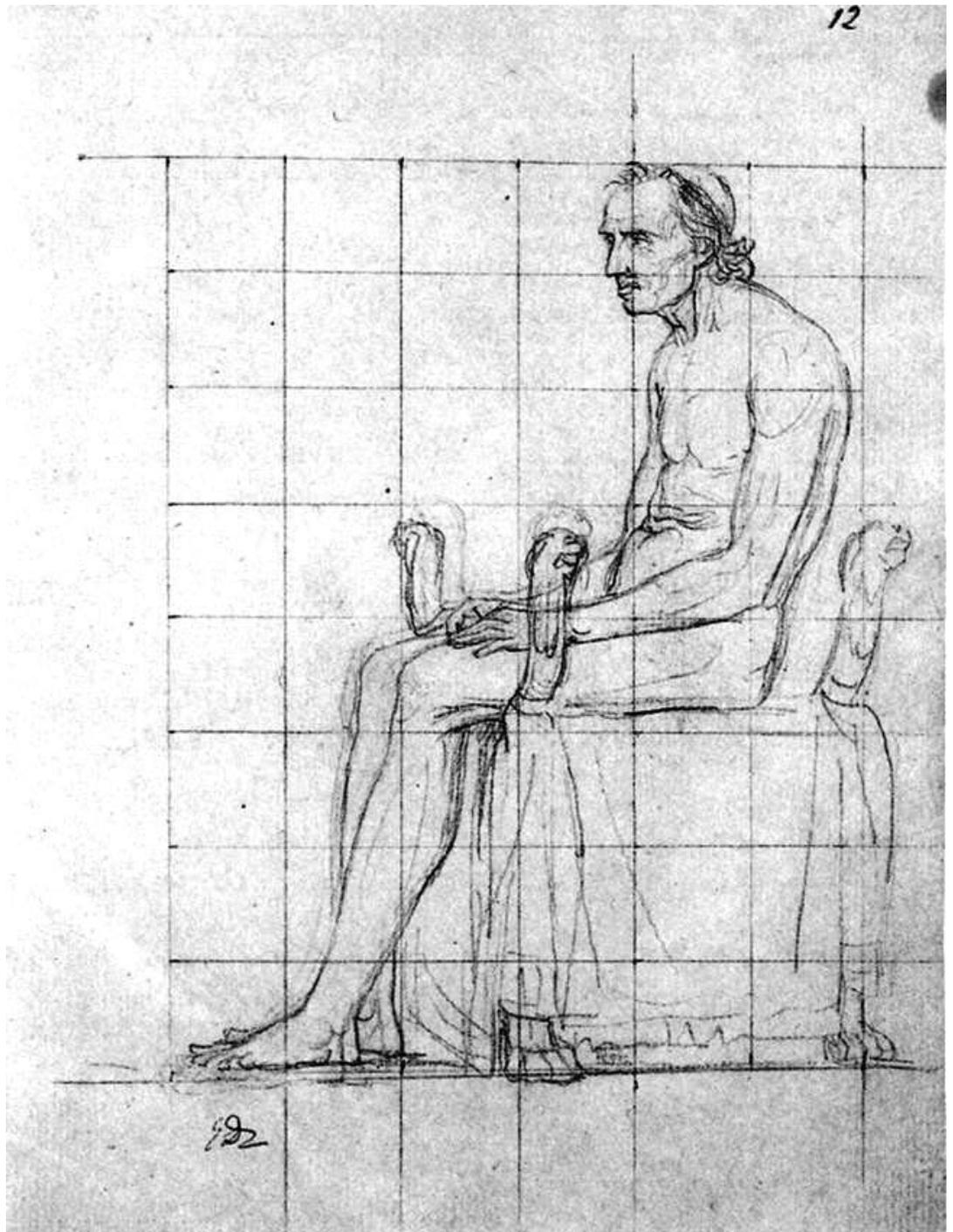


Imagen 5  
Jacques-Louis David  
*Estudio para la figura del papa Pío VII*, 1805  
Creyon negro sobre papel blanco,  
293 x 253 mm  
Musée du Louvre, Paris

*En la pintura, la escultura y en todas las artes plásticas, la arquitectura, el arte de los jardines en tanto que bella arte, lo esencial es el dibujo; lo que constituye, para el gusto, la condición fundamental no es lo que procura una sensación agradable, sino únicamente lo que place por su forma. Los colores que iluminan el dibujo forman parte de la atracción; pueden animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de ser contemplado, y bello; mucho más, ennoblecidos solamente por ella, si se deja un lugar a la atracción<sup>84</sup>*

Desde una perspectiva mucho más crítica y recordando la vieja polémica entre dibujo-color que ya se examinó en la centuria anterior, Charles Baudelaire (1821-1867) y Paul Gauguin (1848-1903) respectivamente, exponen sus puntos de vista en relación al dibujo respecto del color:

*Se puede, pues, ser a la vez colorista y dibujante, pero en un cierto sentido. Lo mismo que un dibujante puede ser colorista por las grandes masas, así también un colorista puede ser dibujante por una lógica completa del conjunto de las líneas; pero una de estas cualidades absorbe siempre el detalle de la otra (...) Los dibujante puros son filósofos y abstraccionistas de quintaesencia. Los coloristas son poetas épicos<sup>85</sup>.*

*Efectivamente, el estudio de la pintura se ha dividido en dos categorías. Primero se aprende a dibujar y después a pintar; es decir, que de hecho se colorean unos contornos que ya existen, como si se pintara una estatua después de modelarla. Tengo que confesar que de este método sólo he comprendido una cosa: que el color es algo accesorio<sup>86</sup>.*

Con ello sólo se podría deducir que, el Dibujo en el 1800 deja de ser definitivamente, la línea sobre el papel, o la representación pura de la naturaleza. Por el contrario, paso a ser parte del proceso mismo de creación, reflejo de la autenticidad y espontaneidad del artista. Si en el Barroco este proceso se internaliza, aquí se hace patente y definitivo, tanto así que muchos psicólogos, hoy en día, optan por la opción de hacer análisis de personalidad a través de un simple dibujo. Es en este sentido que, el bosquejo, el estudio, los croquis, apuntes, etc., cobran la importancia de una obra acabada. (Ver imagen 5)

En relación a los materiales, medios y herramientas que en este siglo se emplean se podría decir que a pesar de no haber un producto innovador como

tal, fuera de las ya mencionados en los apartados precedentes, se puede acotar que, gracias a la industrialización los materiales, medio y herramientas comienza a presentarse en forma más estandarizadas como ocurrió con el lápiz, luego de que Nicolas-Jacques Conté patentara el proceso de fabricación de lápices en 1795<sup>87</sup>. Así mismo ocurre con los soportes que, en el caso del papel por ejemplo, se descubren nuevas materias primas para su realización que abaratan los costos y facilitan el proceso industrial<sup>88</sup>

## **Siglo XX**

Este siglo se diferencia del anterior, entre otras cosas, en la aceleración que alcanzan todos los procesos sociales, políticos, económicos, ideológicos y científicos. Si consideramos que la centuria de 1800 es vertiginosa en cuanto a transformaciones se refiere, en la centena de 1900 se hace imposible, si quiera, asimilar uno o dos de los cambios que simultáneamente se presentan y que en cierto sentido son los que estructuran las concepciones ideológicas del hombre contemporáneo.

Los constantes e importantes avances científicos y tecnológicos, y las fuertes y consecutivas controversias políticas, en pro de la desaparición del despotismo presente en el mundo entero, parecieran constituir en gran medida los principales factores que promueve el estado de precipitación y desasosiego que se esparce en la atmósfera del siglo XX. Escenario de dos guerras mundiales, de la conquista por el hombre del espacio y el primer alunizaje, del desarrollo de las telecomunicaciones, la creación de armas nucleares, la revolución en el transporte y los hallazgos medicinales como los antibióticos, transplante de órganos, etc., por sólo mencionar unos pocos, son algunos de los eventos que de manera turbulenta definen el contexto del hombre del XX.

Toda esta revolución no deja de afectar el aspecto artístico que va a manifestarse a través de una definitiva ruptura con el pasado, es decir, con los convencionalismos, técnicas, temas y formas de representación de la *realidad* anteriores. Argan lo define así: "Era la superación simultánea de lo «clásico» y lo «romántico» en cuanto poéticas encaminadas a mediatizar, condicionar y orientar la relación del artista con la realidad"<sup>89</sup>.

De este modo, el arte del siglo XX, teniendo como características fundamentales la aparente ruptura con el pasado y la coexistencia de varios estilos, pareciera establecerse sobre la base de lo

84 Immanuel Kant citado por *Ibidem*: p. 585 (cursivas del autor)

85 Charles Baudelaire citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 586

86 Paul Gauguin citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 591

87 Lambert 1985

88 *Ibidem*

89 Argan 1975: p. 87 (comillas del autor)

no convencional o de la trasgresión de las formas, al tiempo que se fija como objetivo, conciente o inconcientemente, "liberar a la sensación visual de toda experiencia o noción adquirida y de toda actitud preconcebida que pudiera perjudicar su inmediatez, y a la operación pictórica de toda regla o hábito técnico que pudiera comprometer su rendimiento"<sup>90</sup>.

Se observa entonces como la imagen deja de ser esa representación reconocible e identificable con la realidad externa del hombre, y pasa a convertirse en ese lugar poco común, abstracto y, en la mayoría de los casos, irreconocible del sentimiento, la emoción, el pensamiento, la imaginación o el espíritu del artista, en el que ya no importan el apego a las formas ni colores reales del mundo exterior, sino la subjetividad de la experiencia individual.

En este sentido, estudiosos del Dibujo tienden a buscar en los orígenes de la infancia los elementos que definen el arte de las vanguardias de principios de siglo. Al respecto Araceli Jeréz Conde afirma que:

*El dibujo infantil está muy relacionado con la pintura que se origina en este siglo. El niño cuando pinta, está plasmando su percepción propia del entorno que le rodea, así como sus sentimientos, impresiones y experiencias. Pero su forma de expresar todo esto, es incomprendible para los espectadores de su obra, ya que utiliza una forma individual y personal de expresión gráfica, que tiene que ser cuidadosamente estudiada para comprender su significado<sup>91</sup>.*

Tal vez por ello, el Dibujo cobra un impulso notable en tanto es la expresión que garantiza la manera más espontánea e inmediata de registrar su impresión, ese pensamiento, sentimiento, emoción o idea<sup>92</sup>. Así lo afirma el artista venezolano Jorge Estrada: "yo como artista tengo la necesidad de desenvolverme con entera libertad creativa, el acto de dibujar, es para mí un conjunto de recursos que sintetizan toda esa libertad en elementos formales y visuales"<sup>93</sup>

Por otro lado, el Dibujo, ya liberado de teorizaciones sobre su naturaleza, sentido o lugar dentro de las artes plásticas, es reconocido abiertamente "para la valoración global de la personalidad del artista, ya sea en relación con las obras realizadas en otras técnicas o como medio expresivo autónomo a veces más significativo"<sup>94</sup>. Es así que probablemente al examinar los textos de los artistas del XX que ha-

blan sobre el Dibujo, nos topamos con enunciados más individualistas, que pretender definir al Dibujo en general, pero que al observarlas con detenimiento, se entreve que son producto de una experiencia creadora personal.

Como ejemplo de esto podemos mencionar la opinión de Juan Calzadilla, artista y crítico contemporáneo, que en su necesidad de definir al Dibujo pareciera más bien estar describiendo su propia obra. Para él, al Dibujo hay que respetarlo en lo que corresponde a su índole, es decir, sin valerse de ningún tipo de justificación externa como la literatura, la historia, la anécdota o la descripción. El autor afirma que es necesario contar con los materiales y herramientas adecuadas que permitan desarrollar ese automatismo que según él es característico del Dibujo, y que esos materiales, al servicio del lenguaje, hagan posible que en una obra se conjuguen "la velocidad, el azar y el control no razonado pero conciente de las pulsiones o emisiones del valor caligráfico, gestual o sígnico en la composición de eso que llamamos un dibujo"<sup>95</sup>.

Otras opiniones más particulares como la de Paul Klee (1879-1940) sobre su trabajo, corroboran, en cierta medida, la relación del dibujo de las vanguardias con el esquematismo y si se quiere el *primitivismo* del dibujo infantil. De esta manera Klee describe su trabajo así: "La fabula del infantilismo de mi dibujo debe de tener origen en producciones lineales en las que seguramente he intentado aliar la idea del objeto, un hombre, por ejemplo, con la pura presentación del elemento «línea»"<sup>96</sup>.

Pareciera pues, que el Dibujo del siglo XX vuelve a sus orígenes del modo más auténtico, deja a un lado los intelectualismos y los análisis profundos para sencillamente convertirse nuevamente en la *representación gráfica de una imagen hecha a base de líneas*, sólo que esta vez esas imágenes no necesariamente van a corresponder con una realidad exterior, sino con la impresión o la experiencia que se tiene o adquiere de ella. Esto lo confirma Fernand Léger (1881-1955) al expresar que si se miran

*los objetos en su ambiente, en su atmósfera real, no percibo línea alguna que limite las zonas de color; pero este aspecto pertenece al ámbito del realismo visual y no al moderno realismo de concepción. Pretender eliminar a priori una serie de medios de expresión como el trazo y la forma prescindiendo de su significación coloreada, supone una pretensión infantil, es retroceder<sup>97</sup>.*

90 *Ibidem*: p. 87

91 Jeréz Conde s/f

92 La autora Jeréz Conde hace un análisis comparativo entre las características del dibujo infantil y cada una de las vanguardias del siglo XX que no examinamos con mayor énfasis por encontrarse fuera de los límites de nuestro concepto operativo del dibujo tradicional occidental. Ver Jeréz Conde s/f

93 Estrada 2008 : s/p

94 Maltese et al., 1985: p. 229

95 Calzadilla, 1996: p. 7

96 Paul Klee citado por Gómez Molina et al., 2003: p. 598. (comillas del autor)

Con el mismo ahínco, Giorgio de Chirico (1888-1978), defiende al Dibujo como una necesidad en la creación artística:

*El dibujo, el arte divino, base de toda construcción plástica, (...) el dibujo, digo, no volverá a estar de moda, como suelen decir los que hablan de acontecimientos artísticos, sino que volverá por una necesidad fatídica, como una condición sine qua non de buena creación*<sup>98</sup>.

Un aporte, en lo particular, muy sentido y al mismo tiempo reflexivo es el de Le Corbusier (1887-1965), éste rescata, de la práctica de esta expresión, las cualidades que encierra su acción y por ende su producto.

*El dibujo permite transmitir íntegramente el pensamiento, sin el apoyo de explicaciones escritas o verbales. Ayuda al pensamiento a cristalizarse, a tomar cuerpo, a desarrollarse. Para el artista, el dibujo es la única posibilidad de entregarse, sin restricciones, a investigar el gusto, las expresiones de la belleza y la emoción. Para el artista el dibujo es el medio por el cual investiga, escruta, anota y clasifica; es el medio de servirse de aquello que desea observar y comprender, y luego traducir y expresar*<sup>99</sup>.

Lo que podríamos entender como un retorno a la esencia de la expresión y a sus cualidades fundamentales, debería también representar una vuelta a los materiales e instrumentos propios del Dibujo. Sin embargo, en el siglo XX, en su carácter de *todo* es *válido*, los medios y materiales se diversifican exacerbadamente, tanto así que, para las tres últimas décadas del siglo, llegan a superar y sustituirse los convencionalismos del lápiz, la pluma y el soporte bidimensional, por ejemplo, por cualquier material u objeto que dentro de un contexto determinado, sea bidimensional o tridimensional, simule una línea o un trazo.

Empero, esto no quiere decir que el dibujo que entendemos como *tradicional* haya dejado de realizarse, sólo que debido a la industrialización, masificación y estandarización de los materiales, el artista va a tener a su disposición una mayor cantidad de posibilidades expresivas, demostrando que el Dibujo sigue siendo una particular y primigenia forma de expresión artística, capaz de sobrevivir, desarrollarse, renovarse y adaptarse en el tiempo.

Si en la prehistoria, el hombre dibujaba el contorno de su mano con materiales orgánicos sobre las rocas o las paredes de las cuevas, hoy, el hombre contemporáneo utiliza tintas sintéticas envasadas en hermosos y divertidos recipientes sobre una infinita variedad de papeles o sobre los perfectos y lisos muros de sus casas.

Así pues, el Dibujo, además de la supremacía que podemos adjudicarles dentro del ámbito artístico como expresión primigenia de todas las bellas artes, no debemos pasar por alto su presencia en toda actividad humana y del conocimiento como la forma de expresión más noble, inmediata y espontánea.

## Glosario

**BISTRE** Un tipo de tinta hecha a base de "carbón de madera disuelto en agua. Su color varía desde el amarillo pardo hasta el marrón oscuro dependiendo del tipo de madera que se haya quemado y de la concentración de carbón en la tinta"<sup>100</sup>. Su uso data de la Edad Media, pero el uso del término se popularizó en el siglo XVI y su popularización no fue sino hasta el XVIII. Aunque sea difícil identificar en un dibujo el tipo de tinta, sobre todo después que han pasado siglos, una de las características por las cuales se puede identificar el bistre es la irregularidad granulosa de su superficie debido a las particular que no se han disueltos<sup>101</sup>.

**CARBONCILLO** Es una forma de carbón que resulta de quemar madera con una cantidad limitada de oxígeno. Las maderas más utilizadas para esto son: el nogal, el sauce, el mirto, el abedul o cualquier otra madera ligera que sirva para dibujar. Es un medio fundamentalmente dibujístico. Fue utilizado por los griegos y romanos, en la Edad Media y el Renacimiento fue muy profuso su uso para el dibujo a mano alzada en composiciones de gran formato, pero no es hasta el siglo XVI que se tiene registro de su uso sobre papel. Dentro de sus cualidades se cuenta con la facilidad para corregir y borrar que ofrece el *carboncillo*, así como también el poder abarcar grandes extensiones del soporte en un solo trazo. Este medio es muy popular para dibujar bocetos preliminares y apuntes rápido. Las calidades expresivas del carboncillo son variadas y dependen de la técnica y el estilo utilizado por el artista<sup>102</sup>.

**LÁPIZ** Originalmente barra de grafito o material sintético similar envuelto en una funda de madera. Instrumento y medio utilizado principalmente para escribir o dibujar. Se inventó cerca de 1565 coincidiendo con el hallazgo del grafito en una región inglesa denominada Cumberland. El desarrollo y posterior evolución del mismo han hecho de este instrumento uno de los más populares, comunes y versátiles medios para la práctica de la escritura y del dibujo. En relación a este último, el mercado ofrece una infinita variedad de durezas, colores, etc., lo que ofrece un gran abanico de posibilidades y calidades expresivas permitiendo una extraordinaria agudeza y suavidad en el trazo de líneas<sup>103</sup>. Según Gómez Molina "Esta técnica se adapta a un tipo de dibujo muy valorado por los neoclásicos: aquel realizado con contornos puros, sin sombrear"<sup>104</sup>. Los lápices de grafito se fabrican en varios grados de dureza. Los mismos se pueden identificar porque la marcan que dejan los de dureza mayor son muy finas y de color gris pálido, mientras que los de mina blanda, dejan marcas más gruesas y de color negro. Los grados oscilan, según la clasificación dada por los fabricantes, comenzando por el de mina más dura y fina, hasta la más blanda y gruesa. Estos son los tipos, 8H, 7H, 6H, 5H, 4H, 3H, 2H, H, HB, B, 2B, 3B, 4B, 5B, 6B, 7B, 8B. Por otro lado, se tiene los lápices de colores, sus minas suelen ser blandas y su marca sólo se borra raspando con cuchilla la superficie donde se hizo<sup>105</sup>.

**PAPEL** El *papel* puede definirse de una manera sencilla como una hoja delgada de fibras de celulosa obtenidas de trapos, madera, esparto, etc., molidos, blanqueados y desleídos en agua que se reducen a pasta por procedimientos mecánicos y químicos. Se usa para dibujar y escribir sobre su superficie. Las calidades de este soporte varían de acuerdo con las características físicas y químicas del mismo y de la materia prima con la que fue realizado. Estos aspectos van a determinar la textura, el color, la absorbencia, la acidez, la dimensión, el grosor y la durabilidad en el tiempo<sup>106</sup>. Aunque existen una infinidad de tipos y usos del *papel* en la contemporaneidad, los de utilidad artística se reducen a unos pocos debido a las características que ofrecen tanto en el aspecto físico como en la composición química. No obstante, existen diversas posibilidades para clasificar el *papel*. Según su manufactura, aspecto, uso y aquellos utilizados

97 Fernand Léger citado por *Ibidem* : p. 597 (cursivas del autor)

98 Giorgio de Chirico citado por *Ibidem* : p. 595 (cursivas del autor)

99 Le Corbusier citado por *Ibidem*: p. 609

100 Lambert 1985, p. 23

101 *Ibidem*

102 Lambert 1985

103 Celdrán 1995

104 Juan José Gómez Molina 2003 : p. 338

105 Hayes 1980

106 Ver Lambert 1985. Ver también Arroyo 1978

para fines especiales. Por su manufactura se clasifican en: papel fabricado a mano o tradicional y papel fabricado a máquina; por su aspecto, se clasifican en: papel alisado, satinado, estucado o couché, pergamino, verjurado, traslúcidos, opacos, delgados, cartulina y cartón; por su uso y fines especiales en: papel moneda, fotográfico, heliográfico, papel de fumar, parafinado, engomado, secante, filtrar, bicolor, metalizado, incombustible, kraft, para imprimir, para Offset, para huecograbado, para periódicos, para escribir a mano y papel para dibujar<sup>107</sup>. Con respecto a éste último debe destacarse que son papeles que suelen ser fabricados a mano y sus características físicas deben tener resistencia al frote y a los dobleces, flexibilidad, y sobre todo la propiedad de no alterarse ni alterar los medios que sustenta. Hoy en día la industria ofrece una gama muy variada de tipos de papel adecuadas en este caso a una expresión o técnica artística determinada. Sin embargo, es difícil hacer una clasificación de los posibles papeles que usan los artistas para dibujar. En principio por la vastedad y variedad que ofrece el mercado papelerero, y por otro lado, porque el artista es libre de escoger el soporte de su preferencia. Es por ello, que nos declinamos por definir sólo los papeles más comunes y conocidos empleados en la práctica del dibujo.

**PERGAMINO Y VITELA** Tanto el *pergamino* como la *vitela* son materiales hechos con pieles de animales, por lo general ganado ovino y vacuno. La diferencia entre el *pergamino* y la *vitela* es que el segundo se realiza con pieles de animales jóvenes previamente seleccionadas. La fabricación de estos materiales consiste en sumergir la piel en una solución de cal para luego poder rasparla y quitarle el vellón. Para hacerlo una superficie óptima y suave para la escritura o el dibujo se pule con hueso molido o piedra pómez por ambas caras<sup>108</sup>. Ambos son materiales opacos de color grisáceo o amarillento, con una densidad regular y cierta rigidez. En la actualidad, se fabrica una clase de papel muy semejante al *pergamino* llamado papel vegetal. “Se obtiene, sometiendo el papel fabricado con algodón o celulosas especiales, a un baño de ácido sulfúrico. Con este tratamiento, el papel adquiere cierta transparencia, impermeabilidad y dureza”<sup>109</sup>

**PLUMAS DE AVE** Instrumento usado básicamente para dibujar con tintas. Denominadas también plumas para escribir. Las más frecuentes son las plumas de ganso, cuervo, cisne o pato por la flexibilidad y versatilidad que permiten al poder modificar su forma y tamaño, desde la punta más gruesa hasta la más fina. Su utilización, por lo menos para escribir con tinta, pudo haber comenzado en el siglo VI, y su industrialización con la fabricación de puntas metálicas a partir del siglo XIX. Una de las características del trazo realizado con plumas de ave es que tienden a soltar la tinta más lentamente lo que permite trazos largos y sinuosos, sin la dificultad de creas manchones o errores<sup>110</sup>.

**PUNTA METÁLICA** Varilla de metal delgada que se usa como instrumento de dibujo específicamente. Su empleo puede datarse desde la Edad Media, siendo en el Renacimiento el momento en el cual se desarrolló como técnica independiente sobre todo para la realización de sombras complicadas. Dentro de los metales que se utilizan para su elaboración se cuentan como los más usuales el plomo, la plata, el cobre y el oro. La técnica en sí se fundamenta en las marcas que deja el metal sobre ciertas superficies que comúnmente suelen ser preparadas con anterioridad. Susan Lambert afirma que: “Otras puntas metálicas requieren, para dejar una marca, una superficie abrasiva. Con todos los metales la marca que aparece es negra grisácea al principio pero varía desde el amarillo hasta el negro cuando se produce la oxidación”<sup>111</sup>. En la actualidad se requieren de procesos químicos para determinar el tipo de metal que se utilizó para la realización del dibujo, por ello se prefiere a usar el término genérico que abarca todos los posibles metales.

**SANGUINA** La *sanguina* es un óxido de hierro presentado en forma comúnmente de barras de color rojo (arcilla ferruginosa). Se conoce esencialmente como una técnica de dibujo desde finales del siglo XIV, pero su desarrollo es un siglo más tarde. Como cualidades de este medio se deben mencionar la luminosidad y el efecto expresivo de ilusión en el acabado de las encarnaciones y ropajes. Las características de la sanguina se centran en “su capacidad para ser difuminada evitando los contornos excesivamente recortados, evocando o sugiriendo formas, más que cerrándolas [esto] la encumbró como la técnica más adecuada para expresar la valoración de lo abocetado [y] lo inacabado”<sup>112</sup>.

**SEPIA** El término de *sepia* suele usarse a menudo para describir los diversos tonos de aguadas marrones, sin embargo, “la auténtica sepia se obtiene a partir de la secreción de la jibia o sepia”<sup>113</sup> (molusco que vive en el fondo de los mares poco profundos). Apareció como medio para dibujar a partir del siglo XVIII. Dentro de sus cualidades expresivas se deben destacar el efecto de suave transparencia.

**TINTA DE ÁCIDO FERROGÁLICO** Medio utilizado aproximadamente en el Renacimiento, pero en desuso en la actualidad. Su nombre proviene de la propia constitución de la tinta. Lambert lo expresa así: “los dibujos del Renacimiento están realizados con la tradicional tinta de escribir, hecha (...) a partir de una suspensión de sales de hierro en ácido gálico que se obtiene de la agalla de monte, una excrecencia que tienen ciertos robles debida a una enfermedad”<sup>114</sup>. En sus características for-

males se debe tomar en cuenta que esta tinta cuando se aplica es casi negra, pero con el tiempo se vuelve marrón a medida que el ácido se come el papel.

**TIZA** Arcilla terrosa blanco también conocida como yeso blanco. Este medio, a diferencia de otros instrumentos como la pluma o la punta metálica, no permite trazos finos es por ello que facilitaba el dibujo más libre y espontáneo y de mayor escala. La tiza blanca, por ejemplo, es fundamental para acentuar los focos de luz en el dibujo.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA CERNI, Vicente (dir) (1979), *Diccionario del arte moderno*. Conceptos-Ideas-Tendencias, Fernando Torres Editor, Valencia-España.

ARGAN, Giulio Carlo (1975), *El arte moderno: 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia-España.

CABANNE, Pierre (1989), *Hombre, creación y arte. Enciclopedia del arte universal*, Editorial Argos-Vergara S.A., Barcelona.

CELDRÁN, Pancracio (1995), *Historia de las cosas*, Ediciones el Prado, Madrid.

CHECA CREMADES, Fernando y José Miguel Morán Turina (1989), *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid.

Da VINCI, Leonardo (1986), *Tratado de la pintura*, Ediciones Akal, Madrid. GÓMEZ MOLINA, Juan J. (coord) o et al (2003): *Las lecciones del dibujo*, Ediciones Cátedra, 3ª edición, Madrid.

GÓMEZ MOLINA, Juan J., Lino Cabezas y Miguel Copón (2005): *Los nombres del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid.

HAYES, Colin (1980), *Guía completa de Pintura y Dibujo, técnicas y materiales*, Editorial Blume, Madrid.

HAUSER, Arnold (1994), *Historia social de la literatura y del arte*, Editorial Labor, Barcelona.

LAMBERT, Susan (1985), *El dibujo. Técnica y utilidad*, Editorial Herman Blume, Madrid.

MALTESE, Corrado et al., (1985), *Las técnicas artísticas*, Ediciones Cátedra, Madrid.

MAYNARD, Patrick (2005), *Drawing distinctions: the varieties of graphic expression*, Cornell University Press, E.U.

NIETO ALCAIDE, Víctor, y Fernando Checa Cremades (1989), *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Ediciones Istmo, Madrid.

PANOFKY, Erwin (1989), *Idea*, Editorial Cátedra, Madrid.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1988), *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el Dibujo*, Instituto de Investigación Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

VOLBOUT, Pierre (1981), *Kandinsky: dibujos*, Serie gráfica Gustavo Gilli, Barcelona.

## HEMEROGRAFÍA

CALZADILLA, Juan (02 de mayo de 1996): “El dibujo como medio, como proceso y como fin en sí”, Suplemento cultural de *Últimas Noticias*, N.º. 1459, p. 6-7.

## DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS/ DIGITALES

JEREZ CONDE, Araceli (Sin fecha), “Las vanguardias del siglo XX en relación con el dibujo infantil”, versión digital disponible en línea: <http://perso.wanadoo.es/alonsocono1601/cano4/LAS%20VANGUARDIAS%20DEL%20SIGLO%20XX%20EN%20RELACION%20CON%20EL%20DIBUJO%20INFANTIL.htm> [Consultado en septiembre 2007]

107 Escuela Gráfica Salesiana, s/f

108 Lambert 1985

109 Escuela Gráfica Salesiana 1978 : p. 30

110 Lambert 1985

111 Lambert 1985 : p. 21

112 Juan José Gómez Molina 2003 : p. 338.

113 Lambert 1985 : p. 24

114 Lambert 1985 : p. 23