

La orientación perceptiva y el barroco portugués. La obra de Robert Smith

Angel NUÑEZ SOBRINHO *

Preliminares para un estudio

El Empirismo inglés corre paralelo al Barroco europeo y portugués, por supuesto, y ya se sabe que están íntimamente conectados. Un libro célebre de Gilles Deleuze *El pliegue (Leibniz y el Barroco)*, pone en conexión entre un doble interés y necesidad, un pensamiento y un estilo, y establece perfectos paralelismos entre ambas realidades. Leibniz es por excelencia el pensador barroco del Barroco.

Un hito importante dentro de Portugal es la aparición de la revista *Claro-Escuro*, especialmente el nº 1. Creemos que sólo alcanzó a editarse hasta el nº 7. Es indicativo el artículo “¿O que significa pensar? Barroco e Filosofia”. Abre perspectivas nuevas. Meditar sobre el Barroco supone levantar una enorme complejidad que va apareciendo tras él

Creemos que constituye una apreciación muy importante el considerar que una obra de arte es ante todo algo que proviene de una experiencia perceptiva, y se da un gozo empírico al recibir en directo los primeros datos provenientes de los sentidos. Desde la visión pasamos al conocimiento. Contemplar, ver, examinar (visualmente e intelectivamente) una obra de arte, supone ante todo un hecho empírico, que asegura además todas las ulteriores interpretaciones y especulaciones. Quizá no descubra nada nuevo, pero sí es interesante hacer ver la importancia del *hecho perceptivo* que supone el encuentro con cualquier obra de arte, y las repercusiones antropológicas-psicológicas diríamos más bien – que advienen a continuación en la persona del investigador. Veremos en su momento que la descripción fidedigna proviene de un comparecer físico ante la obra de arte, lo que segrega el cómo es algo organizado – una talla, un retablo – por sus partes principales.

Si, según la tesis empirista, todo nuestro conocimiento comienza por los sentidos, y a ellos se remite como claro inicio, el Barroco usa y utiliza los sentidos -predominantemente lo visual- como una manera máxima de excitación hacia la devoción, como expediente didáctico hacia el convencimiento de aprender y la convicción de gozar, contemplar y avanzar

* *Museu de Pontevedra.*

en el doble plano sensorial y espiritual. El estudio y el uso del Empirismo inglés y Leibniz, bien acoplados al Barroco portugués, puede llevarnos a una *degustación* todavía mayor del mismo. El investigador, cuando se enfrenta en vivo a la magna obra de un retablo, está experimentando, lo sepa o no, los elementos del Empirismo: sensación, reflexión, impresiones, ideas, percepción y *apercepción* (en Leibniz). Si se ha dicho que el Barroco es un arte de magnificencia y aparato (Natália Marinho Ferreira-Alves), yo lo llamaría también de adorno y ceremonia -como así hice en un artículo – piense cada uno en la extraordinaria repercusión que tendrá como vivencia y en el ahínco fecundo en su proceder investigador.

Sentido de orientación perceptiva

Toda la realidad del arte está conectada con una realidad empírica - ya se ha dicho y en diversos grados y en distintos momentos.

La orientación perceptiva se dirige hacia una preferencia, hacia una luz natural que entra con fuerza iluminando un retablo, la orientación hacia un detalle, la orientación que tiene que ver con la perspectiva apropiada, la orientación que se produce cuando entramos con alguien en el interior de una iglesia barroca y *somos orientados* mediante una explicación, una aclaración o una argumentación cara a atribuir tal o cual talla a tal o cual artista. La particularidad en la objetividad, y la particularidad en la subjetividad, y se expresa así: algo concreto en las mangas de una talla, o una creencia que no avanza más allá de la opinión del sujeto percipiente. Siendo orientados podemos pasar hacia el goce de una percepción mejor; y *nos orientamos* con acierto hacia el retablo con proximidad ó lejanía, pero siempre con eficacia, y salimos de esa iglesia o de ese museo con conciencia preparada, pues es lo que posibilita para dar después una respuesta satisfactoria. Al final, ¿qué? Pues al final de una costumbre y de una destreza erudita procedente de percibir tanto una obra barroca, comenzar a penetrar en todos los elementos para su estudio. Cumple aquí un papel capital la *apercepción*, que es, según Leibniz, conciencia de que se percibe. La *apercepción* conduce jubilosa hacia una repetición de percepciones nuevas, impetuosas, fecundas. ¡Ojalá que estas aportaciones que presento en esta comunicación en torno al hecho perceptivo referido al Barroco portugués, y en concreto a los libros de Robert Smith, abra goces nuevos y resultados impresos inesperados!.

Elementos elementales del empirismo inglés aplicables al arte.

Consideramos fundamental y coherente exponer los aspectos esenciales de dos autores claves para los fines propuestos: John Locke (1632-1704) y David Hume (1711-1776). Como se sabe su obra principal es el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, en que trabajaba desde 1671, pero no lo publicó hasta 1690. Del segundo filósofo es el *Tratado de la naturaleza humana*, aparecido en 1739.

Partamos de una realidad: la atención del ser humano se dirige en primer término al mundo exterior, así la sensación se convierte en la principal fuente de ideas. Locke distingue entre experiencia externa y experiencia interna. A la experiencia externa le corresponde la sensación, que define así: “Por la cual nuestros sentidos perciben las impresiones que en ellos causan los objetos exteriores y las cualidades sensibles: blanco, amarillo, caliente, duro, blando...”. Entiende por experiencia interna el hecho psíquico por el cual el alma percibe sus propias operaciones sobre los objetos sensibles: percibir, pensar, dudar, creer, razonar, conocer, querer, y todas las diferentes acciones de nuestra alma. Consideramos muy fecunda la reflexión, por cuanto hace ahondar en la experiencia perceptiva cara a la obra de arte -retablo, talla- que se tiene enfrente. Entiende por reflexión *la actividad misma de nuestra alma* (el subrayado es mío) por la cual recibe los objetos exteriores y reacciona sobre ellos. En la reflexión no entran solamente los sentidos, si no también el entendimiento, al cual pasan las impresiones. La reflexión no es propiamente un sentido, por que procede de los objetos exteriores. “Sin embargo, dice Locke, se le parece mucho, y no le convendría mal el nombre de sentido interno”. Conviene señalar que los cuerpos están dotados de *cualidades*, que son las que producen en nuestros sentidos percepciones de las cuales se derivan las ideas. Locke contempla dos clases de cualidades: las primarias y las secundarias. Las primarias son objetivas, y son la extensión, la solidez, la figura, el reposo y la impenetrabilidad. Las cualidades secundarias son la potencia que existe en los cuerpos de producir en nosotros diversas sensaciones por medio de sus cualidades primarias. De aquí provienen los colores, los sabores, etc, y las sensaciones de frío, dureza, pesadez, suavidad.

Locke distingue igualmente entre ideas simples, e ideas complejas, y también introduce ideas simples de la reflexión, y las principales son, las de “percepción, pensamiento, volición y voluntad”. Juzgamos importante la distinción entre ideas y cualidades. Dice: “Llamo idea a todo lo que la idea percibe en sí misma o es objeto inmediato de percepción, pensamiento o conocimiento; y llamo cualidad del sujeto en que radica una tal capacidad a la capacidad de producir alguna idea en nuestra mente” (tengamos esto en cuenta para disgresiones posteriores). En el libro titulado *De las ideas*, y en el capítulo IX, dice sobre la percepción: “La percepción es la entrada al conocimiento a nuestra mente, y la primera operación de nuestras facultades mentales”. Consideración interesante.

David Hume también es prolijo y analítico, pero un tanto seco y contundente. De sobra son conocidos su fenomenismo y su escepticismo. Emplea la palabra “percepciones” para designar contenidos de la mente en general, y divide las percepciones en impresiones e ideas. Las primeras son datos inmediatos de la experiencia, tales como las sensaciones. Llamamos impresiones a las percepciones que penetran con mayor fuerza y violencia; bajo esta denominación incluyo todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones que hacen su primera aparición en el espíritu. Marcándolo más, y proyectándolo hacia las intenciones de este ensayo: Las impresiones

corresponden a las sensaciones actuales que afectan a nuestros sentidos. y son percepciones internas, fuertes y vivaces. En cuanto la mente ha recibido las impresiones, éstas pueden reaparecer de dos modos: en un grado intermedio entre una impresión y una idea, y es a lo que Hume denomina *memoria*. En segundo lugar, pueden reaparecer como nuevas ideas, como débiles copias o imágenes, y esto él lo llama *imaginación*. Las ideas son representaciones internas, pálidas, débiles, menos vivaces que afectan a los sentidos internos, a la memoria, la imaginación y el entendimiento. La palabra “idea” la emplea Hume en el sentido de imagen. Si es capital la diferencia entre impresiones e ideas atendiendo a su vivacidad, lo que lleva también a la garantía de la presencia del investigador, en este caso, ante la obra de arte barroca, con todas las consecuencias positivas que este hecho trae consigo. La memoria, dice Hume, conserva no sólo las ideas simples, sino también su orden y su posición. La importancia de esta aportación humana es enorme porque transmite *fidelidad gráfica* al lector de un estudio, diciendo en ello su autor que así era o estaba el retablo *antes* de su dislocación o desaparición, por ejemplo. Nos parecen capitales algunas observaciones, son éstas: Cada impresión es definida y determinada, ya que al ser una idea una imagen copia de una impresión, debe ser ella misma determinada y definida. En siguiente lugar, todo lo que existe es individual (lo que coloca a Hume en una decidida postura nominalista). Aplicándolo a nuestro tema, no puede existir un retablo que no sea un retablo concreto de características particulares.

Este realismo dirigido hacia lo particular hace que el investigador se atenga con atención y con concentración a la obra de arte que tiene ante sí, en perfecta disección dialéctica, magníficamente fecunda siempre: retablo construido y constituido, la referencia perceptiva a ese retablo con las consecuencias antropológicas que esto supone, y la vivencia del estar allí, y la publicación de una jugosa monografía: como *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibaês*, debida a Robert Smith.

Leibniz y la percepción. La importancia antropológica de la misma.

La percepción en Leibniz es fundamental. Leibniz (1646-1716) escribe su importante *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano* entre 1703 y 1705, y fue publicado en 1765. Puede considerarse como una contestación y una prolongación al libro de Locke. Su interés se centra sobre todo para nosotros en el libro Segundo *De las ideas*. Si es importante el concepto de percepción, lo es todavía más el concepto de *apercepción*. La *apercepción* puede considerarse como “consciencia o conocimiento reflexivo de ese estado interno”. También es muy importante a considerar lo que él denomina la *retentiva* (en el capítulo X), y ella procede de dos modos: conservando en acto la idea presente, que denomina *contemplación*, y guardando el poder de reproducirla, que es lo que llama *memoria*. La percepción ha de ser la actividad espontánea de toda criatura. Toda percepción habrá de asumirse

como un *esfuerzo orientado*. La percepción clara y concentrada unida a una erudición anterior y disciplinada hace que el investigador descubra aspectos y detalles nuevos en lo que contempla. La percepción es indispensable para comprender y conectar con una talla, por ejemplo, y con toda otra manifestación del Barroco. También trata Leibniz de este tema en la *Monadología* (1714). Al lado de la percepción y de la apercepción surge el concepto de apetición. Leibniz la define como “el cambio o tránsito de una percepción a otra”, y, “ciertamente el apetito no puede conseguir siempre enteramente toda la percepción a que tiende; pero siempre obtiene algo de ella y consigue percepciones nuevas”.

Es la distinción y la fijación deleitosa lo que provoca un estado de vivencia perceptiva. Entendemos por fijación, aquí, la complacencia ante un detalle, pasaje hacia un aspecto más satisfactorio de la realidad de un retablo, la veracidad sensorial con que se aprende y se detecta un retablo, o cualquier otro aspecto de la realidad, que tenga que ver con el arte barroco. (También se le podría estudiar desde la obra de Lipps y de Scheler).

El luminoso libro de Martine de Gaudemar

Leibniz es el poeta, filosóficamente, de la realidad perceptiva. Es, por antonomasia, el que hace resaltar la percepción. Del libro de Martine de Gaudemar *Leibniz. De la puissance au sujet* (1994) nos centramos en el *chapitre 11 Existence et sujet, la Section 1.1: Percevoir, vouloir, penser*. Las interpretaciones de la profesora francesa muestran muy bien la complejidad y la riqueza del tema. *Las conexiones y consecuencias antropológicas son muy sugerentes en este libro. “Les perceptions sont des efforts, des passages á un degré supérieur de distinction ».*

Es en la distinción en lo que culmina el acto perceptivo. Esta es una de las conclusiones a las que llegamos. Se trata de distinguir aquello que se percibe ante uno, y distinguirlo en sus elementos principales, en sus elementos acertados, y saber dar cuenta de cada elemento desde la erudición estricta. Así, la percepción conecta con el saber, y es sabia porque es el instrumento de que se sirve el investigador para adecuarse a lo que tiene ante sí. Esta distinción provoca un grado superior de conocimiento. La apetición es más que una repetición de percepción: es el apetecer concupiscible y voluntario a seguir percibiendo más que una repetición de percepción: es el apetecer concupiscible y voluntario a seguir percibiendo más, o a querer quedarse uno percibiendo para siempre. La distinción perceptiva toma como acto propio la verdad. Así, un conocedor del barroco gallego pudo distinguir la doble influencia del retablo de la iglesia de Santa María de Cequeril (Cuntis), proveniente de Fernando de Casas y de Simón Rodríguez, después de una atención perceptiva. Erudición - percepción atenta- intuición iluminadora. Se ha efectuado así un avance claro. Dice: “*les perceptions d’une criature sont aussi bien de petites “impulsions”, qui trament sa spontanéité heureuse, tissent sa vitalité, soutiennent sa volonté de progrès*”

lorsque le sujet s'aperçoit de son propre mouvement". Es decir, que nos llevan hacia una colección de espléndidas positivities, cuales son: la actitud descriptiva, la estimativa, la ornativa (o decorativa), la enunciativa, la admirativa. Léase en todas estas palabras una *subyacencia de emotividad*, de júbilo, de gozo; o como dice ella: "*mouvements internes vers le bien-être*"; un mejor "bien estar" desde un plano de felicidad al ser poseedores de un estado perceptivo íntimo, y que también puede ser comunicado, y que además nos proporciona conocimiento, y el conocimiento adecuado para una monografía... sobre el barroco (el caso de Robert Smit que veremos).

"C'est pourquoi s'orienter, chercher, désirer, vouloir, et même penser sont à concevoir comme des activités dérivées de l'activité perceptive fondamentale".

Comentario: Si el principio que le conviene al Barroco es el de exhuberancia y de esplendor. los procesos creadores derivados proceden de la *percepción visual*. Estos procesos acontecen en el investigador desde el modo siguiente: el examen, la crítica, las conclusiones, las determinaciones, las comparaciones, la interpretación, la filiación... de un retablo con una escuela. La *orientación perceptiva* es la conexión adecuada que aportará el juicio cuya expresión será dictaminar. Con acierto surge así, por ejemplo, la clasificación o la verificación. Y adviene así la reflexión en un doble sentido: aquello como que la obra de arte, el retablo, la talla, nos hace pensar, asombrados en cierto modo por la esplendidez lumínica con que la percibimos, y, como se lee en el libro de Gaudemar "la reflexión no es otra cosa que "atención" a lo que está en nosotros, atención alertada y sostenida por los caracteres luminosos innatos". (La traducción es nuestra). La percepción adivina y registra cada parte de un todo (las volutas de un retablo, los racimos de una columna), y se traslada a la mente como acto de pensar estableciendo entonces conexiones coherentes.

Leibniz, en *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, hace una clasificación tripartita que juzgamos pertinente comparecer en esta comunicación (como se sabe el libro está desarrollado en forma de diálogo, y sus personajes son Filaetes y Teófilo, doble del propio filósofo). Dice así: "Las escuelas reconocen tres clases de *ubiedad* o de maneras de existir en alguna parte. La primera se llama *circunscriptiva*, y se atribuye a los cuerpos que están en el espacio, los cuales están allí *punctatim*, de suerte que son medidos según se pueden asignar puntos en la cosa situada, correspondientes a los puntos del espacio. La segunda es la *definitiva*, en la que se puede definir, es determinar que la cosa situada está en tal o cual espacio, sin poder asignar puntos precisos o lugares propios exclusivamente a lo que allí está. La tercera ubiedad es la *repletiva* que se atribuye a Dios, que llena todo el universo". Trasladado el primer punto a las intenciones de esta comunicación, que es la proyección del Empirismo y de Leibniz al Barroco portugués, los dos primeros apartados pudiéramos comentarlos como que los retablos se encuentran en el espacio... del interior de una iglesia, pero siempre según una *medida adecuada*, y cuya escala inicial anterior comienza con el diseño pormenorizado en el plano del entallador. Con la cosa determinada en un espacio, sin movilidad propia desde

hace siglos, el retablo o la talla puede ser descritos con la descriptiva técnica que es propia del investigador. Como afirma Gilles Deleuze en *El pliegue*: “El Barroco inviste estos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria”.

La descriptiva empirista en la obra de Robert Smith

Una de las cualidades de Robert Smith como investigador radica en que iba personalmente a examinar, a estudiar -visualmente primero, como erudito e investigador después- las obras de arte barrocas en su sitio, para seguidamente redactar un libro o una jugosa monografía. Advienen aquí con exactitud la consideración crítica o la actitud admirativa de que hablamos antes. Deviene de ello que no inventaba nada. Pero además era un excelente fotógrafo, como se puede comprobar en todas sus fotografías y en el volumen colectivo que en su honor editó la *Fundação Calouste Gulbenkian*. Finalmente, era un gran frecuentador de archivos, tanto distritales como parroquiales o monasteriales. Como él mismo dice: “*Gracias a estos contratos e livros de irmandades, tem sido possível “ressucitar” a figura de Marceliano de Araújo, neste ano do bicentenario da sua morte (1970)*”. Sus comentarios derivan generalmente de un empirismo filosófico que no es patente en lectura rápida, pero sí en lectura lenta y detenida. O, también, sus comentarios es la aplicación lógica a la experiencia perceptiva de estar presente ante la obra de arte barroca. *Constituyen una garantía del rigor*, y uno de los secretos de su atractiva perennidad.

Vamos a ver algunos ejemplos que ilustrarán lo que pretendo mostrar: En la página 33 de *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibaes* nos ofrece así una descripción: “*Nalgumas estátuas há sinais de sensualidade. A boca é sempre pequena e os lábios carnudos, como uma ligeira projecção do inferior. O queixo é pequeno e redondo, sugestivo de gordura, e a sua forma arredondeada repete-se nas orelhas proeminentes, colocadas bastante baixo na cabeça. O nariz un tanto comprido, quase sempre retroussé (levantado) e ligeiramente bolboso na zona das narinas, é ligado ás altíssimas sobranceiras que distinguem todas as figuras do monge escultor*” (el subrayado es nuestro) “*Nos ollos marcadamente ovados, destacase uma irregularidade nas linhas inferiores e uma diversidade de posição, que frequentemente toma uma direcção diagonal. É uma das principais características das imagens de Fr. Cipriano*”. (El subrayado es nuestro). Cuidamos que esta descriptiva conecta estupendamente con una página, la 105, de M. de Gaudemar: «*La puissance ou force d’agir d’un individu est d’abord une suite d’actes perceptifs caracterisant son point de vue. Actes, parce que les perceptions sont des efforts, des passages á un degré supérieur de distinction; et actes aussi parce que, exprimant le multiple de l’univers dans l’unité d’un point de vue, les perceptions sont des synthèses active* » (El subrayado es nuestro). Por comparación encontramos en repeticiones y diferencias supremo punto común y representativo que une. Y en otra página de la misma obra: “*Há uma serie de analogías estilísticas en os dois corpos e outras obras do escultor, semejanzas tão*

fortes que não deixam dúvidas quanto á sua autoria. Na cabeça da Virgem há nítidas sugestões de -Sta. Lutgarda- os mesmos lábios, nariz e grandes ollos virados para cima, exactamente como na figura da mística cisterciense". Se puede hablar aquí de comprobación, de verificación, de examen detenido, incluso de salir de una duda de atribución, al percibir con la atención debida y el análisis concreto una analogía, lo que afirma casi con toda seguridad una misma autoría. *La percepción (y la aperccepción) una vez más al servicio de la investigación*. Pero, y es necesario aclararlo, ambas cualidades cognitivas conllevan en sí mismas una poética de la emoción, de la alegría, de la satisfacción, y también de la motivación. Cuando habla Smith de sensualidad (o de belleza) es necesario decir que es la idea de un modo compuesto, en los términos de Locke. Es la sensualidad la idea de un modo y no de una sustancia, porque la sensualidad no subsiste por sí misma, sino que es una afección o modo de los entes. Como bien dice la profesora Gaudemar "la percepción no es jamás desnuda": en efecto, la acompaña el estado de ánimo, la luz exterior, la oscuridad, el claro - oscuro, el temperamento, el interés, la formación cultural, la inquietud de cada uno, etc.

Advienen otros párrafos sacados de Agostinho Marques, *ensamblador da Cónega* (1974). Dice: "*Notemos também a nova fluidez e a delicada agitação dos belos flores do friso do corrimão das grades e do púlpito da Misericórdia de Aveiro, inteiramente comparáveis com os productos de latoeiros bracarenses da década de 1690*". El arte barroco se convierte así en lo que pudiéramos denominar una poética de la exactitud, cuando desde la orientación perceptiva acierta en el todo de una talla, y también en un punto concreto de la misma, produciendo una revelación significativa.

Las afortunadas tres denominaciones de estilos

Seguramente el libro más emblemático de Robert Smith sea *A talha em Portugal*. Livros Horizonte. 1963. Como dice la profesora Dra. Natália Marinho "*Smith apresenta a periodização que até hoje permanece válida e que marcará o seu discurso a partir daí: nacional, joanino e rococó*". Pero, ¿esta clasificación de donde viene? Porque clasificar, aquí, supone olvidar, separar, prescindir de la periodización anterior. Nosotros creemos poder dar la respuesta, refiriéndola a tres puntos: la experiencia directa, perceptiva enteramente: la comprobación visual de la talla; la experiencia leída, y ello supone leer todos los trabajos sobre el tema anterior a él; y la experiencia fotográfica y documental en el más amplio sentido. El más creativo y elegante es el estilo joanino: sin duda alguna.

La percepcion pormemorizada y sus fecundidades.

La percepción pormenorizada, severa, seria, le ha ido proporcionando a Robert Smith unos referentes fundamentales cara a la fiabilidad científica de

sus libros y sus eficaces conexiones con las obras de arte que él examina; y tendríamos que poner también su gozoso encuentro con la verdad perceptivamente encontrada. Vamos a seguir viendo. Comparece entre sus páginas el aspecto crítico, que le viene siempre de lo empírico. Así, pág.85 de *Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibaães*, dice: “*Contrasta na sua superfície essencialmente lineal com a grande plasticidade das longas mangas, que apresentam, em todas as imagens, o elemento mais expressivo e sugestivo de movimento toda a composição. As cabeças son pouco interessantes. A do S. Bento foi, como vimos, completamente alterado pelo restauro*”. Aquí nos da el ilustre investigador americano lo claro... al lado de lo alterado.

Veamos ahora un ejemplo de penetración psicológica: “*De todas as obras de Fr. Cipriano é a máis lírica, a mais pastoril; parece além de tudo, um poema á juventude, revestida da solemne beleza dos livros monásticos ou de certos salmos do Velho Testamento*” (pág.107, comentando el grupo *Sagrada Familia*). Veamos ahora un ejemplo de fijación caleidoscópica, ultradetallada: “*Respeitaran, ao mesmo tempo, os restauradores o desenho do estofado do hábito de S. Bento, cujo capuz revela uma orla dourada de un esquema muito parecido como a da roupa dos dois santos que Fr. Cipriano entalhou para as primeiras capelas dos lados da nave*”. Seguidamente un ejemplo de valoración “*A pesar, porém, destas deficiencias, há um elemento de rigor e sinceridade, uma frescura que lhes dá vida e força, como em cuase todos os trabalhos de Frei Cipriano da Cruz*”, según se lee en otra página del libro. Finalmente, un ejemplo de retentiva empírica: “*A planta do retábulo, que não tem documentação, é a mesma, de forma ligeiramente côncava, por tanto exedral, dos colaterais da misericórdia*”. Una precisa y preciosa conceptualización de la retentiva se debe a Leibniz, pág. 152, de los *Nuevos Ensayos*, en la edición de Javier Echeverría: “La siguiente facultad del espíritu, por medio del cual progresa en el conocimiento de las cosas, más que por la simple percepción, es lo que yo denomino retentiva, que conserva los conocimientos debidos a los sentidos o a la reflexión. La retentiva se da de dos maneras, conservando actualmente la idea presente, a la cual llamo *contemplación*, y guardando la posibilidad de traerlos de nuevo el espíritu, a lo cual se le llama *memoria*”

La primera conexión que el investigador tiene con el retablo -o la talla- cara a realizar un trabajo es la *actitud descriptiva*. y cuyas raíces tenemos que encontrar en la sensación y en las impresiones del Empirismo inglés. Robert Smith visitaba cada monumento y lo estudiaba todo con atención. Veamos un ejemplo de la actitud descriptiva: “*A planta quadrada da capela é enriquecida nos ângulos por pilares diagonais assentos, na frente, sobre altas volutas de forma excêntrica, recordando na sua posição e nos seus concheados, a composição das portadas da Casa do Raio e casa da Câmara, embora o arco da entrada seja de desenho máis convencional do que os dois palacetes. O adorno desta zona da capela da Torre é máis sobrio, sendo o único ornato, fora das volutas os dois compridos painéis arredondados semellantes a outro par na portada da Casa do Raio*”. También ofrecemos el dictamen de un descubrimiento procedente de la atención: “*Estéticamente, o retábulo dos Praceres é um fracaso; estilisticamente, porém é de*

considerable interesse" (de *Tres estudos bracarenenses*, página 62 y *Marceliano de Araújo, escultor bracarense*, Nelita, 1970). El comentario preciso que hace Robert Smith, acerca de la "diaba", lo podemos considerar como un ejemplo de "idea", en el plano como lo explicita Hume: "*É uma evocação da arte medieval cheia de conveções realistas e curiosas, associadas com as tradicionais alegorias e cortejos da Igreja*" (del libro "*Frei Cipriano da Cruz, escultor de Tibaês*").

En la experiencia perceptiva, y que es la conexión fundamental entre el investigador y la obra de arte -la talla, en el estudio-reflexión que nos ocupa- podemos distinguir entre la percepción *estática* y la percepción *dinámica*. En el primero se adivina un ejercicio que va desde la admiración, que es producto y un impacto emocional y estético, aunque también puede ser de un conocimiento súbito (provocado por otras percepciones anteriores en otras experiencias ante retablos), hasta el comentario docto correspondiente, que puede derivar hacia diversas ramas del saber: la estimación, la enunciación, la averiguación simbólica, el examen. En lo segundo se adivina en comprobación que todo retablo -o talla- posee en sí mismo una organización iconográfica plena en cada uno de sus elementos, lo que conlleva una armonía oculta que se detecta como sustrato que contiene ese orden atractivo, que fue lo que organizó y diseñó el plan inicial para la posterior realidad material del retablo. *La orientación perceptiva es el camino de la eficacia para el investigador empírico, riguroso*. En R. Smith esto es aplicable. Deviene así la contemplación, los datos para la investigación, el estudio pormenorizado, la condición para una explicación didáctica, y la verdad en tanto que *presencia encontrada*.

Considero que hay que celebrar en este Congreso que un aspecto y un capítulo del arte barroco portugués pueda ser comentado, y sobre todo, puesto en conexión con tres autores básicos de la Filosofía europea del Barroco. *De tanto percibir se da una alabanza a la exhuberancia, como una característica esencial del Barroco*. Podemos entender -o explicar- el retablo o la talla barroca como una *presencia encontrada* por el investigador dentro de una iglesia. Siempre se da una dialéctica en el encuentro que conduce a una verdad. La primera conexión procede siempre de la percepción, y Leibniz fue el primero, y la gran fecundidad de esta facultad humana es la capacidad de reflexión. Continúa la línea Wolf, quien explicita la percepción como "la actividad por la cual nos percibimos a nosotros mismos, como sujetos que perciben, y nos distinguimos, por lo tanto, de la cosa percibida". Para Kant la apercepción pura es el "yo pienso", y es el principio originario del conocimiento. Para Fichte, la apercepción es entendida como actividad creadora del conocimiento mismo. El psicólogo Wundt destacó "el carácter activo de la apercepción, como el acto por el cual un contenido psíquico es elevado a una más clara comprensión". Para Bergson, la percepción no es más que una selección: la conciencia aprehende o coloca un objeto. No existe percepción sin apercepción. Lo exterior se muestra al lado de la conciencia: de lo interior. Y es la escritura reflexiva del filósofo y del investigador quien redacta una percepción, causa de una investigación... aparecida después en libro.

El libro eterno de E. Wolfflin: conceptos fundamentales de la Historia del arte

El gran investigador alemán, o mucho mejor, gran teórico, sin la menor duda practicó la percepción y la apercepción en todas las obras de arte que comenta, pero se diferencia de Smith en que se desarrolla la distribución de su obra en diferentes categorías de pensamiento, en conceptos, y en términos abstractos perfectamente aplicables y entendibles por el lector formado. Sigue poseyendo frescura la aparición de este libro imprescindible (poseemos la edición de 1936). Hallazgos tales como: “la representación cuenta con efectos que no buscan ya la mano, sino la vista”, y, “la figura está concebida como imagen para los ojos” (I.- *Lo lineal y lo pictórico*); “El cuerpo, como conjunto, recibe movimiento” (II.- *Superficie y profundidad*). “No hay figura exenta que no tenga sus raíces en la arquitectura. El pedestal, el adosamiento a la pared, la orientación en el espacio son factores arquitectónicos” (III.- *Forma cerrada y Forma abierta*).

Final. Conclusiones

El tema visual y perceptivo del arte barroco es fascinante. Hemos considerado necesaria la conexión entre el Empirismo inglés y Leibniz y el Barroco portugués, porque mutuamente se explican y se enriquecen, sobre todo a la enorme sensibilidad perceptiva del investigador habrá de constituir siempre su apoyo y su mayor instrumento para la investigación.



1 – Grabado barroco representando a John Locke.

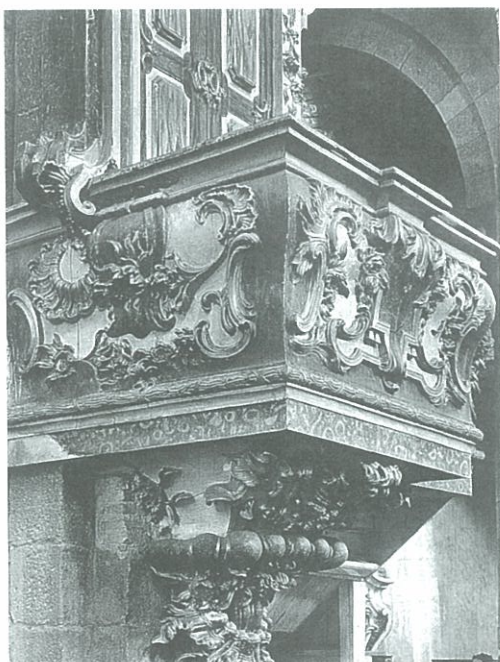
“La percepción es la entrada al conocimiento a nuestra mente, y la primeira operación de nuestras facultades mentales”. Consideración interesante.



2 – Grabado al óleo de Leibniz, comienzos del XVIII.
“Es la distinción y la fijación deleitosa lo que provoca un estado de vivencia perceptiva”.



3 – Robert Smith en Recife, Agosto de 1969, frente a la iglesia de San Pedro dos Clérigos. Foto de Benício Dias. Imagen cedida por Nancy Schless. Catálogo de la “Fundação Calouste Gulbenkian” de Lisboa.



4 – Púlpito de la iglesia del monasterio de Pombeiro. Foto de Robert Smith. La presencia física del investigador ante la obra de arte no sólo deviene una espléndida percepción, además garantiza el hecho empírico y pragmático a la vez: garantía de conocimiento y resultados afirmativos.