

CARLOS CID PRIEGO

NOTAS SOBRE GEOGRAFIA
DEL ARTE

ESTUDIOS GEOGRAFICOS

AÑO XVI - NUM. 61



NOTAS SOBRE GEOGRAFIA DEL ARTE

Por

CARLOS CID PRIEGO

GEOGRAFÍA Y ARTE.—La Geografía, que ya Herodoto consideró como uno de los ojos de la Historia, ha sido desde antiguo una ciencia auxiliar inseparable de ésta cuando se refiere a hechos externos, y se han trazado atlas excelentes de esta especialidad. Posteriormente, al desarrollarse cada vez más el sentido crítico y metodológico, se advirtió que en todo objeto del conocimiento, junto al *porqué*, al *para qué*, al *cuánto* y al *cómo*, era fundamental el *dónde*, es decir, la localización geográfica (1). De este modo surgieron estudios y mapas relativos a materias muy diversas. La Economía y Estadística, hijas de la Geografía, fueron las primeras beneficiadas. Luego los adoptaron las Ciencias Naturales y otras, muy especialmente la Filología, que cuenta desde hace años con magníficas cartas lingüísticas.

En cambio, el Arte se ha retrasado. En principio, a nadie se le ocurría que tuviera la menor importancia la situación de una iglesia o el lugar donde se había pintado un cuadro. Pero ya en el siglo pasado, junto a los críticos dedicados a hacer literatura en torno a las obras de Arte, surgió la interpretación positivista de la producción estética, que cayó en el mecanicismo determinista. Aquellas afirmaciones tajantes, que explicaban la obra de

(1) Tal es, en buena parte, la explicación de la preocupación geográfica de los escritores eclesiásticos de la alta Edad Media, que en sus cartas quieren aclarar la situación de los diversos pueblos a los que debía alcanzar la evangelización, los países por donde se esparcieron los apóstoles, etc. Insistiremos más abajo en esto.

arte como consecuencia lógica, biológica, de las condiciones ambientales, son hoy tan ingenuas como inexactas. Pero, como otros errores del siglo XIX, algo se sacó de ello: la obra no surge sola, influyen muchos factores sobre ella. Sin embargo, si el medio *condiciona* la obra, no la *determina* de manera necesaria. Esto ha inclinado a la visión de la obra dentro de su ambiente, y, por tanto, a relacionarla con la Geografía.

Pese a lo dicho, esta ciencia no se ha aplicado aún a los estudios artísticos con el mismo afán que a otras disciplinas. Es difícil hallar una Geografía del Arte (2); lo poco publicado es reducido y fragmentario. La Geografía ha llegado al Arte a través de la Prehistoria y la Arqueología (3), que, además de elementos artísticos, estudian otros de carácter paleo-etnográfico, movimientos de pueblos, etc., que exigen apoyo geográfico y representación cartográfica.

Cabe preguntar si la Geografía tiene que ver realmente algo con el Arte, o si sus relaciones son simple curiosidad erudita. Hay que advertir que la Geografía es útil en conceptos de tipo general, como son los estilos en su nacimiento, escuelas, líneas de difusión e interferencias y densidad de distribución. Es aplicable a la vida histórica de un elemento ornamental (acanto, palmeta, greca) o una técnica (bóvedas, esmaltes, etc.) (4). También tiene interés para los diversos modos de ver e interpretar el mundo.

(2) No obstante, hay dos obras que por su antigüedad en esta clase de estudios merecen recuerdo especial: ARCCISSE DE CAUMONT: *Abécédaire d'Archéologie*, París, 1825, en que dedica un capítulo a la *Géographie des Styles*, y QUICHERAT: *Revue Archéologique*, París, 1845.

(3) La cartografía ha sido verdaderamente importante para el estudio y exposición de la Prehistoria, sobre todo en su aspecto artístico. La bibliografía alemana es muy interesante en este aspecto. Modernamente la ha desarrollado en España en sus numerosas obras el profesor ALMAGRO.

(4) Un útil y curioso mapa de este tipo, referente a los elementos característicos de las diversas escuelas arquitectónicas románicas francesas, puede verse en J. A. BRUTAIS: *Pour comprendre les monuments de la France*, París, 1918, pág. 180, que reproducimos también en estas páginas, traducido y con las fronteras del Norte rectificadas de acuerdo con la actualidad.

Naturalmente, las diferentes condiciones políticas, económicas, raciales, etc., de cada demarcación geográfica influirán en el carácter y densidad de las obras artísticas. La católica España, la aristocrática Inglaterra o la Holanda burguesa son excelentes ejemplos. Nacen así las grandes regiones artísticas, cuyas fronteras, como veremos, no siempre coinciden con las políticas (5).

EL PROBLEMA DE LAS FRONTERAS.—Algo que inmediatamente salta a la vista en la Geografía artística es su independencia respecto a la política. Las fronteras dependen hasta cierto punto de las regiones naturales, pero muchas veces son resultados de complicados hechos históricos, reflejados en tratados de la mayor arbitrariedad geográfica. Las fronteras de Bélgica, las innumerables que ha tenido Polonia o un paralelo tomado como límite, son buenos ejemplos. Frente al cambio de dominio político de los territorios se levantan las actividades del espíritu; en el mundo de lo afectivo poco significan lenguas o los postes indicadores de aduanas. El Arte, como las relaciones amorosas, puede unir a in-

(5) Es muy difícil sistematizar una bibliografía general sobre el tema que nos ocupa, ya que son escasas las obras especializadas y numerosísimas las que desde el campo de la Historia o del Arte ofrecen algún interés, casi siempre parcial, para estos estudios. No obstante, daremos algunas citas de importancia, entendiéndose que deben añadirse casi todas las ya anotadas en el presente trabajo: F. DOLLMAN, J. JOBBINS: *Ancient Domestic Architecture*, Londres, 1861; A. GOTCH: *Architecture of the Renaissance in England*, Londres, 1894; BLOMSTEDT y SUCKSDORFF: *Karelische Gebäude und Ornamentmotive*, Helsingfors, 1900; W. FIEDLER: *Das Fachwerkhaus in Deutschland, Frankreich und England*, 1902; J. ALFRED GOTCH: *The Growth of the English House*, Londres, 1909; BODO EBHARDT: *Die Burgen Italiens*, Berlín, 1910; F. RETZEL: *Das Meer als Quelle der Völkergrösse*, Berlín, 1911; ROOSVAL: *Die Kirchen Gotlands*, Estocolmo, 1911; H. FOLNESICS, L. PLANISCIG: *Bau und Kunstdenkmale des Küstenlandes*, Viena, 1916; H. FETT: *En Islandsk Tegnebok fra Middelalderen*, Cristianía (Oslo), 1916; H. GLÜCK: *Mittlungen des ungarischen wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel*, 1917; O. SCHLÜTER: *Wald, Sumpf und Siedlungsland in Ostpreussen vor der Ordenszeit*, Halle, 1921; K. GERSTENBERG: *Ideen zu Einer Kunstgeographie Europas*; Leipzig, 1922; L. URABAYEN: "La Catedral de Pamplona. Relaciones entre la Geografía y la Arquitectura", en *Pirineos*, año II. núm. 3, Zaragoza, enero-junio 1946, págs. 27 y siguientes; J. HARVEY: *The Gothic World*, Londres, 1950; J. VICENS: *Atlas y síntesis de Historia de España*, Barcelona, s. f.

dividuos de nacionalidades irreconciliables. Es, como la música, un lenguaje ecuménico por encima de las gramáticas.

Las coincidencias de límites habría que buscarlas en caracteres humanos más amplios, en los grandes grupos culturales y religiosos. Por tanto, todo mapa artístico será como un esquema simbólico, cartográficamente arbitrario, un sistema comparable a los planos de un arquitecto. Pero, ¿no es en el fondo todo mapa un conjunto de convenciones, un lenguaje gráfico simbólico que expresa la realidad geográfica?

PAPEL ECUMÉNICO DE LOS MARES.—Los mares siempre han unido. Su llanura líquida es la más ancha y variada de las pistas. “Los caminos infinitos del mar” es algo más que una frase poética. Veamos algunos ejemplos. El Egeo fué ruta fecundísima entre Grecia y Oriente; el arte de la primera no se explicaría tal como fué sin los aportes formales del segundo. El arte griego sería muy incompleto sin las escuelas de las islas y las asiáticas de la Jonia. El mar Jónico enlazó Grecia con Sicilia y el S. de Italia. La arquitectura románica inglesa fué una subescuela de la normanda. El N. de Africa, Sicilia y España tuvieron un mismo arte musulmán. China influyó constantemente en el Japón. El mar del Norte aportó influencias inglesas a la arquitectura noruega. El tipo de la catedral de Tournay se extiende hacia Brujas, luego a Lübeck y llega a Wismar y Rostock. Allí se divide en una rama que se dirige hasta Malmoe, en Escania, y por el O. alcanza hasta Riga. El arte renano-westfaliano irradia también a Dinamarca y Suecia. Estas relaciones no se explicarían si el Báltico no hubiese jugado en el Norte un papel parecido al de nuestro Mediterráneo en el Sur. Puede definirse este fenómeno con la poética frase de Curtius: “Así como la ola de la playa jónica llega hasta Salamis, del mismo modo nunca un movimiento de pueblos que ha alcanzado una ribera deja de asentarse en la otra”. El resultado es que las costas enfrentadas podrían juntarse

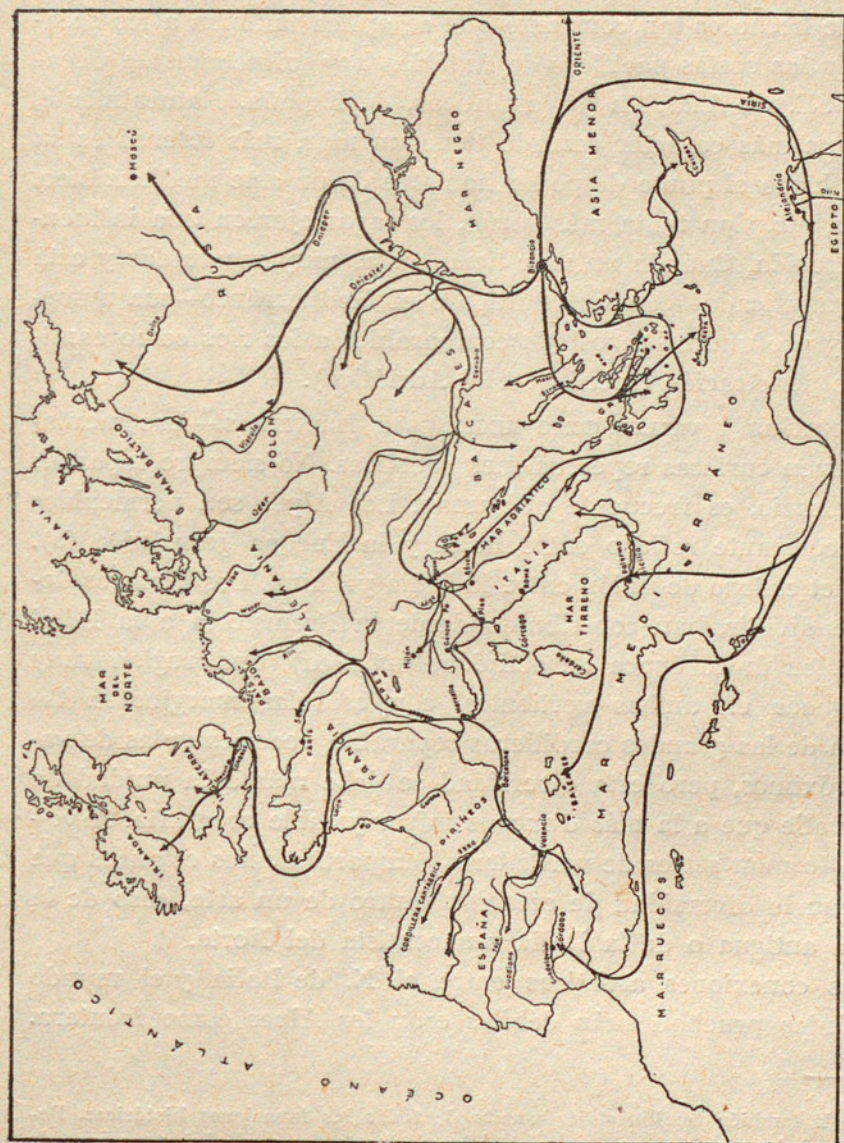


Fig. 1.—MAPA DE LOS CAMINOS DE PENETRACIÓN DEL ARTE BIZANTINO.—Se aprecia perfectamente que coinciden con los grandes ríos y sus valles, con los mares interiores, que se apoyan en las islas y que siguen las rutas de la navegación de cabotaje y las vías naturales comerciales y militares. (Según el autor.)

estéticamente, como si el mar no existiera, y esto sucede, paradójicamente, precisamente porque el mar existe.

Este hecho es tan constante que se aplica también a los océanos. En las costas pacíficas de América hay influencias de Oceanía y SE. de Asia; en las atlánticas, de España. Naturalmente, mientras más carácter cerrado tiene un mar, más intenso es su papel, hasta el punto de poder hablarse de un arte mediterráneo, báltico, etc. Con tanta más razón, los lagos ejercen una influencia parecida. Cuando un mar tiene costas muy recortadas y está muy ramificado—como el Báltico o el Mediterráneo—sus numerosos y profundos brazos son comparables a los ríos como caminos de penetración (recuérdese el Adriático).

MONTAÑAS Y VALLES COMO REGIONES Y FRONTERAS.—Las montañas tienen curiosas repercusiones artísticas. No siempre separan; al contrario, es frecuente que unan. Los Alpes son permeables a un constante reflujo entre Italia y la Europa germánica (6). El Tibet es lazo de unión entre la India y China. Los Pirineos, lejos de dividir, han contribuido desde la Prehistoria a la Edad Media (su única época de actividad artística) una región muy homogénea en ambas vertientes, con escuelas marginales. La cuerda de las grandes cordilleras separan a veces escuelas de valles próximos, pero esta diversidad se debe más a la unidad de cada valle que a la más o menos infranqueable orografía. A veces se forman series de verdaderos compartimientos estancos que explican la diversidad de escuelas dentro de un arte, caso de la Grecia antigua o de la Italia renacentista del Norte.

Las conexiones artísticas entre el N. de Italia y el mundo germánico prueban cuán débiles eran los Alpes como frontera.

(6) Y también territorio de tránsito de todas las invasiones históricas. Recuérdese el descenso del pueblo prehistórico de las terramaras, el famoso paso de Aníbal, los lombardos y los visigodos, los viajes militares de los emperadores germánicos durante toda la Edad Media, el tránsito de Napoleón, los movimientos militares de la primera guerra europea, etc.

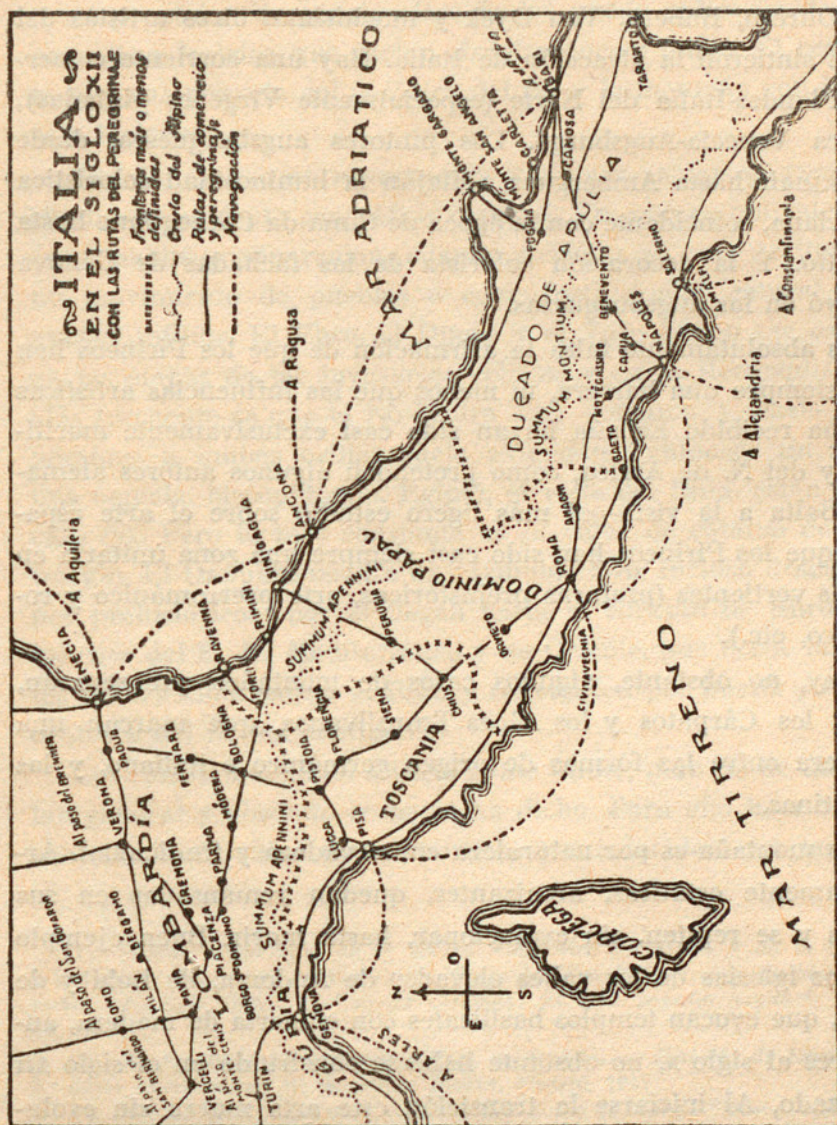


Fig. 2.—MAPA DE ITALIA EN EL SIGLO XII.—Muestra claramente la relación entre la Geografía física y humana y los grandes centros creadores del arte de la época y sus influencias. (Según Pijouán.)

Mantegna y Pacher se relacionan; Antonello da Messina, Pisanello y otros tantos acusan la influencia nórdica, del mismo modo que Durero, Rubens, Van Dyck y muchísimos otros artistas del Norte sintieron la atracción de Italia. Hay una corriente comercial Flandes-Italia del Norte (especialmente Virgenes pintadas), y otra Venecia-Augsburgo. Los pintores augsburgueses, desde Burgkmair hasta Amberguer, reflejan la luminosidad colorística veneciana, coincidente con la época de Cima da Conegliano hasta Moretto. Y la decoración colorista de las fachadas de Génova influyó en las augsburguesas.

Es absolutamente falsa la afirmación de que los Pirineos han sido siempre una barrera, ni menos que las influencias artísticas que ha recibido España hayan sido casi exclusivamente marítimas y del N. de Africa, como pretenden algunos autores alemanes. Salta a la vista—al más ligero estudio sobre el arte español—que los Pirineos han sido casi siempre una zona unitaria en ambas vertientes (pinturas prehistóricas, arte prerrománico y románico, etc.).

Hay, no obstante, algunos casos de montañas que separan, como los Cárpatos y los Alpes Transilvanos, que marcan una frontera entre las formas de origen germánico e italiano, y las bizantinas.

La montaña es por naturaleza conservadora y tradicional. Artísticamente estáticas, arcaizantes, quedan remansadas en sus valles y se repiten, sin evolucionar, hasta morir. Buen ejemplo son las iglesias de los valles elevados de Andorra, de Bohí y de Arán, que evocan templos basilicales con cubierta de madera, anteriores al siglo x, no obstante haberse construído en el siglo xii avanzado. Al iniciarse la transición este arte muere sin evolucionar hacia el gótico. Otra curiosa tendencia montañera es la riqueza y persistencia de su arte popular. Hay que recordar de

nuevo el Pirineo por las obras de sus pastores y herreros (7).

En cuanto a los valles, además de lo dicho, actúan como zona o como camino de penetración. Se les puede aplicar criterio semejante a los ríos, que suelen circular por su fondo. El resultado es una componente del carácter del río y la montaña con los que se relacionan.

EL RÍO, CAMINO DE PENETRACIÓN Y UNIDAD ARTÍSTICO-GEOGRÁFICA. El río es accidente geográfico esencial. En arte es polivalente. A veces significa separación, cuando sirvió, a su vez, de límite de un movimiento de pueblos o como fortificación natural de un avance militar. El Ebro, el Duero y el Tajo tienen ese carácter en las etapas de las invasiones célticas y de la Reconquista (8). Más frecuente es que el río centre una comarca y hasta le dé nombre; a ambas orillas suele extenderse entonces un arte o una escuela. Mesopotamia, Egipto, el valle del Rhin, están en ese caso (9). Pero lo más constante es su valor de camino de penetración. El Danubio resulta un ejemplo claro, incluso desde tiempos prehistóricos; por él llegan hasta el corazón de Europa los influjos del E. del Mediterráneo y de Oriente, que desde las fuentes del Danubio saltan al Rhin y repercuten por buena parte del centro y del N. del continente.

Los ríos han actuado a veces como límite, pero no de un modo tan general y absoluto como se ha dicho. Para ello hace falta la conjunción de otras circunstancias, que coincidan con las fron-

(7) Buenas colecciones en el Museo Folklórico de Ripoll y en el de Artes e Industrias Populares de Barcelona. Véase J. CARO BAROJA: *Los pueblos de España*, Barcelona, 1946, R. VIOLANT SIMORRA: *El arte popular español*, Barcelona, 1953.

(8) M. ALMAGRO: *La invasión céltica en España*, en *Historia de España*, t. I, 2.ª parte (dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL), Madrid, 1952.

(9) El caso de Mesopotamia es clarísimo. Como es sabido, "Mesopotamia" está formada por dos palabras griegas que significan "entre ríos"; por tanto, éstos definen una región y le dan nombre. No se olvide que se habla constantemente de "arte mesopotámico", que, en realidad, incluye culturas muy diferentes, pero que tienen algo en común, derivado precisamente de sus condiciones geográficas.

terras de los pueblos, razas o religiones. Podría recordarse otra vez aquí el caso, citado por Herodoto, de que las gentes que vivían en una orilla de cierto río vestían con pieles de ovejas blancas, y las de enfrente con pieles de ovejas negras. Un caso de división fluvial podría ser el Lech, entre las escuelas de Baviera y Suabia. Se ha indicado también el Loire como límite entre iglesias languedocianas de cubierta de madera y las del Norte, que usan la bóveda. Argumento endeble que cae por su base al considerar que en el Languedoc se cubre más frecuentemente con piedra, y que, más al N., en Normandía, la cubierta típica vuelve a ser la madera. En cambio, el Loire centra un territorio artísticamente homogéneo, el de sus castillos-palacios renacentistas. Estas zonas se repiten en el Danubio, el valle del Ebro, el Rhin, etcétera, con mucha mayor constancia. Sólo cuando un río ha tenido en algún momento de su historia orillas pantanosas, llenas de ciénagas y boscaje, ha constituido una frontera absoluta por ser un anecumene estéril no sólo para la cultura, sino hasta para la vida misma.

EL ARTE INSULAR.—El papel artístico de las islas es múltiple y muy interesante. A veces son centro importante de creación artística, como Chipre o Creta. Por cierto que el mar suele ser en ellas elemento básico de inspiración. En el arte cretense prehelénico no es sólo la abundancia de pulpos, peces normales y voladores etcétera, sino un ritmo suelto, oscilante como las ondas y la vida de las aguas. Cuando no son creadoras, o en los períodos de poca actividad, las islas son tesoneramente conservadoras (Inglaterra), o arcaizantes (Irlanda); su folklore es muy rico y en él siguen viviendo tradiciones prehistóricas (Baleares) (10). Frecuentemente

(10) Las danzas populares de Ibiza son profundamente impresionantes por su arcaísmo; Menorca conserva un curioso apego a las costumbres de la ocupación inglesa, tanto en trajes como en muebles (hoy frecuentemente falsificados), fabricación de ginebra, etc. En Mallorca se mantienen danzas que recuerdan muy directamente las aragonesas importadas por los conquistadores. Curiosísimo es el caso de la cerámica popular de los *siurells*. Véase C. CIB: "Cerámica popular: los *siurells* baleáricos", en *Ampurias*, XIV, págs. 159 y sigs., Barcelona, 1952.

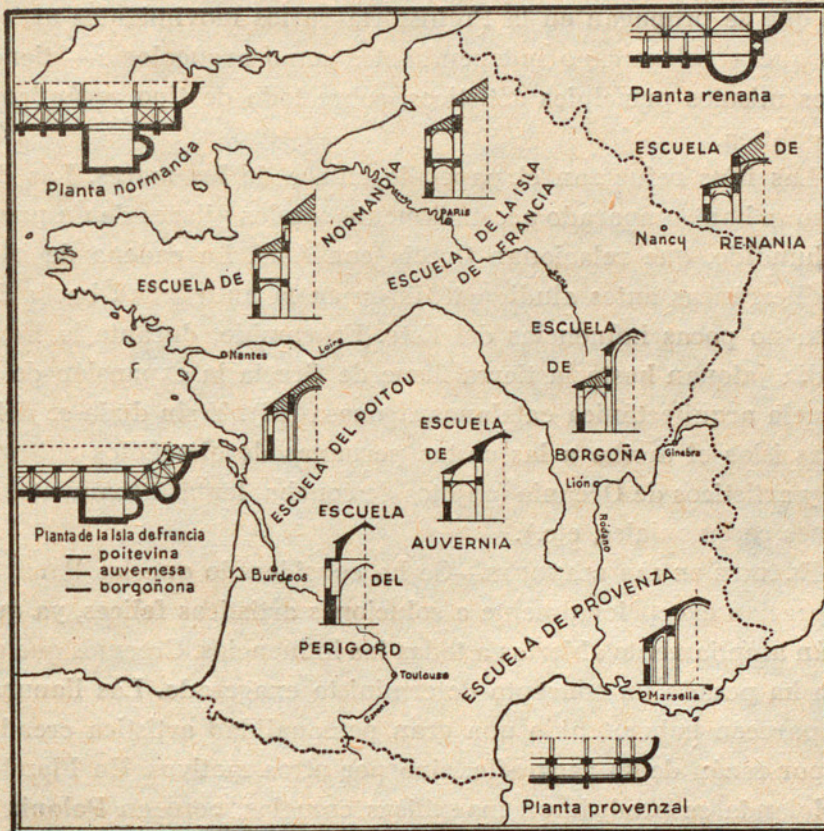


Fig. 3.—MAPA CON LOS ESQUEMAS ARQUITECTÓNICOS CORRESPONDIENTES A LAS ESCUELAS REGIONALES DE LA ARQUITECTURA ROMÁNICA FRANCESA.—Puede de relieve la personalidad artística de regiones que también la tienen geográfica, y de la selección 'inconsciente' que impone la geografía respecto a todos o parte de los elementos de la estructura románica primitiva. Hay que resaltar también el gran valor docente de este mapa. (Según J. A. Brutails, adaptado por el autor.)

se producen movimientos artísticos insulares que no saltan a tierra firme, o que, si lo hacen, mueren pronto (11). Tal es el caso de la cadena Creta, Sicilia, Malta, Córcega, Cerdeña y Baleares, por

(11) Los típicos *talayots* baleáricos no llegaron a las costas peninsulares; en cambio, a Mallorca arribaron tipos culturales semejantes a los argáricos continentales.

las que se propagan en la Prehistoria varios movimientos artísticos que —enlazados o independientes como arqueología— tienen unos mismos principios artísticos, sobre todo de tipo cerámico y megalítico.

Las islas refuerzan el papel de enlace de los mares. Las del Egeo se han comparado acertadamente con los pilares de un puente hundido, que relacionan Grecia con Asia. La cadena de islas mediterráneas antes aludida trajeron en la antigüedad hasta España no pocas influencias del Este. En cambio, durante la Edad Media jalonan hasta la tierra firme de Grecia la expansión de la escuela arquitectónica catalanoaragonesa (12). Y sin duda se debe a las islas el arribo a las costas peruanas de elementos culturales y artísticos de Oceanía (objetos de concha, temas ornamentales, remos ceremoniales, etc.).

EL ARTE DE LAS LLANURAS.—Se ha considerado que las llanuras se prestan excepcionalmente a soluciones artísticas felices, ya que están ampliamente abiertas a todas las influencias. Creemos que en esto ha pesado un concepto determinista exagerado. Las llanuras no parecen haber tenido una gran personalidad artística creadora por razón de su geografía, sino por otros motivos. En Flandes y Holanda se produjeron magníficas escuelas, pero en Polonia y Hungría, otras tierras europeas de tránsito, los aportes germánicos, eslavos y hasta los ecos italianos que hasta allí llegan, no han producido nada de originalidad universal. Y, recuérdese, en Arte hay que desconfiar de los hibridismos y los eclecticismos a ultranza.

INFLUENCIA DEL MEDIO Y DEL PAISAJE.—El paisaje de fondo, con su vegetación, condiciones climáticas, monumentos arquitectónicos, etc., tiene igualmente una relación geográfica directa, sobre todo a partir del estilo gótico, en pintura, y muy especialmente en

(12) Es sorprendente ver cómo el arte aragonés se extiende por todo el Mediterráneo: Córcega, Cerdeña, Sicilia, islas del Egeo, la propia Grecia. Es difícilmente imaginable la contemplación de la catedral de Famagusta o de los castillos griegos medievales, que podrían estar en cualquier tierra del antiguo Reino de Aragón.

las escuelas flamenca e italiana avanzada, y su continuación renacentista y barroca. No obstante, el dato puede ser muy engañoso si no se utiliza con una crítica cuidadosa. Originalmente, el artista creador traduce en sus cuadros el ambiente geográfico del lugar donde pinta, que le es familiar y querido, pero ello no significa que toda obra que presente un fondo flamenco, por ejemplo, esté pintada precisamente en Flandes. La influencia absorbente de grandes maestros, como los Van Dyck, determina copias, inspiraciones, extensiones tentaculares de su escuela por grandes zonas del planeta. Su autoridad y modelo, la facilidad de la copia, hace que artistas meridionales, e incluso americanos, hayan utilizado fondos semejantes en sus producciones, sin que muchas veces conozcan el país de origen. Buen ejemplo es en el siglo xv la escuela española de influencia flamenca, el caso del valenciano Luis Dalmau, que en su *Virgen de los Consejeros* (regidores del Ayuntamiento de Barcelona) añade un paisaje que nada tiene que ver con el mediterráneo ni con cualquiera otro de España.

Sin embargo, el estudio geográfico del paisaje es siempre un elemento de juicio sumamente interesante para precisar escuelas, influjos, viajes, y a veces es muy útil para la erudición artística.

La arquitectura es la rama del Arte que mejor se presta a una precisión geográfica. En el cuadro o la escultura podrán pesar la luminosidad, tipos humanos y paisajísticos, etc., propios del país donde fueron creados. Pero su independencia respecto al medio puede ser grande y, teóricamente, ilimitada. En cambio, el edificio está, por naturaleza, mucho más condicionado. Empieza por estar sometido a leyes físicas tan imperiosas como la gravedad terrestre o la resistencia de los materiales. Por esa razón existe pintura impresionista o surrealista, pero no hay construcciones de esas tendencias (13). El pintor puede representar lo ficticio (centauro) o

(13) La pretendida arquitectura impresionista se reduce a detalles ornamentales secundarios, que no son propiamente constructivos. El expresionismo ha logrado algo, poco, y casi siempre queda la duda de hasta qué punto se trata

lo absurdo (caballos volando); el arquitecto no, porque el edificio se viene abajo o es inhabitable. Luz, temperatura, precipitaciones, materiales dominantes en la región... serán factores casi tan importantes como la propia gravedad, que influirán en la obra como limitadores o colaboradores del artista. El edificio existe con personalidad propia en un ambiente natural, geológico y climático, no en el medio artificial, humanizado, del interior de una estancia. Todo ello ata fortísimamente a la Geografía, y los mapas donde se marquen inclinaciones de tejados, abundancia de vanos, etc., pueden coincidir con zonas climáticas naturales (14).

Hay un paralelismo curioso entre el edificio y la vegetación. Esta hunde sus raíces en el suelo, el otro clava en él sus cimientos; la planta se extiende bajo el cielo abierto y adapta su vida —y, en consecuencia, su forma— al clima; el edificio hace otro tanto. El solo hecho de fijarse en la tierra los integra en la Geografía y en su paisaje. Y lo curioso es que cualquier variación ambiental influye sobre la estructura de flora y arquitectura, repercutiendo —por una ley general de adaptación— en la creación de variantes: especies en la flora, escuelas en la arquitectura.

Es buen ejemplo la oposición entre el gótico nórdico y el mediterráneo. El primero es elevado, con muchos ventanales, y sentido general ascendente, desde el arco apuntado a la teoría de pináculos, las flechas de las torres, la gran inclinación de los tejados y el alargamiento de la escultura monumental. Nació en el Norte porque es su tierra apropiada, y allí resistió tenazmente al Renacimiento y al Barroco —al menos en estructura—; allí se dieron, siglos después, los mejores ejemplos del neogótico, como el

de una manera de forzar los conceptos por quienes se entregan al arte moderno con excesivo entusiasmo. Sólo el cubismo y la estética abstracta en general han producido edificios perfectamente adecuados a estas tendencias, lo que no extraña dado su fundamento científico y estructural, que precisamente ha perjudicado a la pintura.

(14) Véase para estos detalles referentes a la casa la obra de J. CARO BAROJA, ya citada.

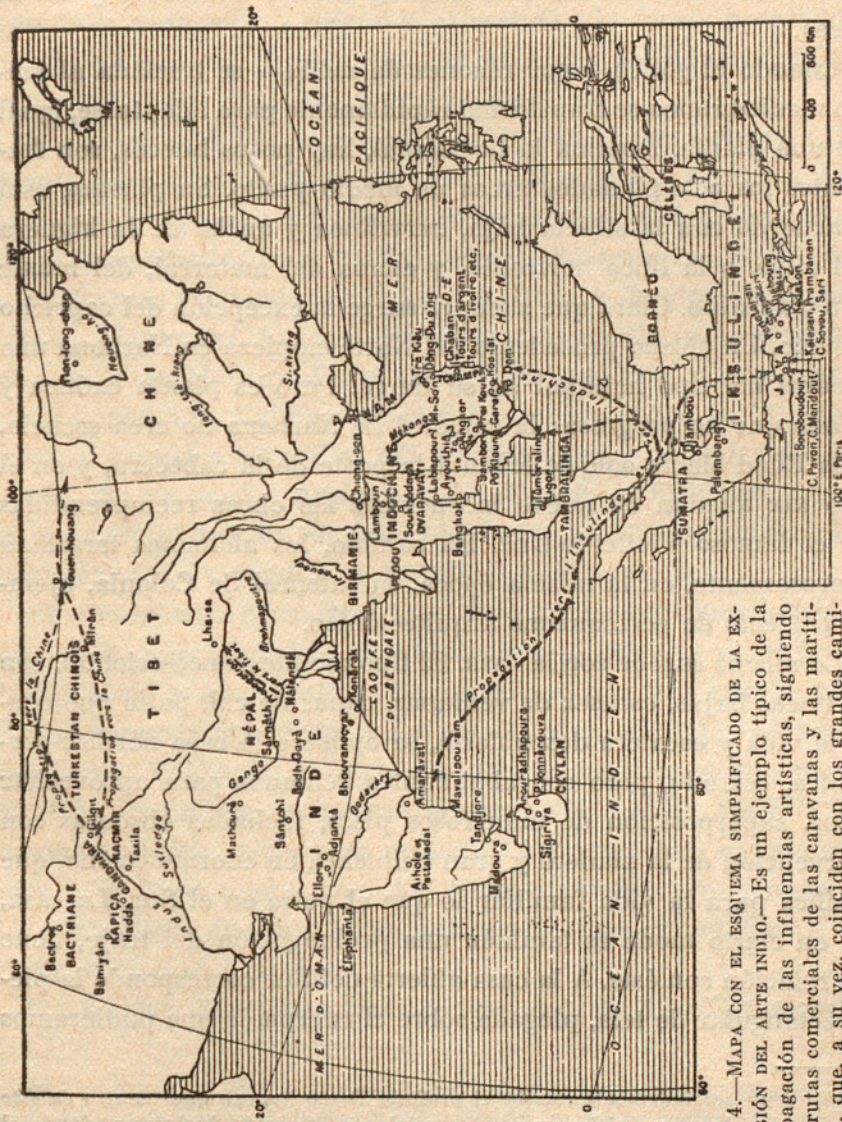


Fig. 4.—MAPA CON EL ESQUEMA SIMPLIFICADO DE LA EXPANSIÓN DEL ARTE INDIO.—Es un ejemplo típico de la propagación de las influencias artísticas, siguiendo las rutas comerciales de las caravanas y las marítimas, que, a su vez, coinciden con los grandes caminos naturales. (Según Ph. Stern.)

Parlamento de Londres (15). Este gótico está de acuerdo con las formas elevadas, de las ramas afligranadas del abeto y de la epicea.

Cuando el gótico —por razones de moda— se traslada al ámbito mediterráneo se transforma rápidamente para adaptarse, igual que una planta. Domina la horizontal, hay pocos huecos, son frecuentes los achaplanados arcos de medio punto. Su plástica está de acuerdo con la silueta baja, curvilínea y ancha de la higuera y el olivo, o la línea horizontal y enana del matorral, del monte bajo y xerófilo. Claro que siempre surge la excepción del capricho humano. Un obispo procedente del Norte empieza en Narbona una catedral del tipo habitual en su tierra. Pero es planta exótica y aislada que no progresa: la catedral de Narbona no crea escuela, en la Edad Media sólo se levanta la parte de la cabecera, y en el siglo XIX quedan de nuevo inconclusas las obras reemprendidas por el famoso Viollet-le-Duc. En cambio, los alemanes terminan amorosamente, en la misma época, su catedral de Colonia, ejemplo perfecto de germanismo arquitectónico.

Lo mismo sucede con la casa. El tipo mediterráneo-oriental, con sus líneas bajas, escasez de ventanas, capas de cal, patio que centra la vida y escalera descubierta, se opone a la casa nórdico-germánica, cerrada, pero con abundantes ventanas para aprovechar la luz, superposición de numerosos pisos, fachadas oscuras con intervención de la madera y gran chimenea en enorme cocina, que significa para la vida familiar lo que el patio en el Sur. La casa, que en cierto modo es también una prolongación del traje, tiene una relación con éste. A la casa abierta del Sur corresponde la pieza rectangular de tela, plegada sobre el cuerpo, lo que pudiéramos

(15) Muy acertadamente escribe el profesor DIEGO ANGULO que "dentro de este estilo internacional neogótico merece especial consideración Inglaterra, donde el gótico, aunque sin evolucionar, no ha dejado de emplearse" (*Historia del Arte*, tomo II, pág. 423, Sevilla, 1953). El estilo Tudor fué la fórmula bajo la cual resistió tan tenazmente el gótico inglés. Véase J. HARVEY: *An Introduction to Tudor Architecture*, Londres, 1949.

llamar pintorescamente "vestido-sábana" (pueblos del Oriente próximo, griegos, romanos y árabes). La mansión nórdica, la casa cerrada o "casa-cofre", responde al vestido con forma propia, del que deriva el actual, que, forzando las cosas, podríamos calificar de "vestido-tubo" (mangas, perneras, etc.).

El fenómeno del avance secular de la cultura, de Oriente a Occidente, siguiendo la marcha del sol desde Asia a América, coetáneo muchas veces a actividades colonizadoras, nos ofrece hechos geográfico-artísticos muy aleccionadores. Se trata de la difusión de las formas siguiendo paralelos terrestres, y de algunos problemas de adaptación. La casa que llamamos mediterráneo-oriental aparece ya en Mohenjo-Daro, en la India precaria, y se propaga por Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma. Sobrevive en la actual Turquía, en todas las orillas del Mediterráneo, y es típica de Andalucía. Se propagó a América y de allí saltó a Filipinas, dando así la vuelta al mundo. Su gran adaptación al calor le permite incluso descender más al S. de la latitud mediterránea.

El tipo nórdico-germánico, que tiene ya precedentes hallstáticos, ha sobrevivido muy bien en el Canadá, el país que posee acaso el más bello y abundante estilo neogótico, que allí encaja perfectamente entre los abetos y las colosales secuoyas. Esas tendencias se han estilizado y modernizado allá, y aún continúan vivas (16). En cambio, cuando en la época de la reina Victoria Inglaterra pretende extender su neogótico a las colonias, levanta edificios en la India o en Africa que quedan aislados, sin consecuencias por su falta de adecuación, y mueren pronto, como plantas de invernadero mal cuidadas.

Las formas de nuestro Mediterráneo ocupan otra faja parale-

(16) Acerca de la influencia goticizante sobre la estilística de algunos rascacielos americanos véase A. GUMO: *Radiografía del rascacielo*, conferencia pronunciada en el paraninfo de la Universidad de Montevideo el día 16 de mayo de 1940, que publicó como un capítulo de su *Redescubrimiento de América en el Arte*, páginas 719 y sigs., Buenos Aires, 1944; H. VELARDE: *Historia de la Arquitectura*, Méjico, 1949.

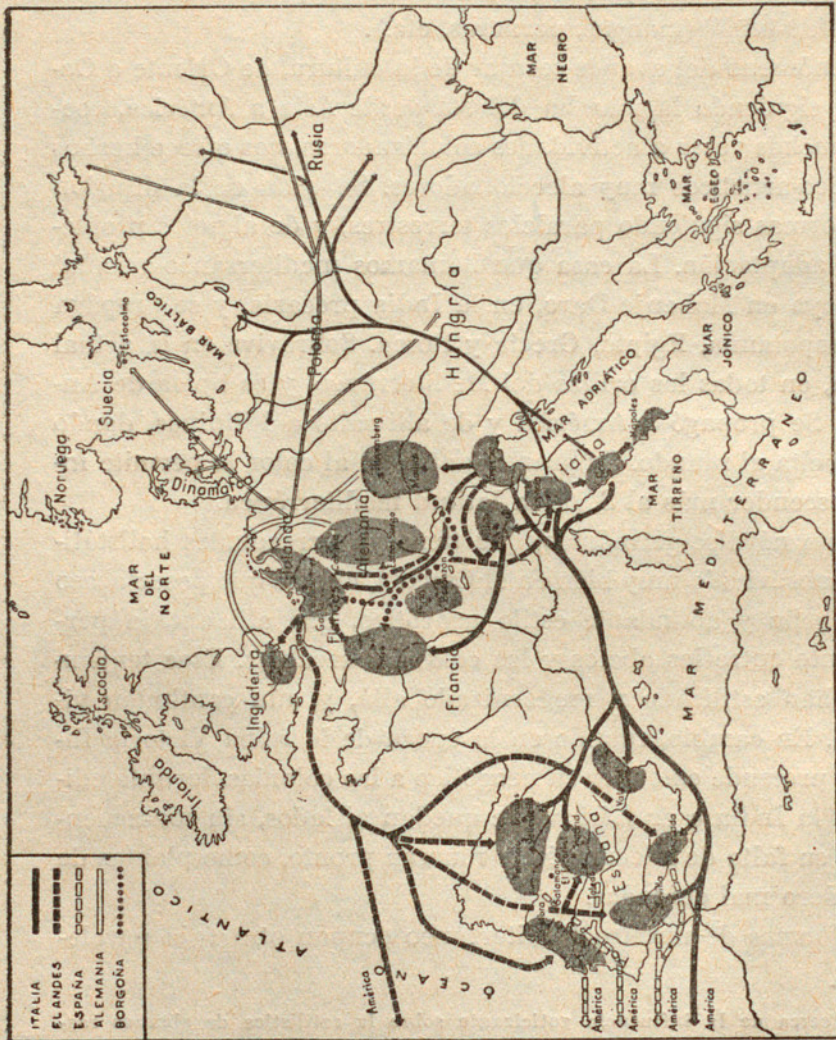


Fig. 5.—MAPA ESQUEMÁTICO DEL RENACIMIENTO EN EUROPA.—Los grandes centros creadores de Flandes e Italia emiten líneas de influencia que se debilitan y se pierden hacia el Este. Alemania y Francia, aunque con personalidad propia, quedan en cierto modo asimiladas por los otros. España resulta curiosamente sujeta por dos garras, nórdica y meridional, y, aunque receptora de momento, se convierte pronto en punto de apoyo y emisora de líneas de influencia hacia América. (Según el autor.)

la y simétrica al hemisferio boreal en el austral, en América del Sur. No sucede lo mismo con el gótico, porque el equivalente austral de su zona climática nórdica está ocupada por océanos, o porque las escasas tierras que hay, como la Patagonia, apenas están civilizadas.

Muchas relaciones podrían verse entre la arquitectura y la flora local que la circunda. En el Norte parece que los complicados pináculos, los arbotantes, las flechas caladas y las tracerías están de acuerdo con la estructura detallista de las grandes coníferas de clima frío. En cambio, la cúpula es frecuente en las zonas aptas para el desarrollo de las curbitáceas, como si un lazo misterioso uniera sus formas elementales y curvas. Precisamente en la arquitectura árabe mediterránea —en Egipto— hay un tipo de cúpula que algunos arqueólogos llaman “de melón” o “amelonada” (17).

Dejando aparte ingeniosidades más o menos fáciles, hay que recordar esa otra flora íntimamente ligada a la obra de arte, muy particularmente a la arquitectura. Hay una flora convencional, inclasificable; a veces, aunque derivada de formas naturales, la estilización borra toda adscripción botánica. Tal es el caso de la palmeta, la roseta, el acanto, que se han desligado tan por completo del mundo biológico que ya no tienen latitud ni temperatura o humedad propias.

Originariamente esta flora artística se imitó de la natural. Se han querido explicar los órdenes florales egipcios por la costumbre de levantar en tiempos muy remotos templos funerarios provisionales, cuyos pies derechos se forraban con plantas. La gola egipcia tiene su origen en hojas de palma; los capiteles, en lotos, etc. (18). Pero la relación con el ambiente geográfico tiene ver-

(17) Las cúpulas, platillos y demás formas “gallonadas” o “agallonadas”, frecuentes en el arte musulmán español y norteafricano, parecen tener también una relación plástica con las estructuras de ciertos frutos.

(18) Estos elementos están a veces en relación con la idea de concebir el

dadero interés donde podemos sorprender una nueva inspiración. Por ejemplo, cuando en el gótico el artista deja de mirar a otras obras de arte para copiar las plantas que crecen en su propio huerto o en el jardín que le rodea. De este modo, si en Egipto surgen los capiteles lotiformes y papiroiformes, de acuerdo con las plantas del Nilo, en el gótico aparecen los helechos, las bellotas, las hojas de encina, imitadas de la botánica propia del lugar de su nacimiento.

Es curioso. Cada región tiene unas determinadas condiciones ambientales que determinan su flora. Surge luego el arte, las plantas crecen junto a las obras; a veces se agarran a sus paredes, como la hiedra; crecen en sus patios o entre sus ruinas, como los acantos. Al cabo de algún tiempo el artista las convierte en piedra en sus capiteles. Este sorprendente proceso de petrificación de la flora, de extraña fosilización (que también exige su tiempo), acaba siendo una relación geográfica más, una impronta del lugar de origen.

LAS ZONAS ÓPTICAS.—Aunque teóricamente la producción pictórica puede ser independiente de cualquier factor geográfico, en realidad está ligada a los de tipo lumínico, sobre todo en los artistas que se inspiran en la Naturaleza. En la Historia del Arte es bastante frecuente el caso de pintores que, al conocer obras de un autor determinado, se trasladan a otro lugar para estudiar un ambiente que consideran más apropiado para su temperamento. Esta búsqueda ambiental pudo influir en Ribera, que se afincó en Nápoles y se pone a la cabeza de su escuela. Sorolla no se concibe sin la luz del Levante español. A veces no se estudia la luz directa de un país sino a través de otro artista que tiempo atrás supo captarla, caso de los entusiasmos goyescos de Manet en su rápido viaje a Madrid.

Es famoso el ejemplo de Fortuny, que reniega de Roma—"vas-

templo como un verdadero microcosmos. Véase C. CID: *El arte egipcio*, págs. 112 y siguientes, Barcelona, 1949.

to cementerio visitado por extranjeros”, según su famosa frase—, y que suplica a la Diputación barcelonesa hasta que le envían a Marruecos, en plena guerra. En Africa y en Granada sació su sed de luz cegadora. Gauguin, Cézanne y Van Gogh, tres locos posimpresionistas del color, huyen del París brumoso y van en busca del sol de Provenza. Cézanne consume allí su vida en lucha dolorosa con la forma, color y técnica; Van Gogh halla, sumergido en su polícromía, una muerte trágica. Gauguin aún no tiene bastante y acaba en las islas de los mares del Sur, tras una larga peregrinación durante la cual ni la Bretaña francesa, ni Martinica ni el *Midi* le habían satisfecho. En cambio, un cuatrocentista, Antonello da Messina, nacido bajo el cielo fulgurante de Sicilia, busca la luz suave de Venecia y se relaciona incluso con el N. de Europa, para lograr el modelado de sus figuras, el claroscuro misterioso de sus cuadros.

Son en verdad curiosos estos peregrinos del color y de la luz, que recorrieron el mundo para hallarse a sí mismos, en busca de su tierra artística—diferente de la natal—, movidos fatalmente por un imperativo geográfico convertido en una necesidad apasionada, violenta, ineludible.

Los fenómenos artísticos, considerados como movimientos generales independientes de las fronteras políticas, han conducido al estudio de las llamadas “zonas ópticas”, sobre todo en arquitectura. Gerstenberg escoge para determinarlas edificios corrientes, cuyos datos estadísticos pueden dar ideas más generales que las obras intencionadas del gran arte. Aunque discutibles, conviene dar aquí un resumen (19).

Siempre según Gerstenberg, una zona óptica comprende Normandía, Inglaterra, Islandia y Noruega. Se caracteriza por las lí-

(19) KURT GERSTENBERG: *Ideen zu Einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig, 1922. La lectura de este librito de veintitantas páginas en octavo, de pesadez, obscuridad y repeticiones verdaderamente ejemplares, pero que deja entrever perspectivas interesantes, sugirió la idea de la redacción del presente artículo, desarrollando algunas de ellas sobre la base de notas recopiladas personalmente desde hacía tiempo.

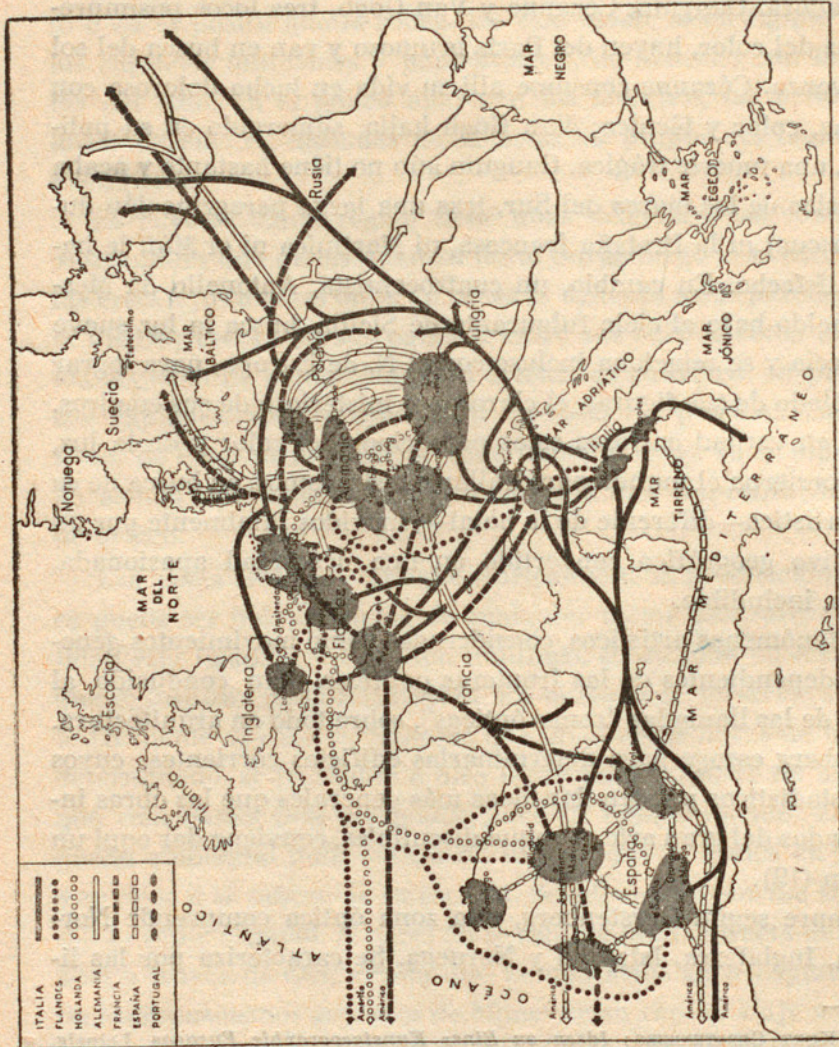


FIG. 9.—MAPA ESQUEMÁTICO DEL ESTILO BARROCO EN EUROPA.—La madeja de líneas es comparable por su complicación curvilínea con el propio estilo que representa. Se advierte la enorme importancia que adquiere el centro del continente, que Italia no sólo es emisora, sino también receptora, y que España sigue desempeñando un papel semejante al que tuvo durante el Renacimiento. También se nota una mayor actividad con tendencia al Nuevo Mundo y la colonización de otros países y versiones del Barroco junto con la española. (Según el autor.)

neas movidas, duras y quebradas en ángulos. Tales ornamentos son los que en el románico se llamarán "dientes de sierra", "puntas de diamante", "ajedrezados", "cola de golondrina", etc., cuyos nombres son sobradamente expresivos. Pero hay que objetarle que esto no es un concepto óptico, sino ornamental, y que la Geografía no ha tenido en ello otro papel que favorecer la expansión de los pueblos escandinavos, que con este nombre o el de noruegos, daneses, vikingos o normandos navegaron, depredaron y habitaron todo ese ámbito. El sentido geométrico de la ornamentación de esas tierras es consecuencia del que tenían los escandinavos desde la Prehistoria (20). En todo caso, esto es buen ejemplo del papel de camino ejercido por el mar, de costas enfrentadas con arte semejante. Pero sin relación con la óptica. Por razones históricas reaparecen elementos normandos en Sicilia, isla absolutamente independiente del Norte en cuanto a visión.

La segunda zona óptica europea es la que comprende las tierras llanas de Flandes, Holanda, Dinamarca, una ancha faja del N. de Alemania y los antiguos Países Bálticos. Es decir, desde el mar del Norte al golfo de Finlandia. Respecto a la ornamentación (más que a la arquitectura propiamente dicha, como quiere Gerstenberg), predominan líneas horizontales (cornisas) cuya menor alteración acusa una gran sensibilidad (castillo de Frederiksborg, 1609). El paramento de ladrillos alternados con otros materiales determina constantes policromías. La serenidad y el reposo se unen a la monotonía. Nosotros vemos en todo esto una influencia de la doble llanura del mar y la tierra. En tales condiciones la línea llana del hori-

(20) Es interesante la obra de W. WORRINGER: *Abstracción y Naturaleza*, México, 1953, precedida de otras dos ediciones en alemán, con el título de *Abstraktion und Einfühlung*, en 1908 y 1948. Es importante la magna publicación de KURT KOFFRA: *Principles of Gestalt Psychology* (edición española: *Principios de la Psicología de la Forma*, Buenos Aires, 1953), sobre todo el apartado dedicado a la *Relación causal entre el ámbito geográfico y el conductal*, págs. 96 y sigs. Esta obra contiene inmensa bibliografía especializada sobre el tema. J. E. CIRLOT, *Morfología y arte contemporáneo*, Barcelona, 1955.

zonte se impone en la visión, el cielo se agranda y cobra caracteres de protagonista principal. Cualquier accidente—un árbol, una nube—agiganta su personalidad en ese vacío. En el paisaje flamenco y holandés el cielo ocupa de dos tercios a tres cuartos del lienzo. Las ciudades aparecen a veces como aplastadas contra el suelo, reducidas casi a cartografía. Los cuadros de batallas del flamenco Snayers, en el Museo del Prado, son muy característicos (21).

La tercera zona óptica descrita por Gerstenberg abarca desde el centro de Alemania, con prolongaciones hacia el interior de Francia, hasta Polonia por el E. Por el N. limita con la anterior y por el S. con las zonas prealpinas y danubianas. Su propio autor reconoce que es muy poco definida, y no acierta a concretar caracteres. Los pocos que da creemos que se explican por cultura, clima y materiales, sin que nada tengan que ver con las condiciones ópticas del ambiente.

Más original es la cuarta zona, que comprende Alemania del Sur, Austria, Suiza y Bohemia. Allí se supone que las grandes masas de las montañas, su agitación natural, ha sugerido un concepto plástico (mejor que "óptico") pintoresco y potente, que rechaza la monotonía. Predominan poderosos volúmenes de tendencia cúbica; los grandes tejados y pasajes bajo bóvedas, etc., sugieren y realzan valores espaciales. Mientras las casas de la llanura se alinean monótonamente en calles rectas, las de esta zona montañosa entran y salen respecto a sus vecinas. Con su tortuosidad aumentan lo espacial, la compensación inquieta del juego de masas.

La quinta zona comprendería la llanura lombarda para acabar en Venecia. Para Gerstenberg sus caracteres, que tampoco define a fondo, son una mezcla de las llanuras nórdicas y de la zona anterior, a lo que añade la asimetría en la composición del edificio y riqueza del detalle, y el color (Cartuja de Parma).

(21) Estudio especial sobre uno de ellos, por el autor de estas líneas: "Un cuadro histórico de tema ilerdense en el Museo del Prado", en prensa para *Ilerda*.

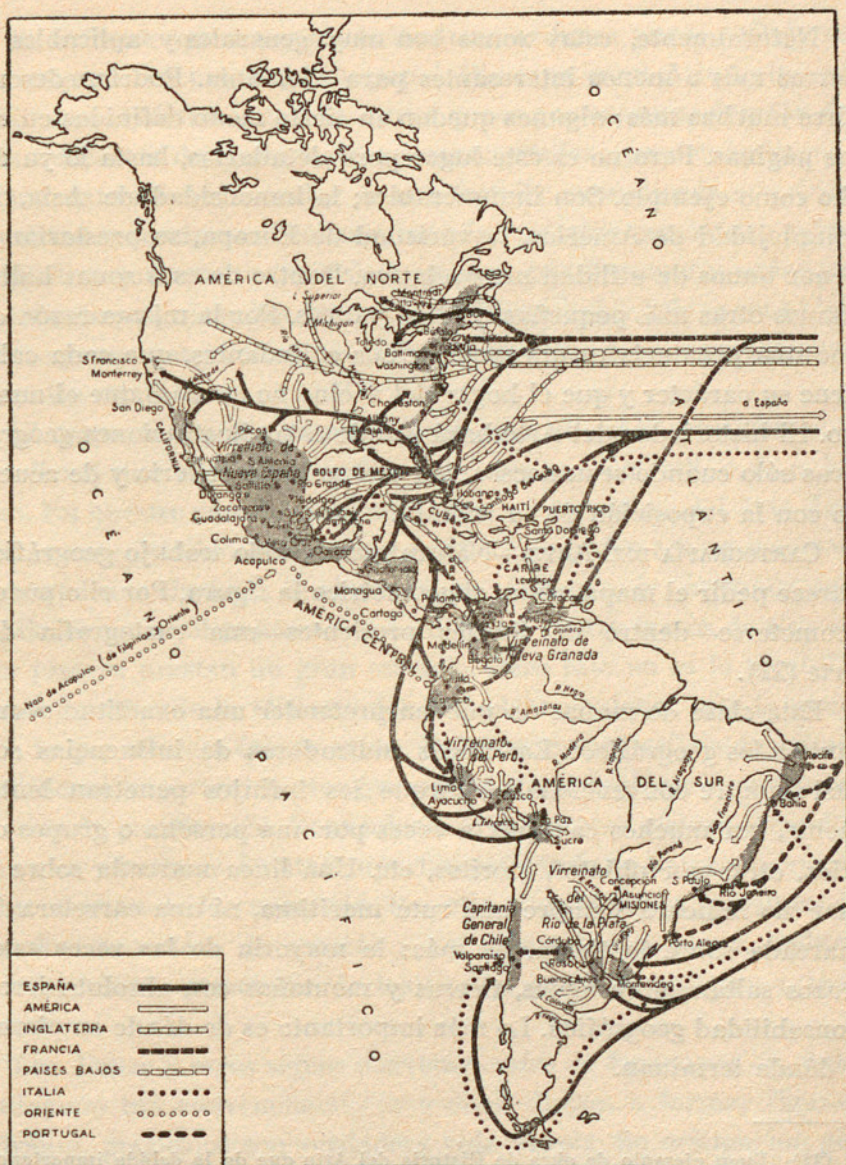


Fig. 7.—MAPA ESQUEMÁTICO DE LAS INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EUROPEAS SOBRE AMÉRICA DESDE EL DESCUBRIMIENTO HASTA LA ACTUALIDAD.—Obsérvese la importancia de las vías naturales y, sobre todo, de las grandes rutas marítimas. Las zonas más favorecidas son las que se ordenan paralelamente, en ambos hemisferios, tomando como eje el Ecuador; también es digno de notar que la fachada atlántica se impone a las demás, que las grandes zonas de recepción se convierten a su vez en centros creadores y emisores, y que grandes territorios, donde la naturaleza es hostil por el frío o las selvas, forman calvas muy claramente visibles en el mapa. (Según el autor.)

Naturalmente, estas zonas son muy generales y aplicables a tierras más o menos interesantes para Alemania. Podrían describirse muchas más; algunas quedan en cierto modo definidas en estas páginas. Pero no es este lugar para detallarlas, basta lo ya dicho como ejemplo. Son innumerables; la inmensidad de Asia, la complejidad de América, la variedad de Europa, se prestarían a llenar tomos de utilidad muy relativa. Dentro de esas zonas hallaríamos otras más pequeñas, y otras y otras. Por la misma razón de que una provincia es diferente de sus colindantes, que cada calle tiene su carácter y que el hogar del vecino no es igual que el nuestro. El historiador del Arte hará uso de estas ilustraciones geográficas sólo cuando sean necesarias, con su buen criterio y de acuerdo con la exposición de su trabajo.

CARTOGRAFÍA DEL ARTE.—Naturalmente, todo trabajo geográfico parece pedir el mapa, como el geométrico la figura. Por ello puede acometerse—dentro de límites prudentes—una cartografía del Arte (22).

Esta clase de mapas no pueden pretender una exactitud semejante a los geográficos. Las líneas indicadoras de influencias son casi siempre convencionales, porque los influjos penetran lentamente, por muchos caminos, a veces por una persona o grupos de ellas, otras por objetos, escritos, etc. Una línea marcada sobre el mar no indicará siempre una ruta marítima, ni una carretera la marcada sobre la tierra. Es más; la mayoría de las veces estos trazos saltan sobre aguas, tierras y montañas con absoluta irresponsabilidad geográfica. Lo más importante es de dónde empiezan y dónde terminan.

(22) Buen ejemplo de obra de Historia del Arte que da la debida importancia a la cartografía es la citada de JOHN HARVEY: *Gothic World*, un verdadero modelo de sistematización científica; incluye 13 mapas originales utilísimos y un capítulo dedicado a *Gothic Geography*. También interesan mucho: BANISTER F. FLETCHER: *A. History of Architecture on the Comparative Method*, Londres, 1905, 1911, 1914, 1917, 1919, etc.; F. BENOIT: *L'Architecture*, t. I, *L'Orient*, París, 1933; tomo II, *L'Occident Médiéval*, 1934.

Es evidente que tampoco la doctrina artística puede reflejarse exactamente en una hoja de papel. El mapa es al Arte lo que el gráfico a las Matemáticas. La curva que representa una función da idea inmediata de su naturaleza y características, pero cuando queremos determinar un valor de una función complicada con toda exactitud recurrimos al cálculo, no a la medición geométrica sobre el gráfico, que resulta demasiado grosero por los errores prácticos de trazado y apreciación. Un mapa de Historia del Arte es más bien un "esquema geográfico", tan útil, tan limitado y tan convencional como los estadísticos.

El mapa es imagen, y no olvidemos que un sabio proverbio chino afirma que una sola de ellas vale más que un millón de palabras. En nuestro caso la Geografía debe ser servidora del Arte. Los mapas muy detallados—físicos y políticos—pueden ser un inconveniente para la claridad. Cualquier carta sirve para ir ilustrando una explicación con el puntero; en su defecto, cuatro trazos de tiza en una pizarra prestan un gran servicio. Pero esto no es lo ideal. El mapa auxiliar de la Historia del Arte debe contener sólo lo esencial, lo que interesa que se grabe. Debe contener perfiles de costas, cordilleras importantes, ríos que centran una región o que fueron camino de penetración. Pero sobran los afluentes, sierras secundarias, etc., y hasta accidentes importantes cuando no han repercutido sobre el tema de la exposición. Por ello sólo interesan las ciudades que fueron cabeza de escuela y, en determinados casos, incluso es conveniente prescindir de los límites políticos antiguos o modernos.

Las líneas y otros signos convencionales de los mapas de Arte—ninguno tan convencional como ellos—llegan a formar figuras extrañas, grafismos con verdadera vida propia. Su orientación general, densidad y forma son muy instructivos. Así, la doble garra flamenca por el Norte e italiana por el Sur, que aprisiona a España en el Renacimiento o en el Barroco. También la densidad monumental de las zonas americanas comprendidas entre los paralelos

30° Norte y 20° Sur, que corresponden igualmente a la mayor actividad precolombina, que delatan unas excepcionales condiciones geográficas. Igualmente curioso es el vacío que se produce después de la Edad Media en el S. de Francia y en Cataluña.

Es interesante ver cómo los mapas de Arte coinciden a veces con otras disciplinas, por ejemplo, la Historia. Es el caso del llamado "arte condal" catalán. En una primera zona, la Cataluña Vieja, que alcanza hasta el Llobregat, puede hallarse prerrománico. Corresponde al primer empuje de la reconquista franca en los siglos VIII-IX. Sobre él se superpone el románico puro del XI-XII. En cambio, en la región entre el Llobregat y el Ebro-Segre es típico el románico de transición. Con él acaba el arte condal, como terminan los condes-reyes de Barcelona para transformarse en reyes-condes de Aragón, lo que coincide con Ramón Berenguer IV y su hijo Alfonso II. A continuación sigue el gótico, extendido a todo el reino de Aragón. Su final coincidirá precisamente con su fusión con Castilla; y el arte español del nuevo Estado será ya renaciente.

Si trazamos una línea de N. a S. en España encontraremos una sucesión de estilos típica que van naciendo y matizando el paisaje: el asturiano (resistencia política de origen visigodo, europeísmo), mozárabe (arte de los cristianos sometidos al Islam), románico y gótico (estilos del apogeo de la Reconquista), mudéjar (arte de los musulmanes sometidos al cristianismo), para terminar en Andalucía con el Renacimiento y el Barroco. La marcha de los estilos corresponde a un avance militar; éste, en grandes líneas, por regiones geográficas naturales. Esto no quiere decir que en zonas más antiguas no se den estilos posteriores, pero no cabe duda de que el centro de gravedad del barroco está en Andalucía y no en León, y que en la primera será inútil buscar románico.

Otras coincidencias hay muy interesantes. Un mapa de los grandes monasterios románicos nos dibujan al mismo tiempo las rutas de peregrinaciones medievales, que coinciden, a su vez, con

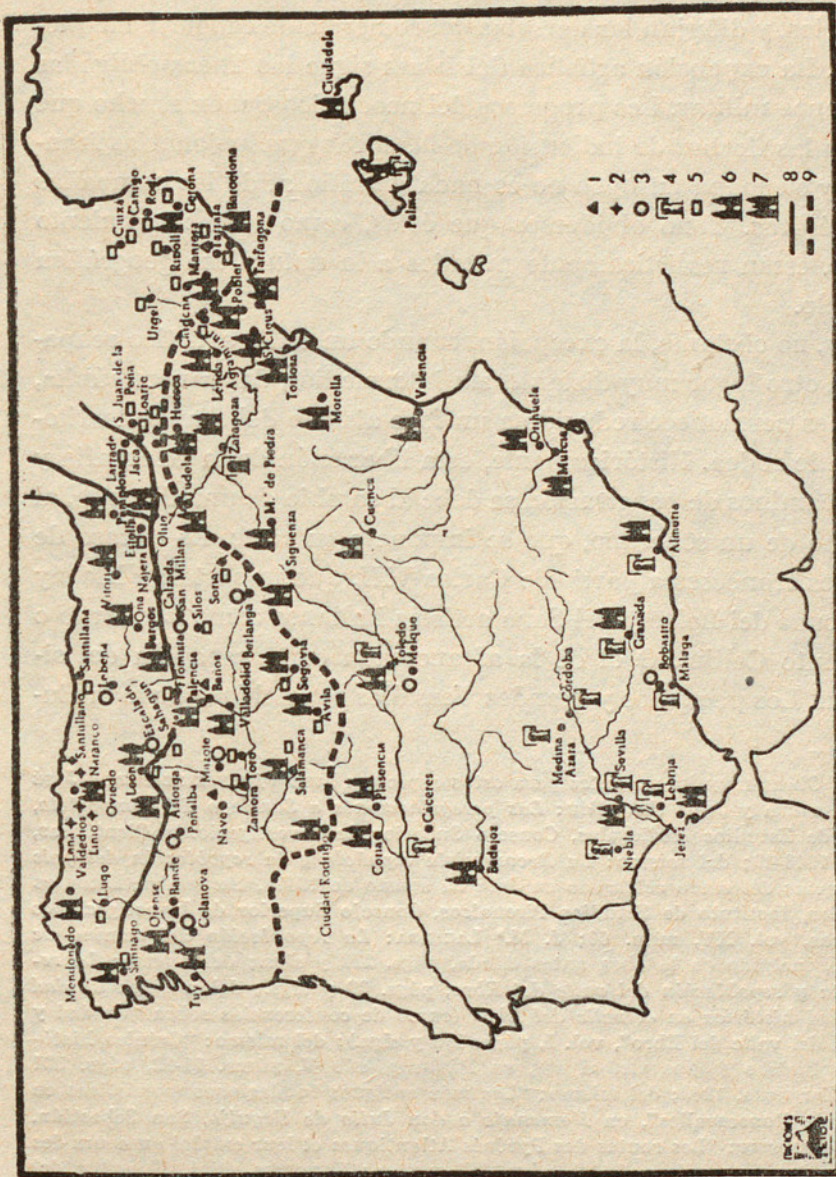


Fig. 8.—MAPA DEL ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL.—1. Monumentos visigodos.—2. Asturianos.—3. Mozárabes.—4. Musulmanes.—5. Románicos.—6. Góticos.—7. Góticos tardíos.—El trazo continuo indica el camino de Santiago; el punteado corresponde aproximadamente a las fronteras de los reinos cristianos y musulmanes entre los siglos IX a XI. (Según J. Vicens.)

caminos geográficos naturales (23). Las influencias bizantinas corresponden maravillosamente con los más naturales de los valles de los ríos, y dibujan las derrotas del comercio de cabotaje mediterráneo. La expansión artística del Islam sigue las líneas obligadas del avance militar. Los progresos del neoclásico tienen mucho que ver con las flechas de indicación de las ideas revolucionarias francesas, y su mapa europeo no es nada extraño al de las campañas napoleónicas. Y no olvidemos que éstas, como todo movimiento militar, están realísticamente pegadas a la naturaleza geográfica del suelo.

Hay, no obstante, la excepción, cuando un estilo artístico reaparece en otro lugar muy distante, sin intermedios, de manera súbita, y a veces permanece reducido a un foco aislado del amplio territorio que le rodea. Históricamente, esta liberación de la Geografía y de sus caminos de penetración se debe al cambio de una dinastía, al capricho de un soberano, que se impone a su corte. Es el caso de los reyes franceses a partir de Carlos VIII, que importan a Blois y a las zonas del Loire y del Sena artistas italianos como Leonardo o Benvenuto Cellini. O el de la afrancesada corte española del siglo XVIII. Los pequeños y grandes Versalles repartidos por toda Eu-

(23) Obras muy interesantes para estos aspectos: LUIS VÁZQUEZ DE PARGA, JOSÉ MARÍA LACARRA y JUAN URÍA RÍU: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Escuela de Estudios Medievales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948-49; del mismo: *La Reconquista española y la repoblación del país* (conferencias del curso celebrado en Jaca en agosto de 1947), Escuela de Estudios Medievales, Instituto de Estudios Pirenaicos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. XV, núm. 60; J. M.^a LACARRA: *La repoblación del camino de Santiago*, incluido en la obra antes citada, págs. 223 y sigs.; del mismo: *La reconquista y repoblación del valle del Ebro*, págs. 39 y sigs.; del mismo: *Unidad y variedad histórica en el valle del Ebro* (curso de conferencias sobre "Unidad y variedad del valle del Ebro", vol. I, págs. 195 y sigs.); del mismo: "Crónica histórica del Pirineo (siglos VIII al X)", en *Pirineos*, año V, núms. 11-12, págs. 321 y sigs., Zaragoza, 1949; del mismo: "Las más antiguas fundaciones monásticas en el Paso de Roncesvalles", en *Homenaje a don Julio de Urquijo*, San Sebastián, 1949; E. LAMBERT: "Les routes des Pyrénées Atlantiques et leur emploi au cours des ages", en *Pirineos*, núms. 19-22, págs. 335 y sigs.; Zaragoza, 1951. El autor del presente trabajo hizo algunas sugerencias geográfico-artísticas sobre la misma región en "Precedentes del Románico en la provincia de Huesca", en *Argensola* (re-

ropa son buena prueba de estos caprichos dinásticos (24). Y tal carácter ha tenido siempre el arte occidental en los países eslavos, singularmente en Rusia, donde nunca fué lógico ni popular.

Si comparamos una serie de mapas de un mismo ámbito geográfico amplio—Europa y el Mediterráneo, por ejemplo—, de modo que cada uno contenga el esquema esencial de estilos sucesivos, deduciremos una curiosa observación. En un mapa aparecen núcleos creadores, irradiaciones que parten de ellos, centros receptores y retículas que envuelven ciertas regiones. Pero en el siguiente o siguientes estos elementos ofrecen distribución muy distinta. Los núcleos y retículas han cambiado de posición total o parcialmente, centros emisores se han convertido acaso en receptores, zonas pobladas de signos en esquemas anteriores aparecen ahora desiertas. ¿Qué ha sucedido? ¿Han cambiado quizás los factores geográficos en pocos años, o se debe a factores puramente históricos? Algo puede haber de lo segundo, pero las razones son mucho más hondas que la simple influencia del medio geográfico. Hay que partir de la base de que la sucesión de los estilos no es un capricho, tiene su biología. Barroquismo, clasicismo, geometrismo, etcétera, son tendencias generales cuyas combinaciones y reacciones parecen tener vida propia, independiente del simple capricho de los artistas, aunque ellos crean lo contrario muchas veces. Cada una de las tendencias apuntadas responde a una manera de ser y pensar, de sentir y representar, a un temperamento artístico—y aun general—determinado. Cada raza, cada pueblo o

vista del Instituto de Estudios Oscenses), núm. 6, págs. 125 y sigs., Huesca, 1951. Son clásicos los trabajos de E. MALE: *L'Art Religieux du XIIeme Siécle en France*, capítulo dedicado a los caminos de peregrinación, y A. KINGSLEY PORTER: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. I, Boston, 1923. Es interesante E. LAMBERT: "La peregrinación a Santiago y la arquitectura románica", en *Archivo Español de Arte*, vol. XVI, págs. 273 y sigs., Madrid, 1943.

(24) Puede verse un buen mapa de la influencia e imitaciones de Versalles en toda Europa en LOUIS RÉAU: *Histoire Universelle des Arts* t. III, *La Renaissance. L'Art Moderne*, París, 1936, pág. 210.

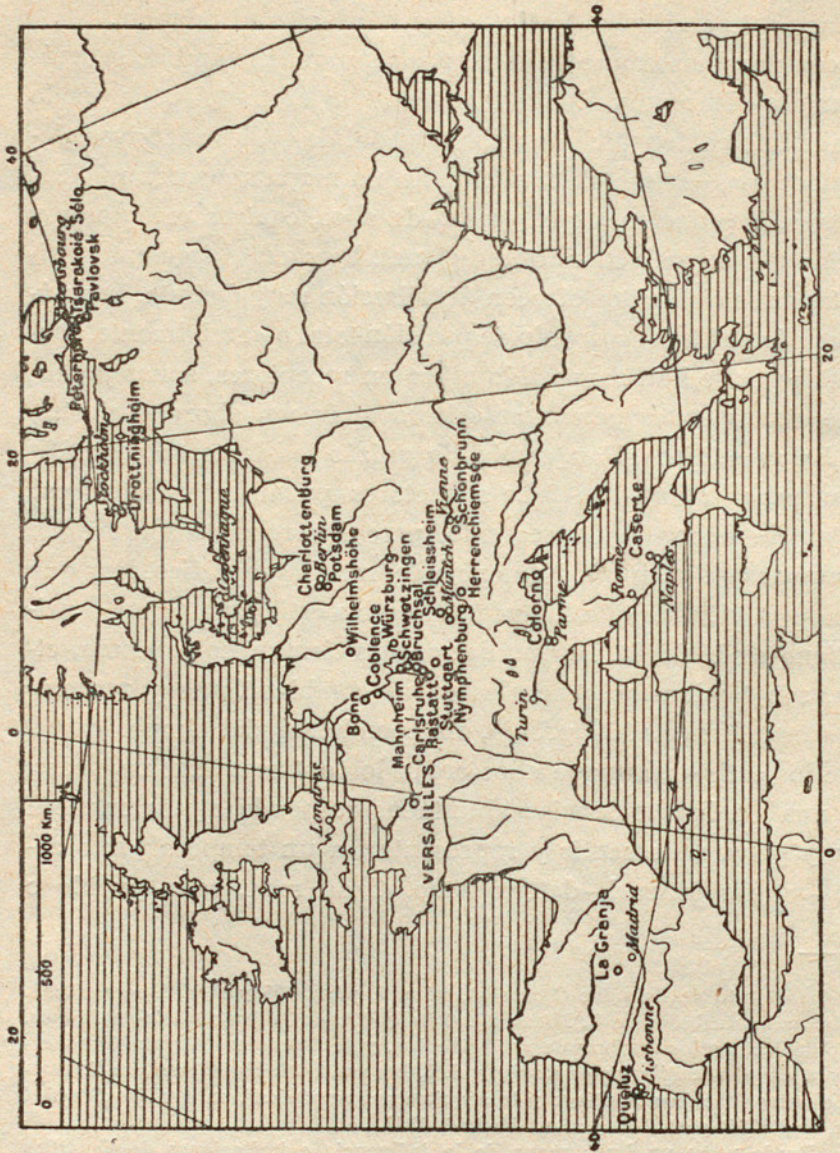


Fig. 9.—MAPA DE LA INFLUENCIA DE VERSAILLES.—Es un caso clarísimo de la irradiación de la creación de un grupo de hombres—Luis XIV y sus artistas—que se impone por razones dinásticas y de moda imitativa de las cortes europeas. La representación resulta discontinua y obedece a razones histórico-culturales que saltan por encima de los accidentes naturales. (Según L. Réau.)

grupo humano posee en mayor o menor grado el carácter correspondiente a la tendencia que en cada momento impone la evolución de los estilos. Por ello, el pueblo mejor dotado para cada estilo en boga ocupa sucesivamente el papel de director cuando le llega el turno, y de dirigirlo cuando le pasa. La Historia del Arte es el resultado de esfuerzos comunes. Como en un gran coro, en cada parte le toca dominar sobre los otros a un grupo de voces o a un solista. En Arte estas primacías pasan de la clásica Italia o Francia a las barrocas España, Holanda, etc.

PROBLEMAS DE ACTUALIDAD.—La influencia geográfica de las vías de comunicación sigue siendo patente hoy, pero hay que recurrir a una nueva interpretación. Si pretendiéramos trazar un mapa relativo al cubismo, al surrealismo o a cualquier otro "ismo" contemporáneo nos encontraríamos con dificultades insuperables. En nada se parecería, por ejemplo, al bizantino o al Renacimiento, con su red de flechas que siguen los caminos naturales de los valles de los ríos o las grandes rutas marítimas. Pueden marcarse algunos centros creadores: Ginebra para Dadá; el neoplasticismo, en Holanda; ciudades italianas para el futurismo; pero luego vemos saltos bruscos a París o a Berlín. Dadá prende antes en Nueva York que en España. El resultado de las indicaciones sobre un mapa mudo no es ya una retícula lineal en que la propagación de las novedades va marcando hitos escalonados en sucesión de proximidad, sino una especie de punteado aparentemente caprichoso. ¿Falla un método que puede aplicarse a miles de años anteriores? No; sólo que la influencia de la técnica ha revolucionado totalmente el concepto tradicional de las relaciones humanas por encima de todas las fronteras políticas y accidentes geográficos.

El arte actual no tiene, por tanto, límites geográficos, se ha universalizado más que nunca. Hay una verdadera proximidad de artistas que viajan con comodidad; certámenes internacionales y la facilidad de reproducción mecánica. El artista de otros

tiempos tenía que esperar la llegada de una ampollita de agua bendita de los Santos Lugares—como las de Monza—para inspirarse en sus escenas, copia, a su vez, de los mosaicos de los grandes monumentos que allí había, e interpretarlas después en su iglesia occidental. Está comprobada la influencia de Alberto Durero en España, en Velázquez concretamente, a través de grabados viajeros. Pero estos sistemas de difusión eran mediocres, incompletos, y exigían a veces años para su penetración. Entre los Santos Lugares y nuestras pinturas murales románicas hay siglos de diferencia. Durero, renacentista con recuerdos medievales, influye sobre Velázquez, plenitud del barroco.

En cambio, hoy, la fotografía y las artes gráficas, el cinematógrafo, la diapositiva, proporcionan modelos muy exactos, numerosos y baratos. Si a ello añadimos la televisión y la transmisión telegráfica de fotografías, puede decirse que simultáneamente o con muy pocas horas de retraso se pueden tener noticias gráficas de todo el mundo. Espacio y tiempo se han reducido así a muy poca cosa. Ello explica que un edificio funcionalista, un cuadro abstracto, aparezcan casi al mismo tiempo en Nueva York, El Cabo o Shanghai. Actualmente casi no puede decirse que Barcelona diste 600 kilómetros de Madrid, sino hora y media de avión. El cambio de medida se acusa más en ciertos mapas norteamericanos, que—con el sentido extremadamente práctico de este pueblo—indican las distancias en dólares, es decir, en precios de pasajes aéreos. Esta revolución en el espacio geográfico ha repercutido, por tanto, sobre el Arte y sus mapas.

La radio ofrece un símil muy moderno de la actual difusión de las influencias sobre el suelo. Hay un centro creador, de escuela (emisora) que extiende sus principios sobre el planeta (ondas), los cuales pasan sin dejar rastro por donde no hay posibilidades para su desarrollo, pero que se patentizan donde hay predisposiciones artísticas (receptores) capaces de vibrar con la misma sensibilidad del estilo recibido (síntoma). De ahí la dis-

tribución punteada sobre el mapa, cuyo aspecto es tan parecido al de una carta en que se hayan marcado las emisoras y los receptores que en un momento determinado están recibiendo su programa (25).

Muchos factores sociales contribuyen a esto. En tiempos antiguos la ciudad-estado era unidad inseparable de la tierra que la rodeaba. Incluso en el Imperio romano se era "ciudadano" aunque se hubiese nacido en el campo. De aquí nuestra actual "ciudadanía" referente a un país. Desde las murallas de la ciudad medieval se veía el campo, y hasta, el hipertrófico desarrollo industrial de los últimos tiempos la hierba invadía las calles limítrofes de las poblaciones. Hoy las cosas han cambiado, la ciudad no mira al campo, sino al revés, éste se vierte hacia la urbe tentacular. Frente al artista que salía a la campiña en busca de inspiración—y, con los naturalistas e impresionistas, a plantar el caballete ante la Naturaleza—hoy las gentes convergen hacia el asfalto (26).

En la gran ciudad hay medios de vida para el artista. Allí reside casi exclusivamente el público culto, o, al menos, el adinerado, que, en definitiva, es el que compra. Academias, exposiciones, marchantes, revistas, radio y crítica sólo existen en ellas. Allí hay mil *modus vivendi*, como escaparates, propaganda, editoriales. En la ciudad pululan críticos fáciles, negociantes ambiguos, toda esa plataforma precisa para la fama, verdadera o falsa, de la que tanto gustan los endebles valores actuales.

La ciudad es ciencia, técnica, industria. Sus formas han des-

(25) Curioso mapa sobre el impresionismo en JOHN REWALD: *The History of Impressionism*, Nueva York, 1943 (contraportadas).

(26) Es el caso de París, verdadera capital del arte moderno universal, e incluso de algún barrio de la propia ciudad, como el de Montmartre, que tan importantísimo papel ha jugado en las artes. A veces es cualquier rincón ciudadano, como el célebre *Bateau-Lavoir*, posible manufactura parisiense abandonada, adonde fueron a anidar tantos artistas. Véase *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, París, 1954.

plazado a las naturales en el futurismo, en el arte abstracto o el cubismo, de acuerdo con este fenómeno de mecanización y de concentración, hecho general de la Geografía humana, de la que tampoco se libra el Arte.

VALOR PEDAGÓGICO DE LA GEOGRAFÍA DEL ARTE.—El estudio de la Historia del Arte presupone una base cultural amplísima que le sirva de fondo. Literatura, Historia de las Religiones, Historia externa e interna, Filosofía, Iconografía, multitud de conocimientos de Ciencias Naturales y Exactas surgen a cada momento para aclarar una obra de Arte. Desgraciadamente, hay que reconocer que no siempre todos los alumnos llegan bien preparados del Bachillerato en estas disciplinas, o por defecto de instrucción o por descuido del estudiante, que casi siempre muestra predilección por unas materias con abandono excesivo y precipitado de otras.

El mapa surge entonces como un poderoso auxiliar del expositor, que no puede distraerse en constantes divagaciones sobre otras materias (27). El mapa sitúa al alumno en la Geografía y al mismo tiempo en la Historia. Esto es particularmente útil cuando se habla del Arte de regiones históricas que actualmente están divididas entre varios Estados, que han cambiado de nombre o que no conservan su antigua entidad política. Buen ejemplo son las escuelas arquitectónicas románicas. Si es inútil la descripción de sus estructuras características sin acompañarlas de plantas y secciones, no menos vacío resulta hablar de escuelas de Provenza, Aquitania, Borgoña, etc., sin aclarar su situación, principales ciudades y accidentes geográficos. En tal caso puede

(27) El valor del apoyo geográfico para el estudio del Arte ha sido reconocido por personalidades del relieve de E. LAMBERT, que recientemente ha publicado un interesante, aunque corto, trabajo: "Introduction al étude de la Géographie Artistique de la France Médiévale", en *L'Information Géographique*, año 18, núm. 1; París, enero-febrero de 1954, págs. 10-12. El mapa como instrumento docente auxiliar de primera categoría se nos reveló provechosamente en nuestros cursos de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Conviene recordar los numerosos y útiles mapas expuestos en las salas del *Musée des Monuments Historiques de la France* y del *Musée de l'Homme*, ambos en París.

incluso hermanarse en un mismo gráfico mapa y dibujos arquitectónicos, tal como los presentamos en una de nuestras figuras (28).

Borgoña o Flandes o la zona del Rhin quedan oscuras si no se presentan con su antigua entidad en el ámbito de los países modernos a que pertenecen. En todos estos casos el mapa no sólo debe ser incluido en el libro de texto o consulta, e incluso en el artículo de revista científica, sino que, fácilmente transformado en diapositiva, se convierte en una ayuda poderosísima del profesor. Su proyección durante la explicación es tan aconsejable—imprescindible—como la de fotografías directas de monumentos.

La importancia del mapa para la aclaración de lo que se expone en un texto fué comprendida ya desde muy antiguo y a veces hasta exagerada. Los ilustradores mozárabes de los *Comentarios al Apocalipsis de San Juan* incluyeron entre sus miniaturas un mapa universal casi innecesario, pues lo traen a propósito unas alusiones del autor a la dispersión de los Apóstoles. Para que el lector comprendiese mejor se le facilitó una carta—a doble página—detalladísima para la época, y que hoy nos lega un precioso compendio de los conocimientos geográficos de los siglos IX a XI, en los que se funden las viejas concepciones clásicas del mundo y de la ciencia árabe medieval (29).

No es que el Arte se deba confundir en la enseñanza con la Geografía ni que se puedan aplicar como regla general idénticos métodos para ambos. La enseñanza y el estudio del Arte presu-

(28) Tomado de J. A. BRUTAILS: *Pour comprendre les monuments de la France*, pág. 140. Es un volumen de la colección *Ars Una Species Mille*, muy interesante, que acompaña el mapa citado con un resumen escrito muy completo y esquemático de las diversas escuelas arquitectónicas francesas durante el románico.

(29) Hay un estudio maravilloso y muy extenso sobre esta cuestión: G. MENÉNDEZ PIDAL: "Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media, en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos" en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXXXIV, cuaderno I, págs. 137 y sigs.; Madrid, enero-marzo de 1954.

pone—como hemos dicho—otros conocimientos, pero debe evitarse que en él, como en cualquier disciplina, las ciencias auxiliares desborden a la principal, y no hay que coger el rábano por las hojas ni tirar el trigo y comer la paja. No obstante, en determinados casos es conveniente sugerir a los alumnos que compongan algún mapa por su cuenta, sobre todo para las épocas u objetos de carácter más arqueológico. Esto tiene una cierta ventaja por el mapa en sí, pero es inapreciable por lo que fuerza trabajar al alumno. Hay que hacer uno de estos esquemas para tener idea de la cantidad de libros, apuntes y recuerdos que hay que relacionar antes de trazar los signos en el papel. Como gimnasia mental es excelente, no sólo como repaso, sino porque obliga a relacionar, a pensar y aguzar el ingenio.

UN EJEMPLO PRÁCTICO.—La cartografía histórica puede ayudar al descubrimiento de hechos importantes para la Historia del Arte, a deshacer errores tradicionales, y es utilísima para demostrar la exactitud de las rectificaciones consiguientes. Es curioso que muchas personas, incluso técnicas, admitan sin sentir la más pequeña inquietud crítica ciertas afirmaciones totalmente equivocadas, y que muestren gran extrañeza cuando se les hace notar su falsa posición. En cambio, la comprenden en seguida en cuanto fundamentamos nuestras afirmaciones con la ilustración cartográfica de un buen atlas.

Vaya como ejemplo una clasificación que se encuentra en la mayoría de los manuales de Historia del Arte y en muchos libros especializados. En ellos suele afirmarse que la escuela de escultura gótica de Estrasburgo es una de las que figuraron en la producción artística francesa. La afirmación, naturalmente, se debe a los científicos franceses, que se dejaron arrastrar por su patriotismo. Salvo el período que medió entre 1870 y 1918, y el provisional impuesto por la guerra y la ocupación germana, no por la legalidad, que va desde 1940 hasta 1944, Estrasburgo figura siempre en los mapas modernos de Francia, y hay que admitir

que esta zona, poco clara como todas las fronterizas, tiene hoy muchos caracteres galos. Esto ha creado un hábito en la vista, corroborado cuando se aprecia un poco a la ligera la apariencia de las esculturas de la catedral de Estrasburgo y se las compara con otras del Norte de Francia. En este caso lo nórdico común a toda esa actividad estatuaria se impone y parece igualar las diferencias nacionales. Esto, claro está cuando se procede con ligereza.

Pero analicemos los hechos históricos con serenidad y con un buen atlas ante nuestra vista. Puede ser, por ejemplo, una excelente publicación recientemente aparecida (30). De este análisis resulta que en el año 476 la población estaba en el centro del territorio de los alamanos, a 65 kilómetros de la región ocupada por los burgundios, a 80 del Reino de los Syagrios y a 300 del Reino de los Visigodos, que en esta fecha no sólo comprendía toda la Península Ibérica, sino gran parte de las Galias. Piénsese que el nombre de Alemania procede por extensión del dado por los franceses a todos los *deustch*, y que, por lo tanto, para ellos alamán-alemán era sinónimo de germánico en general. Parece que esto prueba el germanismo profundo que reconocían los propios franceses de otros tiempos a la región geográfica cuya capital era Estrasburgo. Este caso de la generalización de un nombre por razones de vecindad es paralelo al que inclinó a los romanos a llamar griegos, *grecii*, a todos los helenos por la simple circunstancia de la proximidad a la Italia romana de un grupo étnico de aquel nombre.

Pero sigamos adelante. En los mapas correspondientes a los años 526 y 568 sigue Estrasburgo en pleno territorio alemán. En el de 814 forma parte del Imperio Carolingio, pero como centro de su propio territorio étnico, anexionado algo artificialmente a un vasto Imperio que englobaba gentes de muy diversas condicio-

(30) F. W. PUTZGER, *Historisches Schulatlas*, Berlín-Hannver, 1955.

nes étnicas, lingüísticas y hasta religiosas y culturales. En 750, en el reparto del Imperio, sigue centrando su región, que queda bastante aislada y con personalidad propia.

Años después queda a casi 150 kilómetros del Reino Franco; por en medio queda toda la Lotaringia. Entiéndase que estas distancias las damos en línea recta y referidas siempre a los salientes más próximos entre sí de ambas fronteras. En tiempos de los Staufer sigue la separación de 150 kilómetros; en los de Carlos IV son 100; en el mapa de Europa en 1400 queda en pleno Imperio Germánico, a 140 kilómetros de Francia; durante el siglo xv vuelve a quedar a 100 kilómetros, distancia que hacia 1500 se acorta hasta 80, para volver a crecer a 100 en 1547 (era entonces una *Reichstadt*) y oscilar levemente a 95 kilómetros en 1648, año en que conservaba la misma categoría dentro del Imperio. Finalmente, la ciudad no es conquistada por los franceses hasta bien avanzado el reinado de Luis XIV, en 1681.

Esto demuestra que ni por raza, ni por demarcación política, perteneció Estrasburgo a la cultura francesa medieval, ni en su formación desde los inicios de esta edad—y menos durante la vida de la escultura gótica—, y que cuando pasó a Francia el estilo gótico era un lejanísimo recuerdo, pasado de moda y completamente muerto hasta su resurrección por los literatos y arqueólogos románticos del siglo xix.

Podrían ponerse otros muchos ejemplos, pero baste el presente para apreciar la gran utilidad que tiene el estudiar la Historia del Arte manejando al mismo tiempo el atlas histórico.

FU-2-24