

palabra plástica

Dirigida por José Fernández Arenas

1

José Fernández Arenas

TEORÍA Y  
METODOLOGÍA DE LA  
HISTORIA DEL ARTE

ANTHROPOS  
EDITORIAL DEL HOMBRE

Teoría y Metodología de la Historia del Arte / José  
Fernández Arenas. — 2.<sup>a</sup> reimpresión. — Barcelona :  
Anthropos, 1990. — 189 p. ; 20 cm. — (Palabra Plástica ; 1)  
2.<sup>a</sup> edición. — Índice  
ISBN 84-85887-04-2

I. Título II. Colección 1. Arte - Historia - Teoría 2. Arte -  
Historia - Metodología  
7.01  
7.03

N380

F47

1984

Fc. 61702. 61702

1. Arte - Historia

Primera edición: junio 1982  
Segunda edición, corregida: mayo 1984  
Reimpresión: diciembre 1986  
Segunda reimpresión: diciembre 1990

© José Fernández Arenas, 1982

© Editorial Anthropos, 1982

Edita: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.

Vía Augusta, 64. 08006 Barcelona

ISBN: 84-85887-04-2

Depósito legal: B. 38.219-1990

Impresión: Indugraf, S.C.C.L., Badajoz, 147. Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

A todos los alumnos que han participado en estos seminarios y han contribuido, eficazmente, a realizar este trabajo.

Introducción . . . . .	9
I. LA HISTORIA DEL ARTE COMO CIENCIA . . . . .	13
1. Las vicisitudes de la historia del arte . . . . .	15
2. El objeto de la historia del arte . . . . .	24
3. Objetivos de la historia del arte . . . . .	32
Historia del arte y crítica de arte . . . . .	35
Los temas de la historia del arte . . . . .	36
II. LAS METODOLOGÍAS EN LA HISTO- RIA DEL ARTE . . . . .	39
4. Metodología, didáctica e historiografía del arte . . . . .	41
5. La historia del arte como ciencia de las fuentes y de los documentos . . . . .	47
Las fuentes literarias . . . . .	50
Los documentos . . . . .	52
6. La historia del arte como historia de los artistas . . . . .	55

La historia del arte como biografía de los artistas . . . . .	57
La historia del arte como historia de las generaciones . . . . .	62
La biografía psicoanalítica . . . . .	64
7. La historia del arte como historia de los hechos históricos . . . . .	69
La filosofía del arte . . . . .	74
El empirismo estético . . . . .	76
La teoría del medio y de las nacionalidades . . . . .	80
8. La historia del arte como historia de los estilos y de las formas . . . . .	88
9. La historia del arte como historia de las ideas y las imágenes . . . . .	100
La iconografía . . . . .	109
La iconología . . . . .	110
10. La historia del arte como sociología del arte . . . . .	112
11. La historia del arte como expresión de la lucha de clases . . . . .	121
12. La historia del arte como historia del lenguaje visual . . . . .	128
Conclusiones . . . . .	134

III. LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE COMO PUNTO DE PARTIDA. 137

13. Presupuestos para una interpretación . . . . .	142
La naturaleza de la obra de arte . . . . .	143
La obra de arte como individualidad . . . . .	146
Fisonomía de la obra de arte . . . . .	148
Rehabilitación del texto . . . . .	150
La descripción técnica . . . . .	152
14. Valoración estética de la obra de arte . . . . .	154
Los temas o percepción visual . . . . .	158

La ordenación de los temas en el plano, en el espacio y en el tiempo . . . . .	160
Los asuntos o comprensión de la imagen . . . . .	163
El significado o comprensión del contenido connotado . . . . .	168
15. Valoración histórica de la obra de arte . . . . .	172
Los factores históricos . . . . .	174
Las fuerzas ideológicas . . . . .	175
Índice de nombres citados . . . . .	177

## INTRODUCCIÓN

61702

El tema de este libro, cuyo esquema fue redactado el año 1974, es la materia de las clases del Seminario de Teoría y Metodología de la Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Mis alumnos me animaron a que hiciera una síntesis de los trabajos, pensando en que podría ser útil, y reconozco que ha sido más difícil lograr la síntesis que si se hubiera publicado la totalidad de los trabajos en su extensión original. Pero éstos hubieran ocupado demasiadas páginas.

Estas páginas se han escrito pensando en todos aquellos que se inician en el estudio de la historia del arte. Sin embargo, no es ni una filosofía del arte, ni una introducción a la historia del arte. Por eso hemos preferido el título original de las clases «Teoría y Metodología de la Historia del Arte», porque prescinde de temas tan importantes como lenguajes artísticos, técnicas artísticas, instrumentos de trabajo científico y repertorios bibliográficos, para limitarse a lo que es la teoría y los modelos de historiación del arte. Más que una guía o introducción es una reflexión sobre la historia del arte como disciplina y sus métodos de trabajo.

En realidad todo es teoría y todo es metodología, porque no hay mejor práctica que una buena teoría y no hay mejor teoría que una buena aplicación concreta. Pero resulta que la síntesis obligada nos ha empujado a eliminar de estas páginas los ejercicios prácticos de análisis e interpretación de obras de arte, realizados según los distintos modelos o métodos. Sin embargo, esto tiene mejor solución: los tratadistas utilizados ofrecen frecuentemente buenos ejemplos, ya que no todos tienen un tratado teórico, sino que su teoría se deduce de la praxis. Por ello recomendamos siempre, tal como se realiza en el seminario, la lectura y comentario directo de los textos.

Era conveniente reducir el número de los autores estudiados y también el de obras citadas, ante la falsa presunción de querer ser exhaustivos. El criterio reductor lleva como consecuencia la no inclusión de muchos tratadistas que merecían haber sido tomados en consideración. Como consecuencia, el espacio dedicado a resumir la concepción metodológica de cada autor ofrece lagunas y no puede extenderse en detalles, ni siquiera el tan importante de citar las palabras textuales, que siempre son más fehacientes que la ajena interpretación. Ello hubiera supuesto una selección de textos que se puede, y debe, suplir con la lectura de los trabajos originales. No obstante, creemos haber logrado aportar una bibliografía fundamental y básica sobre el tema, sin pretender hacer una historiografía del arte.

Para remarcar esta intención hemos preferido dejar en el bloque del texto las citas, las cuales, aunque puedan dificultar un tanto el discurso y la lectura, ofrecen la ocasión de tener los títulos a mano, sin necesidad de acudir constantemente al pie de página o a las páginas finales. Con ello creemos cumplir mejor una doble finalidad: ofrecer una teoría sobre la historia del arte y sus métodos y, al mismo tiempo, hacer una selección historiográfica o artigráfica.

Cada una de las tres partes en que dividimos el libro se refiere a una finalidad concreta: conocer el objeto y los

objetivos de la historia del arte como ciencia; precisar los diversos métodos o modelos de historiación del arte y ofrecer una pauta de interpretación de la obra de arte.

Muchos hemos pisado las aulas con la ilusión de comprender las obras de arte y, a través de ellas, intentar conocer algo más las personas, las instituciones y la sociedad que las creó. Una inmensa maraña de libros, clases, diapositivas, obras vistas y viajes costosos han rodeado nuestros estudios, para, al fin, poseer un título universitario que nos habilita como historiadores de arte. Muchas veces terminamos sin hacer un acto de reflexión sobre nuestra disciplina y sobre las funciones de nuestra profesionalidad. Se nota la falta en nuestros Departamentos de una más intensa dedicación a problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos, más fácil de realizar antes, cuando la Facultad era de Filosofía y Letras.

No intentamos suplir esa deficiencia con esta síntesis que presentamos, pero si con ella ofrecemos una colaboración, quedaremos satisfechos. Otros trabajos en curso de realización, en forma de tesis, ampliarán y profundizarán más. La institucionalización de la historia del arte como disciplina universitaria nos obliga a reflexionar cada vez más sobre su autonomía como ciencia y a precisar sus métodos de investigación y de trabajo.

La buena acogida de este libro por parte de los que se inician en el estudio de la historia del arte, nos obliga a realizar una nueva edición. Salvo alguna corrección y pequeñas puntualizaciones bibliográficas, nada cambia en este texto con respecto a la primera redacción.

Agradecemos las críticas, elogiosas la mayor parte de las veces, realizadas en distintos medios, la recomendación del libro por parte de los enseñantes de la historia del arte, y deseamos que estas páginas continúen despertando entre los docentes y discentes el interés por la ciencia, la teoría y los métodos de la historia del arte.

*Barcelona, Mayo 1984*

LA HISTORIA DEL ARTE  
COMO CIENCIA

## LAS VICISITUDES DE LA HISTORIA DEL ARTE

Parece innegable que la historia del arte, como ciencia humanística, ha alcanzado, durante los últimos años, un nivel que le permite situarse entre los lugares más destacados de las ciencias sociales. Pero no es tan claro que el nivel de teorización sobre sus modos de historiar y los criterios científicos empleados hayan sido examinados en profundidad. Es posible que estemos en el momento de hacer una revisión crítica de sus métodos, para conocer sus fundamentos y la validez científica de sus procedimientos teóricos y prácticos. La actividad científica debe ir acompañada de una puesta a punto de su aparato metodológico y, en este caso, de la revisión de la práctica historiadora del arte. Esta actitud puede ser el medio más eficaz para saber de dónde viene la historia del arte, en qué situación se halla y hacia dónde debe dirigirse.

El conocimiento del desarrollo histórico de esta disciplina no es sólo de interés para el historiador de las ciencias, sino, y especialmente, para el propio científico de la disciplina, pues le permite conocer de una manera reflexiva su propia profesionalidad.

Existe la conciencia de que la historia del arte se halla en un momento de crisis: crisis, ante la misma objetividad de su importancia como ciencia del hecho artístico, y crisis ante el peligro de ser absorbida por otras disciplinas. En cualquier caso, podemos aceptar que se trata de una crisis de crecimiento, de autoafirmación, lo cual constituye algo muy positivo. Y esta será la conclusión a la que deseamos llegar, después de plantear las cuestiones referentes a su cientificidad, a su objeto, a los objetivos que pretende y a sus métodos. En el fondo pretendemos hacer un examen de la práctica historiadora del arte.

La historia del arte, tal como hoy se practica, es una disciplina que se ha ido formando paulatinamente, como resultado de la aplicación de unos criterios y unos métodos de investigación sobre un catálogo de obras de arte, cada vez más conocidas extensiva e intensivamente. Pero es claro que, tanto los criterios como la aplicación de los métodos y el uso del catálogo de obras dependen de una serie de circunstancias culturales, sociales y económicas muy particulares, ya que censar, ordenar y catalogar como obras de arte los objetos producidos y conservados por el hombre depende de un determinado enfoque socio-cultural de quien lo realiza. Como este enfoque es cambiante, también la historia del arte cambia, produciéndose tantas historias del arte o tantas prácticas historiadoras del arte como historiadores.

El estudioso de esta disciplina, desde sus momentos iniciales en las aulas, se ve inmerso en un mundo bibliográfico extensísimo que le presenta las más diversas interpretaciones y explicaciones del hecho estético. Le cabe la duda de si debe desechar los distintos modelos como obstáculos que debe salvar, o aceptarlos como aportaciones útiles que debe tener en cuenta. Tardará en apercibirse de que la práctica historiadora del arte es un complejo de prácticas historiadoras parciales. En el fondo, se verá obligado a poner en duda la cientificidad de su disciplina.

La historia del arte sólo puede considerarse ciencia desde el momento en que se establecen unos criterios es-

trictos y unos métodos para estudiar el objeto artístico. Esta institucionalización no se da hasta el siglo XIX, cuando se desarrollan los métodos para el estudio histórico de los documentos y se señalan unos criterios para el estudio de las formas y de los estilos. Todo lo que se hace anteriormente al establecimiento de estos criterios científicos podemos considerarlo como una prehistoria de la ciencia que llamamos historia del arte.

El largo recorrido se apoya en dos maneras de historiar diferentes. Por un lado, la transmisión de la vida de los artistas relatada en tratados técnicos, orientados a exaltar a las artes, y por otro, las concepciones y teorías estéticas que hacían subordinar la obra de arte a concepciones normativas sobre la belleza y lo bello. Las biografías y las disquisiciones sobre la belleza ideal fomentaron la gran ficción histórica de considerar artístico sólo lo que se asemejaba a las formas clásicas, y han favorecido una concepción de la obra de arte como entidad sacra, elevando al artista a un rango sacerdotal denominado «genio». Estas dos fuentes envenenaron durante mucho tiempo los estudios del arte, en favor de una catalogación elitista.

Winckelmann, en pleno siglo XVIII, inicia la posibilidad de una ciencia del arte, más objetiva, pero permanece prisionero del clasicismo griego y de las ideas estéticas. Los románticos romperán la ficción histórica de lo clásico sustituido por lo medieval, por el concepto de las nacionalidades y por necesidades moralizantes.

Era necesario prescindir de ideas abstractas y de cánones estéticos para prestar más atención al dato histórico artístico de la obra en sí misma. El historicismo del siglo XIX, el positivismo y el determinismo conducirán hacia el estudio del medio ambiente, de la técnica, de las formas que permitirán clasificar, ordenar y catalogar las obras de arte como se ordenan las especies vegetales, porque, en el fondo, lo que primaba es la clasificación de las colecciones y los museos. El hecho artístico era como un corpus de objetos que exigía una explicación de su origen.

sus diferencias, sus analogías, su finalidad y su conservación.

Los síntomas de este interés por la obra de arte, tal como se ofrece en la realidad, se hallan en los intentos de separar los estudios de la ciencia de la belleza o estética, más analíticos, y la ciencia del arte, considerada más descriptiva y dedicada al estudio de las técnicas y procedimientos. Los nuevos institutos para la investigación (Viena, Florencia), las revistas especializadas y los congresos utilizan el nombre de «ciencia del arte» o «ciencia general del arte», procedente del término alemán (*Kunstwissenschaft* y *Allgemeine Kunstwissenschaft*) que no tienen demasiado eco en otros países, fuera del área directa de influencia germánica. En nuestro país prevalece la denominación «Teoría e Historia de las Bellas Artes» como se denominaba la cátedra de la especialidad hasta bien entrado el siglo XX (TORMO, E. en *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, 1917). Véase KULTERMANN, V., *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Viena, 1966.

Los intentos de separar los estudios de estética y los de arte no tuvieron grandes éxitos, por implicar una redundancia, pero sirvieron para delimitar los objetivos y los métodos propios de lo que hoy se llama historia del arte (véase bibliografía sobre el tema en MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, Buenos Aires, 1971 [1960], p. 113).

La búsqueda de los métodos a través de la historiografía del arte nos podrá señalar las vicisitudes por las que camina la disciplina hasta su total instauración, tal como ahora se ofrece.

La historia del arte, como ciencia, ha tenido que luchar, y continúa haciéndolo, para mantener su supervivencia como disciplina independiente y no dejarse absorber dentro del campo de otras ciencias sociales.

Su principal enemigo es ella misma, al estar sometida a una continua ampliación, revisión y aceptación de nuevos métodos y diversos enfoques. Este peligro procede de

la plurivalencia de su objeto de estudio, que entra en consideración de otras disciplinas, y por la dificultad de saber qué objetos merecen la calificación de artísticos.

La consideración en alza o baja de un momento artístico, o de un determinado artista, está dependiendo de los condicionamientos históricos que sufren los mismos historiadores: las formas de ver y las categorías que el historiador emplea están condicionadas por los criterios y los gustos del arte que se practica en ese momento. La valoración, por tanto, está dependiendo de criterios subjetivos y no objetivos y, en todo caso, los objetivos pertenecen a un contexto sociocultural concreto de un modelo de sociedad. No podemos eludir un hecho cierto: la consideración científica de determinados momentos artísticos ha estado condicionada por la práctica de ciertos movimientos artísticos. «La rehabilitación del arte del imperio bajo romano, llevada a cabo por Riegl y Wickhoff, no hubiera sido posible sin la crisis del imperio artístico clásico-romántico. No hubiera sido posible la justificación del barroco, llevada a cabo por Wölfflin, sin la dinamización impresionista de la visión. El redescubrimiento del manierismo por Dvorak, no sería posible sin el expresionismo y el surrealismo» (HAUSER, A., *Teorías del arte*, p. 221).

El arte medieval despreciado por Vasari y los historiadores siguientes hasta el siglo XIX; la revalorización de los estilos medievales llevada a cabo por los románticos; el barroco vilipendiado por los neoclásicos y los movimientos revival minusvalorados, incluso aún en muchos libros de texto oficiales, responde al hecho incuestionable que venimos reseñando y se constituye en el primer enemigo de la cientificidad de la historia del arte.

Aquí es donde puede acogerse la argumentación de que la historia del arte no puede ser una verdadera ciencia objetiva, sino una crítica de arte simplemente interpretativa y explicativa, siempre discutible y pendiente de verificación.

Trasladado este hecho al campo de las teorías y métodos de la historia del arte actual, el problema se complica

más, porque no se trata de explicar un determinado momento artístico, con menosprecio de otros, sino de buscar un enfoque desde vertientes distintas para analizar la obra de arte. Esta maraña de teorías y métodos envuelve al que se inicia en el estudio del arte, desorientando su pensamiento en la incertidumbre de lo complicado, oscuro e incierto.

Una de las labores más importantes del historiador de arte es salvar el abismo que la distancia temporal, social y cultural ha abierto en la historia, para intentar comprender el hecho artístico. Esta labor se podrá hacer en una doble vertiente: la lectura de todos los elementos componentes de la obra de arte como hecho estético, por medio de una correcta interpretación, y el conocimiento de las circunstancias históricas que determinaron el origen de la obra como hecho histórico. La obra de arte es un mundo en sí, perteneciente al pasado, pero proyectándose sobre el futuro; es un presente del pasado, en la manera más auténtica que tiene el hombre para poder expresarse: el lenguaje del arte.

Si la obra de arte es un hecho histórico, quiere decir que su estudio entra de lleno dentro del campo de la historia general del hombre y de la cultura. Aquí aparece otro de los grandes enemigos de la historia del arte: la pretensión de ser una ayuda para la historia general. De hecho lo es, y muy importante, sobre todo en ciertos momentos en que la documentación escrita no existe y sólo podemos contar con los objetos manufacturados por el hombre. Pero es que, además, la historia del hombre es perfectamente incomprensible sin el hecho estético, que no es sólo el resultado de un grupo social determinado, sino agente de ese mismo grupo. Si «una ciudad medieval no se comprende sin la presencia de la catedral» (CHASTEL, A., *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, París, 1974) también puede decirse que Miguel Ángel y su obra es tan importante como la irrupción de Lu-

tero, y que la iglesia barroca y el palacio real, que habitaban los grandes monarcas, serían suficientes para conocer la realidad política, económica, social y cultural de esta época.

Pero el peligro está en que el historiador utilice las obras de arte sólo como adorno e ilustración de sus libros, sin calar en el sentido profundo de las obras; o que el historiador de arte se detenga sólo en el valor estético y morfológico sin profundizar en el significado del arte, como síntoma y documento del momento histórico en el que nació.

La historia del arte, por otra parte, está dependiendo de métodos de la historia general. Al historicismo del siglo XIX, sucede, después de la segunda guerra mundial, la renovación metodológica de la escuela de los *Annales*, y la tendencia socializante, impuesta por el marxismo, ha dejado importantes huellas en las corrientes más actuales de la historia del arte (puede consultarse: *Once ensayos sobre la historia*, Madrid, 1976, de varios colaboradores, con temática y bibliografía de interés sobre el tema; BRAUDEL, F., *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, 1968; *Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines*, Mélanges en honneur de Fernand Braudel, Toulouse, 1973; KUBLER, G., *La configuración del tiempo*, Madrid, 1975 [1962]).

Esta doble servidumbre de la historia del arte respecto a la historia general, no debe continuar considerándose como tal, sino que debemos entenderla dentro del contexto de interdisciplinaridad que debe imbuir a ambas ciencias y que debe hacerse extensivo a la sociología, la psicología, la antropología y la lingüística. El aumento de alumnos en las facultades que muestran interés por la historia del arte, hasta tal punto de ser mayoritario, es síntoma de estar en buen camino.

La supervivencia de la historia del arte como disciplina puede también tropezar con otro enemigo: el sociolo-

gismo. El éxito de las obras de los sociólogos del arte, durante los últimos años en nuestro país, ha provocado la creencia de que la sociología del arte era el mejor sustitutivo de la historia del arte. La multiplicación de los medios icónicos (fotografía, cine, grabado, comics) exige una explicación de estos medios gráficos, con la intención de incluirlos como objeto de la historia del arte. El peligro está en que toda obra de arte quede limitada a una mera función publicitaria, en poder de las ideologías dominantes. Pero ningún sociólogo del arte acepta esta identificación, ya que la historia del arte, por razón de su objeto, tiene una autonomía particular, aunque quede ligada a otras ciencias sociales que estudian los diversos tipos o formas de la ideología en la historia (HADJINICOLAU, N., *Historia del arte y lucha de clases*, p. 213).

La historia del arte, como disciplina universitaria, se define perfectamente por los términos de su título: *historia del arte*. Ambos conceptos están sometidos a una serie de definiciones normativas, que sólo tienen en común la relatividad y están dependiendo de las distintas teorías o concepciones ideológicas. La historia de los hechos artísticos es tan amplia como los intentos de explicar el origen de las formas, señalar normas para apreciar la cualidad visual, analizar los códigos, examinar los contenidos iconográficos o buscar el significado económico y social de la obra de arte. A todo ello habría que añadir el descubrimiento de la biografía del artista, identificación de los comitentes de las obras, análisis de materiales y técnicas, conservación y otros muchos aspectos que completan el estudio de la obra artística.

Una historia del arte como ciencia fija, con unos principios, unos métodos propios y unos medios, que permitan llegar a conclusiones determinadas, no ha existido nunca. Y tal vez nunca llegue a existir. Las teorías y los

métodos que podemos seguir han permitido conseguir logros en este campo, pero no el establecimiento de una ciencia de la historia del arte a la que pudiéramos llamar modélica.

Si intentáramos hacer una definición de la historia del arte, diríamos que es *un sistema de conocimiento ordenado de cómo, en cada lugar y en cada momento, ciertas formas y obras que llamamos arte han sido producidas (reconocidas o no) por sus coetáneos y conservadas (o destruidas) como documentos de una cultura*.

Según esto, la historia del arte no debe ocuparse sólo en describir y documentar las obras, sino valorar y explicar su origen dentro de un contexto histórico, por tanto relativo, porque tiene unos antecedentes y una sucesión posterior. Hacer historia del arte será hacer la historia de un lenguaje formal (sensorial) con implicaciones horizontales y verticales a distintos niveles cronológicos, geográficos, ideológicos y económicos. Una vez más, nos hallamos ante el carácter interdisciplinar de una ciencia que lucha por su autonomía.

El esclarecimiento del objeto, los objetivos, los temas y los métodos precisará cuál es y en qué consiste esta autonomía y por lo tanto, la profesionalidad de los historiadores del arte (puede consultarse: ARGAN, G. C. y FAGIOLO, M., *Guida a la storia dell' arte*, Florencia, 1974; MALTESE, C., *Guida allo studio della storia dell' arte*, Milán, 1975; PANOFKY, E., *La historia del arte como disciplina humanística. El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970; LAFUENTE FERRARI, E., *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, 1951; BAUER, H., *Historiografía del arte*, Madrid, 1980 [1976]).

## EL OBJETO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Para saber si la historia del arte es una disciplina científica autónoma es absolutamente imprescindible determinar cuál sea el objeto de estudio de esta ciencia.

La diversidad de temas, cuestiones, problemas y objetos que ocupan a los estudiosos del arte y que llenan las estanterías de una biblioteca especializada es tan numerosa que desorienta a los que se inician en las mismas tareas.

Para unos autores, el objeto de la historia del arte parece ser la diferenciación morfológica de los estilos; para otros, la biografía de los artistas; otros, los problemas documentales; las cuestiones técnicas y de procedimientos; el aspecto iconográfico, o social o económico, o las cualidades lingüísticas y semiológicas del signo artístico. En las aulas se ofrecen a los alumnos largas listas de bibliografía, y a lo largo de su carrera ven miles de imágenes proyectadas o conservadas en museos y colecciones.

¿Cuál es el objeto de estudio de esta disciplina que llamamos historia del arte?

El objeto sólo puede ser uno, aunque múltiple en su existencia: la obra de arte. Los objetivos pueden ser mu-

chos, tantos como los temas de posible estudio en relación con la problemática artística y los intereses profesionales de quien afronta el conocimiento de la obra de arte. Sobre ello volveremos después.

El objeto de la historia del arte como ciencia comprende el estudio de todas las creaciones artísticas. Cronológicamente abarca desde las manifestaciones más remotas hasta nuestros días; geográficamente debe incluir todas las zonas habitadas por el hombre.

Pero, ¿qué entendemos por obra de arte, por obra artística?

En términos generales existe un acuerdo en lo que entendemos bajo el nombre de arte, refiriéndose a objetos considerados como tales. Lo que no es tan frecuente, cada vez lo es menos, es un cierto consenso sobre lo que se considera artístico. A confundir aún más los términos acude la subjetividad de los gustos por las formas y la multiplicidad de éstas, como lenguaje variable en los distintos momentos y lugares (DORFLES, G., *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, 1974 [Turín, 1970]).

Si dentro del concepto de arte incluimos los actuales medios de comunicación de masas, cine, TV, video, computación, lasering, incluido el llamado kitsch, el objeto de la historia del arte se hace más extensivo, ampliando el campo de sus preocupaciones (RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, 1976).

El campo del arte es muy amplio. Englobaría todas las manifestaciones formales realizadas por el hombre, desde las literarias y musicales, hasta las edilicias, pasando por las formas del espectáculo y las llamadas aplicadas o decorativas. Como resultado de una concepción decimonónica, se ha mantenido en casi todos los idiomas la forma singular y la plural: historia del arte e historia de las bellas artes (*beaux-arts, fine arts, bildende Künste, arte figurativo*). Pero, delimitando los campos por exclusión y prescindiendo del subjetivismo de los gustos formales, podríamos señalar alguna de las cualidades determinantes de lo artístico.

En primer lugar, objeto artístico se ha de diferenciar de lo que es objeto natural. El objeto artístico presupone una *artificialidad*: es un producto resultado de una actividad humana, como distinto de los objetos que no han sido elaborados por el hombre, sino por agentes naturales, o bien por agentes artificiales, pero fuera del control del hombre. La artificialidad no es una cualidad opuesta a la estética (belleza), sino simplemente distinta. Objetos producidos por el aire, el agua, el viento, el fuego o un agente químico o físico pueden poseer una cualidad estética, pero, al no ser elaborados bajo el control humano intencionado, no se pueden considerar artificiales (artísticos). Son simplemente objetos estéticos o bellos.

La artificialidad puede extenderse a todos los campos de la actividad humana. Pero lo artificial adquiere la cualidad artística cuando se realiza con la intención de ser contemplado. Es decir, que el producto tenga intención de comunicar algo visualmente transformándose en vehículo o signo. La *artisticidad* sería una cualidad sobreañadida, intencional y mentalmente sobre la artificialidad. Por eso, podemos decir que todo lo artístico es artificial, pero no todo lo artificial puede considerarse como artístico. De igual manera es estético (bello) lo que posea unas formas, pero no es artístico si no posee la cualidad de la artificialidad.

La artisticidad está definida por la comunicabilidad del objeto artificializado. Ello supone que esta *comunicabilidad* depende de unos condicionamientos productivos y de otros receptivos y que, cuanto mayor o menor sea el nivel de comprensión, mayor o menor es la cualidad artística del objeto.

Es frecuente señalar como una característica distintiva de las obras de arte, la individualidad o singularidad del objeto: la no multiplicación de la misma obra. Sin embargo, esta cualidad es válida sobre todo desde el punto de vista de la función económica, como objeto valioso y raro, pero no puede afectar al valor artístico y cultural de la obra. Si ello fuera así, perderían valor las copias, las repe-

ticiones y los grabados y tendríamos que excluir las imágenes conseguidas por medios mecánicos y multiplicadas indefinidamente, como es el caso de los medios de comunicación de masas.

Lo que sí debe ser distintivo de una obra de arte es la *autenticidad* como opuesto a copia, imitación o plagio. Esta autenticidad debe darse no sólo en el plano de la concepción, diseño o proyecto que se puede definir como originalidad creativa, sino también en el plano de la realización técnica de la obra.

Esta segunda parte es la que puede cuestionar la problemática de las escuelas y sobre todo de los talleres. ¿Hasta qué punto una obra realizada en un mismo taller pertenece al maestro? O, ¿hasta qué punto podemos considerar como auténticas de un artista obras proyectadas por él, pero realizadas por otros, bajo su dirección?

Hay que tener en cuenta que el concepto de originalidad que hoy tenemos es distinto del que preocupaba a artistas de otros tiempos, que no dudaban en imitar o reproducir obras como aprendizaje.

Sobre la definición de obra de arte es de interés la consulta de: MALTESE, C., *Guida allo studio della storia dell'arte*, Milán, 1975; ARGAN, G. C., *Comprender la pintura*, Barcelona, 1969. Sobre originalidad y falsificaciones: ARNAU, F., *El arte de falsificar el arte. 3.000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Barcelona, 1961; FRIEDLAENDER, M. J., *El arte y sus secretos*, Barcelona, 1969; BENJAMIN, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, 1973; EYOT, Y., *Génesis de los fenómenos estéticos*, Barcelona, 1980 (1978).

Una obra de arte, sería, por tanto, *un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo*.

Establecido este objeto, de una manera tan amplia y general, cuestiona una serie de problemas respecto al

objeto de la historia del arte como ciencia. Esta debiera ocuparse de cualquier objeto que presente las características de artificialidad, artísticidad y autenticidad, y no sólo de aquellos que hayan sido catalogados, por su especial relevancia, desde un punto de vista elitista.

Las explicaciones del origen del arte, o de la necesidad que tiene el hombre de crear imágenes, son diversas y oscilan entre motivaciones espirituales (religión y magia o simple comunicación) y materiales (clima, materia y técnicas). No sabemos exactamente por qué surge la necesidad estética en el hombre, aunque pertenezca a una cultura llamada primitiva, lo único que sabemos es que surge. (No debiéramos hablar de arte de los pueblos «primitivos», adjetivación peyorativa, sino arte de los bosquimanos, polinesios, etc.) También habría que distinguir entre arte de estas culturas y lo que llamamos arte popular o arte folklórico del mundo occidental, puesto que, si bien funciona a niveles semejantes, tienen muchos aspectos diferentes. Es cierto que los objetos de valor artístico han tenido siempre una relación con los valores superiores de cada cultura, culto religioso, funerario o autoritario, lo que obliga a conservar y transmitir a otras generaciones tales objetos, pero el carácter reflexivo de cosa bella o artística no es la misma con respecto a la civilización occidental, y mucho menos ahora, que padecemos la influencia de la consumibilidad, incluso en el mundo del arte. El concepto de objeto artístico, como algo museable o coleccionable, no tiene mucha validez en el mundo de las culturas primitivas (véase BOAS, F., *El arte primitivo*, México, 1947; FRASSER, D., *Arte primitivo*, México, 1962; ADAM, L., *Arte primitivo*, Buenos Aires, 1947).

Cuando el antropólogo o el sociólogo estudia estos objetos de arte primitivo, popular o folklórico busca los mecanismos de funcionamiento del grupo social o del hombre individual. El historiador de arte se preocupa más de los valores históricos y estéticos. El objeto es el mismo; los objetivos de estudio son distintos.

Unido a este problema está la cuestión de la división

de las artes en mayores (arquitectura, escultura y pintura) y menores (las pertenecientes al campo de la ornamentación y de los objetos más o menos útiles). Hemos de considerar como inválida esta clasificación, no sólo porque una cerámica, un tejido o un grabado pueden tener un valor artístico mayor que una arquitectura, escultura o pintura mediocres, sino porque es fundamentalmente anti-científica.

El objeto artístico no se define por una categoría de cosas, sino por un nivel de valores. Este nivel de valores se mide por la situación histórica y la cualidad artística del objeto, que es el resultado de una actividad mental y técnica del hombre en un determinado modelo de sociedad. Clasificar a las diversas técnicas o lenguajes artísticos por su categoría de objetos es destruir su verdadero valor formal de obra de arte (véase SOURIAU, E., *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México, 1965; MUNRO, T., *The Arts and their interrelations*, Cleveland, 1967, REY ALTUNA, L., «El problema de la clasificación de las artes», en *Revista de Ideas Estéticas*, 32, 1950, pp. 385-405).

La clasificación y ordenación de los objetos artísticos debiera hacerse a partir de las técnicas utilizadas en su configuración y, dentro de ellas, contando con las materias.

Así tendríamos cinco grupos fundamentales. El primero formado por las técnicas o procedimientos artísticos *bidimensionales* o *planos*, al utilizar una materia bidimensional, en la que se englobarían: el dibujo, la pintura, la musivaria, la tapicería y el embutido o incrustación. El segundo grupo estaría compuesto por las técnicas artísticas *tridimensionales*, que utilizan materiales distintos y no se sirven de soporte porque la misma materia es tal soporte: la alfarería y cerámica (tierra), ebanistería, carpintería y cestería (madera), la forja (hierro), la orfebrería (metales), la vidriería y esmaltería (vidrio), la corioplastia (piel), la jardinería (vegetales) y la escultura que puede utilizar cualquier materia y es como el fundamento de todas ellas, como el dibujo lo es de las técnicas planas. El tercer

grupo estaría compuesto por las técnicas *constructivas* o arquitectura que se sirve de todas las anteriores. El cuarto grupo estaría constituido por las técnicas de *multiplicación* o *calcográficas*, como son el grabado en todas sus modalidades y la imprenta en sus diversos procedimientos. Al quinto grupo pertenecerían las técnicas *fotomecánicas* como la fotografía, el cine y la televisión (MALTESE, C., *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1980 [1973]).

Últimamente se tiende a desacralizar el objeto de arte, descargándole de ese carácter mítico y sagrado que la crítica romántica había puesto en manos de los «genios» creadores, para conseguir el logro de una obra de museo, en perjuicio de un sinfín de imágenes y formas relegadas al olvido o la curiosidad de coleccionadores de «objetos raros» que no alcanzan el nivel de obra de arte. Los conceptos de belleza y objeto bello, aplicados a los productos de las artes mayores, han definido durante demasiado tiempo el objeto de la historia del arte. La historia del arte analizaba las obras de arte como si fueran un ser, producto de la inspiración poética, mística y trascendental. Pero la obra de arte, tal vez, no sea nada de eso, sino simple y llanamente un lenguaje que utiliza el hombre a todos los niveles, desde todos los campos culturales, desde todas las edades y en todos los tiempos. Por eso hace arte el niño, el hombre de la selva, el artesano del pueblo, el «artista» del palacio y el que se encierra en su taller para elaborar formas y objetos, experimentando materias y colores.

La definición de objeto de arte no está en la metafísica, ni en la estética, sino en la antropología.

Es innegable que hay obras que, por su relevancia histórica y sus valores técnicos e ideológicos, fueron consideradas dignas de conservarse, diferenciándose de las puramente útiles. Pero, en el fondo, lo que realmente confiere a una obra de arte su cualidad artística es su valor histórico-cultural y su configuración formal, como un pro-

ducto técnico y mental del hombre en cualquier momento histórico y geográfico.

Cuando un objeto tenga estas dos cualidades, como *hecho histórico* y como *hecho estético*, entra dentro del campo de estudio de la ciencia que llamamos historia del arte. El objetivo del historiador será historiarla y valorarla y para ello no debe eliminar a priori, sino analizar, leer, interpretar. La interpretación de la obra de arte será el punto de partida; los métodos serán los caminos para lograr los objetivos impuestos por su disciplina, según los intereses profesionales.

«Las ciencias sociales se ocupan de los hombres, no de las cosas» (GIBSON, Q., *La lógica de la investigación social*, p. 129). La aceptación de este principio en su sentido literal puede contradecir nuestra postura ante el objeto de la historia del arte. La historia del arte como ciencia social no sólo ha de estudiar al hombre sino también los objetos que nos ha dejado en su actividad cultural. Las obras de arte no sólo son un hecho histórico y cultural sino además un objeto material donde interviene la técnica, la materia, la forma, el lenguaje colectivo e individual y el testimonio social. Existen motivaciones históricas, estéticas, lingüísticas y sociales en el origen de la obra de arte. La historia del arte por tanto, es historia, es técnica, es filología, es sociología, es psicología. Es una disciplina eminentemente humanística, con la exigencia de una pluralidad metodológica.

## OBJETIVOS DE LA HISTORIA DEL ARTE

La crisis en que se ve envuelta la historia del arte como disciplina, radica fundamentalmente en la falta de una clara distinción entre lo que es *objeto*, *objetivos*, *temas* y *métodos* propios de esta ciencia. El síntoma más claro de esta crisis es que la historia del arte se vea reducida a ser un capítulo de otras ciencias sociales y consecuentemente eliminada de los planes de estudio, a ciertos niveles.

Cuando hablamos de objetivos, nos referimos a labores fundamentales a las que se dirige el trabajo científico de la investigación histórico-artística sobre las obras de arte, que constituyen el objeto de la disciplina. Queda claro que no nos referimos a punto de partida para la investigación, ni a métodos de trabajo. El primero está dado en la correcta y válida interpretación de la obra de arte y los segundos en las diversas metodologías empleadas para lograr estos objetivos o fines de la historia del arte.

Este problema se plantea por el hecho de que las obras de arte, señaladas como objeto de la historia del ar-

te, son también objeto de estudio de otras disciplinas como la sociología, la antropología, la historia de las religiones, la historia de la cultura, la filosofía, y conviene deslindar el campo propio del historiador de arte. Esta convergencia de intereses sobre el hecho estético hace que el mismo historiador de arte deba acudir a métodos de otras disciplinas, provocando una mixtificación de objetivos.

Los objetivos fundamentales que caracterizan la profesionalidad de un historiador de arte basculan entre el conocimiento del hecho histórico (la obra de arte es un hecho histórico aunque sea reciente o contemporánea) y el análisis del hecho estético en sí mismo. La posibilidad de que las labores del historiador de arte se decanten por uno de estos dos caminos, con cierta exclusividad o rechazo de uno de los otros dos, hace posible que pueda cuestionarse la existencia de dos historias del arte, una histórica y otra crítica. El problema es viejo y ya se planteaba a principios de siglo, al admitir una ciencia del arte descriptiva y otra analítica.

Cualquier objeto artístico tiene en sí mismo, aisladamente del contexto histórico en el cual nació, una vida y una presencia física, constituida por elementos diversos materiales y formales que lo definen como un hecho que llamamos estético. En este aspecto, se diferencia de cualquier otro factor histórico, agente o paciente, cuya presencia ha desaparecido y sólo conocemos por tradición oral o escrita. La obra de arte es como un presente del pasado, un signo, síntoma o documento icónico de una manera especial que tiene el hombre de manifestarse en imágenes, comunicando una concepción del universo. La producción de imágenes es un sistema de lenguaje que expresa en signos el conocimiento de un determinado modelo de sociedad. El objetivo primordial del historiador de arte debe ser analizar, leer e interpretar las leyes internas de la obra, su composición formal, temática y significante. De este trabajo se derivará una valoración morfológica, técnica e iconográfica que permitirá catalogarla y clasificarla en una escala de valores artísticos, culturales e in-

cluso económicos. Este objetivo, punto de partida para cualquier otro, podemos denominarlo *aislacionista*.

Pero la obra de arte nace en un contexto histórico, tiene un origen, un autor, una finalidad, unos destinatarios, unos condicionantes económicos, ideológicos, sociales y poéticos. Es resultado de un grupo social determinado y es, a su vez, agente de ese grupo y de sus proyecciones posteriores, tanto en el aspecto formal como en el aspecto comunicativo de temas y significados. La obra de arte esta enraizada en estos condicionamientos y no puede ser desarraigada de ellos, aunque ahora se halle en la hibernación de un museo, en la soledad de una montaña o entre el aire contaminado de hierro y hormigón de una ciudad. Para conseguir este objetivo, el historiador de arte debe investigar las fuentes literarias y los documentos que permitan conocer la biografía del autor, de los promotores, los destinatarios y del destino de la obra. Este objetivo es un proceso científico de experto y podemos llamarlo *contextualista*. Para realizar este proceso es cuando más debe acudir a la ayuda de otras disciplinas.

Estos dos objetivos, complejos en sí mismos, permiten que la historia del arte sea una disciplina humanística, como *historia del arte* (puede verse un esquema en la página 141).

Es importante señalar que la consecución de estos dos objetivos fundamentales no sólo se ha de entender en sentido activo, como conocimiento de la obra de arte, sino también en sentido pasivo, como conocimiento del modelo social por medio de la obra de arte. Y en ello radica precisamente el valor y la importancia excepcional de los estudios de la historia del arte para el conocimiento de la historia, las ideas, las costumbres, la economía y las clases sociales de cada época. Naturalmente, considerando siempre unos correctivos, ya que la obra de arte como lenguaje puede manifestar la verdad de los hechos, puede exagerarlos y también puede criticarlos. La misión correctiva suelen cumplirla, en mayor grado, las obras populares, y menos elitistas, ya que las grandes manifestaciones del poder do-

minante, religioso, real o áulico suelen tener más sentido propagandístico y tergiversador de la realidad social. Los sociólogos del arte insisten en la reciprocidad de arte-sociedad, pero también en los puntos de rechazo (véase FRAMÇA, J.A., «Le fait artistique dans la sociologie de l'art», en *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, París, 1974). Incluso se pretende ver en el arte una manifestación de la lucha de clases (HADJINICOLAU, N., *Historia del arte y lucha de clases*, donde establece la teoría de «ideología en imágenes positiva» e «ideología de imágenes crítica»).

### Historia del arte y crítica de arte

El hecho de que aún perduren entre nosotros los términos de historiador de arte, como sinónimo de los que estudian las obras artísticas del pasado, y crítico de arte, definiendo a los que se detienen en el arte contemporáneo con espíritu analítico y divulgador, pudiera dar a entender que existen dos historiadores de arte distintos: uno que bucea en la historia pasada, dedicándose a cultivar «momias», y otro a poner en la palestra a los artistas «vivos».

Croce fue el gran defensor de la identidad historia del arte-crítica de arte: «La vera interpretazione storica e la vera critica estetica coincidono» (*Problemi de estetica*, ed. 1910, p. 42). La tesis ha sido mantenida por los más importantes historiadores italianos (Venturi, Argan, De Fusco), pero también es cierto que tiene un sentido algo distinto de lo que entendemos normalmente por crítica de arte en nuestro país.

Si hemos señalado dos objetivos fundamentales de la historia del arte, la valoración estética y la valoración histórica de la obra artística, parece que diéramos pauta para esa división entre crítica de arte e historia del arte. Pero no será necesario insistir que se trata de dos objetivos de una misma disciplina, señalados como tales en un ordenamiento lógico, pero no en la práctica. El carácter esté-

tico y el histórico de la obra de arte son simultáneos, y el juicio de valor ha de comprender ambos niveles, que son tan inseparables como la forma del contenido o el signo del significado.

La creación artística es un elemento más de un grupo cultural. Su producto, las imágenes, son un sistema de pensamiento con valores históricos y estéticos que el historiador de arte debe intentar traducir, como se transcribe el pensamiento filosófico de Aristóteles, del tomismo o de Kant. Estos se expresaron en conceptos y palabras; los artistas se manifiestan en imágenes.

Pese a que en teoría no existe distinción entre historiador de arte y crítico de arte, la práctica confirma siempre una diferenciación, incluso institucionalmente, con la existencia de un Comité de Estudios de Historia del Arte (CEHA) y una Sociedad de Críticos de Arte (SICA).

La crítica de arte parece estar más próxima al arte contemporáneo de cada momento que la historia del arte. Ésta, por el contrario, parece aproximarse más a la ciencia, recluida en los recintos universitarios, o destacados institutos de investigación. Los grandes críticos de arte han sido poetas; los historiadores de arte, científicos.

Esta misma separación se produce entre las Academias de Bellas Artes y la Universidad. Como si el mundo donde nace el arte fuera distinto de este otro mundo donde se estudia el arte. ¿Cuántos historiadores de arte, licenciados o doctores conocen realmente las técnicas artísticas? (DRESNER, A., *Die Entstehung der Kunstkritik*, Munich, 1915).

### Los temas de la historia del arte

Es evidente que cada disciplina tiene una serie de temas de interés, porque aclaran el conocimiento del propio objeto o completan aspectos del mismo. Esto ocurre especialmente en la historia del arte, dada la ambivalencia y múltiples posibilidades que presenta el hecho artís-

tico. Con mucha frecuencia, sin embargo, el estudio de estos temas aclaratorios o complementarios en la historia del arte, se cultivan como si fueran objetos exclusivos de tal disciplina, con olvido del principal. No es raro, incluso, que algunas tesis de investigación, que abordan temas de este tipo, sean consideradas y calificadas *cum laude* (lo que también puede ser correcto), provocando una tergiversación que consiste en sustituir el objeto de una disciplina por los temas complementarios.

La catalogación de estos temas sería muy amplia y, además, innecesaria. Fundamentalmente se pueden reducir a dos tipos: temas *técnicos* y temas *críticos*.

En el primer grupo podríamos incluir aquellos temas relacionados con problemas que afectan a la biografía física de la obra de arte: investigación sobre el estado original de la obra; utilización de fuentes y documentos para fecharla y catalogarla; estudios sobre materiales, técnicas y procedimientos; conservación, restauración y museografía; imitaciones, copias y falsificaciones.

En el segundo grupo entrarían una serie de temas muy complejos y con aspecto más crítico y teórico, como la problemática de los mecenas y la contratación de obras; la comercialización del arte; el estudio de los géneros artísticos (historia, mitología, retrato, paisaje, bodegón); problemas referentes al arte y la técnica, el arte y la industria, el arte y la ciencia; el arte de los niños y los subnormales; la historiografía, la literatura artística y la metodología, etc.

Los investigadores trabajan dentro de estos campos según preferencias vocacionales o por el atractivo de casuales hallazgos. En cualquiera de estos dos campos de la temática referente a las obras de arte, la bibliografía es muy abundante y, en algunos casos, con logros científicos que son verdaderas aportaciones para nuestra disciplina. Pero el estudio de estos temas, aunque convenientes y a veces necesarios, no constituyen el objeto específico de la historia del arte.

Por eso se buscan disciplinas adyacentes como la so-

ciología del arte o la psicología del arte que engloban una serie de temas generales en torno al hecho estético. Dentro de un programa de la asignatura de la sociología del arte se incluyen los temas más diversos y que quedan señalados dentro del tercer grupo de temas críticos o teóricos. En el fondo está siempre el peligro de separarse de lo que constituye el verdadero objetivo de nuestra disciplina, que es el estudio de la obra de arte como hecho estético y como hecho histórico: interpretación y valoración de las obras que llamamos artísticas como señal, síntoma y documento de un modelo social determinado.

Una revisión de los grandes repertorios bibliográficos o de los catálogos decimales de las más importantes bibliotecas muestra esta variedad temática, empeño de los historiadores del arte: *Répertoire d'art et archéologie*, Universidad de París; *Répertoire international de la littérature d'art* (R.I.L.A.); *The Art Index. (A Cumulative Author and Subjects Index to Periodicals and Museum Bulletins)*, Nueva York (desde 1920); AGUILÓ, M. P., *Bibliografía de arte español*, Madrid, 1976; GARCÍA MELERO, J. E., *Bibliografía de la pintura española*, Madrid, 1978; BONET CORREA, A., *Bibliografía del libro de arte en España de los siglos XVI-XIX*, Madrid, 1981; *Bibliografía del arte en España*, Madrid, C.S.I.C., 1976-1978.

II

## LAS METODOLOGÍAS EN LA HISTORIA DEL ARTE

## METODOLOGÍA, DIDÁCTICA E HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

De una manera muy amplia, hemos podido ver que la historia del arte es una disciplina que posee un objeto propio de investigación y que este objeto se contempla bajo una finalidad que concretamos en dos objetivos: la interpretación estética y la valoración histórica. Pero sólo podemos hablar de una ciencia si tiene unos métodos propios y unos criterios estrictos para llegar al conocimiento de su objeto.

Estos métodos no han existido, si es que ya existen, hasta tiempos muy recientes, y tanto los criterios como los métodos están dependiendo de una situación personal del historiador, que elige un modelo de historia del arte adecuada a la formación mental en que se ve inmerso. El esbozo que intentaremos realizar seguidamente nos demostrará palpablemente lo siguiente: no ha existido una historia del arte, sino distintos modelos de historia del arte. Como tales modelos se ha redactado el título de cada capítulo: «La historia del arte como historia de...» Pero, no obstante, preferimos llamarlos «métodos».

Cuando hablamos de métodos, nos referimos a caminos para llegar a un término. En nuestro caso el final, el objetivo, sería el estudio de las obras de arte, y el camino, el método, estaría dependiendo de distintos puntos de partida, según las teorías o modelos mentales en los que se sitúa el historiador.

Una visión esquemática sobre los tratadistas de arte, objeto de la historiografía o literatura artística, nos llevará a la conclusión de que existen distintas prácticas de historiación del arte, distintos modelos o distintos métodos.

Todo lo que se hace anteriormente al establecimiento de estos métodos de investigación podemos considerarlo como una pre-historia de la ciencia del arte. Estas preocupaciones se desarrollan en dos campos: por un lado se estudia la biografía de los artistas y se realiza la exaltación de las artes en tratados prácticos y, por otro, se señalan unos principios estéticos desde el campo de la filosofía estableciendo una historia del arte normativa.

La filosofía del arte o estética, la crítica y la historia son los apoyos de la disciplina que hoy conocemos con el nombre de historia del arte. Los tres nacieron en el siglo XVIII. Pero la institucionalización de la historia del arte como ciencia no se realiza hasta finales del siglo XIX y principios del XX (tema que será objeto de un próximo estudio).

Antes de abordar el tema conviene precisar algunos conceptos en torno a la terminología que usamos: modelos de historia del arte y métodos. Hemos de distinguir en primer lugar entre metodología y didáctica. No se trata de saber cómo se enseña la historia del arte a nivel de docencia, utilizando unos instrumentos mentales y físicos —orden, claridad, diapositivas, museos, etc.—, hechos que pertenecen al campo de la didáctica o pedagogía, sino de conocer la existencia de diversos enfoques ideológicos que conducen al desciframiento y estudio de la obra de arte. El primer sentido se refiere a la enseñanza de la disciplina y el segundo al conocimiento del objeto de la misma.

No nos detendremos, por tanto, en la enumeración de

posibles medios didácticos, que más que métodos deben denominarse instrumentos de trabajo: cuantificación, catalogación, identificación técnica, museografía, reproducción fotográfica, etc. Esta clase de medios, que en ocasiones también se llaman métodos, no proporcionan modelos distintos de historia del arte, considerada como ciencia. En todo caso son métodos didácticos.

En segundo lugar, hemos de distinguir entre historiografía del arte y metodología. Aquella se preocupa del conocimiento de las fuentes literarias, crítica, técnica o poética necesaria para el esclarecimiento de las obras de arte, y ésta, aunque ha de contar con esas mismas fuentes, lo hace de una manera reflexiva.

Aunque el estudio histórico, crítico y valorativo de la literatura sobre arte es necesario para el conocimiento de las obras producidas en cada momento, consideramos que esta cuestión tiene un planteamiento distinto del que nosotros abordamos. La crítica de arte, realizada en cada momento, es distinta de la actitud reflexiva que el tratadista toma respecto a los métodos de investigación científica.

Venturi, siguiendo la teoría de Croce, insiste en la identificación de crítica de arte e historia del arte. Es cierto que es necesario el juicio valorativo de la obra de arte, tanto como el conocimiento histórico de la crítica y de los factores determinantes de su creación. Pero también podemos preguntarnos, ¿qué método utilizaron los críticos para enjuiciar y valorar las obras de arte? ¿Qué método utilizan los historiadores actuales para el estudio científico del arte?

Todo historiador debe emitir un juicio valorativo de las obras que estudia, y aporta un conocimiento de los elementos que determinan históricamente el origen, consideración y conservación de la obra valorada, pero ¿qué camino sigue para llegar a establecer esa valoración artística e histórica? Ya sabemos que cuestiones de camino son cuestiones de método que, a su vez, tienen un punto de partida. El punto de partida ha de ser una teoría y el

camino un método, que es la aplicación de esa misma teoría.

Es de sobra conocida la oscilación de la historia del arte tanto respecto al contenido de su objeto, como a la definición de lo que considera obra de arte. Pero el problema se agudiza más en la actualidad, cuando una inmensa cantidad de producción de objetos por medios mecánicos (fotografía, dibujos, grabados, cine, televisión, etcétera) pueden quedarse fuera del estudio de la historia del arte, según el punto de vista que se acepte.

Con esta problemática estamos, por tanto, ante un planteamiento reflexivo sobre la metodología de la historia del arte como disciplina, y no sólo ante la intención de hacer una historiografía del arte o artigrafía.

La preocupación por este problema de la historia del arte y sus métodos tampoco es nueva. La cuestión va unida a la determinación del nombre de esta disciplina, tal como hemos visto en el primer capítulo.

De una manera reflexiva se lo plantea Riegl en 1902 («Eine neue Kunstgeschichte», en *Gesammelte Aufsätze*, Viena, 1926), iniciando unas preocupaciones por donde continuarán algunos de los representantes de la Escuela de Viena. Riegl habla ya del método «biográfico» de Vasari, cambiado por Winckelmann, quien se preocupa más de señalar lo que es común y general a las obras de arte (definiendo el estilo clásico) y es consciente de la introducción de nuevos métodos (históricos y analíticos) que se preocupan más de los cambios de las artes de los pueblos, y en cuya labor tiene Riegl mismo una gran aportación.

Los alemanes han sentido cierta preferencia por estas cuestiones metodológicas, por desgracia, poco utilizadas entre los especialistas españoles (citamos: TIETZE, H., *Die Methode der Kunstgeschichte*, 1913; HEIDRICH, E., *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Basilea, 1917; HEDICKE, R., *Methodenlehre der Kunstgeschichte, Ein Handbuch für Studierende*, 1924; BADT, K., *Eine Wissenschaftlehre der Kunstgeschichte*, Colonia, 1971).

Sedlmayr precisa los distintos momentos de la historia del arte, señalando hitos metodológicos que completan la investigación científica hasta el año 1960, en *Kunst und Wahrheit*, 1958, obra que recopila colaboraciones sobre temas teóricos de la historia del arte. A. HAUSER, se detiene a estudiar el método psicológico y el formalista con el fin de fundamentar su convicción de la necesidad del método sociológico en su obra *Philosophie der Kunstgeschichte*, traducida recientemente con el título de *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, 1975. G.C. ARGAN y M. FAGIOLO han expuesto estas diversas metodologías de manera concisa en su *Guida a la storia dell'arte*, Florencia, 1974. ANTAL, F., *Clasicismo y romanticismo*, 1941, explica los resultados formalistas para demostrar cómo han sido superados por la escuela culturalista desde Dvorak y la preocupación por la búsqueda de los contenidos socioeconómicos de la escuela posterior. N. Hadjinicolau utiliza el esquema general de Sedlmayr sobre los distintos momentos de la historia del arte, considerando las metodologías como «obstáculos» que es necesario salvar para llegar a una auténtica historia científica del arte (*La historia del arte y la lucha de clases*, México, 1974).

En este aspecto puede ser muy útil la obra de LUTZELLER, H., *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft: systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, Munich, 1975, 3 vols., y BAUER, H., *Historiografía del arte*, Madrid, 1980 (1976).

En España, estas cuestiones han sido más conocidas por los teóricos de las ideas estéticas que por los historiadores de arte (MARCHÁN, S., en *Revista de Ideas Estéticas*, 102 y 107, 110 y 115; HERRERA, J., en la misma revista, 119).

Algunos indicios se dan en URRÉS Y AZARA, J. de, «El arte según las escuelas actuales y los escritores con-

temporáneos», en *Anales de la Universidad de Barcelona*, 1907-1909, pp. 108-154, y en APRÁIZ, A., *Las disciplinas estéticas y sus métodos en la Universidad*, Barcelona, 1931, discurso inaugural del curso universitario. La mejor prueba de que los historiadores de arte no se han preocupado mucho de esta problemática está en el poco éxito que tuvo la importante aportación de LAFUENTE FERRARI, E., *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, 1951. Se puede decir que es el único autor que se ha preocupado de una manera reflexiva sobre las cuestiones de su disciplina, pese a ser uno de los importantes ejercicios en las oposiciones oficiales. Que el éxito de la obra de Lafuente Ferrari fue exiguo, se manifiesta en las expresiones que él mismo escribe, más de veinte años después, al introducir la traducción del libro de E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972.

Sobre esta problemática pueden verse los trabajos de CAAMAÑO, J. M., «Consideraciones en torno a un cierto enfoque de la historia del arte», en *Revista de Ideas Estéticas*, 102, 1968, pp. 141-149, y DOLS, J., «Propuesta axiomática de un algoritmo de metodología artigráfica o los Miguel Ángel de Wölfflin, Panofsky, Gombrich y Hauser», en *Estudios pro Arte*, 2, 1975, pp. 48-88. También roza estas cuestiones J.A. RAMÍREZ en el libro anteriormente citado y bajo la denominación de «pantallas artístico-culturales». Asimismo, MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Presente de la historia del arte*, Universidad de Valladolid, discurso inaugural de curso, 1976, y CHECA, F., GARCÍA, M. y MORÁN, J.M., *Guía para el estudio de la historia del arte*, Madrid, 1980.

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO CIENCIA DE LAS FUENTES Y DE LOS DOCUMENTOS

Una de las características del mundo moderno, en contraposición al medieval, es la capacidad de reflexionar sobre sus propias actividades. Este hecho es más notable en el campo del arte, cuando desde el Renacimiento, los artistas dignifican su quehacer poniéndose al nivel de los humanistas y reflexionando sobre el arte liberal y científico. Surge así la teoría del arte encerrada en las *fuentes literarias*, hacia las cuales debe volverse el historiador de arte constantemente y de una manera insoslayable.

Por otra parte, la existencia de las colecciones particulares y el nacimiento de los museos exige la necesidad de catalogar, atribuir y fechar las obras de cada autor y de cada época. La clasificación del hecho artístico, como un objeto museable, necesita la ayuda de *los documentos*.

Así nace una ciencia del arte que es una ciencia de las fuentes literarias y de los documentos. Una actividad más instrumental que metodológica que se ha denominado «filológica» y a la que la historia del arte «debe su naturaleza mucho más rigurosamente científica», en expresión de Schlosser (*La literatura artística*, Premisa, p. 23).

Contrariamente a lo que sucede en el siglo XVIII, el siglo XIX es escaso en tratados teóricos sobre arte, pero muy abundante en estudios de clasificación, sistematización y ordenación de la producción artística. Varios factores contribuyen a la formación de esta mentalidad filológica: la fundación de los museos y colecciones, que obliga a clasificar los objetos acumulados en las salas reales o colecciones privadas (Prado, Louvre, National Gallery, Hermitage, Uffizi); la aparición de los centros de investigación arqueológica y de enseñanza de la historia del arte (Gotinga, 1813, con Fiorillo, parece ser la primera cátedra oficial de la disciplina); la aparición de publicaciones y revistas sobre cuestiones arqueológicas. Todo ello da como resultado la publicación de manuales o historias generales que sintetizan los hechos estéticos dentro de un esquema científico organizado. Los alemanes llevan la primacía en esta labor con una serie de publicaciones que no vamos a citar, porque no estamos haciendo una historiografía del arte.

Uno de los campos más favorecidos por estas investigaciones arqueológicas fue el de las fuentes literarias. El conocimiento de las obras de arte no era completo sin el estudio crítico de las fuentes y de los documentos escritos, estableciendo un método de investigación al que contribuyó poderosamente la Escuela de Viena, desde Eitelberger hasta Schlosser. Eitelberger inició el método de la atribución e identificación de las obras de arte partiendo de la investigación de las técnicas artísticas. La consecuencia de estos métodos produce el positivismo que intenta estudiar las obras de arte como si fuera un botánico o naturalista que clasifica los ejemplares, o buscando en la materia, los instrumentos utilizados y la finalidad las causas que determinan las formas de una manera mecánica y materialista, como acontece con Semper y contra quien reaccionarán los formalistas posteriores, iniciando una nueva metodología.

El método filológico o de los grandes conocedores ofreció a los estudiosos del arte la posibilidad de tener un

contacto directo con las obras clasificadas, ordenadas, documentadas y dispuestas para que fueran estudiadas desde otros puntos de vista. En el fondo, supone una reacción contra el método romántico de buscar la causa de las artes en el sentimiento nacional, religioso o del espíritu, buscando unas explicaciones más positivistas.

Este método consiste en controlar las fuentes, conocer su garantía de credibilidad y aplicarla a la biografía de la obra de arte para determinar su existencia histórica: su fecha, su paternidad, sus mecenas, los avatares de su conservación y restablecimiento, o los motivos de su traslado o desaparición.

Este método ha conseguido importantes aportaciones a la ciencia del arte, no sólo en el aspecto de datación y catalogación, sino en cuanto que los grandes conocedores han podido ampliar el campo de la historia del arte a regiones geográficas y cronológicas antes insospechadas, como las culturas antiguas y las civilizaciones aborígenes no europeas. Es un método emparentado con el método arqueológico y donde los objetivos de ambas ciencias, la historia del arte y la arqueología, coinciden y se encuentran.

Este apartado de la historia del arte como historia de las fuentes y los documentos, podemos dividirlo en dos partes: fuentes literarias y documentos.

Se nos puede objetar que esta problemática pertenece al campo de la literatura artística, como tema especial de una historia del arte y no directamente enfocada al conocimiento del objeto de esta ciencia, tal como planteábamos al principio. En realidad se trata de una metodología instrumental, más que de un método propio de la historia del arte, y como tal, y dada la amplitud de dedicación por parte de los especialistas, ha de ser previo a cualquier estudio sobre la valoración estética e histórica de la obra de arte. Y si no es un estudio previo en el sentido práctico, al menos es necesario en un orden lógico de investigación científica de la obra de arte, que es un hecho histórico y como tal tiene una biografía.

## Las fuentes literarias

Entendemos por fuente literaria todo tratado escrito que aborda un determinado tema del arte. Schlosser los define como «testimonios literarios que se refieren en sentido teórico al arte, según su aspecto histórico, estético y técnico». Pero esta clasificación debería ampliarse y concretarse más.

Podríamos señalar cinco tipos distintos de fuentes útiles para el esclarecimiento histórico de las obras de arte.

Por un lado las puramente *literarias* que adoptan distintas formas: poéticas, narrativas, dramáticas, religiosas (mitología, religión y periegética) y también las tradiciones *orales*, que constituyen como una especie de memoria colectiva de hechos y dichos.

En segundo lugar estarían las obras literarias *críticas* referidas de una manera más concreta a valorar y enjuiciar, desde un punto de vista teórico, práctico o filosófico las obras de arte.

Importancia especial tienen, en tercer lugar, las fuentes literarias *técnicas* con normativa matemática, anatómica, de perspectiva o recetaria para el arte. Respecto al arte más reciente son de suma importancia las fuentes literarias *directas*, como los escritos de los propios artistas en forma de epistolario, diarios o memorias, notas de trabajo o escritos teóricos, así como las fuentes *testimoniales*, entrevistas, encuestas, declaraciones, etc., que constituirían el cuarto y quinto grupo respectivamente.

Un último grupo pueden constituirlo las fuentes literarias que proceden de la legislación: ordenaciones urbanísticas, legislación sobre gremios, impuestos fiscales, etc.

Las fuentes literarias y su estudio equivaldría a la denominación de «literatura artística» (Schlosser), historiografía del arte o artigrafía, como se tiende a llamar recientemente. La historia de la crítica de arte, intenta sobreañadir un concepto de juicio o valoración crítica sobre los datos históricos proporcionados por la literatura artística, pero utiliza los mismos materiales (Venturi, Gaya

Nuño). (La metodología del arte parte también de las mismas fuentes, pero contempla el aspecto reflexivo del método científico empleado por los autores de las fuentes literarias.)

El método filológico, como tal, comienza en el siglo XVIII, coincidiendo con el nacimiento de la moderna historia del arte, que se preocupa de valorar las fuentes, publicando los primeros índices y buscando noticias en los archivos. Los estudios se han encaminado hacia dos vertientes: teoría e historia de las fuentes y publicaciones de las mismas.

Una vertiente muy positiva de este método es el hecho de que dio origen, de alguna manera, a la iconografía, gracias a la valoración del contenido del objeto artístico como manifestación cultural, y por otra parte, el interés por la documentación proporcionó grandes progresos en el estudio de las monografías de los artistas.

Como obra de consulta imprescindible sobre esta problemática sigue siendo *La literatura artística* de SCHLOSSER publicada en 1924 y traducida recientemente al castellano (Cátedra, Madrid, 1976) con abundantes ampliaciones bibliográficas. Schlosser confecciona una historia de las fuentes sobre temas de arte desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII. En los apartados bibliográficos se han intercalado nuevas aportaciones a las que remitimos, ahorrándonos la repetición innecesaria de ellas.

Sigue en importancia la obra de VENTURI, L., *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, 1980 [1936], seguida por la de GRASSI, L., *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma, 1970-73, 2 vols. Una antología mixta con biografías y documentos es la de HOLT, E. G., *A Documentary History of Art*, Nueva York, 1947 y la de DOBAL, J., *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Berna, 1974-1977, 3 vols. Existe otra bibliografía de carácter más particular (véase en G. C. ARGAN y M. FAGIOLO, *Guida a la storia dell'arte*, pp. 76-77).

La preocupación bibliográfica en España es antigua. Palomino intentó sistematizarla en *El museo pictórico*,

Madrid, 1715-1724, aportando fuentes italianas, sobre todo. Es indispensable la obra recopiladora de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1883-1884, que, aunque intenta comprender aspectos más amplios que el campo del hecho artístico, sigue siendo muy útil. En este aspecto general ha hecho un esbozo A. BONET CORREA, en el prólogo al catálogo de *El libro de arte en España*, Granada, 1975, que comprende hasta finales del siglo XIX. Con intenciones más amplias y acudiendo a la bibliografía poética o literaria J. A. GAYA NUÑO, en la *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1976.

En lo que se refiere a publicación de textos literarios, con un criterio muy particular sobre biografías y descripción de monumentos, debemos contar con los seis volúmenes de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923-1941. En el prólogo ayuda a determinar la problemática de las fuentes, y al final del tomo V recoge fragmentos de textos literarios desde el siglo XII hasta el XVIII. En esta línea y referido a Iberoamérica, ampliando con documentos E. MARCO DORTA, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, Sevilla, 1951. Particularmente sobre arquitectura, R. GUTIÉRREZ, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1876*, Buenos Aires, 1972, y varios autores, *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona, 1982, 8 vols.

Recientemente han proliferado las empresas dedicadas a la reimpresión de tratados artísticos o escritos teóricos: Fundación Cini, Il Polifilo, Labor, en Italia; Garland en Nueva York; Albatros, Turner, Colegio de Aparejadores y Arquitectos de Oviedo, en España, etc.

### Los documentos

La búsqueda de datos documentales para la historia del arte en los archivos es un segundo aspecto de esta metodología filológica, propia de los grandes conocedores.

El nacionalismo, proyectado sobre la investigación histórica es un factor importante en este aspecto, puesto que a cada país le interesa dar a conocer los hechos de su pasado.

El documentalismo ha contribuido a delimitar fechas y clasificar monumentos bajo el aspecto del atribucionismo. Pero no siempre es definitivamente exacto. Permanece el axioma de que en historia del arte antes es el monumento que el documento.

Los documentos difieren de las fuentes literarias por su carácter oficial, jurídico y testimonial, y porque sólo tienen una validez dentro del discurso interpretado por el historiador.

Normalmente se piensa en documentos *escritos*, y ciertamente ocupan una gran importancia dentro de la labor investigadora del historiador, sea en forma manuscrita o en letra impresa, y constituyen un primer grupo al que clásicamente viene dándosele una gran importancia. Pero no debemos olvidar otros tipos de documentos, como son los *gráficos*, constituidos por planos, bocetos, proyectos, mapas producto de la cartografía y topografía, útiles en muchas ocasiones para determinar el inicio, situación y dificultades de una obra de arte.

En el mismo nivel de utilidad están los documentos *artísticos*, tanto manuales como reproducidos (grabados) que ofrecen dibujos, pinturas, copias, etc., de obras que tal vez hayan desaparecido.

Dentro de este grupo de documentos gráficos se deben tener en cuenta los *fotomecánicos*, ofrecidos por la fotografía, el cine, televisión, video, etc., y los *sonoros* registrados mecánicamente. El historiador de arte ha de contar con toda esta clase de documentos, sobre todo en la investigación del arte contemporáneo, y no limitarse a la clásica investigación de los archivos en busca de documentos históricos, administrativos, notariales o eclesiásticos, sino que ha de contar también con las hemerotecas, las fototecas y las discotecas.

El documentalismo se ha cultivado en España, a ve-

ces con extremos historicistas, prescindiendo de la obra de arte como fenómeno que debe analizarse. Es significativa a este respecto la opinión de Ricardo del Valle (1916) que valoraba como más seguras las atribuciones basadas en los documentos, «como hacen los españoles» (Gestoso, Sanchiz Rivera, Serrano Sanz) que los trabajos formalistas de los extranjeros («La cultura, la investigación histórico-artística y los archivos de protocolos notariales», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916, enero-febrero, pp. 157-162).

Fruto de este interés documentalista son los trabajos regionales que estudian la documentación artística concreta: ABIZANDA, M., *Documentos para la historia literaria y artística de Aragón*, Zaragoza, 1915-1932; ZARCO DEL VALLE, M., *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España*, Madrid, 1870; MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, 1901; y las numerosas colaboraciones de revistas especializadas.

También son fruto de esta dedicación los *Catálogos monumentales* de España por provincias (1900) con un inicio decepcionante, que no lograron inventariar las obras de arte como pretendían, ni llegaron a cubrir la totalidad de las provincias. Algunas ediciones más recientes logran resultados más óptimos al estar estructurados de una manera más científica.

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS ARTISTAS

El campo de la biografía de los artistas creadores es uno de los más ampliamente cultivados dentro de la historia del arte. Basta comprobarlo con el gran porcentaje de libros biográficos que existen en una biblioteca especializada. A pesar de que existe una amplia zona cronológica y geográfica de la historia donde el anonimato de las obras no permite conocer a los artistas que las crearon.

En la transmisión de los datos biográficos se mezclan muchas veces anotaciones novelescas, fantasías inventadas por la imaginación popular o acontecimientos despertados por la resonancia de las obras, datos en algunos casos útiles, pero claramente perturbadores en otros. La crítica más reciente tiende a purificar el estudio biográfico de los artistas, aportando una historia más real y apuntando hacia otros aspectos biográficos a la luz de la psicología, del entorno social y la sublimación de los instintos individuales que determinan la vida del artista y su obra.

Pero estos puntos de vista parten algunas veces de autores ajenos a la historia del arte, médicos, sociólogos, psicólogos y novelistas, cuya intención se dirige más al co-

nocimiento de la personalidad del artista que al análisis de la obra de arte creada por él. Con lo que el problema metodológico se complica aún más.

No cabe duda de que la biografía es un género histórico o literario que consiste en transmitir la personalidad de un hombre creador de imágenes ordenando y clasificando éstas a lo largo de su existencia. Pero como género histórico o literario no sería suficiente para aceptarlo como método de la historia del arte si no analiza y valora las obras. No obstante, el conocimiento de la vida del artista, desde diversos puntos de vista, es un trabajo auxiliar del historiador de arte, y el método biográfico es hasta cierto punto indispensable (véase SECO, C., «La biografía como género historiográfico», en *Once ensayos sobre la historia*, Madrid, 1976).

La consideración de la historia del arte, desde el punto de vista de la vida del artista, no se da en estado puro, como tampoco se da en ninguno de los modelos metodológicos. Se hace en función de ordenar, catalogar e historiar su creación. El resultado puede ser válido en épocas más recientes y en ciertos ámbitos de la cultura occidental, donde es más fácil conocer la vida de los artistas. En otros momentos cronológicos o lugares geográficos, cuando no se conoce a los autores de las obras, se busca una clasificación bajo la forma de «maestro» innominado o llamado por un lugar, una obra o una característica. Es el resultado de un modelo biográfico que se empeña en ordenar las obras desde el punto de vista de su genitor.

Este método suscita una serie de interrogantes: ¿puede ser objeto de la historia del arte la transmisión de una personalidad creadora? ¿Se puede identificar la historia de los artistas con la historia de las imágenes? ¿Puede llegarse a cuantificar la parte de la vida del artista que existe en la obra creada por él? ¿Es válida una historia del arte biocéntrica?

El modelo de historia del arte como historia de los artistas creadores puede constituir una metodología que ha tenido y tiene una gran importancia en la historiografía.

La acentuación personal y el individualismo de los artistas contemporáneos resalta la práctica de este modelo de historia cultivado más que nunca.

Por ofrecer diferencias de apreciación dividiremos este método en tres partes: la historia del arte como biografía de los artistas; la historia del arte como historia de las generaciones y la biografía psicoanalítica.

### **La historia del arte como biografía de los artistas**

No se puede hablar de la existencia de un método biográfico anterior al Renacimiento. Las primeras biografías de los artistas coinciden con los esbozos para hacer una historia del arte. En este sentido, podemos considerar a Vasari como el autor más importante. Las biografías surgen como exigencia de los mismos practicantes del arte y, consiguientemente, de los promotores y coleccionistas de las obras de arte.

Las «vidas» tienen una doble finalidad: por un lado, son tratados útiles para los artistas, y por otro se transforman en alabanza de las mismas artes. La utilidad se cumple con la aportación de técnicas, tratados de arquitectura, escultura y pintura que ofrecen principios matemáticos, técnicos y temas que pueden desarrollar los artistas. Suelen ser escritos hechos por los mismos artistas, en contra de lo que ocurrirá más tarde. La alabanza de las artes se cumple presentando la vida de los más importantes maestros que sirven de ejemplo y modelo, situando a los artistas en una categoría social que por sus especiales cualidades les pertenece. El artesano pasa a ser «artista», maestro y modelo de hombre universal. Dentro de este aspecto de honorificación y alabanza del arte y de los artistas, cumple una importante función el sentimiento nacional y patriótico. Por esta razón hay representantes de las «vidas» en cada país.

Merece la pena destacar que estos primeros esbozos

de la historia del arte, iniciados con las biografías, coinciden con un período crítico como es el Manierismo. La autoconciencia de que los artistas ocupan un lugar especial dentro de la escala social, se manifiesta en la manera exaltada con que estos biógrafos alaban a las artes y a los artistas purificándoles de su «servilismo» tradicional (véase GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976, donde estudia esta problemática en el ámbito español).

G. VASARI (1511-1574), *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architettori scrite da...*, 1.<sup>a</sup> ed. 1550 y 2.<sup>a</sup> edición, 1568, inicia esta metodología. Vasari describe la vida de los artistas haciendo concordar los acontecimientos externos con la actividad productiva. Lo que le interesa es el retrato del individuo creador (son sintomáticos los retratos que acompañan a la segunda edición); para ello, si es necesario, acude a las anécdotas, a la fantasía popular y a la tradición oral que para él tienen tanto valor como los documentos. No obstante, la frecuente utilización de la literatura artística anterior, las autobiografías, las cartas, los tratados y la atención que presta a los monumentos, grabados y dibujos demuestran unas intenciones de seriedad científica en su método.

Al considerar a la arquitectura, la escultura y la pintura como hermanas de un mismo padre, el diseño, incluye una novedad respecto a los tratadistas anteriores a él: la integración de las artes. La «rinascita» fue un fenómeno total que se desarrolla en tres fases, superando la catástrofe en la que tuvieron parte por igual dos fenómenos: el celo de la nueva religión cristiana y los estragos de los bárbaros. En el fondo, lo que preocupa al biógrafo Vasari es conocer en profundidad los móviles que empujan a los artistas para resucitar la cultura de la Antigüedad clásica.

Desde este punto de vista histórico comete una enorme ficción que se mantendrá hasta el siglo XIX: la historia del arte sólo tiene dos puntos de apoyo: el clásico (la Antigüedad) y el nuevo (la «rinascita») desconsiderando todo lo creado por el hombre durante los largos siglos

de la Edad Media. Para Vasari sólo es válido lo antiguo y lo moderno: la «buena manera greca antica» y la «buena manera moderna». (La terminología es distinta en los tratadistas españoles que se refieren a las formas góticas cuando hablan de realizar «a la moderna» y a las formas antiguas cuando se expresan «a la romana».)

Aunque Vasari no tuviera unos sucesores inmediatos, sin embargo una larga serie de biógrafos siguieron sus aportaciones y su metodología durante los siglos siguientes (véase SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Libro V).

Karel VAN MANDER (1548-1606), *Schilderboeck*, Alkmaar, 1604, fue el primero que imitó en el norte el modelo de Italia. Biografía artistas flamencos, holandeses y alemanes y su obra disfrutó de gran número de ediciones con las correspondientes ampliaciones y traducciones en francés e inglés.

En el ámbito alemán, aunque más tardía, es importante la extensa obra de Joachin von SANDRART, *Teusche Academie der Edlen Bau-Bild und Mahlerei Künste*, Nuremberg, 1675.

En Francia contaron con la obra de André FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, París, 1666-1668, también con repetidas ediciones y traducciones en alemán e italiano.

En España, el primer tratado importante de biografías es el de Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. Pacheco bebe en fuentes anteriores como son Pablo CÉSPEDES, de quien toma muchos datos referentes a las vidas de artistas españoles, y sobre todo Vasari. Es muy posible que conociera también la obra de Van Mander. Le sigue en importancia el tratado de Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, 1675, impreso por primera vez el año 1852 en Zaragoza. Es un texto sembrado de hechos concretos referidos a artistas e insinúa una historia de la pintura española, preferentemente aragonesa (véase la edición de J. Gállego, Barcelona, 1950).

Sin embargo, la obra más importante es la de Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, 1715-1724 (reimpresión, Madrid, 1947, Ed. Aguilar). La tercera parte está dedicada a describir la vida «de los pintores y estatuarios eminentes españoles y de aquellos otros extranjeros ilustres» para que sirvan de estímulo a los que siguen sus huellas. Palomino encuentra muy difícil el estudio histórico «porque está ligado a las precisas puntualidades del hecho». Hace servir las aportaciones de los autores anteriores, y como ellos no duda en afirmar que la pintura estuvo sepultada durante mil años en Occidente y que en España se retrasó doscientos años más que en Italia. Sus biografías son elementales, inclinándose a ver la parte virtuosa y ejemplar de los eminentes varones. La obra de Palomino tuvo traducciones en inglés (1739), francés (1749) y en alemán (1781) (véase SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Libro VI, p. 429, con bibliografía; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte*, Madrid, 1923).

El último gran representante de la literatura biográfica española es J. A. CEÁN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, en 6 volúmenes; Llaguno amplió el trabajo de Ceán (1829) y posteriormente el Conde de Viñaza (1894). Ceán intenta ampliar las vidas de Palomino acentuando el carácter biográfico y reflejando cualquier dato que halle, aunque sin citar la procedencia. El amor a las artes se refleja en el celo en promover su conocimiento, para ello nada es tan eficaz como recoger las memorias de los artistas.

Las vidas de los artistas transmitidas por estos biógrafos, a los que se puede añadir un cuantioso número de otros menos importantes, desarrollan un método que tiene como idea central el conocimiento del artista creador. Como siempre, todo método parte de una idea o una teoría: que la explicación de la obra de arte se halla únicamente

en la personalidad del artista que la hizo. Todas las teorías de arte, los tratados técnicos y las biografías centran su atención en este eje de la creatividad personal como explicación de las obras de arte. Es un síntoma de la importancia que toma el artista como genio creador y la valoración que se dará a las obras de arte desde la autoría, prescindiendo de otros valores sociales, lingüísticos o culturales que la historia del arte recuperará más tarde.

El método biográfico o la historia del arte considerada como historia de los artistas no se agota en el siglo XIX. Tanto desde el punto de vista puramente monográfico, como formando grandes colecciones de indudable valor, la biografía es campo ampliamente cultivado por la literatura artística (TIEME-BECKER, U. F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 1907-1950, 37 vols.; BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, 1924; BOLAFF, *Dizionario enciclopedia dei pittori e degli incisori italiani dell'XI al XX secolo*, Turín, 10 vols.; *Diccionario universal de pintores, escultores y arquitectos*, Barcelona, 1970; o grandes colecciones como: Clásicos de Arte, Rizzoli-Noguer, Pinacoteca de los Genios).

Dentro de un margen más reducido de un lugar o una época se han realizado ensayos de interés en una mezcla de datos biográficos, familiares y de aprendizaje (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La vida de los artistas en Castilla y León durante el siglo de Oro», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1959; LETHEVE, J., *La vie quotidienne des artistes français au XIX siècle*, Biarritz, 1968; EASTON, M., *Artist and writers in Paris. The Bohemia Idea, 1803-1867*, Londres, 1969; BENJAMIN, W., *Iluminaciones*, 2, Madrid, 1972; WACKERNAGEL, M., *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938).

La monografía biográfica más reciente incorpora criterios de selección documental y estudios rigurosos de las fuentes, problemas sociales y matizaciones psicológicas pa-

ra poder organizar la producción de cada artista en el contexto de su vida privada y social, determinando momentos evolutivos y formas cambiantes de su manera de hacer. La bibliografía en este aspecto es muy abundante.

Estos trabajos contrastan con la innumerable cantidad de series de vidas de divulgación, acompañadas de una selección de ilustraciones, útiles en cuanto a la calidad de las reproducciones, pero que suelen quedar sin leer o interpretar. Pertenecen al mundo del consumo de libros de arte que tanto se practica comercialmente por algunas editoriales.

### La historia del arte como historia de las generaciones

El método biográfico lleva consigo el planteamiento de la importancia que los grandes maestros han tenido en el desarrollo de las artes. Las biografías suelen centrarse en el estudio de los grandes maestros del arte universal, con la consiguiente falsificación o ficción científica de ver en la historia del arte una serie de escalones señalados por grandes hitos. Estos hitos serían los grandes maestros en torno a los cuales se forma una escuela generacional. El estudio de las generaciones sería, por tanto, equivalente a una biografía ampliada a un grupo que llamamos generación.

El método histórico de las generaciones es iniciado por Comte y lo continúa Stuart Mill. La preocupación de estos autores se centra en hallar las leyes según las cuales una situación de la sociedad produce la situación que le sucede y la reemplaza. Si el momento histórico determinado lo hacen los hombres de ese momento, en el que confluyen los mismos acontecimientos, se podría hablar de «grupos» de hombres que responden de una misma manera a ese momento. Estos hombres formarían una generación, que es una comunidad de influencias recibidas por la anterior y de preocupaciones análogas. La generación

sería el sujeto verdadero del cambio histórico, la unidad vital del cambio. Dromel aporta la idea de los quince años como módulo que marca el paso de una generación a otra.

Este método histórico logró una sistematización más amplia con Ortega y Gasset (*En torno a Galileo*, Madrid, 1933) y otros autores que continúan su influencia como Dámaso Alonso, Laín Entralgo y Julián Marías.

Pero quien primeramente aplica la teoría de las generaciones al estudio de la historia del arte es W. PINDER, *El problema de las generaciones en la historia del arte europeo*, Buenos Aires, 1946. Su idea principal es lo que él llama «la contemporaneidad de lo no coetáneo». Los contemporáneos son los de distintas edades que viven en un mismo tiempo; los coetáneos son los que tienen los mismos años. Por tanto, cada uno vive con sus coetáneos y con sus contemporáneos, pero sólo forma generación con los primeros. Según esto, los artistas quedan condicionados por el tiempo y lugar de su nacimiento, donde no pueden vivir aislados, sino formando generaciones, las cuales forman un ciclo más reducido que el de las épocas. Toda época, por tanto, esta formada por varias generaciones.

Las individualidades de los artistas son muy importantes, pero no se pueden estudiar desligadas de este fondo generacional. La situación histórica es común a un grupo de artistas coetáneos y todos ellos forman una generación.

E. LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* (Madrid, 1951, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), ha defendido esta metodología que, de alguna manera, él mismo ha intentado aplicar en estudios biográficos (*Velázquez*, Barcelona, 1944).

Lafuente Ferrari concede a la teoría de las generaciones un valor cronológico que él aplica al estudio sistemático de la historia del arte y de los artistas. Son las llamadas «generaciones decisivas». Por ejemplo, hay una generación decisiva hacia el año 1575 en España (Carducho, Caxes, Maino); anteriormente, otra generación de claros-

curistas, en 1560 (Ribalta, Roelas, Tristán, Orrente, Sánchez Cotán) a la que precede la de los últimos manieristas, 1545 (Blas de Prado, Céspedes, Gregorio Martínez) y, desde luego, la gran generación de 1590-1605 (Ribera, Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano).

Este tipo de biografía consiste en presentar al artista en su época, señalando los elementos que le favorecen y los que se le resisten, como si fueran tipos de una forma especial humana, potenciando, desde luego, su obra con análisis formales.

El origen de esta concepción es de carácter naturalista y biólogo (LAÍN ENTRALGO, P., *Las generaciones en la historia*) y es un esbozo historicista de una sociología del arte donde juegan las minorías generacionales, más que las ideológicas, lo que no es fácilmente aceptable (véase ALONSO, R. M., «¿Es el método de las generaciones un método comprobado?», en *Revista Nacional de Cultura*, 128, Caracas, 1958, pp. 92-113; MARÍAS, J., *El método histórico de las generaciones*, Revista de Occidente, Madrid, 1964).

### La biografía psicoanalítica

El método biográfico como eje de la explicación de la historia del arte, y los progresos realizados en el campo de la psicología han derivado hacia la posibilidad de querer explicar la obra de arte desde el conocimiento profundo del artista creador. Esto equivaldría a considerar que la historia de las imágenes es igual a la historia de los artistas creadores, y por tanto a una historia del arte biocéntrica. Esta metodología se produce desde dos campos psicológicos distintos: la explicación psicológica de la obra de arte como efecto de una personalidad creadora (que a su vez produce unos efectos psicológicos en el contemplador), y la explicación de la imagen desde el psicoanálisis.

En el primer aspecto, se parte de la consideración de que la imagen es un efecto con un contenido humano, per-

sonal, que refleja el carácter y la naturaleza del artista creador. En las obras de arte, por tanto, se podría cuantificar y tipificar la vida del artista con todo su contenido humano, temperamental y mental, como si la obra estuviera hecha a imagen y semejanza de sí mismo, en paralelismo con el Creador bíblico.

R. HUYGHE, *Les puissances de l'image. Bilan d'une psychologie de l'art*, París, 1965 (*Los poderes de la imagen*, Barcelona, 1968), intenta mantener esta hipótesis llegando a consecuencias insospechadas. «Toda imagen es un signo y puede encontrarse en ella, como en un rostro, además del parecido y la belleza, la inscripción de un alma», afirma el autor, para concluir lapidariamente: «Un hombre está ahí [en la imagen]: a nosotros nos toca descifrarlo» (p. 119). Huyghe expone su metodología de una manera más amplia y expresa en *Dialogue avec le visible (Diálogo con el arte*, Barcelona, 1965) en un complemento final que titula «Psicología del arte». El hallazgo de que el arte debe estudiarse desde el campo psicológico es el resultado de varias generaciones y cuantiosos esfuerzos que han conducido a los investigadores por los distintos caminos metodológicos desde el siglo XIX. Especialmente por la senda del estudio de la forma, superando los escollos del positivismo histórico y los excesos de la iconografía.

La psicología del arte sería una hermana menor de la psicología general, disponiendo de todos los medios que ésta le depara, «organizándolos para adaptarlos mejor a sus fines particulares».

Indudablemente, los resultados a los que llega Huyghe en sus estudios sobre la pintura son importantes, aunque no en todos los casos suficientemente convincentes. Siempre queda la duda de si este camino seguido para estudiar las imágenes no supone una desviación del objeto específico de la historia del arte. El mismo sale al encuentro de esta objeción afirmando el carácter instrumental de la psicología del arte, y que como tal tiene unas limitaciones propias. En cualquier caso, siempre acecha el peligro del

psicologismo en la historia del arte al querer hacer de ella una parte de la psicología general.

Pero la psicología del arte ha de ir más en profundidad, si quiere determinar la personalidad del artista creador: necesita acudir al psicoanálisis para explorar las profundidades espontáneas e irreflexivas de la personalidad creadora.

A este respecto es digno de recordar las relaciones que tuvo Freud con la Escuela de Viena, que inició el estudio de las formas. El psicoanálisis, aplicado al estudio de las creaciones artísticas, no es sino el último eslabón del método biocéntrico de la historia del arte.

Freud no tuvo preocupaciones específicas en este campo, salvo la tentativa de analizar una obra de Leonardo da Vinci («Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Obras completas*, Madrid, 1968, t. II, p. 457). Para Freud, el arte es una especie de rodeo por el que el sueño vuelve a ser realidad. El artista que es un insatisfecho y concentra todo su interés y su libido en las formas imaginativas, crea formas como reacción, en lugar de actuar de otra manera. Leonardo confiere a sus imágenes (Monna Lisa y Santa Ana, María y el Niño) el contenido de unos sueños infantiles que se reflejan en determinadas formas de las obras.

En esta línea continúa Ernst KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, 1964 (1952); y E. H. GOMBRICH, *Meditaciones sobre un caballo de cartón*, Barcelona, 1967 (Londres, 1963), *Freud y la psicología del arte*, Barcelona, 1971 (1965-1966) y *Art and Illusion*, Londres, 1960.

El método de trabajo de Gombrich no es propiamente un psicoanálisis del arte, puesto que una obra de arte no puede «psicoanalizarse». Una imagen no puede referirnos sus experiencias o sus sueños, objetivo buscado por el psicoanalista. Pero una obra de arte posee el carácter de un «sueño compartido», y en este aspecto el historiador de arte coincide con el psicoanalista, porque ambos han de descifrar el sueño. La diferencia está en que uno interro-

ga a un sujeto y el otro a un objeto. Para Gombrich el arte es una respuesta estética ante un problema estético, y no ante un problema de índole psicológico.

Gombrich entabla una dura polémica contra una historia del arte historicista, puesto que para él, el sujeto de la historia es el ser individual y concreto. Su método histórico-artístico parte, según esto, del estudio detallado del proceso de creación «centrando la atención firmemente en el ser humano individual». Esto le obliga a precisar: «Nosotros, creo yo, deberíamos volver otra vez al artista que trabaja para aprender lo que ocurre de hecho cuando alguien realiza una imagen» («Arte y saber histórico», en *Meditaciones...*, p. 152). Pero tampoco está exento de contradicciones, como cuando se pregunta: «¿qué derecho tenemos nosotros a averiguar los sentimientos privados de un artista?» (*Ibid.*, p. 40).

Gombrich, procedente de la Escuela de Viena (discípulo de Schlosser) e integrado en el Instituto Warburg en Londres, hace de puente entre las dos escuelas, intentando mantenerse en una línea de equilibrio entre el formalismo y las formas culturales, gracias a los nuevos ingredientes de la psicología del arte (sobre Gombrich: GINZBURG, C., «Da Warburg a Gombrich. (Note su un problema di metodo)», en *Studi Medievali*, 1966, II, p. 1.915-65; IVARS, F., «La recepció de Gombrich i la seva problemàtica», prólogo a *A la recerca de la història cultural*, Valencia, 1974).

La incertidumbre en que todavía se mueve el psicoanálisis obliga al historiador de arte a ser prudente en este camino, puesto que la obra de arte no puede ser únicamente el resultado de una personalidad aislada que exterioriza sus sueños y frustraciones.

L. S. VIGOTSKI, *Psicología del arte*, Barcelona, 1972, introduce la idea de la naturaleza sociohistórica de la conciencia humana, siguiendo la línea de Jung. Se remite a Plejanov para señalar que los mecanismos psicológicos que determinan la conducta estética del hombre están dependiendo de causas de orden sociológico.

El inconsciente influye en nuestros actos y se refleja en los hechos objetivos como las obras de arte. El psicólogo examina estas obras como un sistema de estímulos organizados en una estructura de diversos elementos, y a partir de la misma obra puede conocerse el inconsciente, que no sólo es individual sino social.

El método biográfico, por este camino, vuelve a conectarse con la problemática de la sociología del arte, que examinaremos después.

La idea del inconsciente colectivo o «arquetipos» de Jung se han proyectado sobre la historia del arte traducidos por «formas simbólicas» de Cassirer y aceptadas por los iconólogos. Estas formas arquetipos o simbólicas se transmiten a través de los tiempos en formas alegóricas. La conjunción del psicoanálisis y la iconología está produciendo recientemente una bibliografía compleja al añadirse los postulados marxistas (Marcuse, Goldmann) (véase ARGAN, G. C., «Iconología, psicoanálisis e método marxiano», en *Psicon*, I, 1974).

La psicología del arte se da la mano con la sociología del arte y con la iconología: métodos que buscan el conocimiento del significado profundo connotado por la obra de arte, pero no directamente intentado por el artista. El contenido biográfico o el social no constituye un tema o asunto de la obra de arte, sino que es un posible significado contextual, común a cualquier hecho histórico, alcanzable desde el campo de la sociología, la psicología o la teoría de las formas simbólicas.

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS HECHOS HISTÓRICOS

Si la historia del arte como historia de los artistas se centra en el conocimiento y transmisión de la personalidad creadora, como causa de la imagen, llegando en los tiempos recientes hasta las profundidades del inconsciente, ya desde el siglo XVIII se iniciaba un modelo distinto de historia del arte. Se intentaba analizar las causas que determinan el nacimiento de las formas artísticas en cada momento.

En el fondo se trata de una postura filosófica ante la historia: buscar las causas de la diversidad de las artes entre los pueblos. Esta postura es muy propia de la óptica racionalista y naturalista del siglo XVIII. Esta actitud metodológica supone que la historia del arte, desde este momento, la estudiarán y escribirán los sabios y no los artistas, como venía sucediendo anteriormente. Los tratados sobre arte, mezcla de alusiones biográficas y consejos técnicos como exaltación de las artes y los artistas, darán paso a los estudios realizados por conocedores que inician una ciencia del arte.

La atención se centrará en el estudio de los hechos his-

tóricos, geográficos y de medio ambiente que pueden explicar el origen de las formas artísticas en cada lugar. Este esbozo de la nueva ciencia de la historia del arte se orienta por distintos caminos: definición de la belleza (estética), análisis descriptivo de las obras (señalando cánones estilísticos) y precisión de las causas genéticas de los estilos nacionales, de época y de generación.

A ello contribuyeron tres fenómenos importantes: el nuevo interés por la Antigüedad clásica, la crítica del arte contemporáneo, y la estética.

El culto hacia la Antigüedad no era nuevo, pero se acentúa como reacción burguesa contra el Barroco y Rococó. Los descubrimientos iniciados en Herculano (1737) y Pompeya (1748) acentuaron este interés por la cultura desenterrada, aunque los hallazgos de obras no fueran importantes y numerosos, provocando, desde mediados del siglo, el cultivo de la arqueología y el movimiento artístico del neoclasicismo. Esta vuelta nostálgica hacia las culturas históricas pasadas, tendrá su confirmación poco después en la búsqueda de los ideales nacionalistas europeos dentro de la Edad Media. Las corrientes plásticas barrocas se entrecruzan con las formas neoclásicas, que terminarán imponiéndose, por dos razones fundamentales: por la identificación del barroco con el gusto de una clase rechazada por la Revolución francesa y por la sugestiva atracción de las antiguas culturas desaparecidas. En el fondo, el culto por lo clásico y el entusiasmo por la Edad Media responden a un mismo gusto romántico.

La crítica del arte contemporáneo se manifiesta en torno a las exposiciones de los Salones de París, y supone un interés por encontrar la explicación y valoración de las obras que se exponían (VENTURI, L., *Histoire de la critique d'art*, París, 1969, cap. V; FONTAINE, A., *Les doctrines d'art en France*, París, 1909). Ciertamente no sólo es en París donde se hacen exposiciones, pero es esta ciudad la que se convierte en centro para el estudio del arte moderno, como Roma lo es del arte clásico.

La autonomía de la ciencia del arte fue reconocida

también por una nueva filosofía, a la que A. G. BAUMGARTEN define como «teoría de la belleza y filosofía de lo bello» y denomina *estética* (*Ästhetik*, Berlín, 1750). El conocimiento intuitivo era oscuro, pero científico, aunque distinto del de la ciencia. De esta manera queda asignado un campo para la ciencia teórica del arte, cuyo nombre perdura aún.

La historia de los hechos culturales, la crítica del arte y la filosofía o normativa de la belleza forman la tríada fundamental sobre la que se apoyará el gran edificio de la ciencia del arte, y los tres apoyos nacen durante el siglo XVIII.

No es de extrañar, por tanto, el éxito inmediato de un arqueólogo-filósofo como era Winckelmann, y el de un pintor filósofo como era Mengs. La problemática sobre el arte había dejado de ser biográfica y técnica para pasar a un nivel filosófico: buscar el origen del arte. Una sociedad perfecta, como la antigua, daría como consecuencia un arte perfecto, que se transpone en ideal digno de ser imitado por la expresión bella de sus formas. Pero esta perfecta sociedad se hallará también en la organización artesanal y religiosa de la Edad Media, provocando la imitación de sus formas artísticas.

J.J. WINCKELMANN (1717-1768) reúne las cualidades para ser el sabio, con ojos de artista, que inicia esta nueva manera de estudiar el arte: es teólogo, historiador, arqueólogo. Su teoría está expuesta en varias obras de las que entresacamos: *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, 1967 (1764); *Lo bello en el arte*, Buenos Aires, 1964 (selección de textos extraídos de la anterior).

El objetivo de Winckelmann es buscar los orígenes del arte y sus causas en Grecia, partiendo de un principio (planteamiento que puede considerarse científico): la apreciación de que existen diferencias entre las artes de los distintos pueblos. ¿Cuáles son las causas de estas diferencias? Unos factores determinantes: el clima, que viene dado por la situación geográfica de los distintos pueblos, y el ambiente, basado en la libertad, el pensamiento y la

educación. Puesto que estas circunstancias se dieron plenamente en Grecia, este país consiguió unas formas artísticas superiores a los demás. Este arte desarrollado en cuatro etapas (ideal, sublime, bello, imitación) se repite durante el Renacimiento.

La belleza es el principal objeto del arte, y esta belleza se da cuando se unen la unidad y la sencillez, consiguiendo lo que él llama sublime.

El hecho estético, por tanto, está arraigado a la historia y las condiciones de los pueblos y, como tal, puede tener unas fases de desarrollo y de decadencia. «La historia del arte aspira a exponer el origen, desarrollo, cambio y decadencia de éste, junto con los diversos estilos de los pueblos, edades y artistas, y a exponerlo, hasta el límite de lo posible, a base de las obras de la Antigüedad conservadas» (BOSANQUET, B., *Historia de la estética*, Buenos Aires, 1970, p. 284). Para Winckelmann la historia de los artistas no tiene interés, su objetivo radica en la comprensión de la obra en sí y en sus causas históricas y geográficas. Este planteamiento nuevo hace que se le pueda considerar como el padre de la historia científica del arte (JUSTI, K., *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Berlín, 1923).

Si Winckelmann se fijó principalmente en la escultura para montar su teoría del arte clásico, un pintor, A. R. MENGES, proyecta los mismos conceptos estéticos sobre la pintura. En sus *Lecciones prácticas de pintura* (1762) pone en marcha el funcionamiento mental de las ideas estéticas al uso, en torno a una serie de conceptos como diseño, claroscuro, colorido, composición y la belleza ideal que dan por resultado una serie de categorías como lo sublime, lo gracioso, lo natural, lo vicioso o lo fácil. Cada uno de los pintores se encasilla bajo una de estas categorías de belleza según su mayor o menor aproximación a la naturaleza. Menges utiliza el esquema histórico de Winckelmann y su proyección sobre las teorías y prácticas del arte en España son decisivas, gracias a la traducción de su obra por J. N. AZARA (*Obras de D. Antonio de Menges*, Madrid, 1780) (véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Menges en*

*España*, Madrid, 1927, y *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Madrid, 1965).

La parcela referente a la poesía la llena J. LESSING (1729-1781) con su pequeño texto *Laocoonte*, Madrid, 1934 (1766). Buen dramaturgo, mejor fabulista y gran crítico amante de la cultura clásica, intentó llenar el hueco dejado por Winckelmann devolviendo a la poesía la supremacía sobre la pintura y la escultura. Esta primacía se apoya en que el objeto de la poesía son las acciones, y el de la pintura y la escultura son los cuerpos. Utiliza una expresión que ha de perdurar mucho tiempo, «die bildenden Künste» (las bellas artes), para definir las artes visuales, iniciando de alguna manera la valoración de la forma.

Los encuentros en Roma de Winckelmann, Menges, el italiano Milizia y el español José Nicolás de Azara, son decisivos para la divulgación de la estética neoclásica en Italia y España.

Milizia fue un importante crítico de arte en el campo del teatro, del urbanismo y de la pintura. Su obra *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo e principi di Sultzer e di Menges*, Venecia, 1781, tuvo gran resonancia. Fue traducida en castellano por Ignacio March (Barcelona, 1823) y por Ceán Bermúdez (Madrid, 1827) lo cual colabora a que se prolongue el período neoclásico en España.

Pero es Menges quien atrae las atenciones de los tratadistas españoles no sólo por su tratado, sino por su obra pictórica. El gran teórico es E. de ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789 (sobre Arteaga: RUDAT, M., *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, 1971).

La historiografía de estos momentos está definida por dos ideas fundamentales: la decadencia de las artes, motivada por el barroco, y la restauración de las mismas, desde una preocupación intelectual y racional de la cultura. En esta labor tienen gran importancia BOSARTE (*Sobre la*

restauración de las bellas artes en España, Madrid, 1798), el viajero y antibarroco PONZ (*Viaje de España*, 1776-1794), JOVELLANOS (*Elogio de las bellas artes*, 1781 y *Elogio de don Ventura Rodríguez*, Madrid, 1790) y CEÁN (*Diccionario*, Madrid, 1800) (puede consultarse: CAAMAÑO, J. M., «Francisco Valzania y las ideas estéticas neoclásicas», en *Revista de Ideas Estéticas*, 85, 1964, pp. 27-51, y sobre todo la más reciente publicación sobre este tema de HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977).

El siglo XVIII había puesto las bases para establecer el concepto del gusto, acudiendo a la teoría de la belleza ideal y a la crítica del arte; había señalado el desarrollo histórico del espíritu humano poniendo en la evolución de los estilos una dinámica ascendente y descendente, de auge y de decadencia, y había descubierto el espíritu de las nacionalidades con el intento de hallar las causas que establecen un orden universal. Son las bases, en suma, que el romanticismo va a desarrollar más intensamente sobre los valores espirituales de la religión, la filosofía, la política y la moral.

### La filosofía del arte

Las teorías de Winckelmann sobre el arte clásico se convierten en una especie de mito para todos los tratadistas teóricos del arte, especialmente los alemanes. La filosofía idealista es decisiva en este aspecto al lograr una síntesis que explique la causalidad de un orden universal aunando el concepto de «gusto», de «espíritu de las naciones» y «espíritu del tiempo».

La estética consideraba al arte como una actividad autónoma del espíritu, y el idealismo, preocupado por descubrir el desenvolvimiento del espíritu humano, desarrolla una teoría del arte que sirve para conocer el espíritu absoluto, mientras queda en función de la razón y de la

ciencia el conocimiento del espíritu finito. El arte se transforma en una filosofía de la actividad espiritual del hombre, y la historia del arte sería una historia de la actividad artística.

La filosofía idealista se preocupó más de definir el concepto del arte, que de estudiar la obra artística en concreto. Pero al intentar llenar sus teorías con fenómenos concretos, se fijaron más en las teorías neoclásicas y, por tanto, en el arte de la Antigüedad, que en la producción artística del momento. Por otra parte, el arte de Grecia cumplía mejor las condiciones de la idea general, de la belleza ideal y absoluta.

La propuesta del arte clásico como ideal, sin embargo, no era atractiva para los artistas del momento, pero sí lo eran las grandes concepciones de las instituciones políticas, de las tendencias morales y religiosas que desembocarían en el romanticismo. La filosofía idealista del arte, bloqueada en lo clásico, se convierte de esta manera en la estética del romanticismo.

De las grandes concepciones idealistas (Kant, Humboldt, Herder, Hegel) las de Hegel tuvieron más aceptación. Hegel no se contentó con exponer sus ideas estéticas sobre el principio de que el arte no es una imitación de la naturaleza sino del ideal, sino que además intentó una historia general del arte, a grandes rasgos, identificando la estética, la historia y la crítica al mismo tiempo.

Pasado el primer momento de adhesión a los ideales clásicos, la conciencia de las nacionalidades despierta el interés por la búsqueda de las raíces nacionalistas, y la vuelta hacia las artes plásticas medievales se realiza por razones religiosas, morales y políticas. Esta sensibilidad anticlásica se advierte en F. Schlegel y Schnaase que ponen el acento en los aspectos religiosos, morales y gremiales de las distintas épocas. Las miradas se vuelven hacia la Edad Media en búsqueda de unos valores y unas formas perdidas, y ante la incapacidad de hallar nuevas formas que respondieran a la nueva sensibilidad o ideales nuevos.

La adhesión al pasado no clásico, la revalorización del

medieval y de los primitivos manifestado en el «Gothic revival» y en los movimientos prerrafaelistas y nazarenos, son el síntoma de una crisis ideológica ante la falta de una respuesta con formas nuevas y originales y ante el temor de las nuevas formas industriales, que se anunciaban desde finales del siglo XVIII cada vez con más fuerza. Los movimientos «modernistas» de finales del siglo XIX corregirán este desfase.

### El empirismo estético

Las preocupaciones por esclarecer y exaltar la vida de los artistas creadores y el interés en buscar una explicación al origen del hecho estético dentro de los factores climatológicos, nacionales o de medio ambiente, hacen olvidar que la obra de arte es un hecho estético y que, por tanto, tiene una serie de valores objetivos y alcanzables por medio de la vivencia estética de la obra.

La vivencia estética de la obra de arte: he aquí la raíz de una metodología muchas veces practicada, aunque sea de una manera inconsciente y pocas veces tenida en cuenta. Es, por otra parte, el caballo de batalla que intenta hacer diferenciar al crítico de arte del historiador de arte, como dos profesiones distintas.

Fue en el siglo XVIII cuando la crítica de arte toma conciencia de tal, haciendo de eso que llamamos obras artísticas algo más que un medio de comunicación, de lenguaje, o de exposición de los grandes misterios de la mitología, la religión o el poder. La revolución de la imagen, como medio de comunicación, inicia otros caminos y se hace objeto de exposición pública, para ser contemplada en salones, museos y colecciones públicas o privadas. Con este hecho nacen, naturalmente, los críticos que intentan explicar, valorar, rechazar o admitir las obras expuestas desde la propia vivencia y de cara al público. Las obras de arte comienzan a ser obras «de arte». Asimismo, comenzarán también a considerarse como una mercancía,

entrando en el rol económico y de mercado, donde la firma tendrá más importancia que la obra en sí.

Hay antecedentes de la crítica de arte dignos de tenerse en cuenta, como es el caso de Felipe de Guevara (*Comentarios de la pintura*, 1560) donde se muestra agudo observador de las cualidades psicológicas de cada artista. Pero especialmente hemos de señalar la descripción y crítica que hace el P. Sigüenza (1544-1606) de las obras que se van acumulando en El Escorial (*Historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1600). El autor no trata sólo de transmitir informaciones sobre los artistas que allí trabajan, sino que insiste en dar opiniones personales sobre algunas obras, realizando una crítica de arte de la manera más espontánea: el sentimiento que le despiertan y que él quiere comunicar al lector. «No soy pintor ni se me entiende tanto de arte, digo mi gusto o antojo», nos previene, pero no se cansa de mirar diariamente algunas pinturas. Sus descripciones son claras, precisas y, aunque no se muestra como teórico del arte, también se desprenden chispazos luminosos de su saber teórico: «esta es la diferencia de las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen, que aquéllas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y la naturaleza y está en todas las almas impresa y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante y así contentan a los pocos considerados e ignorantes». Menéndez y Pelayo compara al P. Sigüenza con las críticas de Diderot. El Escorial fue durante mucho tiempo un «salón» de exposiciones de los más diversos artistas.

Ya DUBOS (1670-1742) proclamaba en Francia que el arte es cuestión de sentimiento: «El primer objetivo de la pintura es el de emocionarnos. Una obra que provoca una gran emoción tiene que ser excelente, se mire por donde se mire» (*Réflexions critiques sur la poesie et la peinture*, París, 1719).

Pero es sobre todo DIDEROT (1713-1784) quien logra elevar la crítica de arte a un nivel donde la sensibilidad,

la imaginación y el gusto tienen una función primordial, durante el largo período de crítica de las exposiciones (*Salons*, 1759-1781). Sin olvidar las normas tradicionales, su mérito está en el enjuiciamiento que hace del arte contemporáneo por medio de la visualización directa y la valoración de las más diversas obras, prescindiendo de preferencias personales, aunque éstas, naturalmente, se tienen en cuenta. Podemos decir incluso que la crítica de arte adquiere un matiz subjetivo: el cuadro gusta al crítico y explica el porqué.

Para ello describe los elementos integrantes, sin tener en cuenta ni un orden ni un sistema previo, y luego intenta crear una sensación, por medio de las palabras, semejante a la que se produce en la contemplación del cuadro. Tampoco olvidan las técnicas empleadas, por eso frecuentaban los talleres de los artistas. Y, si la obra crítica lo exige, se emplea un lenguaje distinto: puede ser poético o lírico o burlesco. Diderot ensaya realmente la crítica del sentimiento (véase BELAVAL, Y., *Essais sur Diderot. L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, París, 1950).

Con STENDHAL (1783-1842) tiene su fin la crítica del período neoclasicista y se inicia la crítica romántica. De alguna manera establece la teoría del medio que aclarará después Taine (*Una interpretación sensual del arte. El clima geográfico e histórico en las artes*, Barcelona, 1972).

Como crítico de arte, denuncia las debilidades de un arte que había perdido su razón de ser, humana y social, y se manifiesta partidario de una relación entre estética y moral: el sentimiento de las artes es la medida suprema del comportamiento humano. La crítica de las exposiciones en los Salones tiene gran influencia entre los artistas y el público (*Mélanges d'art, Salon de 1824. Des beaux-arts et du caractère français*, París). Sabe incluso situarse en el punto intermedio criticando a su amigo Delacroix y justificando a Ingres. No en vano se había iniciado en la reflexión de las bellas artes por medio del sentimiento que le despertó la pintura italiana (*Historia de la pintura en Italia*, Madrid, 1967 [1817]).

El punto culminante de la crítica francesa se produce con BAUDELAIRE (1821-1867) quien se presenta reflexivamente los problemas de la misma actividad crítica (*Curiosités esthétiques*, París, 1968; *L'art romantique*, París, 1969).

La crítica de arte nada tiene que enseñar ni al artista ni al público. La crítica poética reflejada en poemas sería tan inútil y poco leída como la misma poesía; sólo quedaría la crítica de iniciación o contagio: la que es capaz de proyectar sobre el sentimiento del espectador el sentimiento puesto en las obras de arte. Y esta crítica ha de ser apasionada, parcial, política y comprometida.

El artista tiene que expresar su temperamento en la obra (como lo hacen Wagner y Delacroix): «quien no tiene temperamento no es digno de hacer pinturas». Y si la obra de arte es la naturaleza reflejada en la tela, la mejor crítica será la que refleje el cuadro en sí, por medio de un espíritu inteligente y sensible. Y ¿para quién es el arte? Para los burgueses, para hacerles aptos y dignos de captar la belleza (véase CHAIX, M. A., *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, 1919; FERRAN, A., *L'esthétique de Baudelaire*, París, 1933; VENTURI, L., *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, 1979).

La moderna crítica de arte tiene mucho que ver con la crítica iniciada en el siglo XVIII: la vivencia estética de la obra comunicada al espectador (lector) por medio del lenguaje. La crítica está así más cerca del arte y la historia más cerca de la ciencia. Y esta alternativa ya fue ofrecida por Diderot, Stendhal y Baudelaire.

La primera alternativa supondría la eliminación previa de cualquier sistema mental en el momento de abordar el arte. No habría ni una teoría ni una metodología previa. Únicamente la experiencia de la obra vivida subjetivamente a través del sentimiento. El sentimiento sería en todo caso el único punto de partida, previo a la percepción artística. Es lo que llamamos el *empirismo estético*.

Pero la obra de arte no sólo se ha de considerar desde fuera, desde el espectador, sino también desde dentro,

desde la realización técnica. Los salonistas visitaban asiduamente los talleres de los artistas y ello les permitía conocer desde dentro la realización de las obras.

Y como medio de expresión, el lenguaje. Los críticos eran literatos, poetas, antes que críticos de arte.

### La teoría del medio y de las nacionalidades

H. TAINE (1828-1893) desarrolla en la Escuela de Bellas Artes de París, en 1864, la teoría del «medio» que se publica con el título de *Philosophie de l'art*, París, 1881 (Madrid, 1958). Influenciado por la filosofía positivista y naturalista intenta demostrar la equiparación de las leyes físicas (geográficas y climatológicas) que rigen la naturaleza, con las leyes ambientales que condicionan la creación artística. Su método —insiste frecuentemente en él— parte de la búsqueda de estas leyes ya que «las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza viviente, no se explican sino por su medio». Su punto de partida está en «reconocer que una obra de arte no está aislada» y se debe buscar el conjunto de que depende y que la explica. Este conjunto es de tres órdenes: la obra total del artista, la escuela o familia de artistas del mismo país y del mismo tiempo (generación) y el mundo que le rodea o medio ambiente. Este medio ambiente está formado por elementos físicos, la raza, el clima y la geografía, y por elementos espirituales, estado general del espíritu y las costumbres ambientales.

Taine utiliza unos sistemas inductivos, a base de un muestreo representativo de obras clásicas —escultura griega, pintura italiana y flamenca—, y mediante una forma demostrativa intenta evidenciar que el fenómeno es así. Con ello intenta demostrar cuáles son las causas de las artes en su pujanza y decadencia y cuál es la naturaleza de la obra de arte. Lo que busca, en suma, es una nueva filosofía del arte sin normas apriorísticas, pero con leyes determinantes.

La importancia de este método radica en la consideración de que la obra de arte se debe estudiar en un contexto y no aisladamente. De alguna manera, es el punto de partida de Winckelmann y la repercusión de este método será muy grande a partir de este momento entre los tratadistas, quienes intentarán disimular el determinismo de la teoría de Taine. Tanto los biógrafos, como los culturalistas y los sociólogos intentarán explicar, a su manera, este «medio» en el cual crece la obra de arte.

Taine sirve de puente entre el neoclasicismo y las teorías románticas que, en estos años, descubrirán la explicación de este medio en el origen de las nacionalidades.

VIOLLET-LE-DUC (1814-1879) como arquitecto y arqueólogo racionalista cartesiano —aplicar las teorías cartesianas, superadas por la filosofía alemana, es ya un síntoma de nacionalismo— busca las causas sociales del arte, sobre todo en la Edad Media. Dentro de la Edad Media, el arte gótico despierta su interés por el carácter orgánico de sus formas y el fondo social que lo mantiene, naturalmente el gótico francés en su aspecto histórico y nacionalista. No desprecia el arte griego ni el romano, que considera como estadios ascendentes hasta llegar al logro gótico, produciéndose después un descenso desde el Renacimiento. Se rompe una ficción histórica para caer en otra, y habrá que esperar a que finalice el siglo XIX, para que todas las formas artísticas sean valoradas indistintamente, bajo otros enfoques científicos distintos (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, París, 1854-1868; *Entretiens sur l'architecture*, París, 1863-1872).

Viollet-le-Duc no desprecia los nuevos materiales y propugna una nueva arquitectura racional y funcionalista para su siglo. No es sólo un arqueólogo restaurador del gótico, sino un arquitecto consciente del uso que puede darse a los nuevos materiales dentro de los nuevos medios (sobre Viollet-le-Duc: DE FUSCO, R., *La idea en arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Barcelona, 1976 [Milán, 1968]).

Más que las teorías de Viollet-le-Duc, de cara a una metodología interesa destacar el cambio que supone una revisión histórica de la historia del arte. El individuo creador pasa a segundo plano, sustituido en su protagonismo por fuerzas colectivas sociales, como causa de las diversas artes. El elemento religioso, la organización artesanal o el componente social y cultural pasan a ser los determinantes de los estilos, en sustitución del artista creador o de los cánones preestablecidos de belleza por la filosofía del arte.

La preferencia por la Edad Media es el síntoma de este cambio metodológico. En el fondo se halla siempre latente la búsqueda de las raíces culturales e históricas de las diversas nacionalidades, que es una de las grandes consecuencias de la Revolución francesa y la posterior reacción contra el imperio.

El interés por la arquitectura gótica en Francia es el resultado de la actividad de restauración promovida por Viollet-le-Duc. En Inglaterra, sin embargo, el «gothic revival» es fruto de una tradición reanimada desde mediados del siglo XVIII, como reacción contra el Barroco, por Walpole, Langley y Hurd (VENTURI, L., *Histoire de la critique d'art*, cap. VI).

La reacción romántica inglesa, en el campo del arte, está dirigida por J. RUSKIN (1819-1900) en nombre del sentimiento nacional inglés, de la religión, la moral y la naturaleza (*The seven lamps of Architecture*, 1883; *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Barcelona, 1961; *Arte primitivo y pintores modernos*, Barcelona).

El planteamiento metodológico de Ruskin es ideológico: se debe cambiar la sociedad para que se pueda producir un arte auténtico. La sociedad moderna, industrializada, sometida a unas estructuras socioeconómicas degradadas, no puede hacer un arte válido. Éste depende de unos hechos históricos y religiosos concretos, que se dieron especialmente en la Edad Media; por eso durante aquellos siglos se produce un arte auténtico. En el fondo, es la misma teoría de Winckelmann, acentuando el elemento

moral y religioso como determinante y pasando de la Edad Antigua a la Media.

El arte que pone más énfasis en la forma que en el contenido no cumple la función que debe tener y debe ser invalidado (Renacimiento); el arte que representa a un mundo superior mediante un lenguaje simbólico y comunica contenidos éticos (gótico) adquiere su máxima categoría.

Para Ruskin, el artista que monopoliza el arte (como las academias, la corte o los coleccionistas) no hace sino autoglorificarse en busca del éxito personal. Por ello propugna una vuelta al artesanado gremial de la Edad Media. Es una postura claramente antibiográfica.

Esta actitud favorable hacia el artesanado se ve intensificada por W. MORRIS (1834-1896) que considera que el arte ha muerto, debido a la desviación de finalidades provocada por la civilización moderna. Se diferencia de Taine, en que no busca una definición de la naturaleza del arte, y de Ruskin en que no busca la salvación del arte en la religión y en la moral, sino en el cambio político y laboral, propugnando un cooperativismo socializante.

Morris no se opone, como Ruskin, al mecanicismo y a la industrialización, sino a la finalidad que la industria facilita: «permitir que las máquinas nos dominen en lugar de servirnos». La eficacia de estos principios se notó prontamente en la producción artesanal inglesa del movimiento *Arts and Crafts*, sobre todo a partir de 1860.

Tanto Ruskin como Morris se responsabilizan del movimiento prerrafaelista inglés.

De alguna manera esta consideración del arte como historia de los hechos históricos o de las nacionalidades puede descubrirse entre los tratadistas españoles de finales del siglo XVIII (AZCÁRATE, J. M. de, «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 18, 1966, pp. 525-549). G. M. de JOVELLANOS, en su discurso de la Academia de San Fernan-

do el 14 de julio de 1781, *Elogio de las bellas artes*, hace un resumen de la historia del arte español, que puede considerarse como un anuncio de esta conciencia del arte nacional. Las preocupaciones por el arte de la Edad Media también llegan a España, después del largo período del clasicismo adocetrinado por Mengs, Azara y Milizia. Es sintomático en este sentido, I. BOSARTE, *Discurso sobre la restauración de las bellas artes en España. Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*, Madrid, 1778, y CAPMANY, *Memorias sobre la Marina. Comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, 1779; los edificios góticos descritos por este autor servirán a la burguesía catalana posterior como modelo arquitectónico.

La reacción contra la invasión napoleónica obliga a investigar el pasado artístico nacional, con los ojos puestos en el gótico y en los monumentos catedralicios, que se hallaban en lamentable estado de abandono. La restauración de estos monumentos fue una de las consecuencias.

Con la irrupción romántica se incorporan a los estudios del arte una serie de personalidades que siguen la tradición reformista de los ilustrados en busca de la personalidad nacional, aprovechando el pasado artístico y literario como fundamento de la rehabilitación histórica. Los primeros pasos para esta restauración de los estudios artísticos, que terminarán a finales de siglo con la institucionalización de la historia del arte, y a falta de tratados específicos, hay que buscarlos en las publicaciones como *El Artista* (1835) o *El Museo Español de Antigüedades* (1872).

La primera generación está integrada por hombres que son a la vez que grandes artistas, importantes pensadores (los Madrazo, Carderera, Galofré) que, apoyados en la enseñanza de los nazarenos alemanes, combaten las enseñanzas de la Academia (GALOFRÉ, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las bellas artes*, Madrid, 1851; MADRAZO, F. DE, *Contesta-*

*ción a la exposición que ha presentado don José Galofré a los señores diputados de la Asamblea constituyente sobre el estudio de las bellas artes en España*, Madrid, 1855). El segundo grupo está formado por teóricos e historiadores que ponen los fundamentos de la arqueología e historia del arte propiamente dicho: M. MILÁ Y FONTANALS (*Principios de estética*, Barcelona, 1857), J. AMADOR DE LOS RÍOS, M. MENÉNDEZ Y PELAYO (*Historia de las ideas estéticas*), J. de MANJARRES (*Las bellas artes*, Barcelona, 1875), H. GINER DE LOS RÍOS (*Teoría del arte e historia del arte*, Baeza, 1873) y F. RIAÑO. Este último fue el primer catedrático de la historia del arte en la Escuela Diplomática de Madrid, en 1863, donde comenzó realmente la enseñanza de esta disciplina de una manera oficial, mientras permanecía en la Universidad bajo el nombre de «Teoría de la Literatura y las Bellas Artes».

Un común denominador parece englobar las preocupaciones de los historiadores españoles del siglo XIX: el «excursionismo» como medio para desplazarse a los lugares donde permanecen los monumentos antiguos y para adentrarse en el restablecimiento de la herencia histórica, que es tanto como buscar la identidad nacional. Son síntoma de este ambiente excursionista los títulos de las obras como *Paseo por Madrid*, *Paseo por Granada* o el amable estudio de los monasterios, estatuas, cuadros, bronce, sepulcros, tesoros o pinturas que forman el catálogo inventariado arqueológicamente en la revista *Museo Español de Antigüedades* entre 1872 y 1882. Más sintomática es aún la titulación de las revistas posteriores, *Revista de la Sociedad Castellana de Excursiones*, *Revista de la Sociedad Española de Excursiones*, y las obras de M. GÓMEZ MORENO, *Excursión a través del arco de herradura*, Madrid, y E. TORMO, *Cartillas excursionísticas*.

Sobre la concepción y método de la historia del arte en la España del siglo XIX tenemos un claro exponente en un texto tan fundamental como los apuntes sobre *Las lec-*

ciones de historia de la arquitectura dictadas por A. ALVAREZ, y recogidas por Elías ROGENT, entre 1845 y 1847, en la Escuela de Arquitectura de Madrid. El texto inédito manifiesta la concepción de la historia del arte apoyada en las enseñanzas de Winckelmann e influenciada, al mismo tiempo, por las corrientes románticas que añoran las culturas clásicas y medievales con nostalgia de una patria perfecta y perdida. Rogent pasa a ser el primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y profesor de Proyectos e Historia de la Arquitectura, al igual que su maestro Aníbal Álvarez lo era en Madrid (véase HEREU PAYET, P., «Sobre las lecciones de historia de la arquitectura dictadas por Aníbal Álvarez y recogidas por Elías Rogent i Amat», en *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978; NAVASCUÉS, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973).

Rogent aprenderá esta lección con la mirada puesta en el arte de la Edad Media, aplicándola a la restauración de los monumentos (Ripoll) y a la edificación de los nuevos (Universidad de Barcelona).

La consecuencia más importante será la «Renaixença» catalana que lucha por una organización propia apoyada en la lengua, en las costumbres y en el arte de la Edad Media. El principal exponente es PUIG I CADAVALCH (1867-1956) que une en su persona las condiciones de un político, de un arquitecto y un teórico del arte (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1909-1918; *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona, 1930).

Para Puig i Cadafalch, la Edad Media catalana se enraíza en el momento románico o período de formación de la nacionalidad. Según él, la arquitectura es un fenómeno histórico y el estilo es un conjunto de formas, resultado de una elaboración histórica llena de complicaciones materiales, formales y técnicas. Las nuevas necesidades sociales determinan los estilos y el espíritu de la época se filtra consciente o inconscientemente en cada estilo, donde la circunstancia geográfica tiene gran importancia. La teoría de las nacionalidades, que se inicia con Winckel-

mann, pasa por la explicación del medio geográfico de Taine, y las necesidades morales y religiosas preconizadas por Ruskin tienen un importante eco en el modelo ofrecido por este tratadista catalán (BONET CORREA, A., *El libro de arte en España*, Introducción; GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la crítica de arte en España*).

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LOS ESTILOS Y DE LAS FORMAS

Los métodos estudiados hasta este momento son la fuente del conocimiento histórico del arte contemporáneo. En ellos está incluida la posibilidad de un análisis social, psicológico, histórico, iconográfico y formal del hecho estético. Quedan claramente señaladas dos tendencias: una normativa y teórica, restringida al campo de la estética, y otra más positiva y fenomenológica, propia de la ciencia del arte, que terminará llamándose historia del arte. Esta segunda tendencia parte del estudio de los datos artísticos tal como se ofrecen a la observación histórica.

Merece la pena destacar que precisamente durante estos años se fundan institutos de investigación histórico-artística, como el Institut für Geschichteforschung, en Viena, el Instituto Alemán para la Historia del Arte, en Florencia, y el Instituto Warburg, en Hamburgo. En España es importante la Institución Libre de Enseñanza (1876) que con la Junta de Ampliación de Estudios (1907), dieron cabida a una generación de historiadores de arte que fundamentaron estos estudios.

El formalismo supone una reacción dialéctica contra el determinismo positivista que intenta explicar el arte desde el medio o desde las condiciones materiales del mismo objeto estético. En esta reacción tiene gran importancia la teoría estética de la visibilidad formal (Sichtbarkeit) propugnada por Fiedler (1841-1895) (*Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876; *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887) que distinguiendo entre arte y belleza relega el contenido de la obra de arte acentuando el valor de la forma representativa. Fiedler, remarcando el valor de las formas visuales, ópticas, no logra realizar análisis estilísticos completos, pero abre el camino a sus seguidores (Hildebrandt, Riegl, Wölfflin, etc.).

Es muy difícil integrar a los tratadistas bajo el nombre de metodología formalista. Cada autor, lo hemos repetido, tiene su método, pero todos coinciden en buscar una explicación al hecho estético, estudiado objetivamente, para buscar una explicación de su aparición, las diferencias, las analogías y las condiciones de su variabilidad en cada momento y en cada lugar. Insisten todos en el análisis explicativo, descriptivo, de los cambios de las formas, relegando a un segundo lugar el conocimiento del artista creador, así como del medio y del contenido. Se trata, por tanto, de una metodología distinta de los biógrafos, y que ha tenido una gran importancia durante los últimos años, haciendo proliferar libros prácticos que enseñan a mirar, a ver una obra de arte desde el lado compositivo y formal.

Ante la imposibilidad de estudiar a los diversos representantes de esta metodología formando escuelas o grupos, preferimos incorporarlos a todos individualmente destacando lo que pudieran tener de característica en común. Conscientes, sin embargo, de que existen otros elementos críticos diferenciantes.

El formalismo intenta desentenderse de la biografía del artista, desembarazarse de la reconstrucción del medio social, político y religioso y también de la erudita filología

de los grandes conocedores preocupados por la precisión de los documentos y las fechas.

En el surgimiento de esta metodología podemos destacar la influencia de dos hechos que se producen con cierta anticipación, aparte de la teoría de la *Sichtbarkeit*, ya mencionada. Nos referimos a la invención de la fotografía y a la práctica de las nuevas corrientes artísticas después del impresionismo.

La fotografía supone un medio de reproducción de obras que permite su comparación visual, por un lado, y la reacción que provoca ante el hecho de poder representar de una manera mecánica y realista los temas: ¡la gran revolución de la imagen!

En cuanto a la práctica de las nuevas corrientes artísticas, no todos los formalistas las recibieron con la misma ecuanimidad ni en el mismo grado de aceptación. La constructividad espacial característica del cubismo y la expresividad de la forma, propia del expresionismo, son a su vez los dos principios fundamentales de la metodología visibilista o formal. Ello permitió el «descubrimiento» de ciertos estilos considerados como decadentes y que fueron elevados a la categoría de verdaderas formas artísticas (barroco, por Wölfflin y Riegl; rococó, por Schmarow; romano, por Wickhoff; tardorromano, por Riegl; manierismo, por Dvorak; mozárabe, por Manuel Gómez Moreno, etcétera).

La aportación de esta metodología a la historia del arte como ciencia es indudable al centrar su interés en la obra de arte como hecho estético concreto y al potenciar el valor de las formas como lenguaje.

Una vez establecido el valor estético de las formas geométricas por Riegl, se llegaba a la consecuencia de trascendental importancia de que los esquemas formales de los momentos arcaicos o primitivos no eran debidos a una incapacidad de los artistas, sino a ciertos esquemas antinaturales que respondían a una «voluntad artística». La historiografía descubre las formas prehistóricas, el valor del arte oriental y las culturas llamadas primitivas. La

aportación de los artistas (Picasso, Apollinaire, Derain, etcétera) respecto a la valoración de estas formas tiene gran importancia.

Los estudios medievales se amplían hacia otros campos que no fueran únicamente la revitalización del gótico, como ocurrió en el siglo XIX, estableciendo la cronología y difusión del románico (Bertaux, Haselof, Porter, Goldschmidt) interesándose por el arte paleocristiano (Wilpert, Marruchi) y descubriendo el bizantino (Stryzowski, Grabar, Talbot Rice). Esta ampliación de horizontes se debe tanto a los grandes conocedores, como a los estudios morfológicos y a la práctica del arte de principios del siglo XX.

El arquitecto G. SEMPER (1803-1879) hace de puente entre el neoclasicismo de Winckelmann y los historiadores de arte alemanes de finales del siglo XIX. Semper estudia el proceso artístico de las artes desde las primeras realizaciones prácticas (armas, tejidos, utensilios, joyas) hasta las más superiores (arquitectura, escultura, pintura) haciendo un análisis tipológico más que cronológico (*Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, 1856; *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 1860-1863, 2 vols.).

Semper llega a señalar tres principios determinantes de las formas artísticas y de sus cambios: el material empleado en su construcción, la técnica del trabajo y la finalidad que han de cumplir. Veremos que este determinismo provocará la reacción de Riegl.

E. GROSSE, se acoge a este determinismo semperiano, pero cambiando los principios determinantes de las artes. Éstos serían unas determinadas estructuras económicas y políticas que exigirían la producción artística en función de cubrir estas necesidades (*Die Anfänge der Kunst*, 1894), tesis de gran éxito entre los etnólogos.

Adolf von HILDEBRANDT (1847-1921) escultor, amigo

de Fiedler y que vivió muchos años en Italia, realiza el paso entre la visibilidad teórica y el formalismo. Aporta un elemento nuevo, junto con Zimmermann, que se transforma en ley de unidad: la distinción entre visión óptica, que es lejana, unitaria y simultánea, y la visión táctil, que es cercana y compuesta por impresiones sucesivas producidas por el movimiento del ojo (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893). Esta ley de visibilidad formal tiene gran aceptación entre los formalistas, sobre todo Riegl y Wölfflin.

El arte considerado como una pura relación de formas, sin necesidad de ningún contenido extraño y externo (derivado del concepto kantiano de belleza adherente y belleza libre) era una idea normal y así se expresa en el mundo de la música por Hanslich.

Alois RIEGL (1858-1905) es alumno de Zimmermann en Viena y reacciona enérgicamente contra el determinismo de Semper (materia, técnica, fin), sustituyéndolo por el principio de la originalidad estilística que llamó «Kunstwollen»: voluntad artística, querer artístico. Esta voluntad artística sería como una fuerza del espíritu humano, que determina la afinidad de las formas coetáneas y todas las manifestaciones culturales de la época. Las formas y su cambio están condicionadas por la visión del mundo (Weltanschauung). Riegl aplicó esta manera de visión especial a distintos momentos (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1898; *Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1902; *Das holländische Gruppenporträt*, Viena, 1902) y en obras de carácter más general (*Stilfragen*, Berlín, 1893; *Historische Grammatik der bildenden Künste*, 1898; *Gesammelte Aufsätze*, Viena, 1929).

A la pregunta, ¿los cambios de formas en superficie suponen un cambio de ideas en profundidad? Riegl responde afirmativamente, estableciendo un principio que es variable en cada tiempo y lugar, y a su vez es independiente: el querer artístico del momento y lugar donde nace la obra de arte. Este querer artístico es colectivo, y por tanto desaloja la voluntad individual del artista crea-

dor que se relega a simple intérprete y ejecutor de esa voluntad estilística colectiva (Volkgeist).

Cada cambio de estilo tiene su raíz en el cambio de ideología de un grupo de personas. Los estilos, por lo tanto, son variables dependiendo de los principios «estructurales» por los que se configura la obra de arte. (Este concepto de estructura tendrá gran importancia posteriormente.)

Si cada época tiene su propia estructura, su propia visión del mundo, quiere decir que no hay una época mejor que otra, sino simplemente distinta. Con lo cual se rompe la ficción histórica de considerar sólo como artístico lo clásico o lo medieval. Lo difícil es definir el querer artístico de cada momento. Estas colectividades pueden identificarse con un grupo étnico (nórdicos, germanos, italianos), según se desprende de su análisis del retratismo holandés. Permanece la idea del espíritu de Hegel como algo fijo y a su vez cambiante.

Riegl divide la historia en tres grandes épocas: Antigüedad, hasta el siglo III d. C., caracterizada por el politeísmo antropomórfico; la Edad Media, hasta 1520, señalada por el monoteísmo cristiano; y los tiempos modernos, hasta el siglo XIX, caracterizada por la visión del mundo de las ciencias naturales. (Un paralelismo con Marx: esclavismo, feudalismo, capitalismo y socialismo.)

Dentro de estas épocas hay subdivisiones, en las que se preparan los cambios de estilos; cada estilo llega a su plenitud y vuelve a prepararse un nuevo cambio. Por lo cual, en la historia no hay auge ni decadencia, no hay estilos sublimes o bellos simplemente. Esto lleva consigo la rehabilitación de los estilos intermedios y la consiguiente parcelación de la historia del arte en estadios intermedios, entre los que se consideraban grandes estilos, otra de las grandes aportaciones de Riegl.

Riegl relaciona la voluntad artística con las actitudes sociales, religiosas y culturales de la época, pero sin profundizar en el tema (cosa que intentará después Dvorak), pero pone las bases de lo que puede ser una historia del

arte como historia del espíritu y la cultura (sobre Riegl: SEDLMAYR, H., «Die Quintessenz der Lehren Riegls», introducción a *Gesammelte Aufsätze*, incluido de nuevo en *Kunst und Wahrheit*, Hamburgo, 1958; SCHLOSSER, J., *Die Wienschule der Kunstgeschichte*, Viena, 1934; VENTURI, L., *Historia della critica d'arte*, p. 291; HAUSER, A., *Teorías del arte*, cap. 5).

En esta línea de Riegl continúa A. SCHMARSOW, fundador del Instituto Alemán de Historia del Arte, en Florencia, y profesor de Aby Warburg. Schmarsow siente una preocupación por determinar las leyes compositivas del arte (*Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, 1915; *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Kunst*, 1896-1899, 3 vols.), con la intención de hallar unos conceptos fundamentales para su interpretación (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905). La simetría, la proporción y el ritmo entendidos como reflejo del comportamiento humano suponen una interpretación desde la «Einfühlung» (empatía). Notemos el interés que muestra en denominar «ciencia del arte» (*Kunstwissenschaft*) a su teoría, en contraposición con la estética psicológica del arte.

Precisamente desde la psicología del arte desarrolla su método W. WORRINGER, puesto que intenta descubrir los esquemas mentales de la creación artística con el análisis de las formas utilizando un método inductivo (*Abstracción y naturaleza*, México, 1953) para fundamentar una «psicología del estilo», como reza el subtítulo de su obra más teórica.

Para explicar las diferencias entre los estilos, Worringer constata que en la sensibilidad artística del hombre hay dos polos opuestos: uno arranca del afán de proyección sentimental y el otro parte de un afán de abstracción. La historia del arte será una oscilación entre estas dos tendencias. Una, clásica, inmanente, y otra arcaica o transcendente; la primera supone un dominio de la naturaleza y la segunda ser dominado por las fuerzas naturales y transcendentales. Es útil ver cómo aplica esta dualidad a una forma concreta: *La esencia del estilo gótico*, Buenos

Aires, 1973 (Munich, 1922) y *Fragen und Gegenfragen: Schriften zum Kunstproblem*, Munich, 1956.

Quien llevó la teoría de la visibilidad formal a un verdadero manual de conceptos fundamentales aplicados al análisis de las formas artísticas fue E. WÖLFFLIN (1864-1945), suizo, alumno de Burckhardt en Basilea y de Volkelt, teórico de la «Einfühlung». Esta teoría permanece largo tiempo y se manifiesta en sus primeros trabajos sobre el arte. Se opone radicalmente al determinismo del medio de Taine y de la materia y la técnica de Semper.

La mayor preocupación de Wölfflin es conocer las razones de la transformación estilística. Así se demuestra en su primera obra *Renaissance und Barock*, 1888 (Madrid, 1977) donde busca los cambios arquitectónicos del renacimiento romano al barroco, y en *Die klassische Kunst*, 1899, Munich. Ya es importante que Wölfflin rompiera con todos los prejuicios clásicos considerando al barroco como un estilo propio y no como una decadencia. Sus largas permanencias en Italia, donde contactó con Hildebrandt y Fiedler, fueron decisivas a la hora de elevar a conceptos fundamentales las conclusiones a las que había llegado anteriormente, siempre con la idea de encontrar una ley o principio que explique el cambio de los estilos. La influencia del formalismo y las categorías visuales son decisivas y se manifiestan en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Munich, 1915 (Madrid, 1952), y *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Munich, 1941.

Wölfflin parte de un principio historicista: explicar el cambio de los estilos, el paso de una época a otra. Para ello renuncia a la biografía del artista y se apoya en las actitudes espirituales y culturales de la época (Burckhardt y Riegl). Establece así las maneras de ver (*Bildformen*) o categorías formales que él llama conceptos fundamentales, que extrajo de la evolución del Renacimiento al Barroco, conservándolas y enriqueciéndolas para establecer unas leyes de visibilidad formal universales que para él se convierten en principios válidos para la historia del arte. Se-

gún él, hay una tendencia a pasar de un gusto lineal a un gusto pictórico; de una composición en superficie a otra en profundidad; de las formas cerradas a las formas abiertas; de una representación múltiple a una unitaria, y de una claridad absoluta a una claridad relativa o indeterminada.

Los artistas estarían condicionados por este léxico o gramática de las formas que les obligaría a que no todo es posible en todas las épocas, con lo cual se ve obligado a despersonalizar la creación artística, «historia del arte sin nombres», apoyándose en unas fuerzas espirituales como fondo de los cambios de estilos, lo cual demuestra que el formalismo de Wölfflin no es tan vacío (HAUSER, A., *Teorías del arte*, cap. 4, p. 122).

Wölfflin es consciente de la dificultad de aplicar estas formas de ver a todas las épocas de la historia del arte («Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe. Eine Revision», en *Logos*, XXII, 1933, pp. 210-218) aun admitiendo la posibilidad de que existiera un arte clásico y un barroco en cada época, incluido un «terreno tan extraño como el gótico». La consecuencia de esta posibilidad sería la consideración del barroco como un epifenómeno de todos los momentos clásicos (alejandrino, arte imperial romano, gótico flamígero, el siglo XVII-XVIII, el impresionismo) como hizo Eugenio d'Ors (*Lo barroco*, Madrid, 1964).

Los conceptos fundamentales de Wölfflin tuvieron muchas aplicaciones, incluso en el campo de la literatura, y han llenado la enseñanza de la historia del arte en la universidad hasta tiempos relativamente recientes, pese a las numerosas críticas publicadas en revistas especializadas.

Uno de los grandes divulgadores del método formalista fue Bernard BERENSON (1865-1959), alumno de William James en Harvard, de quien tomó una serie de ideas psicológicas que han de repercutir en la manera de ver y estudiar las formas artísticas. Berenson estudia preferentemente la pintura italiana del Renacimiento (*Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, 1954 [1894-1907]; *The Drawings of the florentine Painters*, Chicago,

1970) y también ha expuesto su metodología en obras teóricas (*Estética e historia en las artes visuales*, México, 1966 [Florencia, 1948]).

El objetivo de Berenson es la búsqueda de los estímulos, sensaciones y estados de ánimo que produce la obra de arte en el espectador. Estos estímulos psicológicos son efectos producidos por unas causas: las formas o los valores táctiles, el movimiento o transmisiones de energía y la composición en el espacio. La vista, que es el sentido más espiritual, actúa como un medio entre las formas y los efectos que producen en el espectador.

A Berenson no le preocupa el contenido o asunto de la obra de arte, sino sólo los valores formales capaces de despertar unas sensaciones en el contemplador. Tampoco se interesa por el medio cultural o religioso, y el artista creador queda relegado a un segundo término.

El formalismo tiene resonancia en Italia y se mueve dentro del ambiente estético de Croce, quien en ocasiones aprueba y admira a los formalistas y, en otros casos, reprobaba sus categorías visibilistas por exceso de generalización.

Uno de sus discípulos, Lionello VENTURI (1885-1961) bascula entre el biografismo o la creación individual del artista y los elementos culturales para mantenerse dentro de un formalismo en el que las sensaciones y el sentimiento están en el origen de toda obra de arte. Demuestra un interés por los valores emotivos de las formas, lo que le lleva a dar importancia al factor expresivo del arte (*Il gusto dei primitivi*, 1926; *Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall*, Buenos Aires, 1954 [1948]). El análisis de estos factores formales (luz, volumen, movimiento, tono, plasticidad, etc.) ofrecen al historiador de arte un elemento pragmático para dar un juicio de valor; el otro elemento sería el factor civilización, expresado por medio de la crítica de arte del momento que manifiesta el gusto de la época. De ahí su interés en demostrar que «historia de arte y crítica de arte coinciden», siguiendo la expresión de Croce (*L'histoire de la critique d'art*).

El formalismo es aceptado en Inglaterra por Roger FRY (1866-1934) muy en la línea de la consideración de las formas como causantes de sensaciones anímicas y corporales (*Vision and Design*, 1920). Pero más decididamente formalista fue Clive BELL, quien insiste en vaciar de sentido estético al contenido, apoyando a la forma autónoma o «significant form» (líneas, colores, espacios) como causa de la emoción estética (*Art*, Londres, 1914). Es indudable la influencia ejercida durante estos años por las creaciones postimpresionistas: la formulación de «significant form» tendrá gran importancia como explicación de las nuevas corrientes modernas.

El formalismo protagonizado por el francés H. FOCILLON, en su método de investigación histórica del arte, se puede considerar aún más riguroso que el de Wölfflin (*Art d'Occident*, París, 1938 y *La peinture aux XIX et XX siècles*, París, 1928). De una manera teórica lo expone en su obra *La vida de las formas*, 1943 (París, 1934).

La primacía de la forma sobre los significados parece un principio claro en Focillon: las formas son estables, las significaciones son cambiantes. Y son éstas las que se unen a las formas y no al revés. Su preocupación, sin embargo, son los estilos. Éstos se desenvuelven con una lógica interna, que supone la metamorfosis de las formas en cuatro fases: estado experimental o arcaísmo, estado clásico, estado de refinamiento y estado barroco.

La vida de los estilos está cualificada por las materias y las técnicas (ley del primado técnico) que dan vida al arte en el espacio arquitectónico, escultórico y pictórico. La técnica es el medio de la metamorfosis formal y «el instrumento despierta la forma en la materia», en el tiempo y en el espíritu.

El formalismo, junto con el filologismo son la constante de los más importantes historiadores españoles de arte durante la primera mitad del siglo XX. Cabe destacar la labor de Manuel GÓMEZ MORENO, Elías TORMO, el MARQUÉS DE LOZOYA, J. CAMÓN AZNAR y D. ANGULO como más representativos de esta tendencia, que, hasta hace po-

cos años, ha monopolizado la enseñanza de la historia del arte.

Nuevas preocupaciones se abren camino en la actualidad hacia planteamientos metodológicos diferentes, como son la sociología del arte, el simbolismo, la iconografía y el estructuralismo (véase GAYA NUÑO, J., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1976, donde se realiza un breve comentario sobre las obras más importantes de los tratadistas españoles). Se halla en elaboración un estudio sobre la *Institucionalización y enseñanza de la historia del arte en España, 1900-1960*.

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DE LAS IDEAS Y LAS IMÁGENES

La historia de los estilos, abstracta y formalista, llega a descubrir las diferencias formales y las motivaciones del querer artístico de cada época. Pero la obra de arte se estudia de una manera aislacionista, fuera del contexto social donde nació. Las obras de arte, consideradas desde el punto de vista formal tienen el mismo valor, el mismo rango y el mismo interés. Una nueva corriente se plantea la posibilidad de valorar la obra de arte como un mundo en sí mismo, pero portador de intereses formales y significativos. La historia de las formas se relega a un segundo lugar, dando preferencia a la historia de las ideas y de las imágenes. Se instituye así un nuevo método para la historia del arte.

Este camino, como todos los demás, si son exclusivistas, caen en la tentación de desviarse. La historia del arte como historia de las ideas, de la cultura, de las imágenes o del espíritu puede caer en el mismo problema que aquel sobre el cual trabajaron los más grandes representantes del historicismo. Porque antes de conocer las ideas espirituales que se reflejan en la obra de arte, debemos cono-

cer cuáles son estas ideas, la filosofía, la cultura y la sociedad de aquel momento. Porque las épocas no son un monolito ideológico, sino un conjunto ideológico múltiple. Metodológicamente supone una inversión del camino a seguir, puesto que supone explicar la obra de arte desde fuera y no en sí misma, lo cual es tan ilógico como partir de unos presupuestos normativos estéticos o filosóficos. En este aspecto, la metodología de los formalistas es más objetiva, ya que la determinación de las formas se deduce del análisis de ellas mismas.

Ante esta dificultad, veremos cómo los distintos tratadistas intentan evitar estos escollos en sus diversos métodos.

El equívoco está en aplicar ciertos esquemas generales de tipo histórico, filosófico, religioso o cultural sobre la obra de arte, cuando lo normal es hacer deducir éstos del análisis de las formas artísticas. Cuando estos esquemas culturales se proyectan sobre la obra de arte se fuerzan los elementos de juicio, error que no ocurre cuando ellos se deducen del análisis e interpretación de la obra que, como hecho histórico, está sometida a las variantes impuestas por su relatividad con respecto a un grupo cultural y social determinado.

El contenido de la obra de arte, imágenes, objetos, ideas, es el objeto de una disciplina especial llamada iconografía. El problema se complica cuando se desea hacer una iconografía interpretativa buscando los contenidos simbólicos o culturales profundos bajo el nombre de iconología. Las conclusiones no sobrepasan muchas veces el campo de lo hipotético, si no caen dentro de lo arbitrario, pero no por ello hemos de desconsiderar esta metodología cuyos resultados amplían las posibilidades de la iconografía, señalando un campo para la historia del arte donde se encuentra con la sociología del arte y la historia de la cultura en imágenes.

Lo importante, en cualquier caso, es que los esquemas culturales sean deducidos de los esquemas visuales y que éstos sean auténticas señales, documentos o síntomas de

aquéllos, que es el objetivo primordial del historiador de arte, como distinto del historiador de la cultura, de la antropología o la sociología.

Este planteamiento procede de J. BURCKHARDT (1818-1897), que inaugura un camino por donde han ido muchos historiadores de arte, especialmente alemanes. El historiador suizo se detiene en la investigación de las actitudes generales o fuerzas culturales que determinan las formas plásticas, con lo cual ensaya una historia del arte como historia de la cultura (Kulturgeschichte) en *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1859 (Madrid, 1941), *Die griechische Kulturgeschichte*, 1898-1902 (Barcelona, 1953) y *Cicerone*, 1855.

Burckhardt no duda en afirmar que la obra de arte debe ser un valor creado, vivo, en contra de los que únicamente la consideran como puro documento histórico. Por tanto, la labor de un historiador de arte debe ser ofrecer el modo de pensar y conocer las fuerzas vivas que operan en la vida en la que nace la obra de arte. La prioridad está en estudiar las ideas culturales y espirituales de la época.

Esta postura de querer explicar las formas visuales desde dentro de la cultura (o desde fuera de la obra misma), desde las ideas filosóficas, religiosas o sociales se hace más palpable en el planteamiento del austríaco Max DVORAK (1874-1923) cuando formula la posibilidad de hacer una «historia del arte como historia del espíritu» (Geistesgeschichte).

Dvorak trató de profundizar los momentos cruciales de la evolución artística de Occidente y analizar su esencia (*Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Munich, 1927; *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Munich, 1929). El «hubiera querido descubrir las raíces de esos cambios artísticos en la historia general del espíritu» (Wilde-Swoboda). La aportación más importante de Dvorak no está en la posibilidad de hacer una historia del arte como historia del espíritu, sino en el supuesto del cual parte: que en la interpretación de la obra artís-

tica las formulaciones formales son inseparables de los contenidos espirituales. Una correcta lectura e interpretación de ambos elementos, sí es historia del arte como historia del espíritu (SEDLMAYR, H., «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Das Vermächtnis Max Dvoraks», en *Kunst und Wahrheit*, III, pp. 71-86).

Dvorak no consiguió la fusión entre historia cultural e historia de las formas, como parece era su intención, sino más bien lo que logró fue contraponerlas, abriendo así un camino distinto al de su antecesor Riegl. Buscaba el engranaje por el cual se transmiten las ideas del plano cultural al plano artístico, acentuando la primacía de los valores espirituales y culturales sobre los de la forma artística.

A partir de este momento, la llamada Escuela de Viena, integrada por Riegl, Dvorak, Swoboda, Schlosser, Wilde, Sedlmayr (trasladado a Munich en 1951) y Hauser, Gombrich y Kriss (desde Londres) adquiere gran importancia. Su órgano de expresión es la *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, desde 1905.

La preocupación constante de esta escuela es la búsqueda del «espíritu de la época» y ven la obra de arte como manifestación de este espíritu que se concreta en las actitudes o estructuras internas de un pueblo, de una época o de una región determinada. El método propuesto será llegar al conocimiento de las obras individualmente y profundizar en el estudio de la época. «La época es un concepto fundamental para un historiador y también para un historiador de arte» (SEDLMAYR, H., *Kunst und Wahrheit*, p. 11).

Una de las grandes aportaciones de la Escuela de Viena es haber iniciado sistemáticamente el conocimiento de la literatura artística con la gran obra de Schlosser.

Uno de los tratadistas más originales y arriesgados de la escuela austríaca es Hans SELDMAYR, que inaugura el método del «análisis estructural» (Strukturanalyse) a partir de la voluntad o querer artístico de Riegl. Las obras de arte son una estructura formada de diversos elementos,

formas, materias, contenidos y significados, representados (gestaltet) en unas cualidades perceptibles por la contemplación (anschauliche Charakter). Estos elementos estructurales manifiestan la estructura general de la época y particular del artista («Gestaltetes Sehen», en *Belvedere*, 40, Viena, 1925). De una manera práctica utiliza el método del análisis estructural en estudios monográficos como: «Die Architektur Borrominis», Berlín, 1931; «La caída de los ciegos», de Bruegel; «El Área Capitolina», de Miguel Ángel; «El pintor y la modelo», de Van der Meer y otros incluidos en *Épocas y obras*, Madrid, 1965 (Munich, 1959), o generales como *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, 1950. Teóricamente ha expuesto sus principios en varias ocasiones, recogidos en la obra *Kunst und Wahrheit*, Hamburgo, 1958.

Fundamentalmente, Sedlmayr siente predilección por el análisis de obras individuales o formando un conjunto programático, con lo cual pretende inaugurar una nueva forma de historia del arte que consiste en la suma de análisis particulares para llegar al conocimiento de la época, algo que es inalcanzable desde la historia general de los estilos.

El formalismo, la psicología de la «Gestalt» y la historia de la cultura (vista desde un punto personal religioso) logran una síntesis metodológica en Sedlmayr de gran influencia posterior, aunque no muchas veces confesada y en ocasiones discutida (véase BADT, K., *Modell und Mäler*, Colonia, 1961). Incluso ha sido considerado como el método por excelencia de la investigación del arte (SALVINI, R., *La nuova Italia*, 1936). La decidida oposición de Sedlmayr al arte de vanguardia se ha manifestado en varias ocasiones: *La revolución del arte moderno*, Madrid, 1957 (Hamburgo, 1955); *El arte descentrado*, Barcelona, 1958 (Salzburgo, 1948).

Paralelamente a la Escuela de Viena, comienza sus trabajos en Hamburgo, Aby WARBURG (1866-1929) que dará

su nombre al Instituto Warburg. En un principio era un grupo de trabajo y publicaciones sobre la supervivencia de la antigüedad clásica en la civilización europea, particularmente en el Renacimiento. El Instituto Warburg dio origen a la Universidad de Hamburgo y en 1933 se trasladó a Londres por la amenaza nazi. Las primeras obras se publicaron en alemán, después en alemán e inglés. Su órgano es la revista *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* y los máximos representantes han sido Saxl, Panofsky, Wittkower, Gombrich, Sez nec, Wind, etc. (GINZBURG, C., «Da Warburg a Gombrich. Note su un problema di metodo», en *Studi Medievali*, II, 1966).

Para el Instituto Warburg es fundamental partir de un hecho: la obra de arte no está aislada. El valor de una obra se ha de entender en función de su significación religiosa, su apoyatura intelectual y las condiciones culturales a las que debe su existencia. La historia del arte se ha de estudiar en su convergencia con otras disciplinas del espíritu, que, a su vez, estudian también la obra de arte. Los métodos para llegar a este conocimiento total humanístico son fascinantes por el supuesto de erudición, análisis y rigurosidad que exigen.

Warburg parte de los supuestos de Burckhardt y afirma: «Jacob Burckhardt no retrocedía ante el esfuerzo de abrir una tercera vía de investigación empírica: investigar la filiación de cada obra de arte con su segundo plano contemporáneo, para concebir las exigencias ideales o prácticas como causalidades» (*Gesammelte Schriften*, Leipzig, I, 1932, p. 94). Esta tercera vía, la historia del arte como historia de la cultura, de las ideas y de las imágenes, queda abierta tanto en la Escuela de Viena como en el Instituto Warburg. Las obras de Warburg sobre el Renacimiento, abarcando incluso temas como la influencia de la astrología sobre el arte, son significativas.

En el campo de la filosofía es importante la contribución a esta metodología de Ernst CASSIRER (1874-1945). Cassirer hace un estudio de las estructuras mentales como comportamiento del hombre total, y para ello hace un

análisis de los valores culturales: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, 1923-1929; *Antropología filosófica*, México, 1944.

El hombre se mueve en una dimensión que le diferencia del animal: el mundo simbólico, en el que el mito, la religión y el arte son sus manifestaciones esenciales. Al referirse al arte desarrolla la teoría de las «formas simbólicas»: el arte no es ni representativo ni expresivo, es simbólico. Tiene tres caracteres esenciales: es distinto a su modelo, es instrumento activo de interpretación y está establecido convencionalmente. Si a ello añadimos que la obra de arte es una estructura intuitiva (Sedlmayr) que nos presenta la realidad de una manera visual, tendremos que la obra de arte es una forma simbólica. El tema real de la historia del arte será analizar estas formas simbólicas como maneras de ver o esquemas perceptivos culturales del hombre.

F. SAXL y Erwin PANOFSKY (1892-1968) que firman conjuntamente algunas obras, enlazan con esta teoría de las formas simbólicas de Cassirer. Una de las aportaciones más tempranas de Panofsky pone ya de manifiesto esta tendencia hasta en el mismo título: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, 1973 (Leipzig, 1927). Las distintas concepciones visuales y el nacimiento y desarrollo de la perspectiva pictórica no sólo es un progreso técnico, sino que responde a las diferentes posiciones culturales de cada época: es un símbolo cultural o forma simbólica (por este camino continuaron FREY, D., *Gothik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929; WHITE, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1957).

Panofsky precisó cada vez más la idea de forma artística como símbolo y expresión cultural de una época determinada en *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972 (Nueva York, 1939); *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, 1970 (Nueva York, 1955) y *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (Copenhague, 1960). Sobre todo en la primera de estas obras ex-

pone una teoría y un método concreto distinguiendo entre iconografía e iconología y concretando sus interrelaciones.

La metodología de Panofsky parte de un principio: en una obra de arte la forma no puede separarse del contenido. Las formas no son sólo un espectáculo visual: deben ser comprendidas como portadoras de un sentido que es algo más que únicamente visual, ya que el hombre deja unos testimonios que significan. Este algo más que visual consiste en los contenidos de tres órdenes: la forma materializada, la idea convencional representada y el significado profundo o intrínseco.

Cada uno de estos tres contenidos puede ser identificado por un sistema (¿ciencia, método o partes de una disciplina única?): 1. El contenido primario por una descripción preiconográfica que identificaría las formas puras o motivos artísticos «fácticos» y «expresivos» (objetos o acciones representados por las formas); 2. El contenido secundario o convencional se identificaría por la iconografía que analizaría los conceptos, historias, imágenes convencionales sobreañadidos a la composición o motivos artísticos; 3. El contenido intrínseco sería el objeto de la iconología, indagando aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica, todo ello modificado por una personalidad y condensado en una obra.

A este tercer nivel la obra de arte se considera como síntoma cultural y documento histórico, como forma simbólica, tal como la entendía Cassirer. Como fondo está la observación de que bajo diferentes condiciones históricas y culturales, los motivos artísticos, los contenidos convencionales y los significados profundos (símbolos culturales) son expresados de manera distinta.

La pretensión de Panofsky es hacer una historia de las ideas visuales que sirva como historia del arte. En el fondo se trata de dar un paso más en la iconografía, con innegables resultados positivos y logros fascinantes a causa de la amplia erudición que postula esta metodología.

A la fría tipología de las figuraciones temáticas ofrecida por los estudios iconográficos, se intenta añadir la explicación de las sucesivas variantes que se introducen y los motivos que determinan los cambios tanto temáticos como formales.

Los ensayos de Seznec, Katzenellenbogen, Wind, Chastel, Bialostocki y otros seguidores del Instituto Warburg son un claro exponente de estos logros en el campo de la historia del arte de las ideas visuales y de la cultura (SEZNEC, J., *La survivence des dieux antiques*, Londres, 1940; WIND, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972 [Londres, 1958]; CHASTEL, A., *Art et humanisme a Florencia au temps de Laurent le Magnifique*, París, 1959; WITTKOWER, R., *Interpretation of visual symbols in Art*, Londres, 1955, y *La arquitectura en la edad del Humanismo*, 1949; SMITH, E. B., *The Dome: A Study in the History of Ideas*, Princeton, 1950).

El peligro de esta metodología radica en que una vez descifrada la clave que nos permite identificar el origen, el desarrollo y los cambios de los temas, no se tenga en cuenta la manera en que esos temas están visualizados por la obra de arte, tal como previene Francastel (*Sociología del arte*, p. 14).

El éxito del método iconológico ha sido grande en todos los países comenzando por Estados Unidos, donde permaneció largo tiempo Panofsky, con los estudios de M. Schapiro y Millard Meiss (ya antes habría que pensar en la influencia de Cassirer a través de su discípula S. Langer).

La iconología ha despertado también interés por los estudios herméticos (YATES, F., *Giordano Bruno and the hermetic Tradition*, Londres, 1964; FAGIOLO, M., *Parmigianino. Saggio sull'ermetismo del Rinascimento*, Roma, 1970) y una combinación de psicología del arte e iconología tal como se manifiesta en ciertas publicaciones periódicas (*Psicon, Traza y Baza*, etc.).

## La iconografía

La disciplina que se propone estudiar la historia de las imágenes es la iconografía. En un principio tenía un sentido o acepción de «retratística» que intentaba identificar las imágenes de los personajes representados (STATIUS, A., *Illustrium virorum ut extuat in Urbe vultus*, Roma, 1569; CANINI, G. B., *Iconografía*, Roma, 1669).

La preocupación por las obras de arte de la Antigüedad, da como resultado una clasificación o reagrupación de las obras por sujetos o aspectos iconográficos (CAYLUS, Ph. de, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, París, 1761-1767). Pero fue sobre todo en el sector del arte cristiano y sus temas religiosos donde más se ha practicado el estudio iconográfico desde el siglo XVIII. A ello contribuye grandemente los tratados de emblemática cuya fuente fundamental es la de A. ALCIATO, *Emblemata*, 1531, de empresas, divisas que dan lugar a verdaderos tratados de simbología, atributos y alegorías (véase PRAZ, M., *Studies in seventeenth century Imagery*, Londres, 1939-1947).

La identificación, clasificación y estudio de las imágenes acudiendo a las fuentes para reorganizarlas en tipos, ha producido una abundante y rica bibliografía sobre iconografía que ha hecho de esta disciplina algo más que una ciencia puramente instrumental para la historia del arte. De subsidiaria, ha pasado a ser una metodología crítica con cierta independencia, aunque Panofsky quiera convertirla en estudio previo a la iconología. La instrumentalidad de la iconografía es propugnada también por L. Reau y L. Brehier.

Los iconógrafos persiguen la transmisión de un tipo figurativo, analizando sus cambios a lo largo de la historia de las imágenes, pero no intentan valorar su significado profundo, sino únicamente señalar sus variaciones formales o la asunción de nuevos significados. Se consigue así un repertorio iconográfico de tipo religioso, mitológico o ale-

górico donde los símbolos y los atributos se unen con los emblemas, la heráldica y los jeroglíficos para identificar los motivos. El estudio de las formas es importante dentro de la iconografía (véase BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973; GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, con abundante bibliografía sobre el tema en general). Sobre iconografía, además de los tratados clásicos de Mâle, Brehier, Kirschbaum y Cumont, véase: REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955-1959; TERVARENT, G., *Attributs et symboles dans l'art profane, 1400-1600*, Ginebra, 1958; MARLE, R. van, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, Nueva York, 1971.

### La iconología

El método iconológico propugnado por la escuela de Warburg y, sobre todo por su más conocido representante Panofsky, es como una iconografía que pasa a la interpretación de los contenidos o significados intrínsecos de la obra de arte.

En sentido tradicional el término iconología se usaba en los manuales de símbolos, alegorías y personificaciones como una ciencia productora de imágenes al servicio de los artistas, y no como un instrumento de interpretación o método de investigación histórico-artística (RIPA, C., *Iconología*, 1593; CASTELLANOS DE LOSADA, B. S., *Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la iconología universal*, Madrid, 1850). Tanto el término iconografía como el de iconología, usados indistintamente en este sentido, tomaron un significado metodológico en virtud de la concepción visibilista y formal que reducía el tema a puro pretexto y de la crítica filológica que hacía del contenido un valor subsidiario. Bajo el impulso de la Escuela de Viena y del Instituto Warburg, tanto la iconografía como la iconología adquieren un concepto nuevo y distinto del tradicional (tampoco se debe olvidar la aportación psicoló-

gica del estudio de las imágenes «arquetipos» de Freud y Jung).

El significado intrínseco o contenido profundo de la obra de arte y su interpretación sería el objeto de la iconología. Este objeto se aprehende teniendo en cuenta aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, de un período, una clase, una convicción religiosa o filosófica. Todo ello modificado por una personalidad y condensado en una obra de arte. Estudiando así las formas, los motivos, las imágenes, las narraciones y las alegorías como manifestaciones de principios subyacentes, interpretamos esos elementos como «valores simbólicos», en el sentido dado por Cassirer (PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Prólogo).

El método iconológico no debe confundirse, y se hace con frecuencia, con el «simbolismo». El simbolismo de las imágenes es un contenido o significado directo de éstas, dependiente de un convencionalismo cultural que se manifiesta en determinados tipos figurativos.

La iconología realiza una valoración histórica de la obra de arte, no sólo como hecho estético, sino como hecho histórico. Para ello el iconólogo ha de entrar en contacto con los documentos religiosos, filosóficos, poéticos y socioeconómicos de la época. De donde la iconología, más que una ciencia de la historia del arte es una ciencia humanística de las concepciones del pensamiento, de las ideas y la cultura vistas en las obras de arte. Sería una historia de las ideas visuales, más que una historia de las imágenes.

Es normal, por tanto, su punto de contacto con otras metodologías, como la sociológica, la psicológica o la antropológica.

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO SOCIOLOGÍA DEL ARTE

La consideración del arte desde un punto de vista sociológico no es reciente. Platón ya veía en el arte unas implicaciones pedagógicas y políticas, y este mismo sentido tiene la «catharsis» de Aristóteles, que por algo incluye el estudio de estas cuestiones en su *Política*. Cuando los medievales hablan de las imágenes como una «Biblia pauperum» hay en el fondo una consideración docente y pedagógica de la problemática del arte.

Asimismo, cuando los «biógrafos» se preocupan por exaltar a los artistas y a las artes, elevándoles a un rango social que les corresponde por su actividad, se insinúa una problemática social que exige la liberalidad y exención de impuestos para los artistas.

La reacción contra el concepto burgués o liberal del trabajo comienza a principios del siglo XIX y, al mismo tiempo, se reacciona contra la acepción utilitarista del arte, dominado por el convencionalismo académico. La problemática arte-sociedad se presenta como una consecuencia de la industrialización y la socialización (véase NEEDHAM, A., *Le développement de l'esthétique sociolo-*

*gique en France et en Allemagne au XIX siècle*, París, 1926).

El desarrollo que ha adquirido la investigación sociológica del arte es debido a la contribución de las distintas metodologías de investigación: el determinismo y la teoría del medio, la tipología formalista, los partidarios de la historia de la cultura, la escuela psicológica de la Gestalt y las aportaciones de los etnólogos y antropólogos. En la sociología del arte confluyen investigaciones sobre la prehistoria, los mitos, las magias, el lenguaje, el gusto y el conocimiento de las artes de los pueblos primitivos (véase abundante bibliografía en MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*, Buenos Aires, 1971 [Milán, 1960], p. 438).

En el siglo XIX la relación arte-sociedad se plantea de una manera unilateral: el arte tiene una influencia ética y formativa sobre la sociedad, debido a unos determinados efectos sociales. Esta tendencia perdura incluso entre los primeros sociólogos marxistas. Pero desde que se establece un método de estudio del arte desde el punto de vista del espíritu (Dvorak) y de la cultura (Burckhardt) con la exigencia de investigar las constantes que definen una época y su reflejo en la obra de arte, se vuelve hacia una consideración de la historia del arte desde la relación sociedad-arte.

La primera relación, arte-sociedad, supone unas implicaciones morales y éticas que postulan una reforma de la sociedad y de los planteamientos económicos para que pueda producirse un auténtico arte, tal como lo reclamaba Ruskin y Morris. El gusto (estética) y las costumbres (ética) tienen una vinculación y es la base de la concepción romántica del arte del siglo XIX. Pero lo realmente importante es que esta exigencia del cambio de las artes, pedida desde una necesidad industrial y progresista y poniendo la mirada en formas de otras épocas, especialmente medievales, se está produciendo en la realidad hacia otros caminos: la renovación de las artes por la vía industrial (hierro, fotografía, grabado mecánico, etc.) que será

la característica del arte del siglo XX. Las utopías románticas de los teóricos se verán en contradicción con las realidades del progreso que desembocará en una masificación de la imagen producida mecánicamente en contra de la manualidad gremial añorada.

Este hecho es el que realmente motivará la preocupación de un estudio sociológico del arte.

Desde este punto de vista, ni la obra de arte ni el artista creador pueden estudiarse aisladamente. El arte es el resultado de una serie de factores individuales y colectivos muy complejos, tanto desde el punto de vista creador como contemplador. No es extraño, por tanto, que la sociología del arte se vea integrada en una serie de conceptos psicológicos, tanto desde el punto de vista de la creación artística como de la contemplación y percepción de las formas.

Uno de los teóricos que más influyeron en el desarrollo de la sociología del arte fue Ch. LALO (1877-1953) fundador de la *Revue d'Esthétique*. Se puede decir que para Lalo la estética tiene dos orientaciones: sociológica (*L'art et la vie sociale*, París, 1921) y psicológica (*L'expression de la vie dans l'art*, París, 1933; *Les grandes évasions esthétiques*, París, 1847). Desde la estética fenomenológica Lalo no llegó a sistematizar una sociología del arte metódica, como hará después Francastel, pero situó los principios para poder edificarla (véase *Revue d'Esthétique*, abril-mayo, 1953, homenaje a Lalo).

Desde el campo de la crítica de arte aparece la gran labor del británico Herbert READ, que se aventura a formular una teoría del arte utilizada por él en el análisis del hecho estético: *El significado del arte*, Buenos Aires, 1964 (1931). Para Read el arte tiene un origen psicológico, pero lleva a resultados de tipo social. La creación artística es un proceso imaginativo que capta la realidad por medio de imágenes (conocimiento estético) para lo cual acude al psicoanálisis freudiano (*Arte y sociedad*, Barcelona,

1970 [1937]). La proyección social del arte la estudia más en el campo de la educación, sobre todo en las aptitudes intuitivas de las formas infantiles (*La educación por el arte*, Buenos Aires, 1969 [1943] y *Arte e industria*, Buenos Aires, 1971 [1934]). La gran erudición de Read, manifestada en múltiples publicaciones, le permite acudir con frecuencia a teorías que se mueven entre el psicoanálisis, el intuicionismo y la «Einfühlung» con resultados sorprendentes.

Los estudios o problemática en torno a la sociología del arte se oficializan de alguna manera con la creación de una cátedra de Sociología del Arte que se confía a P. FRANCASTEL, en París, el año 1948. Francastel llega a definir una sociología del arte como distinta de la historia social del arte (Hauser), si bien no queda muy claro qué se ha de entender por este concepto.

El arte es un lenguaje especial, en parte distinto del hablado, y como tal lenguaje se convierte en un fenómeno social. Este lenguaje del arte se define por dos razones: lo representativo y lo operatorio (*La sociología del arte*, Madrid, 1976 [París, 1970]).

El arte es un sistema de organización de la experiencia vivida y expresada a través de la representación. A semejanza del conocimiento matemático, esta representación no crea el mundo, pero sí una estructura intelectual y comprensiva por medio de esquemas representados (Gestalt, estructura). Para Francastel existen cuatro planos o niveles de conocimiento: el físico, el matemático, el sociológico y el representativo (añadiendo este cuarto sobre la trilogía de Piaget). (La posibilidad de un pensamiento visual está aceptada también por ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Buenos Aires, 1973.) La técnica de la expresión propia del arte, tiene por fin el conocimiento adquirido por la sensibilidad, formulado en imágenes a través de las cuales se conoce el universo.

Pero el arte es también operativo: mueve a los demás a una actividad, estimula una acción e incita a una conducta, al igual que el lenguaje hablado. Para Francas-

tel el arte es un pensamiento plástico, universal, que no necesita traducción, con el cual nos comunicamos y se transforma así en un fenómeno social de intercomunicación. En este lenguaje el papel del individuo creador es limitado, puesto que se trata de un lenguaje social más que individual. De ahí que una crítica del arte fundada sobre el culto a la personalidad (biografía) es extremadamente frágil (*Pintura y sociedad*, Buenos Aires, 1960).

La sociología del arte de Francastel, totalmente despersonalizada, tiene el peligro de confundir el lenguaje artístico con la técnica. De hecho, para él, no hay distinción entre arte y técnica, o al menos no existe oposición, puesto que el mismo lenguaje artístico o conocimiento representado tiene una técnica. Ahora bien, la técnica tiene como finalidad la satisfacción de las necesidades humanas, y el arte el cumplimiento de la libertad individual de la persona. El arte crea símbolos para comunicarse en el nivel mágico, mítico y religioso; la técnica tiende al dominio del medio físico y biológico, tal como expone L. MUNFORD en *Arte y técnica*, Buenos Aires, 1961.

La obra de arte es una información, un producto, una creación que nos ofrece datos en función de los cuales se puede elaborar una historia. Por tanto, la obra de arte debe estudiarse como un fenómeno estético, como un hecho técnico, como un producto de la psicología colectiva e individual y como un testimonio sociológico. Indiscutiblemente está en la línea de considerar a la historia del arte como una ciencia interdisciplinar al estilo de Panofsky (véase *Francastel et après. La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, París, 1976).

Una de las ideas de Francastel, reflejada sobre el estudio de la perspectiva pictórica, es que desde el siglo XV al XIX se ha edificado un modo de representación pictórica del universo en función de unos conocimientos geométricos y científicos de la naturaleza. Esta representación ha sido rota, cambiada, desde finales del siglo XIX por el arte nuevo, ya que se ha producido otro conocimiento de la naturaleza que no se expresa en profundidad (*Sociolo-*

*gía del arte*). El espacio sintético y unitario renacentista se ha desintegrado en una visión «topológica», plural, discontinua y analítica. (Esta apreciación puede ser cierta en algunas corrientes, pero no en todas. Por otra parte, las artes fotomecánicas —fotografía, cine— han confirmado la teoría de la pirámide visual renacentista.)

Francastel ha llegado a esta visión sociológica del arte a través del Instituto Warburg y, sobre todo, de las formas simbólicas de Cassirer. Mucho nos tememos que sociología del arte sea un equivalente a iconología del arte, en el sentido de Panofsky, pese a las críticas que hace de su metodología. En el fondo, más que de una metodología se trata de una problemática sobre temas de la historia del arte, donde caben muchas cuestiones relativas al estudio del hecho estético.

El húngaro Arnold HAUSER (1892-1978) es uno de los sociólogos del arte más conocidos o mejor divulgados. Debe su formación fundamentalmente a la Escuela de Viena, hasta que se trasladó a Londres, donde ha fallecido recientemente. Hauser pretendió escribir primeramente una *Historia social del arte y de la literatura*, Madrid, 1967 (1951) para terminar con su obra más fundamental: *Sociología del arte*, Madrid, 1975. En el aspecto práctico su metodología ha quedado expuesta en la obra *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, 1965, y de una manera teórica en *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Madrid, 1975, que apareció en la edición original con el título de *Philosophie der Kunstgeschichte* (Munich, 1951).

El arte, para Hauser, no es ni una manera de conocimiento ni una técnica, sino una elevación personal del artista ante la vida. La inspiración no viene dada por un planteamiento cognoscitivo o técnico ante la realidad, sino por una finalidad práctica: la necesidad de hacer cuadros, esculturas o utensilios. Estas formas creadas así están condicionadas por tres maneras: por la condición social, por la razón psicológica del artista y por la historia de los estilos.

En Hauser es fundamental la reciprocidad de los efectos sociales y artísticos: el arte como producto de la sociedad y la sociedad como producto del arte. Esta dependencia mutua está, sin embargo, sometida a una supremacía del ser social, ya que un nuevo orden social origina un nuevo estilo artístico, y, en última instancia, sin sociedad no se concibe el arte. «Todo arte está condicionado socialmente» por ser obra de los individuos y éstos se encuentran siempre en una situación social determinada.

Pero se adelanta a explicar que «no todo el arte es definible socialmente», o que la explicación social no es la única manera de interpretar la obra de arte. La sociología no explica, por ejemplo, la calidad artística, aunque puede referir a su origen los elementos ideológicos expresados por una obra de arte. El significado sociológico de una obra de arte no debe confundirse, según Hauser, con su valor artístico. «La historia social del arte no sustituye ni desvirtúa la historia del arte, de igual manera que ésta tampoco puede sustituir ni desvirtuar aquélla» (*Teorías del arte*, p. 17).

La abundante bibliografía sobre la sociología del arte de los últimos años intenta armonizar la consideración de la obra de arte, tanto desde el aspecto creativo como desde el contemplativo. Es decir, busca la manera de conjugar las dos relaciones establecidas al principio: arte-sociedad y sociedad-arte.

Ante una consideración casi exclusivamente desde el lado del creador artista o desde la época o medio cultural donde nace la obra de arte, se tiende a implicar la parte que corresponde al destinatario de la obra, al consumidor. No sólo se implica al consumidor, al cliente, sino que éste adquiere una importancia mayor que el mismo ejecutor de la obra. Así no duda en afirmar Alexandre CIRICI, que «ahora conviene posiblemente invertir los términos y constatar que el cliente es, de hecho, más determinante que el protagonista accidental de la acción creadora» (*Art i societat*, Barcelona, 1964, p. 16).

Se trata, por tanto, de saber de qué manera el arte

responde a unas necesidades sociales y de qué manera el arte es un reflejo de la formación social que lo produce. La creación artística no es un instrumento para producir placer, sino un quehacer que se fundamenta en dos finalidades: cumplir una función racional (construcción) y servir para expresar algo (comunicación): «el arte es una manera de hacer las cosas para los hombres —en el aspecto constructivo— y una manera de comunicarse —en el aspecto expresivo— y en consecuencia, es inseparable de toda forma de trabajo y de lenguaje, características humanas que tienen todo el aspecto de ser muy duraderas» (*Art i societat*, p. 29). Para Cirici, las cuestiones fundamentales de una sociología del arte serían las respuestas adecuadas a estas preguntas: ¿por qué se hace el arte?, ¿para quién se hace?, ¿quién lo hace?, y ¿cómo se hace? Teniendo siempre en cuenta el componente social, referido, sobre todo, a las relaciones de producción de cada sociedad determinada. Este componente social y las relaciones entre productor y usuario explicarán las diversas formas artísticas, la predilección por un lenguaje determinado y la sustitución producida en los diversos momentos de unas artes por otras dentro del esquema histórico.

El programa es paralelo al formulado por Francastel y Hauser, por lo que una vez más se confirma el carácter de ciencia interdisciplinar que presenta la sociología del arte. Como tal disciplina ha de responder a cuestiones amplias como las referentes a teoría del arte, psicología, técnicas artísticas, valoración económica de los mecenas y mediadores, problemas de cultura de masas, etc.

La sociología del arte se convierte así en una «ciencia del arte» donde el contexto social tiene un plano destacado con el peligro de ser una introducción general al arte. Los sociólogos del arte, cuando estudian en concreto alguna obra o un conjunto de épocas, se ven obligados a servir de métodos filológicos, estructuralistas y semióticos para interpretar los hechos estéticos.

Sobre sociología del arte se pueden consultar: JARDÍ, E., *Esquema d'una sociologia de l'art*, Barcelona, 1962; AZ-

CÁRATE, J. M., *Arte y sociedad*, Santander, 1967; GUYAU, J. M., *L'art au point de vue sociologique*, París, 1926 (una de las primeras obras de síntesis sobre el tema); RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, 1976; SILBERMANN y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, 1971.

11

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO EXPRESIÓN DE LA LUCHA DE CLASES

La intención de hacer de la sociología del arte una disciplina autónoma con un objeto de estudio diferente al de la historia del arte, ha conducido a los tratadistas marxistas a reducir el campo de estudio del arte.

La estética rusa de finales del siglo XIX pasa por matices ideológicos de los filósofos idealistas alemanes (Hegel, Feuerbach) y los sociólogos ingleses (Ruskin, Morris) hacia una concepción del arte programática bajo la influencia de Marx y Engels (véase *L'estetica marxista nell'Enciclopedia Sovietica: materiali per un'estetica marxista*, Roma, 1952; MORAWSKI, S., *Reflexiones sobre estética marxista*, México, 1977).

Tanto Marx como Engels fueron apasionados por los estudios literarios, pero no por el arte visual. Pese a todo se ha intentado entresacar de sus obras aquellos textos que pudieran servir de orientación metodológica en el estudio del arte: *Cuestiones de arte y literatura* (selección, prólogo y notas de Salinari) Barcelona, 1975; *Textos sobre la producción artística* (selección, prólogo y notas de V. Bozal) Madrid, 1972. El mundo estético de Marx está de-

pendiendo de su regla general: el mundo de la producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual. El arte, como todo proceso espiritual, sería un fenómeno ideológico (superestructural), condicionado por una situación económica (estructural) determinada. El arte y la sociedad se corresponden y están subordinados. Marx sostiene una concepción social del arte y todo trabajo humano en la sociedad futura, sin clases, disfrutará de la libertad y espontaneidad del arte. El arte es la expresión de una manera de ser social.

La exégesis de esta subordinación del arte respecto de los medios de producción, que intenta derivar los fenómenos artísticos como un reflejo de la realidad político-social, desembocará en el «sociologismo» preconizado por Plejanov y en cierta manera por Antal y Hauser. El arte pertenece al campo de la superestructura, pero no recibe una determinación directa, ni es un reflejo de la infraestructura como el efecto de la causa, sino como una condición del condicionante.

Otra cuestión importante dentro de esta metodología es la que se refiere al concepto de «ideología». Al quedar el arte englobado dentro de la superestructura ideológica, las imágenes se convierten en instrumento de representaciones, valores y creencias con los cuales se expresan los hombres en sus condiciones concretas de existencia (contando con la pluralidad de clases), por lo que el arte se transforma en expresión de estas ideologías (clase dominante y clase dominada).

El primero en aplicar la concepción materialista de la historia a la interpretación de las obras de arte fue Y. PLEJANOV (1856-1918), *El arte y vida social*, Madrid, 1974. El determinismo que supone hacer depender la creación artística de los condicionamientos político-sociales, implicaba el paralelismo entre los niveles social y artístico, olvidando la unidad dialéctica entre la infraestructura y la superestructura y la intervención de la lucha de clases en el conjunto. Buscaba las leyes inmutables que dirigen la sociedad y sus manifestaciones artísticas (como Darwin las bio-

lógicas) cayendo en un determinismo, criticado por los marxistas posteriores.

Para LENIN la libertad del arte era una perfecta hipocresía y sólo cabía el arte burgués o el arte ligado al partido del proletariado, con sentido activo dentro de la revolución.

G. LUKÁCS (1885-1971) fue uno de los primeros pensadores marxistas que afrontó directamente el problema del arte bajo el régimen de Stalin. Gran parte de sus escritos se refieren a temas de estética, apoyándose en Hegel, cuya influencia conforma toda su obra, para elaborar una teoría artística como interpretación filosófica del mundo: *Aportaciones a la historia de la estética*, México, 1966 (Berlín, 1954); *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*, México, 1974 (1956); *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, 1972 (Berlín, 1955).

Lukács se ha preocupado del estudio de los contenidos en la obra de arte, de sus orígenes sociales y sus fondos ideológicos más que de las formas. El hecho artístico es un fenómeno de la historia de la cultura, es decir, una historia ideológica mostrada en imágenes. La obra artística es un documento ético y social a la vez y este documento nos habla de la ideología propia de la clase en que nace la obra de arte. De ahí que la autonomía del arte no existe, porque está sometida a una ideología, la del partido. El factor sociológico y el estilístico están relacionados de tal forma, que el estilo no es sino una combinación de elementos formales y temáticos en la imagen artística, como expresión de la ideología global de un grupo o clase social determinada. Sobre esta idea, definirá el estilo Antal, y Hauser, buscando las relaciones que existen entre la obra de arte y la base social, acentúa el papel de la ideología, el contenido de la obra, sobre los aspectos formales de la misma.

No es extraño que se produzca otra corriente marxista

que trata de valorar por igual el contenido y la forma. En esta dirección se sitúa G. DELLA VOLPE, quien partiendo de la lingüística estructural de Saussure, estudia el aspecto semántico de la literatura transportándolo al campo artístico: *Crítica del gusto*, Barcelona, 1966. Della Volpe propone una poética socialista, en lugar de una estética, propugnando el realismo socialista. Para ello, cambia el concepto de forma por el de materia y el de contenido por el de concepto, eliminando de la actividad artística la concepción mística.

El arte expresa un pensamiento, pero con un lenguaje específico constituido por un sistema de signos que le diferencia del lenguaje ordinario. El científico es unívoco (denotativo) y el artístico es polisémico (connotativo) porque expresa más de un sentido. La connotación es una característica fundamental del lenguaje artístico.

Della Volpe parte de la definición que da MUKAROVSKY de la obra de arte considerándola como una estructura global, como una totalidad formada por un sistema de signos autónomos y comunicativos.

La influencia de Della Volpe se deja notar sobre los historiadores marxistas como Valeriano BOZAL, *El lenguaje artístico*, Barcelona, 1970. Bozal estudia el lenguaje artístico en una doble vertiente: la formal, centrada en la composición y la estructura de la obra, y la significativa, a la que se llega desde el análisis formal y considerando el entorno social en el que nace la obra (*La construcción de la vanguardia, 1850-1939*, Madrid, 1978).

Frente a una concepción estructuralista con visos de formalismo, F. ANTAL (1887-1954) se sitúa en la línea teórica del contenido señalada por Lukács (*El mundo florentino y su ambiente social: siglos XIV y XV*, Madrid, 1963 [Londres, 1948]). Toda obra de arte está compuesta en función de un determinado público, tanto en el aspecto formal como en el contenido. Pero como el público no es unánime en sus gustos y tampoco es homogéneo en cada

momento y lugar, se producen estilos diversos simultáneamente. Esta heterogeneidad está motivada por diferencias sociales y económicas y, por tanto, por la visión o filosofía de cada grupo ante la vida práctica. Las imágenes, al ser el arte un modo de satisfacer las necesidades de clase, son la traducción de sus ideologías, de su visión general de la vida.

De este modo, el artista es como un instrumento puesto al servicio del público y éste es quien determina la obra de arte, por lo que es conveniente preocuparse de conocer a los promotores y clientes de las imágenes (conclusión a la que llegaba la sociología del arte). La superestructura ideológica, una vez más, depende de la infraestructura económica, pero sin estar supeditada, como un efecto dependiendo de la causa, sino como un condicionado respecto a la condicionante.

Uno de los autores que presenta un planteamiento más riguroso y coherente en el análisis de la obra de arte es G. C. ARGAN: *Proyecto y destino*, Caracas, 1969 (Milán, 1968); *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires, 1966; *El pasado en el presente*, Barcelona, 1977.

El concepto que presenta de sociedad es muy amplio. Se trata de una totalidad estructurada en la que cada parte tiene distinto peso específico, y la complejidad no se da sólo por el número de elementos que la componen, sino por las interrelaciones entre ellos. El conocimiento del hecho estético concreto se debe hacer, por tanto, dentro de un contexto múltiple y de mutuas interferencias. El análisis de una obra de arte se realiza en la descripción de sus formas y su iconografía referenciándose a su contexto sociohistórico y dentro de la evolución de la civilización (véase, por ejemplo, «La iglesia de Ronchamp», en *Proyecto y destino*, p. 189).

Esto supone: invalidar los análisis que no pongan en consideración el contexto sociohistórico; tener en cuenta que el desarrollo de la historia es dialéctico y no se produce de una manera lineal, sino a saltos en el tiempo, en la sociedad y en las artes; el desarrollo de la historia se pro-

duce por la colisión de factores antagónicos en los niveles ideológicos, políticos y económicos; por último, no existe un modelo universal que pueda aplicarse válidamente a cualquier momento o a cualquier espacio. En suma, que la obra de arte es un fenómeno específico y debe ser analizado a partir de ella misma, pero dentro de la totalidad histórica.

Los numerosos trabajos monográficos publicados por Argan son claro exponente de este rigor metodológico que él mismo se impone (*Borromini*, Verona, 1952; *Boticelli*, Ginebra, 1957; *Fra Angelico et son siècle*, Ginebra, 1955; *El arte moderno*, Valencia, 1965).

Este proceso de doble dirección, analizar la especificidad de la obra y buscar su enclave dentro de la totalidad histórica, se convierte en una de las claves del método de trabajo de Argan. Cumple los dos objetivos de la historia del arte.

Sobre la concepción del estilo de Antal, construye su teoría de la historia del arte, como expresión de la lucha de clases, Nicos HADJINICOLAU, en *Histoire de l'art et lutte de classes*, París, 1973 (Madrid, 1975).

Parte de un punto que es real: la gran confusión existente al determinar el verdadero y específico objeto de la historia del arte. Rechaza todas las definiciones de estilo dadas hasta el presente (coincidiendo, en parte, con lo que nosotros llamamos metodologías) que él considera como obstáculos que es necesario eliminar. Así, prefiere hablar de «ideología en imágenes», que sería una combinación de elementos formales y temáticos con la que el hombre trata de expresar sus relaciones con las condiciones de su existencia. La historia del arte no sería otra cosa que las ideologías en imágenes aparecidas en la historia en sentido positivo o crítico, y como expresión de la lucha de clases. Con ello es fácil concluir que la historia del arte no es otra cosa que una rama de la sociología general. No existe la estética y «el efecto estético no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce en la ideología en imágenes de la obra» (p. 211).

Teniendo en cuenta que para Hadjinicolau el único motor de la historia es la lucha de clases, intenta eliminar cualquier concepto o nomenclatura que huela a burgués, inventando una nueva jerga verbal que coincide con la interpretación estructural de Sedlmayr, de quien fue alumno en Munich, llevada al campo exclusivo de la ideología marxista. Su crítica tiene mucho de aprovechable, si no estuviera tan tocada de extremismo. En todo caso, una vez más salta a la vista el carácter interdisciplinar de la historia del arte, tal como viene confirmándose por las distintas metodologías estudiadas hasta el presente, que no son, de ninguna manera, obstáculos que se han de eliminar, sino aportaciones a tener en cuenta.

Una de las más importantes aportaciones metodológicas desde el campo marxista ha sido la de la Escuela de Frankfurt, representada fundamentalmente por Horkheimer, Marcuse, Adorno y Benjamin y su Institut für Sozialforschung fundado en 1924. Las proposiciones de la Escuela se han querido mantener dentro de la heterodoxia del marxismo, al admitir conceptos o valores como intuición o genio, rechazados por el materialismo dialéctico. Las nuevas formas de producción que impone la técnica modifican la obra de arte tanto en relación con la obra en sí, como con el receptor o el productor (BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*, Madrid, 1973 [1936]).

## LA HISTORIA DEL ARTE COMO HISTORIA DEL LENGUAJE VISUAL

Situada la historia del arte como una parte de la psicología, de la historia de las ideas visuales o bien de la sociología, no es extraño que quiera considerársela también como una rama de la lingüística.

El hecho estético visual cada vez se hace depender más de un proceso comunicativo, sometido a una ideología global de clase, con fines propagandísticos o publicitarios, constituyendo, por tanto, un lenguaje, aunque complejo, de signos, mensajes y códigos. Este hecho complejo que llamamos obra de arte se intenta definir como una estructura lingüística, y de los planteamientos lingüísticos surgió el estructuralismo, la semiología y la semiótica, que permitieron profundizar y ampliar el campo de investigación de las distintas disciplinas de la comunicación. El desarrollo que han adquirido las comunicaciones de masas en el mundo moderno justifica, por otra parte, la inflación signica a distintos niveles y la necesidad de buscar un explicación científica a los distintos medios de comunicación.

La disciplina es tan reciente, que sus investigadores

no se han puesto de acuerdo en torno al nombre, que, por otra parte, refleja, más o menos, la dependencia de la lingüística. La tendencia es considerar que todo sistema semiológico, dotado de una auténtica función sociológica, tiene que ver con el lenguaje. Cualquier sistema significativo, aunque no opere con elementos lingüísticos, conduce al modelo lingüístico y en este sentido podríamos hablar de «metalenguajes». Según esto, el arte sería un metalenguaje y el estructuralismo, como método, sería aplicable al estudio del arte y de su historia. El estructuralismo se propone la lectura de la obra de arte con la intención de formar un corpus de los elementos semánticos que la componen y que nos permita construir un modelo capaz de explicar el universo del hecho estético. Para evitar la dependencia con el método lingüístico se acude al término semiología y también a la semiótica, como disciplinas que estudiarían todos los sistemas de signos. Para algunos autores los dos términos serían sinónimos, para otros habría una diferenciación apoyada en intencionalidades como significación y comunicación.

El problema se complica más a la hora de utilizar la terminología propuesta por cada autor, que dificulta una definición estricta de dichos términos. En el fondo, se observa un nominalismo caprichoso, en muchas ocasiones, con el peligro de convertir la obra de arte en un juego lingüístico.

El estructuralismo, actualmente, es una disciplina con demasiadas contradicciones teóricas y poca utilización práctica en el campo de las artes plásticas. La excesiva complejidad técnica, la procedencia del campo teórico del lenguaje y el poco uso por parte de los historiadores del arte, hace pensar en una serie de cuestiones: ¿es un sistema filosófico? ¿Es una alternativa a la dialéctica marxista? ¿Es un método de trabajo científico aplicable a la historia del arte?

El origen del estructuralismo se sitúa en los confines del siglo XIX y principios del XX, cuando SAUSSURE explicaba el curso de lingüística general, publicado por primera

vez en 1916 a partir de los apuntes tomados en clase por sus alumnos (*Curso de lingüística general*, Buenos Aires, 1973).

En la gestación del método intervienen los trabajos de la escuela histórico-cultural alemana (1905), el nacimiento de la teoría de la Gestalt (1890-1900) y la fenomenología de Husserl (1900). Dentro de este contexto, que no había asimilado el marxismo dialéctico, el estructuralismo se presenta como un pensamiento crítico contra el empirismo, el historicismo y el psicologismo.

Saussure establece que el valor de una palabra se encuentra en las demás, según el lugar que ocupa y según sus relaciones en el sistema de la lengua. Los sonidos y las imágenes no son signos simples, sino articulados en dos aspectos: el significante, que es siempre convencional y percibido por los sentidos, y el significado, que es aquello que se pretende representar o significar. Estos dos componentes son siempre inseparables. Saussure postulaba una disciplina general que estudiara los signos, la semiología, cuyo objeto sería todo sistema de signos: imágenes, gestos, sonidos, objetos, etc. La lingüística sería por tanto una parte de esa disciplina general.

Algunos años después, PEIRCE volvió a plantearse la cuestión del estudio de los signos añadiendo un tercer elemento: el interpretante o receptor que relaciona el signo con su objeto. Este tercer elemento será aceptado con verdadero interés, sobre todo en el campo del signo plástico, desde el ámbito del comitente de la obra y del destinatario.

Los estructuralistas intentan nuevas fórmulas que puedan explicar el lenguaje comunicativo y sus leyes, como N. TRUBETZKOY, que sustituye la lingüística por la fonología. Los fonemas que integran una lengua constituyen un sistema que se somete a cuatro reglas del método fonológico (*Grundzüge der Phonologie*, Praga, 1939). HJEMSLEV, parte de la noción de código para estudiar los lenguajes artificiales o sistemas de señales, afirmando que la lengua es un caso particular de una estructura general, la

semiótica, que opera con elementos arbitrarios y de orden convencional, lo que las diferencia de los símbolos que mantienen correspondencia entre significado y significante. Cualquier código es una combinación de no-signos (abstracciones) que en virtud de relaciones mutuas aparecen como signos (*Principes de grammaire général*, París, 1928). CHOMSKY aparece como un contestatario oponiéndose a la teoría de los no-signos de Hjelmslev y distinguiendo dos niveles en la lengua, uno que llama de competencia y permite construir indefinidamente frases correctas, y otro de acción óptima que incluye el anterior y añade factores subjetivos y socioculturales (*El análisis formal de los lenguajes naturales*, Madrid, 1975).

El estructuralismo como método aplicable a la lectura de la obra de arte, intenta formar un corpus de los elementos semánticos que nos permitan hacer una interpretación. Son muchos los términos usados y que convendría clarificar, pero nos atendremos a los más comunes.

Estructura es una ordenación interna de los elementos que forman un sistema, de tal manera que ningún elemento pueda estar fuera del lugar que ocupa en la configuración total. Por otra parte, esta configuración total no varía, a pesar de las modificaciones de los elementos (BOUDON, R., *A quoi sert la notion de «structure»*, París, 1968; AUZIAS, J. M., *El estructuralismo*, Madrid, 1971; MILLET, L., *El estructuralismo como método*, Madrid, 1971; RUBERT DE VENTÓS, X., *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, 1973; varios autores, *Estructuralismo y marxismo*, Barcelona, 1971).

El término más usado, que atañe directamente a la obra de arte, es el de signo. BARTHES los define como la unión de un concepto y de una imagen visual (*Elementos de semiología*, Madrid, 1971) y Saussure como la relación de un significante y un significado. Ch. Morris añade un término con el cual define al signo estético como icono: «Un signo icónico es aquel que denota un objeto que tiene algunas propiedades que el mismo signo posee» (*La significación y lo significativo*, Madrid, 1974). Al mismo tiem-

po se introduce un término nuevo, «denotatum», para señalar el significado.

Pese a diferenciar los dos términos, significante y significado, imagen visual y concepto, icono y denotatum, se trata de identificar, de tal manera que el signo artístico se significa a sí mismo: «La obra de arte podrá significar algo, pero el que la percibe no tendrá por qué desplazar su atención de la obra de arte, puesto que todo lo que está en ella significado está realmente incluido en la obra de arte» (MORRIS, Ch., *op. cit.*, p. 112). Esto mismo explica RUBERT DE VENTÓS por los términos de presencia e inmediatez. Con ello se intenta diferenciar el signo puramente informativo, cuyo significante se disuelve al aparecer el significado, y el signo artístico donde el significante permanece y nos retiene.

El significante ejerce el papel de mediador o vehículo visualizando la imagen, por lo que constituye el plano de la expresión, y el significado sería la representación de la «cosa», que constituye el plano del contenido. Esto nos obliga a buscar un nuevo elemento que interrelacione los dos anteriores: la significación. La significación pone en marcha el funcionamiento interior del signo artístico, convirtiéndolo en señal, síntoma o testimonio y la señal de la relación entre el hombre y el mundo.

El signo expresa a través del significante (por medio de cualidades visuales y expresivas) un significado (los asuntos propuestos figuralmente en forma de imágenes o comunicaciones conceptuales) y estos dos elementos, que constituyen el plano expresivo y el plano de los contenidos, se interrelacionan a un nivel distinto, connotando una significación que convierte al signo en documento, señal, síntoma o testimonio del hombre con el mundo que le rodea.

El estructuralismo no puede partir de una ideología determinada, pero aplica una técnica y una metodología refinada y útil para la lectura de la obra de arte. Teniendo en cuenta siempre unos correctivos muy importantes: la obra de arte no es un simple lenguaje sometido a unas

leyes fijas, sino que es una actividad técnica y mental del hombre, no confundible con el lenguaje de la comunicación.

La comunicación, la informática y la publicidad desarrollan las ciencias capaces de dar una explicación a estos signos. Pero el peligro está en que no se valoran los objetos de consumo, sino los valores ideales que ellos representan. Y la obra de arte se ha convertido, también, en objeto de consumo y ha dejado de ser un objeto de contemplación y comunicación visual (también puede consultarse: ARANGUREN, J. L., *La comunicación humana*, Madrid, 1967; DELEUZE, D., *Introducción a la semiología*, Madrid, 1974; FRANCASTEL, P. y otros, *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Buenos Aires, 1960; GARRONI, E., *Proyecto de semiótica*, Barcelona, 1970; LEFEBVRE, H., *Ajuste de cuentas con el estructuralismo*, Madrid, 1970; MALTESE, C., *La semiología del mensaje objetual*, Madrid, 1970; MUKAROVSKY, J., *Arte y semiología*, Madrid, 1972; varios autores, *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, Symposium de Castelldefels, Barcelona, 1974; CIRICI, A., *Miró llegit*, Barcelona, 1971; ECO, U., *Signo*, Barcelona, 1976).

## CONCLUSIONES

Este recorrido a lo largo de la historiografía del arte, o de la práctica historiadora del arte, nos ha permitido ver, aunque de una manera esquemática, los diversos modelos o métodos practicados por los historiadores. Sobre ellos quisiéramos hacer unas últimas reflexiones a modo de conclusiones recapituladoras, siguiendo los puntos establecidos por J. M. Bermudo (*El método de historiación filosófica*, Barcelona, 1979).

1. *La historia del arte es una práctica compleja formada por prácticas parciales que los historiadores han ido realizando a través del tiempo.*

En la génesis de la historia del arte como ciencia se halla la biografía del artista, que intenta transmitir la vida del creador, sin tener en cuenta que no es lo mismo historiar la vida del artista que explicar la obra producida por éste. Otros historiadores preferirán fijarse en el hecho documental que nos transmite los datos para elaborar tanto la biografía de la obra como la vida del artista. Algunos se detienen en la obra de arte, como proceso resultante

de unas formas y unas materias, que crecen en un ambiente casi biológico del medio geográfico e histórico. Otros verán la obra de arte como vehículo representativo y significativo de ideas, símbolos e imágenes. Algunos muestran su preferencia por adentrarse en el mundo social y económico, que genera la obra de arte, o en ver las formas como elementos de un lenguaje figural sometido a unas leyes lingüísticas.

Las prácticas y maneras de historiar son diversas en el tiempo, aunque algunas convivan o coexistan con una cierta predominancia de alguna sobre las demás. No existe, por tanto, un modelo de historia del arte, sino distintos modelos o prácticas historiadoras que hemos venido llamando metodologías.

2. *La historia del arte como ciencia incluye un componente teórico que determina la práctica historiadora particular.*

En cada momento histórico se da una práctica o modelo de historia del arte, pero al mismo tiempo, como decíamos, coexisten modelos contrapuestos. Ello se debe a un componente teórico que da origen al modelo, es decir, la posición mental y filosófica propia de cada autor que se proyecta sobre la manera de historiar.

No es fácil precisar con exactitud el carácter de este elemento teórico, pero, de hecho, cada historiador parte de una definición propia de arte, de historia, de lenguaje y asigna un origen y función distinta al hecho estético dentro de la sociedad. Estos puntos de partida teóricos conllevan a una práctica historiadora diferente.

Cualquier método, en suma, se hace desde una teoría. Por eso hemos titulado a estas páginas: «Teoría y metodología de la historia del arte».

3. *El campo de actuación de la historia del arte determina el nivel de historiación y también el estilo.*

La máxima dificultad de nuestra disciplina es el amplio campo de actuación: la obra de arte geográfica y

cronológicamente ilimitada, que a su vez, es también campo de actuación de otras disciplinas. La acotación del campo (objeto de la disciplina) y la intencionalidad de estudio (objetivos) han de conformar una manera concreta de historiar en cuanto al nivel y al estilo.

La historiación del arte actual es necesariamente distinta de la historiación de un período antiguo o medio, porque los datos son más abundantes. Entendemos por estilo la forma científica de presentar el resultado: monografía, ensayo, biografía, historia de una época, o de una forma, etc. Es claro que el campo de actuación determina un nivel de investigación y un estilo como resultado.

*4. La historia del arte, por su naturaleza y por sus métodos, procede por análisis y síntesis: su objeto de estudio es la obra de arte y su objetivo final es el conocimiento del hombre en sociedad.*

La historia del arte es parte de la historia de la sociedad. Como tal ha de buscar el conocimiento del hombre, pero a través de los objetos culturales que el hombre mismo ha producido. Sólo una necesidad de análisis nos puede permitir disociar los factores culturales de los sociales, económicos, políticos o ideológicos, etc., dando origen a un estilo de historiación (sociología del arte, psicología del arte, iconología, formalismo, biografía, etc.). La vocación propia de la verdadera historia del arte es de síntesis, es decir, interdisciplinariedad: recoger y reunir en una visión global los resultados parciales. Desde el estudio y conocimiento de la obra de arte individual debe llegar al conocimiento de la época.

III

## LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE COMO PUNTO DE PARTIDA

Si el objeto de la historia del arte es el estudio y conocimiento histórico y estético de las obras artísticas, huelga decir que el problema de la interpretación es uno de los más importantes objetivos de esta disciplina. Saber interpretar una obra de arte no es sólo de interés para los historiadores de arte, sino también para todos aquellos que de alguna manera deseen ponerse en contacto con las creaciones artísticas, incluso las literarias, musicales y demás manifestaciones formales del mundo de la cultura.

Por desgracia, es un problema poco atendido en la enseñanza superior, incluida la especializada, y nada en los períodos de la docencia anterior, donde la enseñanza del arte se limita a proporcionar algunos datos históricos de obras y artistas, pero no a leer el mundo visual de las imágenes. Los progresos realizados en el campo de la lingüística se aplican de alguna manera en el aprendizaje del idioma, pero queda una gran laguna en lo que se refiere a la lectura visual de imágenes.

La técnica de la interpretación tiene también su método o, al menos, un proceso lógico de distintas fases orde-

nadas que pueden facilitar una técnica de lectura o un aprendizaje. La comprensión interpretativa de una imagen supone un proceso de ver, mirar y contemplar que se puede adquirir con una ascesis y el ejercicio que perfecciona las dotes personales.

La interpretación de la obra de arte es objetivo primordial de la ciencia del arte, pero al mismo tiempo, es punto de partida para el estudio de cualquier objetivo científico relacionado con el hecho estético y por tanto se transforma en exigencia para cualquier historiador, antropólogo, sociólogo, historiador de las religiones o psicólogo.

A continuación señalamos, en un esquema orientativo, la que puede ser una ordenación de temas a seguir en el proceso de la interpretación de una obra de arte. Es un esquema lógico, de carácter didáctico, que no siempre se ha de seguir en la práctica, pero que incluye la totalidad de las posibilidades de un estudio completo de interpretación y análisis de una obra concreta, de la creación total de un artista, de una época o de una tendencia. En suma, la consecución de una monografía o de una historia general. En el esquema se hace referencia a otras ciencias auxiliares que incluyen la obra de arte en su objeto de estudio, con la utilización de los métodos propios de trabajo y demostrando la interconexión con la historia del arte. Consecuentemente, se deduce el carácter interdisciplinar que tiene la ciencia del arte, considerada como ciencia humanística.

Presupuestos para una interpretación	Naturaleza de la obra de arte El signo artístico Estructura - individuo Fisonomía Rehabilitación del texto										
Valoración estética de la obra de arte	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1155 438 1260 519">Temas</td> <td data-bbox="1260 438 1694 519">Expresivos (cualidades visuales): materias y técnicas. Percepción visual Figurales: identificación de formas. Composición</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="1155 535 1694 584"><i>Estilos</i> (Historia de las formas)</td> </tr> <tr> <td data-bbox="1155 600 1428 682">Asuntos: la comprensión de la imagen</td> <td data-bbox="1428 600 1694 682">Historias Imágenes Ideas</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="1155 698 1694 747"><i>Iconografía</i> (Historia de las imágenes)</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="1155 763 1694 828">Significado: la comprensión del contenido connotado <i>Iconología</i> (Historia de las ideas)</td> </tr> </table>	Temas	Expresivos (cualidades visuales): materias y técnicas. Percepción visual Figurales: identificación de formas. Composición	<i>Estilos</i> (Historia de las formas)		Asuntos: la comprensión de la imagen	Historias Imágenes Ideas	<i>Iconografía</i> (Historia de las imágenes)		Significado: la comprensión del contenido connotado <i>Iconología</i> (Historia de las ideas)	
Temas	Expresivos (cualidades visuales): materias y técnicas. Percepción visual Figurales: identificación de formas. Composición										
<i>Estilos</i> (Historia de las formas)											
Asuntos: la comprensión de la imagen	Historias Imágenes Ideas										
<i>Iconografía</i> (Historia de las imágenes)											
Significado: la comprensión del contenido connotado <i>Iconología</i> (Historia de las ideas)											
Valoración histórica de la obra de arte	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1155 909 1386 1006">Historia de la obra Documentos y fuentes Relaciones de semejanza</td> <td data-bbox="1386 909 1694 1006"></td> </tr> <tr> <td data-bbox="1155 1023 1386 1088">Relaciones de origen</td> <td data-bbox="1386 1023 1694 1088">El artista. Las generaciones <i>Psicología</i></td> </tr> <tr> <td data-bbox="1155 1104 1386 1169">Factores históricos</td> <td data-bbox="1386 1104 1694 1169">La clase social. <i>Sociología</i> Destinatario, consumidor Comitente, promotores, mecenas. <i>Economía</i></td> </tr> <tr> <td data-bbox="1155 1185 1386 1266">Fuerzas ideológicas</td> <td data-bbox="1386 1185 1694 1266">Filosofía Religión Poesía Mitología</td> </tr> </table>	Historia de la obra Documentos y fuentes Relaciones de semejanza		Relaciones de origen	El artista. Las generaciones <i>Psicología</i>	Factores históricos	La clase social. <i>Sociología</i> Destinatario, consumidor Comitente, promotores, mecenas. <i>Economía</i>	Fuerzas ideológicas	Filosofía Religión Poesía Mitología		
Historia de la obra Documentos y fuentes Relaciones de semejanza											
Relaciones de origen	El artista. Las generaciones <i>Psicología</i>										
Factores históricos	La clase social. <i>Sociología</i> Destinatario, consumidor Comitente, promotores, mecenas. <i>Economía</i>										
Fuerzas ideológicas	Filosofía Religión Poesía Mitología										
Resultado de la investigación	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="1155 1364 1344 1427">Monografía de la obra</td> <td data-bbox="1344 1364 1694 1427">General. De época. De escuela De un artista. De una forma De una idea. De una imagen</td> </tr> </table>	Monografía de la obra	General. De época. De escuela De un artista. De una forma De una idea. De una imagen								
Monografía de la obra	General. De época. De escuela De un artista. De una forma De una idea. De una imagen										

## PRESUPUESTOS PARA UNA INTERPRETACIÓN

Una interpretación correcta presupone partir de un punto: saber qué es una obra de arte y cuál es su naturaleza. No se trata de tomar una postura filosófica ante el problema estético, competencia de la filosofía normativa o estética, pero sí saber cuál es el corpus de objetos que deben estudiarse dentro de la disciplina que llamamos historia del arte. El historiador de arte debe evitar un círculo vicioso: presuponer que existen obras buenas y obras malas, auténticas y falsas. Su trabajo no es excluir, a priori, sino analizar los hechos estéticos que se le presentan sin caer en un elitismo de considerar obras de arte únicamente a aquellas catalogadas en los grandes maestros. Tampoco debe considerar como artísticas sólo aquellas que su gusto e interés dicten. Los gustos personales y los principios generales de una estética normativa fundada en la belleza clásica, en cánones formales, en la imitación de la naturaleza, en el valor significativo o en la pura narración de hechos sólo conducen a juicios interpretativos inauténticos. Cada época y cada artista tienen sus normas

y postulados mentales y formales, que sólo a través de una correcta interpretación de la obra de arte pueden conocerse.

Definido el hecho artístico como un producto elaborado por el hombre artificialmente, con la intención de comunicar algo, hemos de aceptar que la obra de arte no es un elemento simple, sino complejo, que los lingüistas, psicólogos y filósofos intentan definir como un signo, una estructura, un medio de comunicación o un simple capricho lúdico.

### La naturaleza de la obra de arte

Saber cuál es la naturaleza de la obra de arte es de suma importancia para el historiador. Es como un punto de partida teórico indispensable. El método que utilice en sus investigaciones, en su docencia y en la interpretación de la obra de arte están dependiendo de esta situación ideológica. La filosofía del arte, o mejor, la teoría sobre el arte se transforma así en una disciplina indispensable dentro de la formación de un historiador de arte.

El estructuralismo, tanto desde el campo lingüístico como desde la teoría psicológica del carácter (*Gestalttheorie*), aplicado a la obra de arte, aceptan como incontrovertible el hecho de que la naturaleza de la obra artística es una «totalidad» representada (*Gestaltet*) o una totalidad signifiante (signo).

La totalidad compleja de la obra de arte no es una unidad indiferenciada, sino una totalidad integrada. Esta totalidad se define como una «estructura»: distribución, orden y composición de un todo que se puede aplicar a una persona humana, a un edificio, a un cuadro o a un simple objeto artificialmente realizado con la intención de ser contemplado, comunicando algo. Cada una de las distintas partes, materias, formas y temas están en relación entre sí como integrantes de un orden superior que se llama

estructura. Cada parte es necesaria en este todo estructurado, sin que por ello pierda su razón de ser individual. Pero la totalidad tampoco está formada por la suma de las partes, sino que es una estructura de orden superior y distinto, como una catedral tampoco es la suma aditiva de las piedras que la componen, ni un cuadro es la adición de materias, colores y figuras.

La aplicación de estos principios estructuralistas al conocimiento de la obra de arte, supone que no sólo hay necesidades históricas en el origen de la obra artística, sino también leyes internas postuladas por la misma naturaleza de la obra, como producto de una técnica y de una ideología. Por tanto, la historia del arte como ciencia ha de descubrir estas leyes internas de composición (análisis aislacionista del hecho estético), además de las leyes históricas en las que se enraíza la obra (análisis contextualista del hecho histórico). El conocimiento de esta totalidad estructurada es lo que se puede conseguir con un correcto método de interpretación. El tratadista que ha intentado elaborar un método de interpretación, partiendo de los principios gestaltistas, ha sido Sedlmayr, con el nombre de «análisis estructural» (Strukturanalyse), considerado por algún autor como «el método» de la historia del arte (*Kunst und Wahrheit*, Hamburgo, 1948. Puede verse: FERNÁNDEZ ARENAS, J., «Interpretación de la obra de arte», *Revista de Ideas Estéticas*, 63, 1958).

La aportación más importante del gestaltismo a la historia del arte es la teoría de la percepción de la forma o la determinación de que los objetos y las imágenes poseen unas cualidades expresivas objetivamente, y con independencia de cualquier proyección o transferencia del contemplador, como veremos después, al establecer que toda obra de arte posee, como el hombre, una fisonomía. Desde este punto de vista se han de tener en cuenta las aportaciones de ARNHEIM, EHRENZWEIG y DONDIS, sobre las que volveremos más adelante (sobre la Gestalt: KÖHLER, W., *Gestalt Psychology*, Londres, 1930; KOFFKA, K., *Principles of Gestalt Psychology*, Nueva York, 1935; WER-

THEIMER, M., *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen, 1925; GUILLAUME, P., *La psychologie de la forme*, París, 1937; LERSCH, Ph., *La estructura de la personalidad*, Barcelona, 1962).

La definición de la obra de arte como una estructura significante, desde un modelo lingüístico, es mantenida también por los autores que propugnan un método semántico para la interpretación de la obra de arte, bajo la denominación de signo. Es en el campo de la semiología donde se intenta explicar, cada vez más, la naturaleza de la obra de arte. La obra de arte sería fundamentalmente un complejo estructural de signos, mensajes y códigos. La interpretación consistiría en la comprensión de esos mensajes codificados.

La novedad en la concepción actual del signo no es el significado, sino su relación con el significante, por eso lo que caracteriza al estructuralismo es este último elemento. El estructuralismo trata de confrontar conjuntos diferentes, ordenando rasgos distintivos en lugar de acentuar las semejanzas. Por eso el historiador de arte estructuralista se interesa por las diferencias entre las formas artísticas de los distintos modelos de sociedad, tratando de explicarlas y hacerlas inteligibles. Para ello, ha de tener en cuenta siempre los distintos lenguajes artísticos y las diversas formas de expresión variables en el tiempo y en el espacio geográfico.

Una correcta interpretación ha de esforzarse en hacer inteligibles y explicar las leyes internas que determinan la obra de arte como signo y las leyes externas que determinan su naturaleza como hecho histórico. En suma, se trata de un análisis y una síntesis que clarifique la interacción de las partes dentro de una totalidad coherente y significativa, realizando los elementos que constituyen la estructura y las relaciones entre dichos elementos. Esto sólo puede lograrse cuando se realiza en dos planos: signifiante-significado.

## La obra de arte como individualidad

El hecho de que existan unas leyes internas y otras externas que integran las partes del signo artístico en un todo estructurado, puede infundir la sospecha de que la obra de arte pierda su individualidad. Precisamente esta estructura sónica o icónica, que es la obra de arte, se puede definir como un todo individualizado, al igual que una persona humana se integra en un carácter, utilizando el símil de la psicología gestaltista.

El historiador, el antropólogo, el sociólogo y el psicólogo intentan descifrar el funcionamiento del hombre estructurado en un orden interhumano; el historiador de arte debe intentar descifrar un sistema de signos propio de cada modelo social. Si para los antropólogos cualquier fenómeno social se podría reducir a hechos de comunicación que constituirían un lenguaje (LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, París, 1958), con más razón el sistema comunicativo del lenguaje artístico.

Las obras de este lenguaje expresivo se mueven dentro de unos códigos propios de cada grupo social, pero cada obra de arte conserva una individualidad. Así como una obra de arte no representa plenamente a un estilo, ni agota todas sus posibilidades formales, tampoco las tendencias generales son suficientes para conocer la profunda individualidad de cada obra, porque intervienen factores creadores individuales (sin olvidar, no obstante, que una obra o un detalle puede revelar elementos de un estilo).

La obra de arte es algo único, individual, irrepetible. Aquí se fundamenta la autenticidad irrepetible que no se puede desdoblar en copias, sino en imitaciones o falsificaciones (esto es de suma importancia para explicar la producción mecánica de las obras de arte actuales representadas por los medios de comunicación de masas: el desdoblamiento en copias múltiples no supone la pérdida de su individualidad y, por tanto, de su valor, que se halla en el proyecto o diseño primero).

Por eso, el descubrimiento de la individualidad de la obra de arte es un punto de partida y tema importante de toda interpretación mínimamente válida, teniendo en cuenta que lo singular se entiende dentro de la totalidad y que ésta solamente se comprende partiendo de lo singular.

Las consecuencias que se pueden derivar para la historia del arte son importantes. Una historia fundada en los estilos, destacando lo que es común a las distintas obras es incompleta, porque no llega a explicar la verdadera naturaleza individual de cada obra. Señalar lo que es común a un artista, a una época o a un estilo tiene una validez relativa, ya que lo verdaderamente importante es destacar lo que es propio, individual e intransferible de cada obra de arte, dentro de lo que es general o común. Los estilos son conceptos auxiliares de la historia del arte, títulos de capítulos que facilitan un concepto vertical de la historia del arte, cuando ésta debe ser fundamentalmente horizontal, pese a que la inmensa amplitud del corpus de obras de arte dificulta el trabajo.

Cada vez más, el porvenir cierto de la historia del arte se fundará en el estudio individual de cada obra, partiendo de una correcta interpretación.

La determinación de lo individual lleva consigo, naturalmente, la comparación con otras obras del mismo artista, de la misma época: sólo comparativamente puede destacarse lo que es propio e individual y señalar la interdependencia y las relaciones. Por eso hemos señalado como uno de los objetivos de la historia del arte buscar las relaciones de semejanza con otras creaciones que permitan conocer las relaciones de origen, influencias o transposiciones tanto formales como temáticas. En este campo contextual es donde se han conseguido buenos resultados con los métodos de la visibilidad formal (estilos) y de las ideas (iconología).

## Fisonomía de la obra de arte

Ya hemos aludido a que una de las mayores aportaciones del gestaltismo para el estudio de las obras de arte fue determinar que las formas tienen unas cualidades expresivas. Usando del símil psicológico podemos decir que la obra de arte posee una fisonomía. Esta fisonomía es la que proporciona a la obra la singularidad diferenciada y diferenciante.

La fisonomía no puede ser un elemento abstracto definido como belleza, ni unos cánones que actúan como leyes o reglas en la elaboración de la obra. El resultado estético, será, en todo caso, una consecuencia, el logro de una perfecta estructura individual sometida a unas técnicas y unas normas. Este elemento individualizador tampoco puede ser la acción mental y técnica del artista creador, por ser algo externo, independiente de la obra, aunque sea su causa eficiente y creadora. Tampoco puede ser el fondo social y cultural de la época, por mucho que determine unos condicionamientos ideológicos, espirituales o poéticos, incluso económicos, como substrato apoyativo de la creación del signo artístico.

El elemento que proporciona la fisonomía ha de estar inmerso en la misma obra, no ser exterior a ella. Presuponemos que el signo está integrado por distintos elementos que proporcionan su totalidad física: materias, formas, soportes, temas, figuras, significados, etc. Estos elementos construyen el signo en su doble plano de significante-significado. Pero ninguno de ellos por sí mismo es capaz de ofrecer ese principio integrador, ya que son partes de un todo. Por eso es necesario buscar un elemento que sea común a todos ellos y capaz de ofrecer esa integración.

Este principio integrador ha de ser una cualidad visual o un conjunto de cualidades visuales que pueda verse, describir y analizar, aun antes de identificar reflexivamente los otros elementos que componen la obra de arte. A esa cualidad visual llamamos fisonomía de la obra de arte.

La fisonomía de la obra de arte es como la fisonomía o carácter de una persona a quien podemos describir como serio, triste, irónico, agresivo, alegre, incluso antes de conocer otros componentes de la personalidad. Una línea, un color, una forma, un motivo, una imagen puede ser azul, roja o amarilla, pero además, incluso antes, expresa una cualidad visual, porque puede ser fuerte, suave, ascendente, descendente, estable, inestable. La visibilidad de las formas, presupone la expresividad de las mismas. Descubrir estas cualidades en cada caso y describirlas con adjetivos es conocer la fisonomía de la obra de arte.

La percepción visual de la fisonomía de la obra de arte y su expresión verbal depende de unas condiciones personales que se desarrollan con la práctica. Se trata de saber percibir las cualidades fisonómicas de la obra antes de intentar la comprensión de las formas, los temas y los contenidos de la misma (sobre este tema: GOMBRICH, E., «Sobre la percepción fisonómica», en *Meditaciones...*, pp. 65-67, Barcelona, 1968 [1960]; ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Buenos Aires, 1976 [1957] y *El pensamiento visual*, Buenos Aires, 1976 [1969]; EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, 1976 [1953]; HOGG, J. y otros, *Psicología y artes visuales*, Barcelona, 1975 [1962]; DONNIS, D., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, 1976 [1973]).

La importancia de la comprensión de la fisonomía de la obra está en que cualquier cambio que haya sufrido de color, forma, tamaño o lugar puede alterar fundamentalmente el valor de la obra por cambios de las cualidades visuales. Este es el caso cuando se hace una interpretación a partir de reproducciones deficientes, que suelen ser, a este respecto, todas, porque nada hay que pueda sustituir a la obra original en su emplazamiento adecuado.

La percepción de la fisonomía está dependiendo de una actitud en la aplicación visiva: no se trata de ver, aplicando los ojos a los objetos, ni de mirar, aplicando los ojos a los objetos comparativamente, sino de contemplar,

que es una aplicación de la mirada y de la mente concentradas. Ver una obra de arte es un acto de contemplación que también supone una ascesis previa.

Es a partir de este momento cuando realmente comienza la interpretación metódica o el análisis de la obra. Porque la fisonomía o carácter de la obra de arte se constituye en medio crítico para su comprensión total.

### Rehabilitación del texto

Partimos del presupuesto de que la obra de arte es una estructura compleja formada por diversos elementos integrados en una unidad individual. Pero la obra se presenta ante nosotros como un objeto material: piedra, madera, tela con colores, papel con unos rasgos, objeto con una cierta ornamentación, etc. Su presencia física primera es puramente material; no es una obra artística. Pasa a serlo en el momento que intentamos reproducir las formas y los elementos integrantes de ese objeto considerado como signo. El primer logro se consigue con la percepción de la fisonomía a través de las cualidades visuales y expresivas; a partir de aquí se inicia la comprensión formal, los motivos y los significados.

Toda interpretación ha de apoyarse en una correcta lectura de la obra de arte en su estado original. Como es frecuente que la conservación sea defectuosa, al restablecimiento original de la obra lo llamamos rehabilitación del texto. Esta rehabilitación comprende varias operaciones: determinación del tamaño, recuperación de las partes mutiladas, eliminación de posibles añadidos, conocimiento del lugar original y restauración correcta de colores, formas y figuras.

Los catálogos de museos, colecciones y monumentos son útiles para estos primeros conocimientos. En todo caso, aunque servirse de reproducciones fotográficas es muy útil, nada hay que pueda sustituir la contemplación directa de la obra.

Una de las más importantes restauraciones, de cara a una correcta interpretación, es restablecer, al menos mentalmente, el lugar original donde fue colocada la obra de arte. Del lugar está dependiendo la iluminación y el significado.

Un cambio de iluminación, de altura o de posición puede provocar una lectura formal distinta, y la posición con respecto a otras obras con las que forma un conjunto programático, puede modificar la lectura de la significación. El cuadro de «las lanzas» de Velázquez tiene un sentido incompleto fuera del contexto de las demás obras con temas de las «hazañas de los reyes españoles» en parangón con los «Doce trabajos de Hércules», tal como estaba en el Salón del Palacio Real de Madrid (GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos de la pintura española*). Un cambio en la iluminación interior de una arquitectura provoca una lectura errónea de los elementos arquitectónicos, del significado de la luz, y del rango total de la obra espacial (puede verse sobre este tema: NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978).

El restablecimiento del texto en su estado original supone hacer una biografía de la obra: formato, técnica, conservación, análisis de bocetos, dibujos y planos previos, conocimiento del título original (titulaciones posteriores provocan errores temáticos) y condiciones del encargo.

Es muy importante conocer la identidad de quien encargó la obra (individuo o grupo) y del programador intelectual. El comitente no siempre está capacitado para ofrecer un programa tal como aparece en muchos monumentos, de ahí la conveniencia de diferenciar entre el poder económico que encarga y costea la obra, el patrón, y el factor intelectual, representado por un teólogo, filósofo o poeta que proporciona la temática a la que debe ajustarse el artista, a veces de una manera rigurosa. La clase social y económica de estas personas es tan decisiva como el mismo artista en el momento de crear la obra de arte, y con frecuencia se olvidan estos factores decisivos, tanto

en el aspecto formal como en el temático de la producción de imágenes.

Las ciencias auxiliares proporcionan medios técnicos y métodos de investigación desarrollados para conseguir estos logros, que van desde las técnicas fisicoquímicas, hasta la crítica de las fuentes literarias con rigurosidad científica, y el análisis de dibujos y grabados sumamente útiles para precisar el desarrollo y elaboración de un monumento. La museografía ofrece también, cada vez más, medios para subsanar las dificultades originadas por el coleccionismo y los mismos museos de cara al restablecimiento o rehabilitación del texto original de las obras de arte. Sólo es posible una correcta interpretación ante una buena rehabilitación física y biográfica de la obra de arte.

Pero esta misión, objetivo de estudio de muchos especialistas del arte, es un medio instrumental necesario, pero aún no constituye el objetivo del verdadero historiador de arte (véase MALTESE, C., *Técnicas artísticas*, Madrid, 1980; LEÓN, A., *El museo: teoría, praxis y utopía*, Madrid, 1978; BRANDI, C., *Il fundamento teorico dil restauro*, Roma, 1950; SCOTT, G. L., *Restauración y conservación de pinturas*, Madrid, 1960; DÍAZ MARTOS, A., *Restauración y conservación del arte pictórico*, Madrid, 1975).

### La descripción técnica

Cuando la interpretación se hace de manera verbal, es necesario un dominio de la nomenclatura técnica que se debe utilizar en cada caso. Saber describir es importante; pero lo es mucho más describir con precisión técnica para evitar los frecuentes tópicos, totalmente inconcretos, que sólo sirven para disimular la falta de conceptos claros.

Es demasiado frecuente, sobre todo en el mundo de la llamada crítica de arte, la utilización de la obra de arte para escribir sobre ella y no de ella. Se llenan amplias páginas en torno a la obra, pero sin analizar ni describir lo que hay dentro.

Todas las ciencias tienen su terminología, y dentro de la historia del arte el léxico es muy abundante y especializado. El uso correcto de cada vocablo ayuda a la comprensión y, sobre todo, demuestra claridad y precisión científicas. Algunos vocablos están en desuso, sobre todo los que se refieren al campo edilicio, lleno de vocablos regionales, pero aun estos deben tenerse en cuenta, ante la necesidad de usar documentos o fuentes literarias. El uso de diccionarios se hace indispensable (FULLANA, M., *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*, Palma de Mallorca, 1974; BASSEGODA, B., *Glosario de dos mil voces usuales en la técnica edificatoria con la respectiva definición, etimología, sinonimia y equivalencia en alemán, catalán, francés, inglés e italiano*, Barcelona, 1972; WARE, G. y BETTY, B., *Diccionario manual ilustrado de arquitectura, con los términos más comunes empleados en la construcción*, Barcelona, 1963; REAU, L., *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*, París, 1953; GARCÍA SALINERO, F., *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, 1968; AZCÁRATE, J. M., *Términos del gótico castellano*, 1948, pp. 259-275; GUATAS-BORRÁS, *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Zaragoza, 1980).

## VALORACIÓN ESTÉTICA DE LA OBRA DE ARTE

Toda obra de arte, en cuanto que es un signo comunicativo ofrecido a la contemplación sensual (sonora, la música; verbal o mixta, la poesía) tiene unos contenidos. Incluso las formas son contenidos. Entendemos la expresión «contenido» en sentido amplio, comprendiendo todo lo que se contiene dentro de algo, en este caso, lo que se contiene dentro de la obra de arte y que se ofrece al conocimiento contemplativo y mental del hombre. Pero estos contenidos pueden ser diversos por la función que realizan dentro del complejo estructural que es el signo artístico.

Recordamos la diversidad de nomenclaturas que utilizan los semiólogos para aclarar los contenidos del signo (ECO, U., *Signo*, p. 26). Unos elementos son vehículos signícos, otros se consideran significados. En el fondo, es la misma disputa tradicional que intentaba explicar la diferenciación entre forma y contenido; en realidad una misma cosa, sólo conceptualmente diferenciados.

A la hora de la verdad, el historiador de arte que ha de interpretar la obra artística se encuentra con diversos elementos que son objeto de contemplación y de conoci-

miento. Son los contenidos de la obra. Estos diferentes contenidos son los que motivarán la posibilidad de realizar una lectura a distintos niveles.

Aun aceptando la posibilidad de que una obra de arte pueda verse y contemplarse integrando todos los elementos simultáneamente, una correcta interpretación ha de realizar un proceso de lectura ordenada y sucesiva, porque hemos de usar de un método cinético para la comprensión total. En realidad, la lectura de los contenidos no se da separadamente, pero para mantener un orden lógico y didáctico es necesario considerarlos con un orden.

En primer lugar hemos de distinguir tres clases de signos artísticos. El primero, que podemos llamar *mediato* y *convencional*, serían las imágenes artísticas que utilizan las formas de los objetos naturales como signo significante. Son mediatos por servirse de la figuración de objetos para representar imágenes que convencionalmente identificamos como historias, alegorías o simples figuras. A este primer grupo pertenecen casi todas las obras de arte figurativo.

Habría un segundo signo que podemos llamar *mediato* y *opcional*, que participa del primero en el uso de figuras para significar algo, pero estas figuras son objetos, paisajes, pero no la figura humana. Este segundo grupo de signos elimina la esfera de los asuntos o imágenes convencionales, por lo que se limita a figuraciones opcionales.

El tercer grupo sería el de los signos *inmediatos* y *libres* que no se sirve de figuraciones reales y se dirige al contemplador sin la mediación de los objetos naturales y es totalmente libre: arte no figurativo, ornamento puro, arte informal (arte otro). El esquema siguiente ofrece una síntesis de los distintos contenidos posibles de la obra de arte.

Signo Mediato Convencional	Temas	expresivos (cualidades visuales = fisonomía) figurales (forma exterior de los cuerpos)
	Asuntos	Representación convencional de imágenes, hechos, historias o alegorías. Atributos, símbolos, emblemas.
	Significado	Contenido profundo de los temas y asuntos que nos dan a entender otra cosa connotada.
Signo Mediato Opcional		Bodegón, paisaje puro, retrato, etc. Pasa de los temas al significado, eliminando la esfera del asunto convencional.
Signo Inmediato Libre		No figurativo, ornamento puro, etc. Utiliza los temas expresivos (a veces figurales) pasando al significado libre inmediato.

Se desprende que el valor de la imagen está en el significante, los temas expresivos o figurales y no en los asuntos. El significante nace del impulso interno del artista y es inseparable del gesto con que lo traza. El asunto es algo previamente establecido, en forma de objetos, temas naturales que sirven de vehículo convencional para representar imágenes, o el contenido propio que tiene toda forma, aun sin referencia objetual. Esta es la base para la teoría de KANDINSKY (*Sobre lo espiritual en el arte*, Barcelona, 1973, y *Punto y línea*, Barcelona, 1973).

Se podrá discutir el valor comunicativo de los signos inmediatos libres al estar desprovistos de referencias ob-

jetuales, pero aceptando la posibilidad y validez de estas tres clases de signos podríamos recuperar para la historia del arte todos los objetos elaborados por el hombre artificialmente con la intención de ser contemplados. La comunicación, que distinguiría la artísticidad, se realizaría a distintos niveles y grados de comprensión contemplativa.

Se ha repetido muchas veces la definición de Maurice Denis por la que un cuadro es esencialmente una superficie recubierta de colores combinados en un cierto orden. Riegl ofrece una ampliación al añadir «representación de forma y color en el plano y en el espacio». Desde entonces, la gran aspiración de los tratadistas es comprender el aspecto formal de una obra de arte, multiplicándose la bibliografía que enseña «cómo se mira un cuadro» o una arquitectura o una escultura (véase ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, Buenos Aires, 1971 [1948]; GHKA, G., *El número de oro. Los ritmos, los ritos*, Buenos Aires, 1968 [1831]; GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, 1968; PEVSNER, N., *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, 1968 [1942]; LE CORBUSIER, *El modulor*, Buenos Aires, 1953; ARGAN, G. C., *El concepto de espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*, Buenos Aires, 1966; MARCHÁN, S., *La arquitectura del siglo XX. Textos*, Madrid, 1974; CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1947; BERGER, R., *El conocimiento de la pintura. Cómo verla y apreciarla*, Barcelona, 1961; VENTURI, L., *Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall*, Buenos Aires, 1954 [1948]; MARANGONI, M., *Cómo se mira un cuadro*, Barcelona, 1962 [1946]; AREÁN, C., *Compendre la pintura*, Barcelona, 1969; DOERNER, M., *Los materiales de la pintura*, Barcelona, 1974; ÁLVARO, BORRÁS y ESTEBAN, *Saber ver el arte*, Zaragoza, 1974; MUNARI, V., *El arte como oficio*, Barcelona, 1968; GUICHARD-MEILLI, J., *Cómo mirar la pintura*, Barcelona, 1966).

## Los temas o percepción visual

La reacción contra los cánones academicistas, protagonizada por los impresionistas y las teorías visibilistas, sería de gran importancia a la hora de valorar el aspecto morfológico de la obra de arte, prescindiendo de cualquier alusión temática u objetual. Es cierto que en las artes visuales es tan importante la representación como lo representado, ya que no es la anécdota el objeto de la obra artística, sino la anécdota representada en formas visuales. Tanto como lo imaginado interesa la imagen, tanto como el significado, el significante.

Aquí es donde la crítica de arte, considerada como conocimiento de lo que opinaban los coetáneos que contemplaban la producción artística de cada época, es verdadera historia del arte. Las definiciones de Denis y de Riegl citadas anteriormente, no hubiera sido posible formularlas en épocas anteriores, y los críticos como Vasari, Lomazzo, Pacheco, Palomino o Winckelmann hubieran considerado como una bufonada, vacía de sentido, tal formulación. La dualidad entre dibujo e invención, forma y contenido, y expresión y belleza ideal, ha sido siempre el caballo de batalla de la crítica de arte y de la interpretación.

Siempre debe tenerse en cuenta que la obra de arte pertenece a una esfera distinta de la naturaleza, y que la determinación de las formas y los contenidos está dependiendo de un modelo de sociedad concreta, manifestada por el sujeto creador de la imagen, considerado no sólo como individuo sino como miembro de un grupo socio-cultural determinado.

Lo importante, por tanto, en la interpretación es la comprensión visual de las formas representativas, es decir, captar y analizar las cualidades visuales (fisonomía), las formas y figuras.

El primer contenido es el de los temas, que consideramos de dos clases: expresivos y figurales.

Los temas son simple y llanamente las formas y las fi-

guras con las cuales se logra la representación signíca. Pero las formas y las figuras presentan unas cualidades visuales que podemos percibir casi por empatía o intuición primera, aún sin concretar qué clase de figura está representada por esas formas. De hecho, muchas veces nos dejamos influenciar por la «expresión» de ciertas formas figurales sin poder identificar el tema figurado. Por eso preferimos llamar temas expresivos a estas cualidades visuales, percibidas a través de la fisonomía de la obra de arte.

La descripción de estas cualidades visuales o temas expresivos se efectúa con adjetivos y no son sentimientos que proyectamos sobre la obra de arte, sino la percepción de cualidades expresivas que se aprecian más cuanto más las observamos. La cualidad visual o expresiva se halla en cada detalle y en el conjunto total. Es algo que se proyecta desde la obra o que nos envuelve cuando estamos dentro de un espacio arquitectónico o escultórico. Esta cualidad expresiva es propia de cualquier forma, aunque no sea artificial, y la presenta el paisaje natural, un objeto, una máquina o un animal.

El segundo momento sería identificar la figuración y el orden que cada una de las partes tiene dentro del conjunto. La ordenación se hace en el espacio y en el plano, y dentro de este orden se mueven los temas figurales que apreciamos por su figura y distinguimos como objetos distintos: vemos la figura de un hombre, de un animal, de un árbol, de elementos arquitectónicos u objetos figurados en la obra. Pero aún antes de conocer cuál es el asunto representado por ese conjunto de elementos o por uno solo (acto reflejo que hemos de realizar apoyados en ciertas leyes convencionales) identificamos formas o temas figurales.

Esta apreciación está al alcance de cualquiera, aunque no sea entendido en la materia. Los temas figurales suelen ser el contenido elementalmente apreciado y visto por todo contemplador «vulgar». Es lo que se busca en la obra de arte y lo que motiva repulsa cuando no se halla, como

acontece en ciertas creaciones donde no existe la figuración.

La identificación de los temas, tanto expresivos como figurales, se consigue por un acto puramente visual o sensible. Cualquiera puede ver que una figura femenina con una coraza representa la figura de una mujer. Pero sólo quien esté capacitado podrá comprender si se trata de una mujer soldado o de una alegoría de la fortaleza, o una reina.

Panofsky llama a estos contenidos temáticos naturales o primarios, subdividiéndolos en «fácticos», cuando se trata de la simple identificación de los motivos, y «expresivos» cuando se trata de su aprehensión formal por la sensibilidad (*Estudios sobre iconología*).

#### La ordenación de los temas en el plano, en el espacio y en el tiempo

La aplicación de los principios gestaltistas al conocimiento del mecanismo de la inteligencia del hombre y la percepción de las formas, permite distinguir en el hombre tres clases de conocimiento: físico, matemático y sociológico (PIAGET, J., *La formación del símbolo en el niño*, México, 1976). Pero podría haber otro nivel de conocimiento: el físico-visual (que Francastel llama «representativo» y Arnheim «pensamiento visual»).

Esto supondría que existen unas leyes figurativas que ordenan visualmente los temas, según una manera determinada de ver propia de cada grupo social. Equivaldría a admitir la posibilidad de que exista un código visual o una sintaxis de la imagen con una normativa fija, paralela a la del lenguaje hablado. La dificultad estará en señalar estas leyes visuales (véase DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, 1976 [1973]; LÉVI-STRAUSS, C., *Arte, lenguaje, etnología*, México, 1968).

Este plano de conocimiento se apoya sobre dos bases:

nuestra manera de estar apoyados sobre la tierra (horizontal) en relación con el firmamento (vertical hacia arriba) y con la proyección de éste sobre la tierra (vertical hacia abajo). Desde esta situación física del hombre se deriva una manera de actuar y pensar psicofísico, señalando cuatro direcciones: arriba-abajo, derecha-izquierda. El hombre se halla y se mueve (física y psíquicamente) en estas cuatro direcciones dentro de un plano y de un espacio. El plano, con cuatro direcciones, moviéndose en profundidad y acercándose determina la perspectiva en el espacio y a su vez en el tiempo. (Estas coordenadas habrían sido destruidas en la actualidad con la perforación del espacio en ambas direcciones y con el equilibrio de derecha e izquierda.)

Las cuatro direcciones no sólo son una referencia física, sino también ideológica dentro del ámbito cultural occidental. La mano derecha de Dios bendice; la derecha es la mano diestra, la izquierda es la mano siniestra; a la derecha se situaban los buenos (santificados), a la izquierda los malos (condenados). El derecho, lo justo, se refleja en la expresión de todos los idiomas: Derecho, Droit, Recht. Arriba estaba el cielo, abajo el infierno; arriba los espíritus buenos, abajo los malos y los monstruos; los bienes vienen de arriba (lluvia, sol), los males de abajo. Estas no son relaciones puramente mecánicas y geométricas, sino símbolos morales de comportamiento y acción (ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1967).

Aplicando estos conceptos a la composición figural, quiere decir que existen unas leyes o códigos de ordenación. A la primera de estas leyes podemos denominarla la *ley del marco*: la figuración está determinada por unos límites del plano y del espacio que llamamos arriba-abajo, derecha-izquierda. Dentro de estos límites se mueve la figuración, conforme a otras leyes secundarias: la *geometría*, el *centro*, el *equilibrio* y el *ritmo*.

Nuestra manera habitual de lectura de izquierda a derecha nos obliga, por otra parte, a «leer» y ordenar los elementos visuales en la misma dirección. De donde se de-

duce que una forma vertical es ascendente o descendente y una horizontal se mueve de derecha a izquierda o viceversa, y las diagonales ascienden o descienden según el sentido de su posición. La expresividad o movimiento de las formas estará dependiendo de una *ley convencional* —orden de lectura— que no es la misma en todos los grupos culturales.

Existen otros valores como el *tono* y el *color* que ya no dependen tanto del marco (véase FURIÓ, V., *Las leyes de composición pictórica*, Barcelona, 1980, tesis).

Es frecuente al analizar una obra de arte, sobre todo pictórica, dividir o «descomponer» en líneas, planos, triángulos o cuadrados, como si la obra fuera un «puzzle» geométrico. Con ello se logra descubrir las leyes de «descomposición» más que las de composición.

El conocimiento físico-visual no se da con formas geométricas, que son elaboraciones puramente mentales, sino que se da por la representación exterior de las figuras ordenadas en un plano o en el espacio real o figurado, sin negar, por eso, la frecuente utilización de medidas rítmicas como el número áureo o la proporción musical.

Según esta manera de comportamiento humano se puede decir que una imagen plástica no tiene una ordenación desde el centro, sino hacia el centro o hacia la derecha. Las composiciones simétricas se ordenan hacia el centro, las asimétricas hacia la derecha. Casi todas las imágenes tienen un comienzo de lectura en la parte izquierda de abajo, efectúan un desarrollo de los motivos o temas en el centro y se termina en la parte derecha. Esta misma ordenación se realiza también desde el primer plano hacia el fondo.

Badt ha observado la ordenación inversa en el caso de artistas zurdos, como Leonardo da Vinci (*Modell und Maler von Vermeer*, Colonia, 1961, p. 31), lo que le hace afianzarse más en la tesis que considera general y desde luego muy útil en la práctica, y que ya había sido notada por Wölfflin (*Gedanken zur Kunstgeschichte*, 1951).

Como semejanza práctica podemos emplear una tri-

logía: *obertura* del tema en la parte de la izquierda, *desarrollo* en el centro y *cierre* y final a la derecha. Los ejercicios permiten identificar la figura más importante, que no siempre es la de mayor tamaño, los motivos secundarios, temas ocasionales o temas de relleno, de unión o de paso. La proyección invertida de derecha a izquierda de una imagen en transparencia puede confirmar la normalidad de esta composición y la dificultad de poder hacer una lectura cuando está invertida.

Se puede argumentar contra esta manera de leer diciendo que la visualización de la imagen se hace de una sola mirada simultánea, sin necesidad de recorrer las partes. El proceso sería válido para una obra de cine, literaria o musical, donde no es posible abarcar la totalidad sin pasar por cada una de las partes. La verdad es que una escultura, una pintura o una arquitectura ofrece las mismas particularidades compositivas cinéticas: los temas expresivos y figurales se ordenan en el plano, en el espacio y en el tiempo.

### Los asuntos o comprensión de la imagen

Cuando a la representación figural de un personaje o de un objeto le añadimos un nuevo valor temático y conceptual, lo que hacemos es identificarlo con un asunto o argumento que pertenece al mundo ideológico, cultural (religión, poesía, historia) de un determinado modelo de sociedad. Así identificamos imágenes, historias o ideas. Los temas expresivos y figurales sirven de vehículo signico para narrar o comunicar un nuevo contenido convencional. Su identificación depende de un bagaje cultural perteneciente al ámbito sociocultural en el que nace esa obra de arte.

La identificación de tales imágenes, historias o ideas es objeto de la iconografía, y por tanto exige unas condiciones de experto y conocedor de los convencionalismos culturales. Esto demuestra que el nuevo contenido es conceptual y no sólo visual, como los anteriores.

Estos contenidos pueden faltar, de hecho no existen, en algunos tipos de obras de arte, como es el caso de lo que hemos llamado signo mediato opcional y signo inmediato libre. En una representación de un paisaje, de una naturaleza muerta, de unas formas puramente ornamentales o de un cuadro no figurativo, se dan los temas expresivos y los figurales, pero no los asuntos o imágenes (puede haber bodegones o paisajes con sentido simbólico o retratos alegóricos, pero de manera excepcional). Esto nos permite confirmar que el asunto no es parte esencial de la obra artística, aunque sí lo sea de las creaciones de un determinado lugar o momento histórico.

Esto plantea algunas cuestiones: ¿se puede «disfrutar» de una obra de arte sin necesidad de identificar los asuntos representados? ¿Bastaría con la apreciación de los temas expresivos y figurales y la comprensión del significado profundo connotado por la obra?

El supuesto sobre el que descansa la teoría psicosocial del arte es que «toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento» (BORDIEU, P., «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en SILBERMANN y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, 1971 [1968], pp. 44-80). Percibir una obra de arte es intentar comprenderla. La comprensión de la obra de arte sólo es adecuada cuando el observador posee la clave cultural de desciframiento, que equivale a la clave cultural que ha hecho posible la obra. De no ser así el observador únicamente estará en condiciones de percibir «parcialmente» la obra, lo cual implicaría una mutilación de la comprensión total.

Las consecuencias de esta teoría serían, tal vez, funestas: la obra de arte, como objeto cultural, exigiría una visión erudita y elitista, y la percepción de la obra no podría hacerse de una manera inmediata y espontánea, sino mediata y reflexiva. La información contenida en una obra de arte excedería la capacidad de desciframiento de un espectador no capacitado para decodificarla. Percibir una obra de arte sería reducirla al estado de forma inteligible.

Este problema estaría relacionado con la cuestión de la artisticidad, determinada por el carácter comprensivo e comunicativo de la obra. Pero la obra de arte, en cuanto objeto cultural, puede ofrecer diferentes niveles de significación (de contenidos) y por lo tanto distintos niveles de comprensión y lectura. Los niveles temáticos, expresivos y figurales no tienen por qué considerarse inferiores a los niveles de los asuntos o significados profundos, como si ellos suministraran visiones parciales y mutiladas de la obra de arte. La percepción de los contenidos temáticos que se atiene a las cualidades expresivas y figurales no es un estadio inferior que habría de sobrepasarse para alcanzar el campo interpretativo propiamente dicho, conceptual y simbólico.

Ya hemos hecho referencia a las cualidades expresivas que definen la fisonomía de todo objeto percibido visualmente. En la obra artística la información visual debe producir una presencia de las fuerzas que componen la estructura del objeto. Esto equivale a decir que la obra será una manifestación de las fuerzas expresivas y figurales, y que éstas son perceptibles en cuanto cualidades visuales portadoras de una expresión y comprensibles sensiblemente. La expresión es la primera característica de la obra y el objeto primordial de la visión del perceptor, ya que constituyen el medio de comunicación del artista y la razón de su actividad. La expresividad es la primera característica perceptiva (estética) del mundo exterior y del arte.

La lectura de los asuntos no es esencial en la percepción de la obra de arte, donde lo que importa es el significado más que el significado, sino que es esencial en la comprensión de la obra artística. Percepción y comprensión son dos estadios distintos en la interpretación artística, y por tanto en la lectura y fruición de la obra. El primero se hace de una manera espontánea y sensible, y el segundo de una manera reflexiva y mental. El primero es un bien cultural innegable a cualquier persona interesada por el arte como medio expresivo de comunicación for-

mal, y el segundo entra en el dominio del experto especialista que domina los convencionalismos culturales de la época, permitiéndole descifrar los códigos iconográficos del arte.

Estos códigos iconográficos, variables en el tiempo y en los distintos modelos socioculturales, constituyen el complejo mundo de las historias, imágenes e ideas, a los que llamamos asuntos y que necesitan para su identificación el desciframiento de los símbolos, atributos, alegorías, emblemas, empresas, jeroglíficos, heráldica.

El SÍMBOLO es la representación de una cosa por otra; normalmente se trata de la representación de una entidad inmaterial tomada de una figura del mundo físico. Por medio del símbolo se intenta definir o manifestar una realidad abstracta, un sentimiento o una idea, empleando para ello imágenes u objetos (BEIGBEDER, O., *La simbología*, Barcelona, 1970; NATAF, G., *Symboles, signes et marques*, París, 1973; ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, 1955; CHAMPEAUX, G., *Introduction au monde des symboles*, París, 1964; SEBASTIÁN, S., *Espacio y símbolo*, Córdoba, 1977; CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969).

El símbolo posee también un sentido más amplio que incluye dentro de su comprensión todas las formas artísticas, tal como quería E. CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, 1976, o las «formas arquetipo» como preconizaba C. G. JUNG en *El hombre y sus símbolos*, Madrid, 1969 (puede verse BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973).

El simbolismo, como método de la historia del arte, es una parte de la iconografía.

*Alegoría* es la personificación de una virtud, de un vicio, de una tendencia o inclinación de un ser abstracto o de un ser colectivo, bajo la forma ordinariamente humana acompañada de atributos característicos. Puede ser alegoría ética, cuando personifica vicios y virtudes (psico-

maquias), filosófica, si representa ideas abstractas (los triunfos) o psicológicas cuando se refieren a ideas como la paz, la verdad, el tiempo, la victoria, etc.

*Atributos* son los objetos reales y convencionales que sirven para reconocer a un personaje a quien acompañan. En esto se distinguen los atributos de los símbolos: éstos son abstracciones que sustituyen al personaje; los atributos lo acompañan para identificarlo. El conocimiento de los atributos es indispensable para descifrar los asuntos representados por el arte y constituye una parte importante de la iconografía.

*Emblemas y empresas* son dos expresiones que suelen confundirse. Desde finales del siglo XV se introduce la palabra «emblematura» por Francesco COLONNA (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1492) pero fue divulgada por A. ALCIATO (*Emblemata*, Augsburgo, 1531) como equivalente de jeroglífico egipcio considerado como expresión de una sabiduría escondida. Suelen ir acompañados de motes o versos que intentan explicar el contenido de los dibujos. Los emblemas se refieren a un contenido más general de tipo social; las empresas o divisas manifiestan un mensaje secreto más particular o familiar, y de ahí su uso frecuente en los cifrados cortesés y en la cultura caballeresca (véase PRAZ, M., *Studies in seventeenth century Imagery*, Londres, 1939; ARGAN, G. C., «*Emblemi e insigne*», Venecia, 1958; GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972).

Finalmente, la *heráldica* es la ciencia del blasón y los escudos. Suelen tener dos partes: el cuerpo, integrado por los elementos animales, vegetales u objetos que forman la figura, y el alma o mote que es la divisa o verso escrito. La heráldica es un instrumento muy útil para el estudio del arte porque permite identificar a los personajes que encargan, financian o patrocinan la obra (véase ÁLVAREZ VILLAR, J., *De heráldica salmantina*, Salamanca).

El arte contemporáneo supone una ruptura con los temas expresivos y figurales de la obra de arte, y en mayor manera con los asuntos y la iconografía. El reperto-

rio tradicional de la iconografía, lleno de alegorías, símbolos y atributos religiosos, humanistas e históricos han dejado paso a una nueva iconografía, llena de actitudes individuales del hombre respecto a la naturaleza, a la historia, a la sociedad, al destino, al tiempo y a la muerte. El arte, ya desde el romanticismo, ha introducido nuevos temas con héroes nacionales y sociales. Los asuntos que trata el arte contemporáneo no pertenecen a la mitología, la historia y la religión, sino a la observación de la vida diaria, y a la introspección de la interioridad.

No ha muerto la iconografía, que será siempre una parte esencial en la historia del arte, lo que ha cambiado son los temas tradicionales sustituidos por otros más personales, expresados en códigos propios cuyo desciframiento implica una mayor dificultad, por pertenecer al campo de la comunicación personal y privada.

### **El significado o comprensión del contenido connotado**

Los temas y los asuntos están en la obra de arte y pueden ser interpretados por una percepción de las formas expresivas y figurales, y por la comprensión de las imágenes. Pero el hecho artístico, como signo, como lenguaje, como medio de comunicación es vehículo transmisor de un significado profundo que nos comunica la actitud de un determinado momento sociocultural ante la problemática de la vida del hombre.

La obra de arte se constituye así en documento, síntoma y medio de conocimiento de un modelo social concreto, que nos permite conocer la actitud personal del hombre creador (individuo o grupo), el momento cultural al que pertenece, la expresión religiosa, las tendencias poéticas y el fondo socioeconómico. Este nuevo contenido es de un orden distinto que los anteriores, ya que no está expresado conscientemente por el artista (éste busca la representación de unos temas expresivos y figurales, con o

sin asuntos). El significado se deduce como una connotación del signo plástico que se convierte así en síntoma, señal, indicio o documento histórico de un fenómeno cultural histórico.

En este plano, la obra de arte es objeto de la iconología, de la sociología, de la historia general, de la historia de las religiones y de la antropología.

El historiador de arte, para conocer el significado profundo, debe entrar en contacto con los documentos políticos, religiosos, poéticos, filosóficos, sociales y económicos del momento que quiere conocer. La interpretación de la obra de arte entra en el segundo objetivo de sus intereses: el conocimiento de la obra artística como hecho histórico. Es aquí donde el historiador de arte se encuentra con los científicos de otras disciplinas «en la búsqueda de los significados intrínsecos o contenido donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común, en vez de servir de siervas la una de la otra» (PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, p. 24).

Es también en este plano donde las distintas metodologías o modelos de historias del arte convergen o toman su punto de partida. De donde se deriva necesariamente el carácter interdisciplinar que ha de tener la historia del arte dentro del conjunto de las ciencias del hombre. El estudio de los aspectos parciales de la sociedad humana no puede llevarse a cabo aislándolos y separándolos, sino que deben ser integrados teniendo en cuenta las múltiples y mutuas inferencias. Una historia del arte es impensable sin la historia de los componentes sociales y culturales que la determinan, y considerando que las épocas no son un bloque homogéneo, sino la coexistencia de diversas ideologías que producen cambios, rupturas y choques.

Panofsky y la escuela de Warburg son los grandes defensores del estudio de la obra de arte con el intento de buscar este significado profundo, intrínseco, partiendo de un principio muy generalizador establecido por Cassirer, según el cual todas las formas artísticas son simbólicas. Ello ha permitido confundir en muchas ocasiones la iconología con

la simbología. En verdad muchos de los trabajos considerados como iconológicos tratan de perseguir y reconstruir las ideas que lleva un cuadro, una escultura o una arquitectura recurriendo a los documentos, a las fuentes poéticas y a toda clase de material gráfico que pueda informar sobre el origen, desarrollo y creación de la obra. En el fondo, se buscan los asuntos representados de una manera convencional, bajo condiciones históricas diferentes, lo que no deja de ser una investigación iconográfica comparativa. La actitud básica de una nación, de un período, de una clase y de una creencia religiosa o filosófica, mediatizados inconscientemente por el artista y condensados en la obra, se manifiesta más por los temas expresivos y figurales que por los asuntos. Por lo que el análisis iconológico, en verdad, no define los significados profundos de los temas estudiados por la iconografía, sino que profundiza en los mismos temas estudiando su origen, desarrollo y mantenimiento, cambios y manifestaciones. La elección, presentación, conservación, interpretación de imágenes, historias y alegorías no explica el significado profundo connotado por la obra de arte, pero sí explica en profundidad y amplitud las ideas que representa una obra.

El significado connotado por la obra es algo que se deduce, desprende o sobreentiende de ella misma como un contenido distinto del asunto representado, derivándose de la consideración total de su estructura formal, material y significante. Explicar el programa representado por Miguel Ángel en la tumba del papa Julio, es algo que está figurado en la obra por su programa iconográfico; explicar la tumba papal como síntoma o documento histórico-cultural del mismo artista creador, del mecenas y comitente, del papado romano en esos momentos, de la sociedad religioso-política de Roma, interpretando sus formas, sus temas, y sobre todo el significado de este hecho cultural, es conocer el significado profundo, connotado, que es histórico, religioso, social, económico, ideológico, como expresión de un grupo social muy concreto, distinto de otros grupos que conviven en el momento.

La edificación de la catedral de Salamanca y la de Granada son coetáneas, pero sus temas expresivos, formales, son diferentes: son expresión de grupos socioculturales distintos y la demostración de que en el siglo XVI no hay una homogeneidad cultural. Unos factores históricos y unas fuerzas ideológicas determinan la existencia de expresiones distintas.

Una correcta interpretación ha de ir en busca de esos elementos determinantes de la obra de arte, porque además de ser un hecho estético, es un hecho histórico.

## VALORACIÓN HISTÓRICA DE LA OBRA DE ARTE

La comprensión del contenido connotado por la obra de arte o significado profundo exige entrar en contacto con los documentos históricos o factores que determinan el origen de la obra. Es la segunda vertiente de un estudio que completa la interpretación de la obra de arte.

En la valoración estética de la obra de arte se ha realizado fundamentalmente un análisis de diversos factores: los temas expresivos y figurales, los asuntos transmitidos y la búsqueda del significado profundo que el lenguaje artístico nos comunica. La vertiente de la valoración histórica es más bien el resultado de una síntesis. La verdadera interpretación de una obra de arte sería, por tanto, un proceso de síntesis precedido de un análisis.

En el repaso de las metodologías o modelos de historiación del arte hemos podido constatar la inclinación de muchos historiadores a considerar la obra de arte como algo en sí, desligado del contexto social donde nace, o a buscar unos caminos para estudiar el hecho estético desde la biografía, desde la sociología o desde la psicología. Pero la historia del arte, por su misma naturaleza y por

las exigencias de su metodología tiene vocación de síntesis: la interdisciplinariedad.

Bajo este aspecto, es una parte de la historia de la sociedad que centra su atención en el conocimiento del hombre, tal como se manifiesta a través del lenguaje figurativo de la imagen (véase FEBVRE, L., *Combates por la historia*, Barcelona, 1970; VILAR, P., «La méthode historique», en *Dialectique marxiste et pensée structurale*, Cahiers du Centre d'Études Socialistes, París, 1968, pp. 35-43; BRAUDEL, F., *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, 1970; CARDOSO, C. y PÉREZ BRIGNOLI, H., *Los métodos de la historia*, Barcelona, 1976).

Lo primero que ha de hacer un historiador de arte es conocer la historia de la obra que estudia: asignación de una fecha, de un lugar y de un nombre. Es algo así como determinar el documento de identidad biográfico de la obra que tiene un autor: se hizo en un lugar y en una fecha concreta. Sin estos datos no hay historia.

El historiador de arte ha de estar, por tanto, capacitado para, a través y desde los elementos visuales que se le presentan delante, poder situar en el tiempo la obra. Para ello cuenta, además de su buen sentido de conocedor, con los elementos que la historia le ofrece: inscripciones, documentos, crónicas y otras fuentes que le permiten atribuir o fechar la obra. Para esta tarea tan importante cuenta con lo que hemos llamado «ciencia de los documentos y de las fuentes literarias» que le permitirán rehacer la historia de la obra.

Pero como toda obra está dependiendo de una tradición formal y técnica, lo que constituye la urdimbre del tejido de las formas, también es conveniente conocer las relaciones de semejanza que pueda tener con obras de otros tiempos —lo que constituiría un estudio diacrónico—. El conocimiento de las relaciones de semejanza, pue-

de llevar a la constatación de las relaciones de origen, por lo que un examen sincrónico de las formas y los temas puede determinar la originalidad, las influencias, las copias. Este estudio comparativo, de unas obras con otras, era un ejercicio muy frecuente entre los grandes conocedores positivistas, preocupados por la delimitación de las escuelas. Esta tarea no puede llevarse a cabo sin la constatación de los factores históricos.

### Los factores históricos

La máxima dificultad con que tropieza el historiador de arte es el hecho de hallarse ante unos objetos que debe estudiar y que se encuentran descontextualizados, cuando en realidad todo objeto cultural, grande o pequeño, nació dentro de un espacio geográfico, en un ambiente social y cultural concreto y bajo unos determinantes económicos que lo hicieron posible. El hecho estético nació con una finalidad, bajo unos medios y sometido a unas valoraciones. La explicación y la interpretación de todos estos factores históricos constituye una misión importante para la historia del arte.

Para realizar este cometido ha de acudir a la historia de la sociedad, y puede servirse, por tanto, de sus métodos de trabajo. Aquí está el origen de esos modelos de historiación del arte que llamamos sociológico, psicológico o económico. Estos factores históricos están formados por el artista creador (biografía), por la clase social en la que vive y a la que se destina la obra (consumidor, receptor, destinatario) y por la fuerza económica que la financia (comitente, promotores y mecenas).

Todos estos factores constituyen la tramoya que rodea al hecho artístico, y sólo en función de esos elementos puede hacerse una correcta y válida interpretación de la obra de arte. Las distintas metodologías, sociología del arte, psicología del arte, biografía del arte, etc., proporcionan caminos a seguir en este campo.

### Las fuerzas ideológicas

La organización de la producción y las consecuencias que de ella se derivan forman parte del contexto que da origen a las obras de arte, pero no es suficiente para dar una explicación completa del hecho cultural que llamamos obra de arte, si no tenemos en cuenta otra serie de factores de tipo mental: las fuerzas ideológicas. No sólo porque el lenguaje visual comunica elementos del pensamiento, la poesía, o la religión, sino porque estas fuerzas determinan la expresividad de las formas.

Las ideas están condicionadas culturalmente y hemos de estar familiarizados con las convenciones de cada cultura para poder descifrar el significado de las formas. Si los factores históricos constituyen los fines y los medios que dan origen a la obra de arte, las fuerzas ideológicas son el fundamento de su valoración.

Los modelos de historiación del arte que insisten en valorar la transmisión de las ideas religiosas, poéticas, mitológicas o filosóficas (iconología, iconografía, ideología en imágenes) no hacen sino constatar algo que es propio de lenguaje visual.

La valoración estética y la valoración histórica de la obra de arte y la constatación de todos los elementos que intervienen en su elaboración, hace que la historia del arte sea una disciplina con una primacía especial dentro de la historia de la sociedad.