

El concepto de “barroco” como herramienta de análisis (estético) en tiempos de crisis

Leopoldo La Rubia de Prado*

Recepción: 11-5-2022 / Aceptación: 28-10-2022

Resumen. La mayoría de las épocas histórico-artísticas han adquirido su denominación en tiempos recientes. La época comprendida entre el siglo XVII y la primera mitad del XVIII terminó siendo bautizada por Heinrich Wölfflin como Barroco, aunque el concepto ya existía previamente con otras acepciones y no como estilo. A partir de las obras del escritor suizo Renacimiento y Barroco (1888) y de Conceptos fundamentales de la historia del arte (1915) el concepto comenzó a adquirir unas dimensiones insospechadas hasta el punto de que a nuestra época se la ha denominado neobarroco, por las analogías con aquélla. En el presente trabajo voy a utilizar el concepto de barroco como un instrumento de corte, ante todo, estético y estilístico que, al mismo tiempo, va unido a cuestiones epocales y anímicas con objeto de analizar determinadas propuestas artísticas en diferentes campos, como la pintura y la música, mostrando que la proyección del concepto abarca ámbitos de la realidad de gran eficacia hermenéutica.

Palabras clave: Barroco; Abstracción; Lineal; Pictórico.

[en] The concept of “baroque” as a tool for (aesthetic) analysis in times of crisis

Abstract. Most of the historical-artistic eras have acquired their name in recent times. The period between the 17th century and the first half of the 18th century ended up being baptized by Heinrich Wölfflin as Baroque, although the concept already existed previously with other meanings and not as a style. From the works of the Swiss writer Renaissance and Baroque (1888) and Fundamental Concepts of the History of Art (1915), the concept began to acquire unsuspected dimensions to the point that our time has been called neo-baroque, due to the analogies with it. In the present work I am going to use the concept of baroque as a kind instrument, above all, aesthetic and stylistic that, at the same time, is linked to epochal and psychic issues in order to analyze certain artistic proposals in different fields, such as painting and music, showing that the projection of the concept encompasses areas of reality of great hermeneutical efficacy.

Keywords: Baroque; Abstraction; Linear; Painterly.

Sumario. I. Introducción. Acepciones, aproximación y reservas respecto al concepto de barroco (Orozco, Maravall y Daniel Martín Sáez). 1.1. Acepciones. 1.2. Aproximación. 1.3. Reservas. II. Lo barroco en Wölfflin: los binomios y las categorías formales como herramientas de análisis. III. Barroco y Expresionismo. Bibliografía.

Cómo citar: La Rubia de Prado, L. (2023). El concepto de “barroco” como herramienta de análisis (estético) en tiempos de crisis. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas, número especial*, 143-151.

I. Introducción. Acepciones, aproximación y reservas respecto al concepto de barroco (Orozco, Maravall y Daniel Martín Sáez)

1.1. Acepciones

Intentar definir el Barroco, pasa por aceptar que existiese, sin embargo, aceptarlo como convención inevitable nos impele, a su vez, a explorar sus acepciones previas a la utilización del concepto como estilo.

La palabra “barroco”, de origen portugués, designa un tipo de perla de forma irregular que, en definitiva, refiere a un rasgo visual, formal. No sería peregrino es-

tablecer alguna analogía entre la perla irregular, sinuosa, irregularmente curvada, brillante, etc., con algunas características formales del Barroco en alguna de las vertientes de las artes. Para Emilio Orozco: “La perla, con sus brillos irisados y con la superficie abultada irregular, que rompe la perfección equilibrada de la esfera, sugiere tensión dinámica, cambiante efecto visual y extrañeza de forma, acorde con la belleza sensorial sorprendentemente rara de lo que estimamos típico de la visión de la obra barroca”². Existen otras acepciones que, tangencialmente, podrían entrañar algún aspecto que guardase alguna analogía con el estilo Barroco, por ejemplo, como fórmula silogística procedente de la Escolástica, en el sen-

* Universidad de Granada
llarubia@ugr.es

¹ E. Orozco Díaz, *Introducción al Barroco I*, Granada, Universidad de Granada, 1988, p. 29.

tido de complicadas formas de razonamiento, expresiva, señala Orozco, del hábil juego de ingenio. Complicación e ingenio también tienen barrocas resonancias a lo que a partir de 1888 se convertiría, en virtud de los estudios de Wölfflin, en un estilo. Aunque aparentemente más lejano encontramos la acepción como un antiguo término jurídico de la Toscana con el que se indicaba una especie de contrato usuario o forma de engaño². Numerosas propuestas del Barroco en pintura y escultura representan claramente trampantojos (*trompe-l'oeil*), es decir, engaños perceptivos que, por ejemplo, muchas propuestas de la pintura del siglo XX pretendieron evitar a toda costa, como en el caso de la pintura abstracta. Otra acepción relaciona el término “barroco” con bizarro³. Pero no es hasta 1888, cuando Heinrich Wölfflin, en su obra *Renacimiento y Barroco* y, más tarde, en 1915 en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, cuando el autor suizo eleva el concepto a categoría estilística de la época que sucede al Renacimiento. En *Renacimiento y Barroco* pierde el sentido previo despectivo y en *Conceptos fundamentales* donde logra su total revalorización.

1.2. Aproximación

A continuación procedamos a realizar una breve descripción a través de una precomprensión (o aproximación) del (al) concepto.

Se dice que el Barroco fue un periodo de la historia y la cultura que se desarrolla a lo largo de todo el siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII en el campo de la literatura, la arquitectura, la pintura, la escultura o la música, entre otras, que nació en Italia y se extendió por toda Europa, llegando, debido al fenómeno colonial hasta Iberoamérica, por lo cual se trató de un movimiento de ámbito internacional. Se encuentra entre el Manierismo y el Rococó. El contexto en el que se desarrolla es un contexto de crisis (cambio de rumbo en el estado de cosas), disputas de corte religioso y político, así como coincidente con el desarrollo del capitalismo. Se opone, finalmente, en gran medida, al arte clásico. Algunas características muy generales del Barroco, tanto del contexto como de corte estilístico serían las siguientes:

- La *crisis generalizada* en numerosos ámbitos tiene como contrapartida una revolución científica, además de una revolución en el campo de las artes.
- El gran tema del Barroco es el triunfo, que es sinónimo de gloria: rostros triunfantes, espacios triunfantes, jardines triunfantes. ¡Todo a lo grande! Como Versalles (símbolo del poder absoluto barroco), como El Escorial, como San Pedro en Roma...
- El Barroco se dirige al ser humano para conquistarlo, al fin y al cabo, en cierto modo, es el arte de la Contrarreforma, y la Contrarreforma es contraataque, y el contexto es una guerra, donde todo vale, y para lograr sus objetivos no se para en medios. Por eso es impresionante,

con su enormidad, magnificencia, dramatismo, grandiosidad y los caracteres artístico plásticos que le corresponden, el colorido, la abundancia, el apasionamiento. Y fue en Trento donde se fraguó el contraataque, de donde emergen las instrucciones que luego los artistas, sobre todo los más meridionales, van, en cierto modo, a seguir. Hay que seducir a los fieles, como Caravaggio, creador de un nuevo arte religioso, quien empleaba la oscuridad de forma dramática y convertía así la pintura en teatro.

- La *arquitectura* es de una gran riqueza formal, sinuosa, recargada (churrigueresco, es poner cosas donde no queda espacio para ponerlas), ornamental, irregular, exuberante y hasta espectacular, teatral en sus efectos y poderosa en su expresión, gloriosa, en definitiva. La arquitectura no se percibe exclusivamente con la vista, sino también con el cuerpo a través de innumerables recursos que logran “hacerte sentir” de determinada manera, como entrando en un contexto con una poderosa escenografía profundamente teatral. La arquitectura se halla inmersa en otra obra de arte: la escenografía urbana, con sus fachadas, obeliscos, escalinatas, fuentes, jardines, etc.
- La *escultura* es profundamente expresiva y de gran efectismo teatral. Tanto la escultura como, dentro de ella, las tallas están caracterizadas por la profusión de pliegues.
- La *pintura* es, nuevamente, teatral, de gran dramatismo y agitación. En ocasiones desemboca en el tenebrismo, pues la manipulación de la luz adquiere un silencioso protagonismo que llega a transformar el mismo espacio, dándole profundidad y reforzando o disolviendo la materia misma. Luz y composición se convierten en dos recursos que acentúan la expresividad barroca en pintura, como en Rembrandt, pintor de la introspección y la profundidad del alma. Nuevos temas que trascienden la mera representación, como en *Las Meninas*, que trata sobre la mirada, pues en el cuadro aparece lo que estarían viendo los reyes reflejados en el espejo (Felipe IV y Mariana de Austria), mientras en el lienzo Velázquez mira a los reyes, pues podría estar pintándolos en el “lienzo” dentro del lienzo.
- La *música* contempla en el Barroco el nacimiento de la ópera, y no podía ser sino en esa época, pues en la ópera se reúnen la música, la literatura, el teatro, la danza y el espectáculo. Martín Sáez señala, a propósito de Bukofzer, algunas novedades técnicas del Barroco: bajo continuo (una idea de Riemann), armonía basada en acordes, insólita libertad melódica, nuevo tratamiento de la disonancia, ritmo armónico menos restringido, mayor ámbito y cromatismo de las voces, nueva polaridad bajo/soprano como esqueleto de la composición, eventual desaparición del *tactus*, estilo *concertato* o la cristalización de una composición idiomática

² Cf. *idem*.

³ Cf. *Ibidem*, p. 30.

según instrumentos y timbres, con la consiguiente trasferencia (eventual) de “idiomas”⁴, así como otros recursos para intensificar la expresividad, pues la música de este periodo privilegia la expresión sentimental.

- El agua, como elemento artístico, las matemáticas y la óptica al servicio de la ilusión perfecta, donde no se distinguen las fronteras entre la pintura y la escultura, que es otro de los aspectos que vinculan el Barroco con las Vanguardias y las Neovanguardias⁵, al quedar difuminadas las fronteras entre las artes.
- Previamente he considerado, brevemente, algunas de las principales acepciones del concepto de “barroco”, posteriormente, he mencionado algunas características de cómo se ha venido caracterizando al Barroco como estilo, sin embargo, autores como José Antonio Maravall sostienen que el Barroco, más que un estilo, es tanto toda una cultura como un concepto de época, pues en una precomprensión del concepto, y a diferencia de otros conceptos que aluden a estilos, como el cubismo, por ejemplo, aquél alude asimismo a la ciencia barroca, arte de la guerra barroca, economía barroca, política barroca, etc. La tesis de Maravall es que todos esos campos de la cultura

coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros (...) Llegan a ser lo que son por la acción recíproca y conjunta de los demás factores. Es decir, la pintura barroca, la economía barroca, el arte de la guerra barroca, no es que tengan semejanzas entre sí, (...) sino que, dado que se desenvuelven en una misma situación, bajo la acción de unas mismas condiciones, respondiendo a unas mismas necesidades vitales, sufriendo una innegable influencia modificadora por parte de los otros factores, cada uno de estos resulta así alterado, en dependencia, pues, del conjunto de la época, al cual hay que referir los cambios observados. En estos términos, se puede atribuir el carácter definitorio de la época⁶.

Habría tanto voces a favor como en contra al querer establecer determinados paralelismos o analogías entre el Barroco y el momento actual en determinados aspectos⁷, de ahí que la lectura del párrafo que aparece a continuación pueda dar la sensación de que representa

en gran medida y, al menos, en ciertos aspectos, nuestra realidad actual:

Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre del barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre. Así pues, el Barroco es para nosotros un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma⁸.

Si tuviera que ilustrar el inicio de este periodo con un óleo, lo haría con una obra del Manierismo del autor/es Monsu Desiderio, denominación que incluye en ocasiones a dos artistas, François de Nomé (Metz, c. 1593-Nápoles, c. 1644) y a Didier Barra (1590 - 1656), aunque, al parecer *Explosión en una catedral* (primera mitad del siglo XVII) se atribuye a de Nomé.

El cuadro se divide en dos partes, la de la izquierda, con una luz que ilumina eficazmente esa parte del templo, en la que los pilares que sostienen la catedral se mantienen firmes sosteniendo la pesada techumbre (*episteme* y visión del mundo). Esta parte puede ser interpretada metafóricamente como representando al periodo renacentista (clásico), frente a la parte de la derecha, presa del caos donde todo se derrumba, con una luz mucho más tenue e incluso con zonas oscuras que, también metafóricamente representan el cambio de rumbo en el estado de cosas que da paso al *Barroco*, que es considerado como un arte no clásico. Esos pilares que se derrumban recuerdan a otra época posterior como es la *posmodernidad*, un periodo asimismo de derrumbe de “grandes pilares” (relatos) cuyos protagonistas desde el punto de vista filosófico está representado por los denominados por Paul Ricoeur “filósofos de la sospecha” (Marx, Nietzsche y Freud) que se erigen como autores que pusieron en un brete⁹ a disciplinas y conceptos toma-

⁴ D. Martín Sáez, “La idea musical de «Barroco»: genealogía y crítica”, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 23/1, 2018, p. 15.

⁵ Como es el caso de Frank Stella en su *Scarlati K. Series*, donde sus esculturas vienen a representar la tridimensionalización de los lienzos de Kandinsky.

⁶ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 28-29.

⁷ Omar Calabrese en su obra *La era Neobarroca* los establece, no sin ciertos malabarismos y ejemplos rebuscados, de la misma manera, pero en sentido contrario, Daniel Martín Sáez establece a través de su análisis de diferentes autores que han estudiado el Barroco que no parecen existir razones de peso para mantener el término “barroco”. En mi caso, y atendiendo a todos ellos, entiendo que el término presenta numerosas dificultades, pero que no se puede obviar que como herramienta, como lo son otras teorías de mayor o menor eficacia explicativa, puede ser utilizado para analizar determinadas realidades obteniéndose notables resultados.

⁸ J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 29.

⁹ En 1965 el filósofo francés Paul Ricoeur acuñaría la expresión “filósofos de la sospecha” refiriéndose a Marx, Nietzsche y Freud quienes desenmascaran la falsedad escondida tras los valores ilustrados de racionalidad y pretensión de verdad que revelan el insuficiente nivel de análisis en torno al concepto cartesiano de sujeto que inauguraba la modernidad. Para Marx, el sujeto es lo que hace de sí mismo, pero si lo que hace le es sustraído queda alienado, situándose esta categoría como ineludible en el contexto del capitalismo. En Nietzsche el sujeto moral se construye con valores inculcados (heterónomamente) que acarrea como una pesada carga de la que es preciso desprenderse. Para Nietzsche, además, la verdad es una mentira colectiva que se mantiene por razones o necesidades de utilidad social. En cuanto a Freud, el sujeto cartesiano, lejos de constituir una entidad nítida y transparente, alberga una vertiente de suma importancia prácticamente inaccesible como es el inconsciente. En definitiva, se trata del principio del fin de la realidad tal y como nos la habían contado. Los pilares aparentemente firmes sobre los que se sustentaba la visión del mundo construida tras la Ilustración y el Romanticismo se fueron haciendo trizas. Ludwig Feuerbach redujo la religión a antropología y Charles Darwin torpedeaba con su teoría de la evolución de las especies nada menos que el *Génesis*. A principios del siglo XX autores como Hugo Von Hofmannsthal ponían de manifiesto su desconfianza en el proceso mismo de la comunicación, como queda patente en su *Carta de Lord Chandos*.

dos como sólidos en su momento y, padres, por lo tanto de la posmodernidad; otros autores como Jean-François Lyotard o Gianni Vattimo hablan con claridad del fin de los grandes relatos y del pensamiento débil (detrás de lo cual se halla lo fragmentario, característico de la posmodernidad), es decir, de un periodo donde los grandes relatos legitimadores como el cristianismo, el capitalismo o el comunismo, generadores de subjetividad (generan que veamos la realidad de un determinado modo, homogeneizador, privilegiando determinados aspectos y no otros, tras lo cual se halla el principio de identidad) han entrado definitivamente en crisis. La filosofía, tras la “muerte de Dios” y el ocaso de los ídolos, emprende otros derroteros, pero también van a entrar en crisis otros paradigmas, como el mimético-realista en pintura, la tonalidad en música, etc., que darán lugar a un pensamiento fragmentario y al desarrollo del principio de diferencia (frente a la identidad anterior), así como a métodos de análisis como la desconstrucción que pretende poner de manifiesto las contradicciones en el seno del texto, de los binomios propios de la tradición platónica y sin privilegiar centro alguno; también a la pintura abstracta y la supresión de la perspectiva lineal (cubismo, futurismo), a la música atonal, la disonancia y la carta de ciudadanía al ruido, de la música, en definitiva, al sonido. El periodo de ruptura con el relato renacentista de corte clasicista, da lugar al Barroco, un periodo de ruptura que, según teóricos como Omar Calabrese, tiene numerosas analogías con la actualidad, también denominada como era neobarroca (concepto que ha venido a sustituir, por diferentes razones, al de posmodernidad). De todo ello podemos extraer una primera conclusión: Barroco, posmoderno y neobarroco tendrían una primera analogía: crisis, cambio de rumbo en el estado de cosas, derrumbe de viejos pilares. Periodo nuevo con nueva *episteme* y visión del mundo.

1.3. Reservas

Pero a todos los rasgos previamente citados pueden ponerse contraejemplos de propuestas, también inmersas en ese periodo que va de 1600 a 1750 que no encajan bajo esas características. Del Barroco se ha dicho que es, frente al Renacimiento o arte clásico, anticlásico, sin embargo, efectivamente, hubo exuberancia, pero también templanza clásica; frente barroquismo papal se encuentra el clasicismo real e incluso en la arquitectura se fusionan elementos claramente clásicos, rectilíneos, frente a la sinuosidad barroca. Muchas características, simplemente, van a predominar en este periodo, pero ello no señala su exclusividad. El propio Leonardo, autor renacentista, hacía frecuente uso del *sfumato*, propio del Barroco. Nada está tan claro como para hablar en términos ideales de arte barroco o no clásico, de la misma manera que en los Países Bajos no se puede hablar de arte de la contrarreforma, del mismo modo que en Italia (o en España, donde el catolicismo era suficientemente fervoroso como para no necesitar de contraataque alguno). A propósito de la utilización del concepto de “barroco” aplicado a la música, Daniel Martín Sáez muestra dife-

rentes posiciones críticas; desde Frederick Blume, quien pretende, no sin caer en determinadas contradicciones, negar el método de Wölfflin y sostiene que no todo en el Barroco fue “barroco”; Claude Palisca, para quien existiría un “ideal común” que podría explicar los cambios en los estilos; George J. Buelow, quien aclara los motivos sociológicos que permiten hablar de Barroco, aunque reconoce de un modo radical el vacío del concepto en lo que se refiere a estilos musicales, pero aun así decide mantenerlo por tratarse de una convención “inevitable”; John Walter Hill, quien propone un principio unificador que descansa más sobre las dimensiones social, política y cultural, y menos sobre las características estilístico-musicales, reconociendo haber utilizado el concepto de “barroco” por razones editoriales. Finalmente, Richard Taruskin, no solo niega, como Buelow, la posibilidad de definir un estilo que merezca el apelativo de barroco, sino que incluso rechaza el uso del concepto, tanto desde una perspectiva estilística como histórica, negando que sirva siquiera como una convención. Martín Sáez, en definitiva, concluye que no parecen existir razones de peso para mantener el término “barroco”¹⁰.

II. Lo barroco en Wölfflin: los binomios y las categorías formales como herramientas de análisis

De los cinco binomios con los que Wölfflin caracteriza el Renacimiento frente al Barroco, me voy a concentrar ahora en el primero: lo lineal (predomina la línea, el dibujo), propio del Renacimiento y de propuestas de corte clásico frente a lo pictórico (predomina la mancha, la pintura), propio del Barroco y de propuestas no clásicas. La utilización de estos binomios servirá como herramienta de análisis de propuestas artísticas posteriores que responderán en gran medida a esos binomios. La Abstracción postpictórica es un término muy amplio que engloba una gran variedad de estilos, pero que tienen en común una reacción contra lo pictórico y gestual, frente al subjetivismo y psicologismo propios de la generación del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica (Pollock, De Kooning, etc.), entendiéndose, en primera instancia, por pictórico el uso de color denso y expresivo.

El término Abstracción postpictórica fue acuñado por Clement Greenberg en 1964¹¹ con motivo de una exposición en *Los Angeles Country Museum of Art* (L.A.C.M.A.) de la cual él fue comisario dada su reputación como defensor del arte abstracto contemporáneo. Greenberg pudo ver que había un movimiento en pintura que, efectivamente, derivaba del Expresionismo abstracto de los años 40 y 50, pero que, a diferencia de éste, se caracterizaba por su apertura en la composición, inclinada a dirigir el ojo más allá de los límites del lienzo, claridad, lineal en cuanto a diseño, brillante en cuanto al color, carente de detalles e incidentes, anónimos en cuanto a su ejecución, lo cual reflejaba el deseo del artista de dejar atrás el drama grandioso, la espiritualidad de cada cual y la biografía propias del Expresionismo abs-

¹⁰ Cf. Martín Sáez, D., “La idea musical...”, *op. cit.*, pp. 17-20.

¹¹ El mismo año en que fueran expuestas en la Galería Stable de New York las famosas *Brillo Box* de Andy Warhol.

tracto, caracterizado además por sus densas superficies pictóricas. La Abstracción postpictórica, señala Javier San Martín, trabajó en los terrenos del *reduccionismo* y la *especificidad* del medio pictórico. Su concentración en los problemas inmanentes de la propia pintura y su reducción de los elementos expresivos y de connotaciones sociales le convierten en expresión de la *autonomía* del arte, divorciada en sus contenidos del contexto histórico¹². Los postpictóricos buscan la pintura, pintura. Un cuadro se caracteriza por ser un sistema autosuficiente, sin referencias ajenas a la plástica. La pintura tiene que atenerse a sus estructuras primarias: soportes, propiedades del material, relaciones entre el color, la geometría y el dibujo; técnicas, distanciamiento emocional, justa medida. La consigna, señala Juanes, estriba en elaborar cuadros dotados de la cualidad de los objetos absolutos, en tanto no remiten a referentes externos a la plástica¹³.

En la exposición “Post-painterly abstraction” (Abstracción postpictórica) celebrada en Los Ángeles fueron incluidos un gran número de artistas asociados con varias tendencias como la llamada *color field painting* (pintura de campo de color, influenciada por la obra de Barnett Newman), *hard-edge abstraction* (abstracción de borde duro), *Washington Color School*, etc. Entre los 31 autores que presentaban tres de sus obras realizadas entre 1960 y 1964 en dicha exposición se encontraban Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly (posteriormente vinculado al Minimalismo), Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski o Frank Stella, en mi opinión, el más interesante de todos ellos ya por aquellos años, entre otras muchas cosas, por su insólita aportación respecto a la forma y significado del lienzo (polígonos irregulares, pintados entre 1965 y 1966) que ya fuera alabada por el propio Michael Fried y por la extremada coherencia de su trayectoria como artista. En Stella o Noland la forma literal (*literal shape*) del soporte físico material, de su silueta, somete a la forma pintada (*depicted shape*), de ahí sus respectivos lienzos con formas (*shaped canvas*) que enfatizan el carácter objetual del cuadro. En otras palabras, esta modalidad e innovación formal identifica el formato del cuadro con la figura que aparece en su interior. Si la figura tiene forma de doble uve, el formato o soporte del cuadro también. No hay divorcio entre soporte y pintura. No es la pintura la que vive gracias al soporte, no se halla bajo la dictadura de éste. Ambos, soporte y pintura vienen a constituir el objeto artístico estético sin subordinaciones mutuas. Aquí lo esencial es la pintura final de la que forma parte el soporte que se convierte en una estricta superficie bidimensional coloreada. Javier San Martín señala que estas obras pueden ser concebidas como *objetos pictóricos* más que como estrictas pinturas¹⁴. Vale la pena recordar que el *carácter objetual*, junto a la *literalidad* y a la *teatralidad*, son también caracteres que definen el arte minimal.

El hecho de que el estilo conocido como Abstracción postpictórica sea precedido por el prefijo “post” en su

segundo término implica, más allá de lo adecuado del concepto, de una mayor o menor fortuna de la denominación dada por Clement Greenberg y la pertinencia de las etiquetas, que este movimiento de neovanguardia sucede a otro, como es el Expresionismo abstracto, también llamado Abstracción pictórica. La siguiente cuestión terminológica que reivindica una explicación es qué significa y cuál es el origen del término “pictórico”; quizás de ese modo podamos entender mejor los fotogramas de toda esta secuencia, es decir, el paso del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica a la Abstracción postpictórica o abstracción fría. Para ello debemos acudir al teórico que acuñó el concepto de “pictórico” (*malerisch*) que no es otro que Heinrich Wölfflin.

Heinrich Wölfflin, nacido en Winterthur (Suiza) en 1864, siguió los cursos de Jacob Burckhardt en Basilea entre 1882 y 1884, y recibió de su maestro el entusiasmo por Italia que le animó a realizar su primer viaje a este país. Wölfflin es el teórico más importante del formalismo: “Se me considera el «formalista» entre los historiadores del arte. Acepto el título como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible”¹⁵. Sin embargo, aunque Wölfflin pone el acento en la forma, no descarta otros aspectos: “En el arte hay una *evolución interna de la forma*”¹⁶. Por meritorios que sean los esfuerzos para relacionar el continuo cambio de formas con las condiciones cambiantes del entorno, y por indispensable que sean el carácter humano de un artista y la estructura social y espiritual de una época para explicar la fisonomía de la obra de arte, no hay que ignorar que el arte, o para decirlo mejor, la imaginación creadora de formas, tiene, según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias”¹⁷. En 1888 publica *Renacimiento y barroco* en la que ya se aprecia su metodología de trabajo: buscar aquellos principios generales que configuran el estilo sobre las obras individuales y los artistas, es decir diseñar una historia del arte interpretativa y no descriptiva. En esta obra aparece por primera vez su concepto de *malerisch*¹⁸ (*painterly*, pictórico, y eventualmente pintoresco,

¹⁵ H. Wölfflin, H., *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988, p. 11.

¹⁶ La cursiva es mía.

¹⁷ H. Wölfflin, H., *Reflexiones sobre la..., op. cit.*, p. 15.

¹⁸ La traducción “enteramente revisada” que manejamos de *Renaissance und Barock (Renacimiento y Barroco)* presenta en nuestra opinión un problema serio: han traducido el concepto alemán *malerisch* por pintoresco en lugar de por pictórico, cuando aunque signifique ambas cosas, entendemos que, en primer lugar debe de ser traducida por pictórico. Efectivamente, *malerisch* puede significar pintoresco; también el vocablo alemán *pittoresk* significa pintoresco, que quizás habría sido más adecuado si a pintoresco se quisieran referir. La razón no es otra que el problema que plantea esta traducción en la nota número 9 de la página 36. En dicha nota podemos leer: “Una historia del estilo pintoresco no ha sido aún escrita. Debería aportar resultados interesantes”. ¿Y por qué esto habría de suponer un problema? La razón es que si traducimos *malerisch* por pintoresco en lugar de por pictórico, entonces Wölfflin parecería que desconociera una parte importante de la estética empirista anglosajona que desde los siglos XVII y XVIII se han venido ocupando de lo pintoresco a través de algunos importantes autores como Joseph Addison, Gilpin o Uvedale Price. Afortunadamente, en la conocida obra de Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, cuya traducción al español corre a cargo de José Moreno Villa, *malerisch* es traducido

¹² Cf. J. San Martín, “Opciones de la geometría en los años 50-70”, en J.A. Ramírez (dir.), *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, Vol. 4, Madrid, Alianza, 2006, p. 345.

¹³ Cf. J. Juanes, *Más allá del arte conceptual*, México D.F., Ediciones Sin Nombre, 2002, p. 24.

¹⁴ Cf. J. San Martín, “Opciones de la geometría...”, *op. cit.*, p. 345.

en su acepción vulgar) que alude, según Ocampo y Peran, a “la preferencia por lo inasible e ilimitado, la unificación de la composición, los juegos de luz y sombra, la fluidez de las formas (...) Este mismo poder de evocación caracteriza lo pictórico en la pintura, en la que una sombra puede sugerir un objeto inexistente o convertir una serie de objetos en una masa homogénea”¹⁹. Frente a lo pictórico, lo lineal, lo plástico (*linear*²⁰ es el vocablo inglés al que alude Greenberg) es, por el contrario, cerrado sobre sí mismo, claro, con una visión precisa, delimitada y claramente estructurada. Wölfflin hace una detallada descripción de ambas categorías en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*:

La pintura occidental, que fue lineal durante el siglo XVI, se desarrolló francamente en el sentido pictórico durante el siglo XVII. (...) La manera pictórica es la posterior, y no es fácil de concebir sin la primera, pero no es la indiscutiblemente superior. El estilo lineal ha originado valores que el estilo pictórico ya no posee ni quiere poseer. Son dos concepciones del mundo que lo enfocan de modo distinto, según su gusto e interés, y que sin embargo, son igualmente aptas para dar una imagen completa de lo visible. (...) El estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas. Ver linealmente significa, pues, que el sentido y belleza de las cosas es, por de pronto, buscado en el contorno –también lo tienen las formas internas–, siendo llevada la visión a lo largo de las lindes, impelida a una palpación de los bordes, mientras que la visión en masas se verifica cuando la atención se sustrae de los bordes, cuando el contorno, como guía de la visión, llega a ser más o menos indiferente, y lo primario en la impresión que se recibe de las cosas es su aspecto de manchas²¹.

Wölfflin aporta numerosos ejemplos clarificadores al respecto en un estilo claro y conciso. Además, establece algunos otros paralelismos, pues para él un estilo posee una orientación más objetiva y el otro más subjetiva. Y afirma: “Los trazos que utiliza el estilo pictórico no pueden ya tener relación ninguna directa con la forma objetiva. El uno es un estilo del ser; el otro, un estilo del parecer”²². Hay, incluso, cuestiones que recuerdan a la psicología del estilo pues para Wölfflin el estilo lineal que está detrás de una delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad²³, incluso en la caracterización que veremos a continuación del Barroco vincula aspectos formales del estilo con cuestiones puramente psicológicas y anímicas de los autores.

Ambas categorías, lo pictórico y lo lineal o plástico son análogamente esclarecedoras en relación tanto a la

Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) como a la Abstracción postpictórica. Si bien lo pictórico estaría vinculado con el Barroco y lo lineal y lo plástico con el Renacimiento, también lo pictórico estaría vinculado con el Expresionismo abstracto, mientras que la Abstracción postpictórica representa una reacción ante lo pictórico y, en mi opinión, estaría más bien vinculada con el concepto de lo lineal y plástico desarrollado por Wölfflin²⁴. En este sentido se podría tener, no sin fundamento, la tentación de vincular la claridad y definición de la Abstracción postpictórica con esas mismas características renacentistas. Wölfflin realiza una interesante caracterización tanto del Renacimiento como del Barroco que facilita ver la correspondencia de las categorías de lo lineal y lo pictórico con el Renacimiento y el Barroco, respectivamente, y esa suerte de filiación desde la abstracción que pudieran tener la Abstracción postpictórica con el Renacimiento y el Expresionismo abstracto con el Barroco:

El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. Nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de nuestra fuerza vital. En sus creaciones perfectas no se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación. Cada forma se manifiesta libremente, por entero y sin esfuerzo. El arco presenta una curvatura perfectamente redondeada, las proporciones son amplias y agradables, todo respira satisfacción y no nos parece equivocado si identificamos precisamente esta tranquilidad y este ascetismo con la más alta expresión del espíritu artístico de aquella época. El Barroco persigue otro efecto. Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante, mientras que la acción de una obra del Renacimiento es más lenta y más suave, pero también más duradera: es un mundo que no se querría abandonar nunca. El Barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una sensación de malestar (los principales artistas del Barroco sufrían dolores de cabeza. Se habla también de melancolía). No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad. Uno no se siente liberado, sino arrastrado al interior de la tensión de un estado apasionado²⁵.

En esta última parte de la descripción que Wölfflin hace del Barroco pareciera que esté caracterizando a Jackson Pollock, lo que de manera intuitiva vincularía sus obras expresionistas (pictóricas) con esa huella emo-

por pictórico y en muy contadas ocasiones por pintoresco, haciendo mención el propio traductor que traducir *malerisch* por pintoresco representa una acepción vulgar.

¹⁹ E. Ocampo y M. Peran, *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 1998, p. 66.

²⁰ C. Greenberg, “Post painterly abstraction”, in *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 192.

²¹ Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa, 1997, pp. 57-58.

²² *Ibidem*, p. 61.

²³ Cf. *idem*.

²⁴ En *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Wölfflin establece cinco pares de conceptos o binomios que definen tanto el Renacimiento como el Barroco (lo *lineal* renacentista, frente a lo *pictórico* barroco; lo *superficial* frente a lo *profundo*; *forma cerrada* frente a *forma abierta*; *pluralidad* frente a *unidad*; *claridad absoluta* frente a *claridad atenuada*). Señalar que más que “frente”, debería hablarse de “transición a”, por ejemplo, transición de lo lineal a lo pictórico, etc. En Leonardo, como he señalado, se detecta a través del *sfumato* dicha transición, pues dicha técnica proporciona a la composición unos contornos imprecisos, cuando hemos señalado como característico del Renacimiento lo lineal, los contornos precisos.

²⁵ H. Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1978, p. 39.

cional que imprime en el espectador la obra barroca tal y como Wölfflin la describe.

Según la lectura que Greenberg hace de Wölfflin y refiriéndose a estilos de las Neovanguardias, pictórico “significa entre otras cosas borroso, poco nítido, quebrado, con pérdida de definición y contorno. Lo contrario de pictórico es claro, continuo y forma definida”²⁶. Con ello quedan, en cierto modo, definidos dos caminos distintos, dos formas de entender la pintura: la pictórica propia del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica (borrosa, quebrada, poco definida), frente a la Abstracción Pospictórica (clara, continua, definida). Para Greenberg la frontera entre ellas no es tan nítida, al menos en cuanto a las distintas praxis de los autores. Hay muchos artistas, señala, que combinan elementos de ambas formulaciones, como podría ser Helen Frankenthaler.

La Abstracción postpictórica o abstracción fría, donde el acento recae en el dibujo-contorno y no en los efectos-mancha propios del Expresionismo abstracto representa una suerte de enfriamiento de la pintura respecto al pictoricismo precedente.

En definitiva, si a esta transición de la Abstracción pictórica a la Abstracción postpictórica desde el punto de vista meramente técnico unimos el hecho de que el Expresionismo abstracto, como otros estilos, tiene sus puntos álgidos y sus horas bajas, habremos de aceptar que este estilo, después de haberse convertido en un estilo mundialmente aceptado y propiamente norteamericano, un estilo imitado, una escuela, una forma y, finalmente, en una serie de gestos, se terminó convirtiendo en una moda y terminó cayendo en desuso.

Para Greenberg, gran defensor del Expresionismo abstracto, dicho estilo inició su declive en cuanto fue estandarizado, cuando se redujo a un conjunto de maneras y gestos ante lo cual, inevitablemente, emergió la reacción postpictórica, una reacción más en contra de la estandarización que contra el estilo o la escuela, una reacción, sostiene Greenberg, más en contra de una actitud que en contra de la abstracción pictórica como tal. Una buena parte de la reacción contra el Expresionismo abstracto es, según Greenberg, una continuación de la misma. Ad Reinhardt, –autor de las *Doce reglas para una nueva academia*, cuyo texto representa una forma de manifiesto (incluso una poética) muy en sintonía con los planteamientos de la Abstracción postpictórica-, tuvo en el sentido sugerido por Greenberg una etapa pictórica y es, por cierto, incluido en el catálogo de la exposición comisariada por Calvo Serraller denominada *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*.

Me he centrado en usar el primer binomio (de lo lineal a lo pictórico) de las categorías formales que caracterizan Renacimiento (arte clásico) frente al Barroco (arte no clásico), sin embargo, no habría ningún problema en aplicar los otros cuatro binomios en numerosos ejemplos en los que vincular formalmente el Renacimiento con la Abstracción Pospictórica frente al Barroco con el Expresionismo Abstracto o pictórico.

III. Barroco y Expresionismo

Considerando que el Barroco tiene lugar, según he indicado, entre 1600 y 1750, mientras que el Expresionismo es un estilo artístico que, oficialmente, tiene su comienzo alrededor de 1905 con la creación del grupo *Die Brücke*, compuesto, entre otros por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl, no parece que por cercanía temporal puedan tener demasiada relación. Nada más lejos de la realidad. Nuevamente, el propio concepto y otros vinculados a él sirven como herramientas de análisis de otros estilos y periodos, como ocurrió con el binomio de categorías formales ideadas por Wölfflin lineal/pictórico para determinar la filiación tanto del Expresionismo abstracto con lo pictórico, propio del Barroco frente a la Abstracción postpictórica con lo lineal, propio del Renacimiento o arte clásico. Y escribo bien, herramienta, con toda reserva, porque aún no hemos logrado a través de la historia del ser humano ninguna teoría que dé cuenta sin objeciones de fenómeno alguno, ni siquiera en el seno de la ciencia misma²⁷, cuanto menos en el campo de las ciencias humanas. El Renacimiento es considerado un periodo conocido por su pintura realista, sin embargo Lorenz Stoer fue un pintor y grabador alemán, nacido en Nuremberg hacia 1537 que publicó un libro sobre geometría y perspectiva entre los años 1567 y 1568 con una serie de sólidos geométricos, algunos regulares, en equilibrio uno encima del otro y situados entre varios paisajes de edificios medio en ruinas y cubiertos de maleza; fantasías, en definitiva, geométricas que distan mucho de la idea de Renacimiento que, en general, se nos ha transmitido.

Por otro lado, tanto Doménikos Theotokópoulos, el Greco, pintor del final del Renacimiento, desarrolló un estilo muy personal en sus obras de madurez, de marcado carácter expresionista, como Francisco de Goya y Lucientes, pintor a caballo entre el Neoclásico y el Romanticismo representa a través de sus pinturas negras un claro precedente del Expresionismo.

El Expresionismo es un estilo en el que el artista representa no la realidad objetiva sino la subjetiva, intenta plasmar sus emociones y sentimientos, así como la respuesta que los objetos y eventos despiertan en su interior. Su ideal no es mimético, de ahí que su pretensión no sea representar “fielmente” (fidelidad retiniana) la realidad, sino pasar ésta por el tamiz de su interioridad y presentarla bajo una nueva luz. El artista logra este objetivo mediante la deformación, la distorsión, la exageración, recursos de corte tanto primitivista como de pueblos y culturas periféricas, así como la fantasía y mediante la aplicación vívida, discordante, violenta o dinámica de elementos formales. El Expresionismo puede ser tanto figurativo (Kirchner) como abstracto o no objetivo (Pollock). Aparte de alguno de los precedentes citados, habría que añadir a autores como Van Gogh, Munch, Ensor y otros. Posteriormente, se crea *Die Brücke* quienes infundieron al arte alemán un vigor espiritual

²⁶ C. Greenberg, “Post painterly abstraction”, *op. cit.*, pp. 192-197.

²⁷ Todavía no ha habido manera de conciliar la mecánica newtoniana (objetos de tamaño medio), la mecánica relativista (objetos de gran tamaño) y mecánica cuántica (tamaño extremadamente pequeño).

que sentían que le faltaba, y buscaban hacerlo a través de una expresión elemental, muy personal y espontánea. En 1911 Kandinsky y Franz Marc fundan *Der Blaue Reiter*, aunque lo engrosarían numerosos autores como August Macke, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin o Paul Klee.

Salvando las distancias, lo cierto es que determinadas propuestas artísticas tanto del Barroco como del Expresionismo comparten aspectos señalados como centrales, pues en ambos casos las artes se dirigen al ser humano (en el caso de Caravaggio, plasma una forma de religiosidad dirigida al hombre, acaso para esa recaptación contrarreformista). Si bien el periodo Barroco tiene un sesgo triunfal, frente a una generación expresionista que ve venir los desastres del primer tercio del siglo XX (Revolución rusa, Primera Guerra Mundial, campos de trabajo y gulags, Segunda Guerra Mundial, etc.), en ambos casos se trata de periodos de profundas crisis, donde abunda el gesto dramático, para lo cual no escatiman en medios formales y plásticos. El Expresionismo en pintura es profundamente personal; aquellos artistas utilizaron las *posibilidades expresivas del color* y la línea para explorar *temas dramáticos* y *cargados de emociones*, para transmitir las cualidades del *miedo, el horror y lo grotesco*, o simplemente para celebrar la naturaleza con una intensidad alucinante. *Rompieron con la representación literal* de la naturaleza para expresar perspectivas o *estados de ánimo* más subjetivos. Nada de esto es ajeno a numerosos pintores del Barroco. Habría, incluso que citar a Rembrandt como otro preexpresionista en el sentido de ser el pintor de la introspección, de las profundidades del alma. Los artistas de ambos periodos compartieron, justamente, una misma inquietud: explorar todas las posibilidades plástico-artísticas para intensificar la expresividad.

En la sección “El Barroco y el Expresionismo”, perteneciente al capítulo introductorio de *El origen del drama barroco alemán*, de Walter Benjamin, el autor alemán señala la existencia de analogías entre la literatura actual (la de su tiempo) y el Barroco²⁸. Benjamin menciona, además, el juicio en esta misma dirección de un historiador de la literatura como Victor Manheimer que en 1904 (época en la que se está desarrollando la generación expresionista) señala:

Tengo la impresión de que en los últimos doscientos años, en lo que a la sensibilidad artística respecta, ningún periodo ha estado en el fondo tan emparentado como el nuestro con la literatura barroca del siglo XVII en su búsqueda de estilo. Interiormente vacíos o convulsionados en lo más profundo de sí mismos, externamente absorbidos por problemas técnicos y formales que, a primera vista, parecían tener muy poco que ver con las cuestiones existenciales de la época: así fueron la mayoría de los escritores barrocos, y semejantes a ellos parecen ser los escritores de nuestro tiempo, o al menos los que están dejando huella en su producción literaria²⁹.

²⁸ Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 38.

²⁹ V. Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*, Berlín, 1904, p. XIII, señalado por W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 38-39.

Uno de esos escritores de la generación expresionista es Franz Werfel que con su obra *Las Troyanas* señaló los comienzos del drama expresionista, tema que aparece en el drama barroco a cargo del escritor Martin Opitz³⁰. Ambos autores demuestran su preocupación, señala Benjamin, por el instrumento de la lamentación y su resonancia. Benjamin alude a otras analogías, como el tratamiento de la lengua, que en el Barroco es tremendamente característico y a la exageración, otro de los aspectos marcadamente barrocos. Benjamin también señala que “al igual que el Expresionismo, el Barroco es una época en la que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha. Así sucede siempre en los denominados periodos de decadencia”³¹. El concepto de voluntad de arte (*Kunstwollen*) fue acuñado por Alois Riegl, y hace referencia a una especie de fuerza del espíritu humano que hace nacer afinidades formales dentro de una misma época, en todas sus manifestaciones culturales, que no es sino lo que hemos venido sosteniendo en gran parte de este texto. La voluntad artística está condicionada por la *visión del mundo* que se sustente, que es fruto, a su vez de la religión, la ciencia, etc. Frente a la *teoría del medio (milieu)* de Taine, de corte positivista, que señala que el medio que rodea a un grupo de artistas (raza, clima físico y moral, además de los caracteres dominantes que constituyen todo un periodo histórico) es la causa del arte, la voluntad artística (*Kunstwollen*) no subordina tan ostensiblemente el arte a factores estrictamente materiales y ambientales, prefiriendo Riegl u otros de sus discípulos, como Worringer, poner el énfasis en aspectos de corte espiritual global. La *Kunstwollen*, así, atribuye al arte una cierta autonomía (frente al determinismo del medio) en relación a la historia material, coincidiendo con manifestaciones concretas del espíritu. La *Kunstwollen* es, en definitiva, una especie de fuerza superior a los artistas que, sin embargo, es inherente a ellos. Se trata, como señala Figuera Martínez, de una fuerza que configura cada uno de los periodos artísticos que se han sucedido a lo largo del tiempo³². La *Kunstwollen* es, en definitiva, una suerte de manifestación del espíritu general de una época que es, según señala Worringer, aquella latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del 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 priori³³.

De sostenerse algo así, no sería tan descabellada la existencia de una era neobarroca, tal y como sostiene Omar Calabrese, que guarde numerosas afinidades con aquel periodo que se desarrolló entre el siglo XVII y la primera mitad del XVIII.

Walter Benjamin señala, finalmente, que, además de las numerosas analogías, existen asimismo diferencias de peso, pues los autores del Barroco sintonizaban con

³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 39.

³¹ *Idem*.

³² Cf. A.M. Figuera Martínez, “Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética”, *Cuadernos Unimetas* 24, 2010, pp. 38-63, p. 45.

³³ Cf. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México D.F., F.C.E., 1983, p. 23.

el régimen absoluto, frente a los artistas de la generación expresionista, que distan mucho de identificación alguna con el poder y el estado. Sin embargo, la generación expresionista tuvo en la Segunda Escuela de Viena (Schönberg, Webern y Berg) a tres compositores del desgarramiento, expresionistas, atonales, inspiradores de propuestas musicales como el denominado *Rock In Opposition* (R.I.O.)³⁴. Propuestas musicales que en su vertiente expresionista están en las antípodas del poder, político y de la industria, pero que, al mismo tiempo en

su vertiente formal, en cuanto a los recursos utilizados, como la disonancia, el bajo continuo, etc., están muy cercanas a propuestas barrocas quizás porque frente al clasicismo real se oponía el barroco religioso, lo único rescatable en aquel momento por los fieles que, como en la generación expresionista, nunca estuvieron tan lejos de postulados religiosos o espirituales, pues autores tanto del ámbito de la filosofía como del arte de la generación expresionista fueron Kafka, Adorno, Benjamin, Schönberg, etc.

Bibliografía

- Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Calabrese, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Greenberg, C., “Post painterly abstraction”, in *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- Figuera Martínez, A.M., “Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética”, *Cuadernos Unimetanos* 24, 2010, pp. 38-63.
- Juanes, J., *Más allá del arte conceptual*, México D.F., Ediciones Sin Nombre, 2002.
- La Rubia, L., *Rock y filosofía. La dimensión social y musical de la disonancia (Nueva Música, Escena de Canterbury, King Crimson y Rock In Opposition)*, Granada, Comares, 2022.
- Manheimer, V., *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*, Berlín, 1904.
- Maravall, J.A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2008.
- Martín Sáez, D., “La idea musical de «Barroco»: genealogía y crítica”, *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 23/1, 2018, pp. 11-21.
- Ocampo, E. y Peran, M., *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 1998.
- Orozco Díaz, E., *Introducción al Barroco I*, Granada, Universidad de Granada, 1988.
- San Martín, J., “Opciones de la geometría en los años 50-70”, en J.A. Ramírez (dir.), *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, Vol. 4, Madrid, Alianza, 2006.
- VVAA, “Symposium: The 100th Anniversary of Wölfflin’s Principles of Art History”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73/2, 2015.
- Wölfflin, H., *Renacimiento y barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1978.
- , *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa, 1997.
- , *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988.
- Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México D.F., F.C.E., 1983.

³⁴ Cf. La Rubia, L., *Rock y filosofía. La dimensión social y musical de la disonancia (Nueva Música, Escena de Canterbury, King Crimson y Rock In Opposition)*, Granada, Comares, 2022.