

# *La Historia del Arte, hoy \**

GONZALO M. BORRAS GUALIS

*A la memoria de Enrique Lafuente Ferrari*

## **Escasez de planteamientos teóricos**

Cada vez que vuelvo a reflexionar sobre la problemática general de la historia del arte, me acude a la memoria el magnífico discurso sobre *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, con el que Enrique Lafuente Ferrari decidiera solemnizar su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el año 1951, hace ya siete lustros<sup>1</sup>. No quisiera ocultar de entrada, antes al contrario proclamo con gratitud y reconocimiento que Lafuente Ferrari ha influido profundamente en mi pensamiento y mi praxis de profesor universitario de la historia del arte<sup>2</sup>. Y a su memoria quiero rendir homenaje merecidísimo con estas pobres reflexiones sobre la historia del arte en la actualidad, ya que esta honda preocupación por el quehacer profesional del historiador del arte se debe en buena medida a la influencia de los escritos de Lafuente Ferrari.

---

\* Texto de la conferencia pronunciada el día 14 de marzo de 1986 en el Museo e Instituto Camón Aznar de Zaragoza.

1 Cfr. Enrique LAFUENTE FERRARI: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Madrid, Ed. Tecnos, 1951. Aquí se citará el discurso por esta edición de Tecnos; recientemente, en 1985, el Instituto de España ha lanzado una reedición de esta obra singular en la historiografía española, reedición a la que se ha añadido como apéndice otro trabajo básico de LAFUENTE FERRARI, la *Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)*, que apareció como prólogo a la traducción española de los *Estudios sobre iconología*, publicados por Alianza Editorial, en 1972. Aquí también se citará la *Introducción a Panofsky* por la edición de Alianza. Lástima que esta reedición del Instituto de España, en homenaje a Enrique LAFUENTE FERRARI, se haya convertido, previo fallecimiento del autor, en un libro "in memoriam", originalmente no planteado como tal. Más lástima, pues, que no lleve un prólogo adecuado a esta reedición, análogo al que el propio autor hiciera para Panofsky, glosando la figura y la obra de Enrique LAFUENTE FERRARI.

2 La admiración que siempre he profesado a LAFUENTE FERRARI la he recibido transmitida de labios de mi maestro universitario Francisco ABBAD RIOS; posteriormente la admiración y reconocimiento se han ido acrecentando con la lectura de su obra. Nunca me retrajeron demasiado los frecuentes exabruptos que el autor lanzaba sobre los catedráticos universitarios de su generación, hacia quienes la animadversión de LAFUENTE FERRARI era proverbial, adquiriendo especial virulencia en algunos escritos. Véase, en particular, para este aspecto su obra *Ortega y las artes visuales*. Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1970, pp. 13-14, 47-48 con la nota 16, 149-155, etc.

En efecto, ya en el mencionado discurso de 1951, meditaba Lafuente que “a cierta altura de la existencia es normal que el hombre comience a ser acuciado por el deseo de poner en claro el fundamento último de los impulsos y las tareas en que ha ido empleando el nada flojo quehacer de la vida”<sup>3</sup>. Creo que es menester llevar a cabo una revisión y autocritica de nuestra tarea investigadora y docente, pero, tal como proponía Lafuente elevando nuestras inquietudes a formulaciones de carácter general de manera que puedan “servir de experiencia utilizable a los que nos sucedan”<sup>4</sup>.

No vaya a pensarse que esta guisa de reflexiones han sido abundantes en la historiografía artística española, pues no andamos sobrados de ellas. El mismo Lafuente Ferrari ya señalaba en unos párrafos introductorios a la edición de su memorable y reiterado discurso: “Cuestiones son éstas que hasta ahora han sido muy poco atendidas en España, pero que importaría lo fueran para incitar a las gentes a la reflexión sobre el sentido del trabajo y de la investigación en historia del arte y para que sus cultivadores puedan alcanzar un deseable ensanchamiento del horizonte de su actividad, para evitar errores y limitaciones graves, para lograr un afinamiento del sentido crítico de sus observaciones y trasfundir a sus tareas toda una ambición más constructiva, universal y filosófica”.

Hoy, treinta y cinco años más tarde, siguen en todo su vigor aquellas afirmaciones de Lafuente Ferrari. Han sido muy escasas durante estos años las reflexiones que entre los historiadores españoles del arte han sido dedicadas a analizar el sentido de nuestro trabajo. Justamente fue de nuevo Lafuente Ferrari, quien en 1972 seguía contribuyendo eficazmente a esta tarea con su prólogo a la versión española de los *Estudios sobre iconología* de Erwin Panofsky, en una de las más lúcidas reflexiones nacionales sobre el método iconológico<sup>5</sup>, donde añadía algunas observaciones y admoniciones, que como se verá más adelante, han resultado programáticas para la labor traductora realizada en los últimos años.

Personalmente estimo que esta penuria de reflexiones sobre la historia del arte en la historiografía española de las últimas décadas, salvando alguna honro-

---

Aquí se refiere el autor a la “superficialidad, pedantería y falta de respeto a la vocación de enseñar”, los moteja de “almogávares de la erudición y energúmenos del verbalismo genialoide”, cerrando los improperios con lindezas tales como “clausura mental y mandarinato universitario”. Al margen de estas anécdotas el magisterio de LAFUENTE FERRARI, ejercido a través de sus escritos, ha sido incontestable para mi generación, en buena medida autodidacta; no es este el lugar adecuado para ensayar una bibliografía de LAFUENTE FERRARI, pero en la mente de todos están sus análisis e interpretaciones de Velázquez, de Goya, de la pintura española del siglo de oro, con un especialísimo recuerdo para su espléndido manual, titulado *Breve historia de la pintura española*, cuya tan esperada quinta edición ha ido demorándose inexorablemente desde la cuarta de 1953. Por otra parte siempre ha sido LAFUENTE FERRARI reconocido en los medios universitarios; ejemplos como el de José Manuel PITA ANDRADE, impulsando desde Granada la reedición de su discurso, o el de Antonio BONET CORREA (Vid. *Semblanza de Julius von Schlosser*, en Julius SCHLOSSER: *La literatura artística*. Madrid, ed. Cátedra, 1976, p. 13, nota 3) lo corroboran plenamente.

3 Cfr. LAFUENTE FERRARI 1951, op. cit., p. 23.

4 *Ibidem*.

5 Véase la nota 1. Esta actitud no encuentra parangón en parte alguna de la Europa civilizada. Por citar sólo el ejemplo italiano, que nos lleva algunas décadas de ventaja editorial, véase la amplísima reflexión de Carlo GINZBURG, titulada *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. (Note su un problema di metodo)*. “STUDI MEDIEVALI”, 3ª serie, anno VII, fasc. II. Dicembre 1966, pp. 1015-1065.

sa y aventajada excepción como la de Lafuente Ferrari ya destacada aquí, responde a las particulares circunstancias del momento español y son varias las causas que permiten explicar, ya que no justificar, tales carencias.

En primer lugar, habrá que recordar una vez más la tardía incorporación de la historia del arte como disciplina en la universidad española, hecho ocurrido en el año 1904, fecha casi sonrojante si se coteja con las de 1844 de la universidad de Berlín y de 1852 de la universidad de Viena<sup>6</sup>. De este modo, cuando la primera generación española dedicada a los estudios histórico-artísticos, con nombres como los de Elías Tormo, Manuel Gómez-Moreno, Manuel B. Cossío, Andrés Ovejero, José Jordán de Urries, Francisco Murillo,..., se afanaba en introducir y consolidar los estudios de historia del arte en la universidad española, ya brillaban en las europeas las renombradas formulaciones teóricas de los Riegl y de los Wölfflin. Pero, además, este grave desfase inicial de salida no se saldaría andando el tiempo, antes al contrario quedaría agravado con el corte traumático de la guerra civil de 1936, con el posterior aislamiento internacional y los trastornos inherentes. Las generaciones universitarias, que han continuado la labor iniciada por los Tormo y los Gómez-Moreno, dedicadas con ahinco a inventariar y catalogar el arte español, han cumplido sin duda una ingente y meritoria tarea, la de llenar de datos la historia del arte español desde unos presupuestos positivistas, pero, por el contrario, han abandonado con frecuencia el cultivo siempre fecundo de las cuestiones teóricas<sup>7</sup>.

No obstante, y a pesar del marcado carácter catalográfico que ha tenido la investigación de los historiadores españoles del arte, sería injusto no reconocer las enormes carencias y limitaciones de todo tipo, especialmente bibliográficas, en que se ha desarrollado su quehacer profesional. Asimismo tampoco sería justo ignorar el esfuerzo por romper este aislamiento asfixiante y por abordar desde seminarios y cursos diversos la problemática de la asignatura<sup>8</sup>.

Pero, tal vez, una de las causas que, paradójicamente, más hayan contribuido al escaso cultivo que las cuestiones teóricas han encontrado entre los historiadores españoles del arte, sea la de haber convertido la reflexión sobre el concepto, método y fuentes de la disciplina en uno de los ejercicios de los concursos-oposiciones a los cuerpos docentes universitarios, ejercicio de oposiciones que se presentaba mecanografiado en forma de "memoria", tema éste que por su

---

6 Cfr. LAFUENTE FERRARI 1951, op. cit., p. 19.

7 Cfr. LAFUENTE FERRARI 1972, op. cit., pp. IX-X.

8 En casi todas las universidades españolas se registra en la década de los sesenta un notable esfuerzo por incorporar a sus bibliotecas la bibliografía extranjera básica; es el momento de la edición bilingüe de la *Enciclopedia Universale dell'Arte-Encyclopedia of World Art* (Roma, Instituto per la Collaborazione Culturale, 1958; London, McGraw-Hill P.C.L., 1959), así como de otra colección monumental *The Pelican History of Art*, editada bajo la dirección de Nicolaus PEVSNER y publicada por Penguin Books (a partir de 1954-58). En cuanto a seminarios y cursos de Doctorado, y por lo que toca a la Universidad de Zaragoza, Francisco ABBAD RIOS, uno de los últimos discípulos de Manuel GÓMEZ-MORENO, dedicó el curso académico 1970-71 al "Concepto, método y fuentes para el estudio de la Historia del Arte"; dicho curso se desarrolló a lo largo de todo el periodo lectivo y en él participamos activamente, además de los alumnos matriculados, cuantos nos encontrábamos adscritos al Departamento de Historia del Arte en las diversas tareas docentes e investigadoras. Buena parte de mis actuales presupuestos teóricos tomaron forma durante aquel curso, hace ya quince años.

directa incidencia sobre varias generaciones de docentes universitarios españoles bien merece consideración y epígrafe aparte.

### **El efecto inhibitorio de la llamada “memoria de oposiciones”**

Ya se ha apuntado que, por paradójico que parezca, el hecho de haber convertido la reflexión en profundidad sobre la investigación y la docencia en historia del arte en el tema obligado de uno de los ejercicios de oposiciones ha provocado una evidente inhibición posterior hacia las cuestiones teóricas en España, efecto probablemente previsto por el legislador.

No seré yo quien utilice esta oportunidad para denostar sobre el anterior sistema de oposiciones a los cuerpos docentes universitarios, sistema que ha estado en vigor hasta el cambio profundo introducido por la Ley de Reforma Universitaria (LRU) de 1983<sup>9</sup>. Ni es éste el momento ni todos los planteamientos de aquel sistema eran negativos por igual. Pero lo cierto era que las oposiciones tenían de un acre sabor cuanto en ellas sucedía, y uno de los sucesos era este ejercicio público en el que el aspirante sintetizaba en fórmulas encapsuladas durante una hora el contenido de su “memoria”, grueso volumen mecanografiado en el que se trataba el concepto, método y fuentes de la historia del arte.

De esta manera lo que debiera ser pensamiento vivo y fecundante de todo el quehacer profesional se convertía, a través del prisma de las oposiciones, en algo inerte, académico, hueco, y en demasía ecléctico. Todos recordamos cómo la preparación del texto mecanografiado de la “memoria de oposiciones” pasaba inexorablemente por conseguir un buen modelo anterior, un “ejemplar” a seguir en el más genuino sentido de la palabra, y a partir del cual elaborar la propia memoria. Por supuesto que también existían materiales bibliográficos<sup>10</sup>. Pero en líneas generales, más que del contenido de la reflexión se estaba pendiente de los aspectos formales del trabajo, entre los que no era el menor en importancia la extensión de la “memoria”, que en la mayoría de las ocasiones era valorada por el tribunal cuantitativamente (a peso, por el número de folios, o por el grosor del lomo). Y aun en el meritorio supuesto de que el tribunal se adentrara en el examen y valoración de los contenidos, éstos se hallaban totalmente constreñidos por los planteamientos eclécticos, así transmitidos en la tradición mecanografía-

---

9 Si se insiste aquí detalladamente sobre los efectos inhibitorios que dicho ejercicio de oposiciones causaba en el antiguo sistema, no se pretende con ello un mero recordatorio histórico más o menos narcisista, sino alertar de este hecho a las presentes generaciones, ya que el nuevo sistema de concursos previsto en la vigente LRU de 1983 contempla para la primera de las pruebas la presentación del proyecto docente del aspirante. Como gravita sobre dicha prueba el antiguo ejercicio de la “memoria de oposiciones”, se desea que sus efectos posteriores no resulten igualmente inhibitorios.

10 Personalmente preferí dedicar todo el verano de 1975 a la elaboración de una “memoria” con pronunciamientos más comprometidos que en las convencionales, y sin la utilización de ningún modelo o “ejemplar”. Partía de los resúmenes ciclostilados del curso de Doctorado mencionado en la nota 8, así como de un texto escrito en colaboración con mis colegas universitarios los Drs. María Isabel ALVARO ZAMORA y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, titulado *Saber ver el Arte*. Zaragoza, 1974 (con posterioridad, dicho texto, más desarrollado, se ha convertido en la *Introducción general al Arte*. Madrid, ed. Istmo, 1980).

da y oral del ejercicio. Aquello era algo que tenía muy poco que ver con el pensamiento y con el compromiso ético, y sí en cambio con la mecánica del sistema. La memoria “no ganaba” oposiciones pero, por el contrario, podía hacerlas perder. En tal contexto el corsé intelectual al que quedaba sometido el aspirante angustiaba cualquier intento de pensamiento libre.

Había que dar la impresión de estar en posesión de una información exhaustiva. Era otra de las grandes paradojas del ejercicio. En un país atenazado por la miseria bibliográfica y muy especialmente por la metodología operativa, los aspirantes debían comparecer como trasladados desde otra galaxia cultural. No sólo se pretendía demostrar un conocimiento total de las diversas concepciones y metodologías de la historia del arte, con afinadas matizaciones sobre éste o aquel historiador, sino que se procedía a una especie de rigurosa disección de cada escuela o metodología, salvando en cada caso y para elaborar una ecléctica conclusión final, los aspectos positivos de cada método de investigación. Así desfilaron en compendiosa y sesuda sistematización los principales métodos de interpretación de la obra de arte: atribucionista, formalista, sociológico, iconológico, estructuralista, psicológico,... Se iba desgranando una exposición casi fosilizada, llena de tópicos y estereotipos críticos.

Se analizaba y enjuiciaba toda la producción historiográfica extranjera, cientos de obras en muchos casos ni siquiera leídas, variedad de métodos de trabajo jamás experimentados. Y sin embargo había que fingir no sólo que se estaba informado de todo (mediante los más burdos engaños, fruto del saqueo de los repertorios bibliográficos), sino, y esto era más grave, representar que ya se estaba de vuelta de casi todo, que ya habíamos superado “por delegación” en las investigaciones de fuera casi todas las metodologías artísticas.

Así pues unas posibles reflexiones en profundidad sobre el futuro quehacer profesional como investigadores y docentes, quedaban reducidas a un puro ejercicio retórico, ecléctico y vacío de compromiso intelectual, erudito y encorsetado mentalmente, auténtica falacia en la que todo quedaba en fuegos de artificio y juegos florales.

Pero, de esta manera, el ejercicio de oposiciones ya había jugado su papel esterilizante dentro del sistema. El efecto logrado, en el mejor de los casos, era el de olvidarse de este tipo de cuestiones teóricas. La “memoria” se arrumbaba en el baul de los recuerdos a la espera de un amigo solícito, de un nuevo aspi-

---

Pero ya existían buenos materiales bibliográficos para la elaboración de una “memoria”. Personalmente utilicé la obra clásica de Jacques L'AVALLEYE, *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*, que ya andaba entonces por su 3ª edición puesta al día (ed. Duculot, 1972), así como el discurso de LAFUENTE FERRARI, ya citado en la nota 1, y la entonces reciente *Guida a la storia dell'arte*, de Giulio Carlo ARGAN y Maurizio FAGIOLO (Sansoni Università, 1974). Presenté una memoria concisa, con numerosas remisiones a la bibliografía consultada, que provocó una mímica ostensiblemente descalificadora en uno de los miembros del tribunal, quien mostraba por la parte del lomo mi “memoria” a los restantes colegas, para que advirtieran su escaso grosor. Opinión más indulgente fue la de mi colega y buen amigo, el profesor Santiago SEBASTIAN, quien al conocer el contenido de la misma me animó calurosamente a que la diese a la imprenta, sugerencia que agradecí por lo que suponía de aprecio de mi trabajo, pero que rechacé, permaneciendo la “memoria” inédita, por las razones objetivas que se glosan en la nota siguiente.

rante al uso retórico del tema. En los últimos años la soberbia y el atrevimiento han osado incluso las ediciones de algunos de estos textos<sup>11</sup>.

### **Situación de la historia del arte en España durante la última década**

La situación esclerótica y anquilosada que los estudios universitarios de historia del arte venían padeciendo en España desde su creación a comienzos de siglo va a experimentar un cambio rotundo en la década de los 70, básicamente como consecuencia de la creación y desarrollo de las Secciones de Historia del Arte en las Facultades de Geografía e Historia o de Filosofía y Letras, fenómeno que tiene lugar a partir de 1969, año en que finalizan sus licenciaturas las primeras generaciones.

La creación de estas Secciones de Historia del Arte, que afectará paulatinamente a todas las universidades españolas, va a desencadenar una serie de efectos que inciden directamente en el cambio de la situación. Es ahora cuando se amplían notablemente las plantillas docentes, especialmente en los cuerpos de profesores agregados y de profesores adjuntos, circunstancia que permite la incorporación permanente de nuevas generaciones a las tareas universitarias<sup>12</sup>. Es ahora cuando se inicia la dotación de una bibliografía artística de carácter básico, en lengua castellana; la industria editorial española advierte pronto la existencia de este nuevo mercado potencial de los alumnos universitarios de las Secciones de Historia del Arte, iniciándose, primero tímidamente, y luego ya de manera decidida el conocido “boom” editorial del libro de arte, fenómeno cronológicamente posterior y consiguiente al ocurrido con el libro de historia.

---

11 Solamente el “boom” que en los últimos años ha experimentado la industria editorial en temas de arte puede justificar que se hayan dado a la imprenta algunas obras que en ningún caso superan en cuanto a planteamientos y contenidos las clásicas de LAVALLEYE, LAFUENTE FERRARI, ARGAN y FAGIOLO, éstas ya citadas en la nota anterior, u otras obras posteriores. Aunque supongo que no agoto lo publicado, me estoy refiriendo a obras como las de F. CHECA CREMADES, M. S. GARCIA FELGUERA y M. MORAN TURINA: *Guía para el estudio de la historia del arte*. Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1980. Otrosí cabe decir de José FERNANDEZ ARENAS: *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, Anthropos, 1982. Item más de Violeta MONTOLIU SOLER: *Guía práctica para el estudio de la Historia del Arte*. Valencia, Universidad, 1985.

Con anterioridad tampoco han faltado algunos ensayos, de carácter divulgador o difusor, tales como intervenciones en ciclos, discursos, etc., en el que sus autores se han planteado el quehacer del historiador del arte a medio camino entre la “memoria de oposiciones” y la reflexión personal. Relativamente abundantes, algunos de carácter informativo incluso, quiero retener como ejemplo a J. J. MARTIN GONZALEZ: *Presente de la Historia del Arte*. Discurso de apertura del curso 1976-77. Valladolid, Universidad, 1976. No obstante el escaso eco que los análisis teóricos y metodológicos tienen en nuestro país se puso de manifiesto ante todos en la Sección monográfica dedicada a la Metodología de Historia del Arte en el IV Congreso Nacional del C.E.H.A., celebrado en la ciudad de Zaragoza durante los días 4 al 8 de diciembre de 1982, tema que por sí sólo debería ser objeto de estudio.

12 Ciertamente que la dotación de plazas docentes universitarias venía exigida por el fenómeno de la masificación de alumnos, pero sus efectos no han dejado de ser positivos por lo que se refiere a la incorporación de nuevos docentes con carácter de profesores permanentes. Este hecho que coincide en la década de los 70 con todos los analizados en estas reflexiones, permitió abrir el número casi cerrado de los catedráticos en la universidad española.

Esta dotación de lecturas artísticas para el consumo universitario halla un significativo punto de partida en el año 1972 con la traducción de los afamados *Estudios sobre iconología* de Erwin Panofsky<sup>13</sup>, en cuyo prólogo, ya comentado, de Enrique LAFUENTE FERRARI, éste tras glosar la penuria y miseria bibliográfica de su generación apunta con clarividencia a la nueva tarea de la historia del arte: “La conclusión es bien clara; hay que traducir, traducir las obras capitales y clásicas de la historia del arte para incorporarlas al acervo de una cultura superior en nuestro país”.

Se trataba, pues, de poner en marcha la gran campaña de traducción de los clásicos de la historia del arte, de familiarizar a los lectores y estudiantes españoles con las ideas y los escritos de autores que hasta aquel momento solo habían poblado el fantasmal y galáxico mundo de las “memorias de oposiciones”, obras que algunos profesores poseían en sus bibliotecas personales, conseguidas con esfuerzo en los fugaces viajes fuera de España. Se trataba de ensayar un proceso ya experimentado con anterioridad en la propia Italia.

De esta suerte, coincidiendo con un momento internacional de crisis profunda y de autocrítica muy rigurosa en la disciplina de historia del arte, crisis a la que se hará alusión más adelante, las editoriales españolas se lanzan a una despreocupada y frenética carrera de traducciones, no siempre bien seleccionadas, y con demasiada frecuencia faltas de las referencias mínimas imprescindibles para situar en el complejo historiográfico del siglo XX las obras traducidas, aunque también en este caso haya excepciones meritorias y notables<sup>14</sup>.

No obstante, siquiera sea con las salvedades apuntadas, puede afirmarse que en la última década 1975-85 las editoriales españolas han tomado el relevo en lengua castellana, y aún han potenciado la función traductora que en las anteriores décadas cumplieron las editoriales hispanoamericanas, muy especialmente las argentinas<sup>15</sup>.

Sin ánimo de agotar este aspecto, permítaseme observar que hoy día un docente universitario de la disciplina de historia del arte apenas puede dar un paso sin tener a mano los catálogos editoriales especializados. Así sucede con la editorial Cátedra, con varias colecciones entre las que destacan los Cuadernos Arte, los Ensayos Arte, y particularmente los Manuales Arte Cátedra, que en parte constituyen una traducción de la prestigiosa *Pelican History of Art*, sin renunciar a elaborar una Historia del Arte en España e Hispanoamérica. Lo mismo conviene a

---

13 Cfr. LAFUENTE FERRARI 1972, op. cit., p. XI.

14 Las introducciones o los prólogos a las traducciones o reediciones de clásicos se han convertido en un nuevo y brillante género historiográfico en la actualidad. Normalmente se siguen dos criterios: uno, el de glosar la biografía y el significado de la obra del autor traducido, como hiciera Antonio Bonet Correa con Julius von Schlosser, ya mencionado en la nota 1; otro criterio ha sido el de ofrecer un estado de la cuestión sobre las tesis expuestas en el libro, en especial en temas polémicos o controvertidos. En este último aspecto es paradigmático el estudio de Fernando Marías *A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI*, que introduce a la versión española de la obra de John SHEARMAN: *Manierismo*. Bilbao, Xarait, 1984.

15 Entre las editoriales argentinas han destacado Nueva Visión de Buenos Aires, con una importante colección dedicada a la Historia de la Arquitectura, abordada desde el punto de vista de las diferentes concepciones del espacio. Otras editoriales notables han sido Ediciones Infinito, EMECE, etc. A través de estas editoriales llegaban a España en la década de los 60 las primeras traducciones de los Panofsky, Pevsner, Wittkower, Francastel, Argan, etc.

Alianza editorial, que ha consolidado la prestigiosa colección Alianza Forma, o a otras editoriales como Gustavo Gili, que han dado nuevo impulso a su tradicional quehacer, creando una colección específica para Arte, y auspiciando por vez primera en España una importante colección de textos y documentos para la historia del arte. Junto a las mencionadas otras nuevas, como Xarait, van afianzándose paulatinamente<sup>16</sup>.

Esta esplendorosa floración editorial de traducciones habidas en la última década ha cambiado rotundamente el panorama universitario de la disciplina. Podemos afirmar con objetividad que desde la óptica de las obras traducidas se ha andado más camino en España en los últimos diez años que durante los primeros tres cuartos del siglo XX. Se pueden aducir casos extremos pero baste el ejemplo de la traducción de la obra de Alois RIEGL *Problemas de estilo*, editada por Gustavo Gili en 1980, obra cuya edición original databa de 1893, y sin embargo es una obra fundamental en la moderna historiografía del arte, que hasta el momento sólo se había utilizado en referencias de segunda o tercera mano<sup>17</sup>.

Ha sido un proceso de traducciones conducido con extraordinaria rapidez, signo de los tiempos modernos. Hoy día el universitario dispone en lengua vernácula y en ediciones “populares” de casi toda la producción artigráfica del último siglo. Esta recuperación de los clásicos se complementa con traducciones casi inmediatas de obras actuales, que en ocasiones crean una auténtica contracción a la hora de adquirir obras extranjeras<sup>18</sup>.

No se trata, tampoco, de ofrecer aquí una minusvaloración de toda esta ingente tarea editorial, que era menester realizar. El punto sobre el que esta reflexión desearía poner el énfasis es la enorme celeridad con que todo este proceso se está produciendo, porque no ha habido tiempo material para una asimilación cultural de todo lo traducido; corremos el peligro de confundir el hecho editorial de la traducción con el logro de su finalidad que, como decía LAFUENTE FERRARI, es incorporar estas obras al “acervo de la cultura superior en nuestro país”.

---

16 Resultan innecesarias las referencias bibliográficas a obras que no sólo constituyen el paisaje bibliográfico habitual del actual historiador del arte, sino que pueden verse registradas en los catálogos de las editoriales mencionadas.

17 Cfr. Alois RIEGL: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1980. En este caso también es destacable el estudio introductorio sobre *Teoría e historia del arte en Alois Riegl* debido a la pluma de Ignasi de Solá-Morales. Un caso no tan extremo de desfase en la traducción, en torno a 50 años, lo constituye la obra de Erwin PANOFSKY: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets editor, 1973; el original había aparecido en 1924-25.

18 El término de edición “popular” se utiliza en el mismo sentido con que lo proponía LAFUENTE FERRARI en 1972, es decir, “sin lujosas presentaciones porque en estas ediciones lo que importa no es el caro ropaje editorial, sino, sobre todo, el contenido”. Es el equivalente de las ediciones “paperbacks” inglesas. Esto nada ha tenido que ver con el progresivo encarecimiento del libro, que atenaza cada día con mayor fuerza el escaso desahogo económico universitario. Por ello es aconsejable en la actualidad una mayor cautela en la adquisición de obras en idioma extranjero que puedan ser objeto de una inmediata traducción. Antes el desfase editorial español permitía “consumir” con creces el original en idioma extranjero. En estos momentos algunas inmediatas traducciones invalidan la previa adquisición de la obra extranjera.



Y sin embargo esta década de euforia y desarrollo de la historia del arte en nuestro país, en la que ya son apreciables ciertos síntomas de estancamiento, coincide con uno de los momentos más críticos del pensamiento artístico en el exterior, momentos teñidos de un evidente pesimismo internacional.

### **Euforia nacional en época de crisis internacional**

En efecto, durante la década de los 70 surgen en Europa algunas de las reflexiones autocríticas de tintas más negras, en relación con el papel de la historia del arte en la cultura actual, pesimismo general que caracteriza el ambiente historiográfico del momento, y que no es sólo privativo de la historia del arte, sino en cierta medida común a la crisis de los historiadores en general.

Solamente quiero aducir en este momento algunos testimonios aislados, en corroboración de este aserto, para subrayar de nuevo la curiosa antinomia y desfase entre la situación internacional y la nacional.

En 1973, Nicos Hadjinicolau publica su libro titulado *Historia del arte y lucha de clases*<sup>19</sup>, que tiene inmediata traducción española, en edición corregida y aumentada por el propio autor; con carácter de ensayo, el mismo Hadjinicolau apostrofa a su escrito de “polémico y programático sobre la disciplina de la historia del arte”. El objetivo de esta obra es proponer una alternativa marxista a la historia del arte tradicional, que es considerada como un producto de la ideología burguesa del “arte”. Sin que las alternativas propuestas por Hadjinicolau me resulten convincentes, sin embargo el autor lleva a cabo en esta obra, de fuerte carga teórica, un implacable y lúcido análisis de las carencias y defectos de las diferentes metodologías en la historia del arte. Su efecto es absolutamente demolidor y corrosivo.

Por lo que aquí nos interesa ahora, las afirmaciones de Hadjinicolau son rotundas y sonoras: “Este trabajo –por su libro– encontraría con todo su necesidad y justificación más clara en la *crisis profunda* que atraviesa actualmente la ciencia de la historia del arte como disciplina universitaria y en el hecho de que no logra salir del estado primario en que vegeta desde su nacimiento”. El autor continúa con otros párrafos en los que se describe un panorama desolador: “Hoy el historiador del arte se encuentra ante la imposibilidad de ejercer su oficio en el sentido estricto de la palabra, es decir, de escribir la historia de un arte de una manera científica...” Incluso desde la perspectiva marxista del autor se advierte que la historia del arte “constituye hoy uno de los campos atrincherados del pensamiento más reaccionario”<sup>20</sup>.

Tan sólo un año después, en 1974, y en una obra de conjunto, que se planteaba con carácter teórico los nuevos avances metodológicos en el campo de la historia, Henri Zerner afirmaba categóricamente que “la historia del arte, que padece desde hace medio siglo un profundo estancamiento teórico, no está en dis-

---

19 Cfr. Nicos HADJINICOLAU: *Historia del arte y Lucha de Clases*. 3ª edición en español. Madrid, Siglo XXI editores, noviembre 1975. La edición francesa es de Librairie François MASPERO. 1973. y la primera edición en español. corregida y aumentada, de 1974.

20 Cfr. HADJINICOLAU, op. cit., pp. 1-3 y nota 1.

posición de responder a las preguntas que se le plantean”<sup>21</sup>. Obviamente se está refiriendo Zerner a la “historia del arte tradicional”, que se dedica a reconstituir el pasado artístico, proponiéndose como tarea inventariar las obras, establecer la biografía de los artistas, atribuir y datar las obras de arte por índices externos (firmas, documentos de archivo, etc.), atribuir y datar a partir de este corpus otras obras por sus características estilísticas, y restituir, en fin, por el estudio de los textos la manera en que las obras han sido vistas y comprendidas.

Siempre, según Henri Zerner, los resultados de esta historia del arte son impresionantes: descubre, salva, restaura. Los museos y las exposiciones le ofrecen un campo de acción espectacular. Incluso se han renovado los métodos y puesto al día. Pero esta clasificación por artistas, por escuelas nacionales o regionales, por estilos, esconde subrepticamente una interpretación, un sistema de valores, una ideología: la de considerar la obra de arte en sí misma, aislándola de los demás aspectos de la vida.

Esta insatisfacción por el estado actual de nuestra disciplina es ampliamente compartida. Enrico Castelnuovo, en una vasta reflexión sobre la historia social del arte, aparecida en la revista “PARAGONE” en los años 1976 y 1977<sup>22</sup> recoge testimonios y voces tan dispares como los de sir Ernst Gombrich y de Hannah Deinhart, que se lamentan del empirismo ascensional en los estudios de historia del arte, debido a que el modus operandi de la mayoría de los especialistas consiste en un trabajo de catalogación sin interferencia de la teoría y de la interpretación, una mera recogida de materiales “objetivos” que pueden ser examinados empíricamente. Se ha producido casi una completa separación entre unos pocos “teóricos” y la inmensa mayoría de los “empíricos”.

A estas limitaciones añade Castelnuovo otras, asimismo recogidas en quejas ajenas, en este caso de Francis Haskell, que se refieren a la sectorialidad, a la creciente privatización de la investigación artística encerrada en las revistas especializadas, en las exposiciones y en los museos, con muy escaso impacto, por no decir ninguno, sobre la cultura actual.

Es una insatisfacción general, que conlleva una sensación de inseguridad en los investigadores, quienes desconfían de poder dar respuestas, de poder explicar determinados fenómenos; asistimos a una crisis de paradigmas, crisis que empuja a buscar nuevos modelos en el campo de las ciencias humanas, desde la semiología a la antropología o la psicología.

No querría cerrar este breve turno de testimonios sin aducir las cálidas y emotivas palabras de Giulio Carlo Argan, escritas ya con carácter premonitorio en el año 1969, y precursoras, por tanto, de todo lo mencionado más arriba. Argan en un extenso y brillante ensayo de reflexión teórica sobre los problemas de la historia del arte, concluye: “Los viejos procedimientos historiográficos, todos más o menos dependientes de la práctica del conocedor, pueden servir todavía para encontrar una obra olvidada, un documento inédito; no sirven para encon-

---

21 Cfr. Henri ZERNER: *L'art, en Faire de l'histoire. Nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris, Gallimard, 1974. vol 2<sup>o</sup>, pp. 182-202. Existe traducción castellana en editorial Laia de Barcelona, 1<sup>a</sup> ed. 1978, 2<sup>a</sup> ed. 1985.

22 Cfr. Enrico CASTELNUOVO: *Per una storia sociale dell'arte. I*, “PARAGONE”, 313 (1976), pp. 3-30. Y *Per una storia sociale dell'arte. II*, “PARAGONE”, 323 (1977), pp. 3-34.

trar lo que tenemos que encontrar, otros campos de interrelación de los fenómenos, otros canales de enlace entre el arte y el contexto de la cultura, de la realidad social. Es necesario hallar nuevos métodos, nuevas herramientas, nuevas maneras de organizar la investigación, también y sobre todo, de grupo. La renovación radical de los procedimientos metódicos y de la enseñanza es hoy, para la historia del arte, cuestión de vida o muerte”<sup>23</sup>.

Argan refleja en este ensayo, que constituye una de las más completas interpretaciones de los fines y métodos de la historia del arte, sin duda de forma más dramática, el mismo sentimiento colectivo de insatisfacción y de crisis.

En medio de este momento internacional de crisis de los paradigmas, la historia del arte en España atraviesa una década en todo contrapuesta, cuyo optimismo que enmascara una crisis de desarrollo se refleja en la eufórica actividad editorial. Vamos a analizar diferentes casos representativos de la situación por la que atraviesa la historia del arte en nuestro país, referidos en su mayor parte a la década 1975-85, y con la mayor abstracción posible de los elementos personales y anecdóticos, buscando el carácter paradigmático de los hechos.

### Los paradigmas de “ANTHROPOS”: Alfonso E. Pérez Sánchez y Joaquín Yarza Luaces

La revista “ANTHROPOS”, cuyo subtítulo “Boletín de Información y Documentación” explicita sus objetivos, ha dedicado dos números monográficos a sendos investigadores y docentes universitarios actuales: Alfonso E. Pérez Sánchez y Joaquín Yarza Luaces<sup>24</sup>.

Parece que el objetivo de “ANTHROPOS” sea presentar dos paradigmas escogidos entre los actuales historiadores españoles del arte para hilvanar en torno a la autobiografía intelectual del seleccionado por la revista toda una metodología de investigación. De este modo se produce un boletín de carácter informativo en el que el investigador objeto del tema monográfico se constituye en el punto de referencia de un determinado método de trabajo. En el caso de la historia del arte ambos ejemplos seleccionados son claramente paradigmáticos y con carácter de tal son propuestos.

Alfonso E. Pérez Sánchez, nacido en Cartagena en 1935, catedrático de historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid y en la actualidad Director del Museo del Prado, la primera pinacoteca nacional, es uno de los más brillantes y conspicuos representantes de la historia del arte “positivista” en nues-

---

23 Cfr. Giulio Carlo ARGAN: *La storia dell'arte*, en “STORIA DELL'ARTE”, nos 1-2 (1969), pp. 5-37. Ha sido recogido este ensayo en la obra *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona, editorial Laia, 1984, pp. 71.

24 Cfr. “ANTHROPOS”, *Boletín de Información y Documentación*, n.º 19. Noviembre 1982. Autor/tema monográfico: Alfonso E. Pérez Sánchez. *Autobiografía intelectual*, pp. 5-12, de donde se han seleccionado los párrafos metodológicos, procurando no traicionar con esta selección el sentido global. *Bibliografía y actividad académica e investigadora*, pp. 13-18. Este repertorio nos exime aquí de citas más puntuales. Véase asimismo “ANTHROPOS”, *Boletín de Información y Documentación*, n.º 43. Noviembre 1984, Autor/tema monográfico: Joaquín Yarza Luaces. *Autobiografía intelectual*, pp. 12-18. *Bibliografía y actividad académica*, pp. 19-20.

tro país. Discípulo predilecto de Diego Angulo Iníguez, Pérez Sánchez realiza su tesis doctoral sobre la pintura italiana del siglo XVII en España, publicada en 1965. De inmediato dedicará en buena medida su afinada capacidad crítica de estudioso y catalogador a continuar la magna historia de la pintura española, emprendida por el hispanista norteamericano Post, siempre en colaboración con su maestro Angulo y centrada dicha continuación sobre el siglo XVII. Así van apareciendo la pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII (1969), la pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII (1973), el corpus de los dibujos españoles. Esta tarea ingente de catalogación se completa con la dirección de magnas exposiciones, a las que acompañan recuperación de obras y edición de cuidadosos catálogos (la pintura italiana del siglo XVII, Caravaggio y el naturalismo español, Antonio de Pereda y la pintura madrileña, el dibujo español de los siglos de oro)<sup>25</sup>.

Detrás de la biografía intelectual de Pérez Sánchez encontramos, de manos de la revista "ANTHROPOS", el perfecto paradigma del historiador del arte que descubre y establece corpus, que salva y restaura con acciones espectaculares en el campo de los museos (subdirector y director del Museo del Prado) y de las magnas exposiciones (comisario de las mismas). Alfonso E. Pérez Sánchez es el mejor exponente de la "historia del arte tradicional", a la que se refería Zerner más arriba.

Algunos párrafos de la autobiografía intelectual de Pérez Sánchez son sumamente esclarecedores y autodefinitorios: "Mis condiciones de memoria visual y una educación fundamentalmente visiva me alejaban de la especulación teórica -que con frecuencia, en mis lecturas, veía en contradicción con lo que los ojos me indicaban- y me abocaba a un mundo, el de los connaisseurs de vieja tradición historiográfica, desdeñado con frecuencia en el plano teórico..."<sup>26</sup>.

Cierto que la generación de Pérez Sánchez tuvo escasa fortuna con los teóricos en boga en España en la década de los 50, en especial con la macrosociología de Arnold Hauser<sup>27</sup>, pero en el conflicto entre teoría y empirismo nuestro historiador se decanta por el segundo, contribuyendo de manera decisiva al auge

---

25 Cfr. "ANTHROPOS", 19 (1982), pp. 13-18.

26 Cfr. "ANTHROPOS", 19 (1982), pp. 5-12.

27 *Ibidem*. Efectivamente la generación de Pérez Sánchez identificó prácticamente la historia social del arte con la obra de Arnold HAUSER: *Historia social de la Literatura y el Arte*, aparecida en versión original en 1953 y traducida por Ediciones Guadarrama en 1957. Por desgracia la obra en la que Arnold HAUSER reflexiona sobre las limitaciones de su metodología aparece con posterioridad, en 1957 en versión original, y en 1961 la versión castellana de Ediciones Guadarrama, que traduce con el título más comercial de *Introducción a la Historia del Arte* la *Philosophie der Kunstgeschichte*. En esta última obra, en especial en sus dos primeros capítulos HAUSER analiza el método utilizado en su *Historia social* y fija los objetivos y límites de una sociología del arte. Partiendo de que en la obra de arte se representan y reconocen tácitamente los criterios de valor, morales y estéticos, de una clase social determinada, sin embargo se admite que "no todo en el arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística", que se encuentra más allá de toda alternativa entre libertad y opresión política. Hay muchos problemas de la historia del arte que Hauser reconoce no se pueden resolver sociológicamente. No obstante esta obra tendrá menor difusión que la *Historia social*, donde se aborda toda la historia del arte, interpretando las formas artísticas como expresión de las tendencias económico-sociales de su tiempo, y en todo caso concediendo una influencia determinante a la voluntad política y al gusto de las clases dominantes. La obra de Hauser levantó

del positivismo actual, del que se ha hablado con anterioridad. Por ello no es de extrañar que Alfonso E. Pérez Sánchez se adscriba rotundamente a la investigación empírica de los hechos: “Antes, pues, de cualquier especulación teórica que interprete, en otras claves, la actividad de los «artistas» y de los artesanos, las presiones de la clientela, las ideologías subyacentes, o la ordenación de los signos icónicos, se hace imprescindible la fijación de lo existente, su clasificación y ordenación primaria, y la imprescindible investigación de archivo que supla, al menos con su noticia circunstanciada, lo desaparecido, suministrando todos los elementos para esa *investigación posterior*”<sup>28</sup>.

Los planteamientos metodológicos de Pérez Sánchez, cuyas rigurosas investigaciones suscitan una gran admiración personal, tienen, como paradigama, un amplio predicamento entre los investigadores de arte en España. Hoy todavía son mayoría los investigadores españoles del arte que se hallan dedicados a “establecer unas bases de conocimiento positivo, de rigurosa crítica formal y documental”, entregados a la ingente labor de esa historia del arte positivista, que elabora corpus, repertorios, catálogos, colecciones documentales, todo aquello que fuera de nuestras fronteras ya estaba realizado con anterioridad y que aquí restaba por hacer.

Pérez Sánchez es autocrítico y consciente de las limitaciones del método “factual”, de que toda esta tarea no es más que un “paso adelante hacia la construcción de la totalidad deseable”, construcción en la que cada cual debe trabajar con rigor y con criterio en aquello que pueda y sepa hacer.

Es muy importante este punto de vista, sobre todo porque las razones que en su momento fundamentaron la decisión metodológica de Alfonso E. Pérez Sánchez, atendido el retraso de las investigaciones “positivistas” en nuestro país, ya no resultarían válidas para las generaciones actuales. La historia exclusivamente “factual” del arte en España ha entrado ya en su fase epigónica.

La segunda propuesta paradigmática de la revista “ANTHROPOS” en el número monográfico dedicado a Joaquín Yarza Luaces comparte algunos rasgos comunes con la anterior de Alfonso E. Pérez Sánchez. Yarza Luaces, nacido en Ferrol en 1936, es otro escolar conspicuo y riguroso, cuya trayectoria investigadora y docente resulta igualmente ejemplar. Por otra parte, su campo de trabajo es el arte medieval, lo que le separa ya de las inclinaciones seiscientistas de Pérez Sánchez; además su punto de partida en la investigación es una tesis doctoral sobre la iconografía de la miniatura castellana de los siglos XI y XII. El autor ha sido escogido para ofrecer en su persona un nuevo método de trabajo, así como una amplia selección bibliográfica sobre iconografía e iconología.

Pero el profesor Yarza Luaces, en su autobiografía intelectual, auténtica profesión de fe metodológica, se desmarca pronto del estrecho límite del método “iconológico”, porque sus objetivos y propósitos en la investigación son inten-

---

pronto duras críticas, como las de Gombrich o Duvignaud, pero también del lado soviético, como en la ponencia de Athanase STOJKOV, presentada al XXII Congreso Internacional de Historia del Arte de Budapest (1969), donde se lamentaba que en el mundo occidental es desgraciadamente poco conocida la historia del arte realmente marxista. No es de extrañar, pues, que la oferta metodológica de Arnold HAUSER no contentara a los escolares más exigentes de la generación de Pérez Sánchez.

28 *Ibidem*

cionadamente múltiples, negándose el autor a ser encasillado con el remoquete de “especialista en”. Yarza ha advertido que uno de los mayores problemas de la historia del arte en la actualidad es precisamente la especialización, la sectorialidad o si se quiere la “parcelación extrema de conocimientos”, fenómeno que califica de deshumanizador y antihumanista<sup>29</sup>.

Es decir, en Yarza se advierte ya dado ese paso adelante hacia la construcción de una historia total, al que aludía Pérez Sánchez. En este contexto alcanzan sentido sus declaraciones metodológicas: “Yo no creo en el *método* de la historia del arte. Estoy completamente convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en tanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de su época. La sociología integra obra y artista en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos. Y lo propio sucede con otros métodos. El sistema que permite estos diversos análisis debe cuidarse al máximo para que los resultados tengan un valor. Un historiador del arte puede decantarse, si le place, hacia un método u otro. Lo que no se puede consentir es que, por encontrarse a gusto con la práctica de uno de ellos, pretenda erigirlo en enseña de lo *científico*, en detrimento o, incluso, con desprecio de los restantes”<sup>30</sup>.

Este texto que, en una primera lectura puede antojarse simplificador y metodológicamente sincretista, es sin embargo de mayor complejidad. Desde luego inicialmente no se puede evitar el recuerdo del efecto inhibitorio metodológico que la memoria de oposiciones ha provocado sobre los docentes universitarios españoles. Pero esa pizca inicial de desentendimiento teórico se desvirtúa con el ataque final a los descalificadores que, instalados en cualquiera de las metodologías, invalidan todas las restantes: y existen ejemplos de estos descalificadores, a los que alude y denuncia Yarza, instalados en casi todas las metodologías, desde las formalistas, hasta las iconológicas y marxistas. Esta reflexión da un sentido más positivo al sistema “integrador de métodos”, que postula Yarza.

Practica, pues, Yarza un interés múltiple y apasionado por la lectura que la obra de arte ofrece. Y dicho interés múltiple y metodológicamente integrador se refleja de forma nítida y coherente en su vario quehacer investigador y docente. De un lado no renuncia a la elaboración de corpus y monografías; así el corpus sobre la pintura mural románica hispánica o la colección de monografías sobre gótico en Cataluña. De otro lado dirige esfuerzos pioneros como la colección de textos y documentos para la historia del arte, editada por Gustavo Gili. Si sus síntesis sobre el arte medieval español son notables, como ocurre con sus manuales en editorial Cátedra y Alhambra, así mismo concienzudas investigaciones, en las que los planteamientos iconográficos no excluyen otras aproximaciones estilísticas o sociológicas, menudean en su bibliografía<sup>31</sup>.

---

29 Cfr. “ANTHROPOS”, 43 (1984), pp. 12-18

30 *Ibidem*.

31 Cfr. “ANTHROPOS”, 43 (1984), pp. 19-20.

Solamente querría matizar, por mi parte, el sentido integrador y universalista de los planteamientos de Yarza, que deben bastante al contraste de los mismos en el desarrollo de su vocación docente y a la praxis del trabajo en equipo. Personalmente estimo que es menester hacer más hincapié en este país en las reflexiones teóricas, que aun sin incidir en descalificaciones improcedentes es absolutamente necesario y legítimo destacar las limitaciones de cada metodología, con el fin de que la historia del arte puede hallarse en disposición de responder a las preguntas que en la actualidad se le plantean. Hay que verificar y valorar los resultados de cada investigación para no caer en un igualitarismo metodológico injusto.

### La impagable aportación de Julián Gállego

No podemos en este análisis de la situación española de la historia del arte reducir de manera simplista todo el variopinto panorama de la investigación y la docencia universitarias a los dos paradigmas de "ANTHROPOS". Pero, además, destacan algunos casos singulares que, como tales, son difícilmente categorizables como paradigmas. Querría subrayar, en primer lugar, la impagable aportación que ha hecho Julián Gállego a la historia del arte español.

Aragónés, nacido en Zaragoza en el año 1921, Julián Gállego se incorpora ya en plena madurez a la docencia de la historia del arte en España, merced a la creación de las Universidades Autónomas, profesando en la madrileña desde sus inicios en 1968<sup>32</sup>.

La incorporación docente de Julián Gállego a la universidad española va acompañada de la publicación de dos obras fundamentales, metodológicamente renovadoras, que pueden ser valoradas como la más cabal aportación a la historia del arte español en las últimas décadas. Me refiero, como está en la mente de todos, a *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, cuya edición francesa de 1968 precedió a la versión española de 1972<sup>33</sup>. En el año 1972 la traducción de la obra de Julián Gállego, que habíamos devorado en la edición francesa de Klincksieck solamente es comparable a la traducción de los *Estudios sobre Iconología* de Panofsky, mencionados al comienzo de estas reflexiones. *Visión y símbolos* es el resultado de la tesis doctoral de Julián Gállego, realizada en París, bajo la dirección del profesor Pierre Francastel, de quien era ayudante en la Escuela de Altos Estudios, donde el admirado investigador galo impartía los cursos de sociología del arte.

El influjo de Francastel, uno de los más sólidos historiadores del arte y también de los más olvidados en las traducciones de la década 1975-85<sup>34</sup>, es eviden-

---

32 Los profesores de mi generación tuvimos en 1974 la oportunidad de coopositar al nuevo Cuerpo Especial de Profesores Adjuntos de Universidad juntamente con el Dr. Julián Gállego, que consolidaba así su situación administrativa en la docencia española. Para todos nosotros ya era entonces un maestro antes que un compañero.

33 Cfr. Julián GALLEGO: *Vision et symboles dans la peinture espagnole au siècle d'or*. Paris, éditions Klincksieck, 1968. La primera edición española, del año 1972, aparece en Aguilar. La segunda edición española es de Cátedra, 1984.

34 Últimamente editorial Cátedra ha recuperado su importante *Pintura y sociedad*, en 1984, pero en líneas generales la obra de FRANCASTEL ha retraído a la industria editorial española, pro-

te en la obra de Julián Gállego. La tesis desarrollada en *Visión y símbolos* parte de que la pintura española del siglo de oro no fue tan realista como pretendiera el siglo XIX, y gracias a este trabajo todos nos hemos adentrado en la cultura simbólica del siglo de oro y en la interpretación simbólica de los objetos reales representados en dicha pintura.

En la introducción al libro Julián Gállego explicitaba el propósito de su investigación en términos que rezuman pensamiento y método francastelianos. Dice así: "El objeto de este estudio es el distinguir, dentro de los temas figurativos de la pintura española del Siglo de Oro, los elementos tomados de otros campos de la actividad cultural y los elementos originales, plásticos diríamos hoy, pero no por eso menos cargados de significación para una sociedad habituada a la lectura de los símbolos, y que pone la *agudeza* entre las virtudes fundamentales del caballero cortesano. No sería lógico que esa sociedad, acostumbrada a los juegos de palabras e ideas, hubiera considerado la pintura como un arte *puro*, sin mancha alguna de literatura o expresión, tal y como ciertos espectadores de nuestro siglo la creen ver".

Es difícil expresar mejor, en este caso aplicada a la pintura española del siglo de oro, la solución del método francasteliano a la dicotomía planteada entre la autonomía de la obra de arte y su vinculación sociocultural. Lástima que haya cundido tan escasamente el ejemplo<sup>35</sup> porque *Visión y símbolos* ha contribuido a la interpretación de la pintura española del Siglo de Oro y de la cultura visual de la sociedad de su época, más que todas las restantes investigaciones que han acarreado con rigor todo género de datos artísticos. Afirmo esto sin apasionamiento, constatando simplemente los resultados de un "método", verificando y valorando una investigación, puesto que todos los métodos no son igualmente válidos. La primera reflexión marginal es que se trata de una investigación realizada fuera de nuestra universidad y de nuestras fronteras, al margen de la metodología "factual" imperante en la universidad española de la década de los 60.

La segunda obra fundamental de Julián Gállego es consecuencia de un trastorno administrativo, si poco grato para su autor, de resultado gozoso para todos nosotros. En efecto, al no reconocérsele a Julián Gállego la equivalencia del doctorado francés realizado, debe doctorarse de nuevo en la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, esta vez bajo la dirección del profesor José Luis Laruz Berdejo, con una tesis interdisciplinaria sobre la lucha por la ingenuidad de la pintura y en contra de los alcabaleros, que, con muy ligeros retoques, se pu-

---

bablemente por la profundidad y rigor de su pensamiento. No ocurría así en las editoriales hispanoamericanas, de las que se ha hablado en la nota 15, donde los libros de FRANCASTEL hallaban pronta traducción castellana. Por citar solamente algunas obras más destacadas, *Pintura y sociedad*, Buenos Aires, EMECE, 1960; *La figura y el lugar*. El orden visual del Quattrocento. Venezuela, Monte Avila ed., 1969; *La realidad figurativa*. Elementos estructurales de sociología del arte. Buenos Aires, EMECE, 1970, etc.

35 Obras como la de Julián GALLEGO llevan detrás muchos años de lectura y estudio, aparecida en plena madurez de su autor, y aquí estamos habituados a trabajos doctorales que hay que defender como pórtico a la carrera docente. No obstante su peso ha ejercido una notoria influencia en el panorama investigador hispánico. Ultimamente van surgiendo algunas investigaciones notables; a título de ejemplo puede mencionarse la obra de Vicente LLEO CAÑAL: *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación Provincial, 1979.



blica en 1976 con el título *El pintor de artesano a artista*<sup>36</sup>. Destacan en la obra, contribución básica a la historia social de la pintura española del siglo de oro, de un lado el análisis de textos literarios de juristas coetáneos que tratan sobre la ingenuidad y la liberalidad de la pintura, muy especialmente de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y de Juan Alonso de Butrón, autores hasta entonces prácticamente ignorados por la historiografía española<sup>37</sup>. De otro lado se analizan en profundidad las causas de los pleitos del Greco y de Carducho; así se perfila por vez primera la condición social de los pintores en la España del siglo XVII, en el difícil tránsito de la consideración social de artesano a la de artistas, con el transfondo económico del sistema fiscal.

Puede concluirse que estas dos obras de Julián Gállego sobre el carácter simbólico de la pintura y sobre la lucha jurídica de los pintores han transformado por completo el panorama y la interpretación del siglo de oro español.

### Las investigaciones iconográfico-iconológicas de Santiago Sebastián

Otro de los hitos culturales del año 1972 por lo que se refiere a la historia del arte, junto con las ya comentadas traducciones castellanas de los *Estudios sobre Iconología* de Panofsky y de *Visión y símbolos* de Julián Gállego, fue la edición de una nueva revista de arte y literatura, fundada por Santiago Sebastián, titulada "TRAZA Y BAZA" y subtitulada *Cuadernos hispanos de simbología*<sup>38</sup>,

36 Cfr. Julián GALLEGO: *El pintor de artesano a artista*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1976. Esta publicación, como tantas otras, fue auspiciada y animada por José Manuel PITA ANDRADE.

37 En realidad el estado de la cuestión del estudio de las fuentes literarias para la historia del arte en España ha sido deplorable hasta fechas recientes, anclada en Menéndez Pelayo y Sánchez Cantón. La tardía traducción castellana de *La literatura artística* de J. SCHLOSSER, obra ya citada en la nota 1, ponía de manifiesto en las adiciones a cargo de Antonio BONET CORREA lo que estamos afirmando. A este estado de cosas van poniendo coto los discípulos de BONET, y muy especialmente para la literatura artística del siglo de oro son destacables los trabajos de Francisco CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981. El mismo CALVO SERRALLER ha editado con prólogo y notas los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho (Madrid, 1979).

38 Cfr. "TRAZA Y BAZA". *Cuadernos hispanos de simbología. Arte y literatura*. 1(1972) Palma de Mallorca. En ese momento su fundador, el Dr. Santiago SEBASTIAN, era a la sazón profesor agregado en la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca. Sin embargo la revista lleva como pie de imprenta Universidad de Barcelona, a la que pertenecía entonces la Facultad de Palma de Mallorca. El nº 2 (1973), el 3 (1973) y el 4 (1974) mantienen el pie de imprenta en Palma de Mallorca, Universidad de Barcelona. El nº 5 (1974) sustituye Palma de Mallorca por Barcelona, siguiendo el traslado académico, como catedrático, del Dr. santiago SEBASTIAN. En Barcelona se editan los nºs 6 (1976) y 7 (1978), en los que se aprecia menor periodicidad por las dificultades económicas de salida, ya que la revista ha caído de una periodicidad semestral en los años 72-74 a otra bianual en los años 76-78. El nº 8 de "TRAZA Y BAZA" ofrece varias novedades: no lleva fecha de edición, prescinde del epígrafe *Arte y literatura*, es ofrecido en *Homenaje a D. Diego Angulo*, y el pie de imprenta se traslada a la Universidad Literaria de Valencia, a donde el Dr. SEBASTIAN ha sido trasladado como catedrático, tras una estancia en la Universidad de Córdoba. El *Primer Coloquio de Arte Valenciano* (1981), puede ser considerado como un número extraordinario de la revista, cuyo último número de momento es el 9 (1985). Esta revista, por sus planteamientos metodológicos, renueva el panorama tradicional de las Revistas de Arte españolas, tema por sí sólo este último que asimismo debería ser objeto de estudio monográfico.

en cuya breve y no muy definida presentación se aludía tanto a la simbología como al estructuralismo y a Erwin Panofsky; en su primer número de 1972 predominaban los artículos de tema iconográfico, entre los que junto al nombre del fundador sobresalen otros estudiosos como Isabel Mateo Gómez, Joaquín Yarza Luaces, de quien ya se ha hablado, y Gabriel Llompart.

Santiago Sebastián estudiaba en el nº 1 de "TRAZA Y BAZA" el programa astrológico de la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca, tema que un año más tarde incluiría en un ensayo de conjunto sobre toda la universidad salmantina, escrito en colaboración con Luis Cortés, y titulado *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*<sup>39</sup>. Independientemente de las precisiones posteriores que otros autores han hecho a esta lectura de Santiago Sebastián<sup>40</sup>, lo que ahora interesa destacar es que en aquel momento se ofrece como un *Homenaje a Erwin Panofsky*. Paulatinamente, durante los años 1972 y 1973, y a partir de este momento ya de forma incontenible el profesor Santiago Sebastián se configura en España como el difusor y acérrimo impulsor del método iconológico en la investigación artística. Resultaría desproporcionado para los objetivos de estas reflexiones recoger aquí el largo e infatigable camino recorrido durante estos años por el profesor Santiago Sebastián, limitándome a enfatizar algunas obras destacadas, como *Espacio y símbolo* (1977), *Mensaje del arte medieval* (1978), *Arte y humanismo* (1978), *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón* (1980), *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas* (1981), *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos* (1984), *Edición y comentario de Alciato* (1985), etc.<sup>41</sup> Practicamente no hay

---

39 El autor seguirá con frecuencia durante estos años la práctica de abordar aspectos parciales de un tema, que finalmente recogerá, con rectificaciones, en forma de libro. Cfr. Santiago SEBASTIAN: *Un programa astrológico en la España del siglo XV*, en "TRAZA Y BAZA", 1 (1972), pp. 49-62; y Santiago SEBASTIAN y Luis CORTES: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Universidad, 1973.

40 Al margen de las propias correcciones y precisiones a las que el autor va sometiendo sus interpretaciones e hipótesis, surgen voces autorizadas, en la mayoría de los casos de discípulos, que aportan nuevas lecturas. Véase en este sentido, y sólo para el programa de la Universidad de Salamanca a Pilar PEDRAZA: *Los jeroglíficos del patio de la universidad de Salamanca y la Hypnerotomachia Poliphili*, en "TRAZA Y BAZA" 8 (s. a.), pp. 36-57; de la misma autora: *La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los enigmas de la Universidad de Salamanca* en "CUADERNOS HISPANOAMERICANOS", 394 (1983), pp. 4-42. Y de Juan Francisco ESTEBAN LORENTE: *La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación*, en este mismo número de "ARTIGRAMA", 2 (1985). Además el Dr. ESTEBAN ha rectificado la lectura del Palacio de Gabriel Zaporta en varios artículos: *Imperio, religión, finanzas y filosofía en el Palacio de Gabriel Zaporta*, en "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", nos 6-7 (1981) pp. 56-79; del mismo, *El palacio matrimonial de Gabriel Zaporta y Sabina Santángel. Un cosmos humanista*. Ponencia presentada al III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca, 1983. "Actas", Huesca, 1985; y, por último, *Astrología y Arte. El palacio de Zaporta*, en "ASTROLOGIA CIENTIFICA", 5 (1984), pp. 13-17.

41 Sería muy interesante dedicar un número bibliográfico al Dr. Santiago SEBASTIAN, al modo de los ya comentados de Alfonso E. Pérez Sánchez y de Joaquín Yarza Luaces. Ante la imprecendencia de recoger aquí su bibliografía, he seleccionado algunos títulos en relación con el aspecto que me ocupa ahora: *Espacio y símbolo*. Córdoba, Universidad, 1977; *Mensaje del arte medieval*. Córdoba, Ed. Escudero, 1978; *Arte y humanismo*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1978; *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*. Zaragoza, Guara ed., 1980; *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza ed., 1981; *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Murcia, Universidad, 1984; *Edición y comentario de ALCIATO. Emblemas*. Madrid, Akal, 1985.

un sólo tema en el arte español susceptible de enfoque iconológico que haya escapado a la ávida consideración del profesor aragonés<sup>42</sup>.

La estrecha amistad que me une al profesor Sebastián no me impedirá aquí la objetividad y el rigor en la crítica que su trabajo merece, bien entendido que como, en los demás casos, elogios y críticas no tienen una dimensión personal, sino que traslucen en buena medida la grandeza y la miseria de los métodos de investigación experimentados, auténtico objetivo de estas reflexiones.

En el caso español, junto a las limitaciones características del método iconológico, a las que aludiré enseguida, hay que sumar las dificultades y carencias de todo tipo con que estas investigaciones han iniciado su andadura; el mismo Santiago Sebastián ha reconocido en reiteradas ocasiones que el método iconográfico-iconológico, como definitivamente gusta de llamarlo<sup>43</sup>, se encuentra entre nosotros en fase de experimentación, careciéndose no sólo de estudios básicos sino incluso de la edición y comentario de las fuentes fundamentales para estos estudios.

A estas limitaciones hispánicas se suman las propias del método iconológico, que ha perdido de vista la cualidad artística, enfrentándose en cierto modo a la escuela "formalista". Así, mientras la escuela "formalista" defiende que la intención del artista se revela mejor y de un modo mucho más claro a través de la "escritura" artística, es decir, por medio de la forma artística, por su parte la escuela "iconológica" en una obra de arte intenta desvelar un programa ideológico, racionalmente concebido, y probablemente oculto o enmascarado, dar con la clave o código de su interpretación. Santiago Sebastián, con alguna breve tregua, ha mantenido durante estos años una actitud combativa a favor del método iconológico, con la consiguiente minusvaloración de las investigaciones llamadas formalistas. Creo que bastará una sola cita de un libro que me ha sido inmerecidamente dedicado por el autor; dice así: "Siempre hemos creído que el arte aragonés era de contenidos y no de formas..."<sup>44</sup>.

Otra de las críticas más fuertes al método iconológico es la de que en sus aplicaciones ha encontrado en la obra de arte mayor significado o contenido simbólico del que incluso conocían sus realizadores (los responsables de los programas iconográficos, los comitentes, los artistas) y hasta más del que se conocía en su época. Es menester establecer diversos controles de verificación de las hipótesis interpretativas, controles de los que al menos uno ha de ser de carácter sociológico, como propugna Carlo Ginzburg<sup>45</sup>. Tampoco se pueden apoyar unas

---

42 Con justicia Enrique LAFUENTE FERRARI afirma en una nota a la reedición de su prólogo a Panofsky que "existen en España profesores como Santiago SEBASTIAN que actualmente profesa en la Universidad de Valencia que sigue los métodos iconológicos en sus trabajos, con fecundidad y finura, y está formando discípulos en esta escuela". Cfr. *La fundamentación y los problemas en la historia del arte*. Madrid, Instituto de España, 1985, pp. 135, en nota.

43 Es curioso como Santiago SEBASTIAN en *Arte y humanismo* (1978), op. cit. dedica una *Introducción al método iconológico*, pp. 17-21, mientras que ya en ese mismo año, en diciembre de 1978, en las "I Jornadas del estado actual de los estudios sobre Aragón", celebradas en Teruel se refiere al *método iconográfico-iconológico*, terminología que mantendrá ya con posterioridad. Véase las obras de 1980-81 citadas en la nota 41.

44 Cfr. Santiago SEBASTIAN: *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, op. cit. p. 9.

45 Cfr. Carlo GINZBURG: *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona, Muchnik ed., 1984. En un interesante prefacio plantea GINZBURG la necesidad de establecer controles sobre el método icono-

hipótesis sobre otras anteriores no verificadas, en una peligrosa cadena de acumulación de errores; el lector acaba cansándose y se cuartea la fiabilidad de un método que rectifica a cada instante.

Por último, el método iconológico se ha dirigido más bien hacia el simbolismo “consciente” que al “inconsciente” colectivo. El iconologista analiza preferentemente el simbolismo convencional, olvidando aquellos elementos irracionales de la creación artística que convierten a la obra de arte en un “síntoma cultural” de su época. Las ideologías no siempre son una creación del pensamiento<sup>46</sup>.

Por lo demás no sería justo debitar exclusivamente a Santiago Sebastián las limitaciones de un método de investigación, que ha ido estrechando sus objetivos paulatinamente desde los tiempos de su fundador Aby Warburg<sup>47</sup>. Solamente se pretende aquí verificar los resultados de una metodología de trabajo, metodología por la que el propio Santiago Sebastián ha ido remitiendo en fervor valorativo<sup>48</sup>.

Tampoco voy por otra parte a extenderme ahora en los aspectos renovadores del método iconológico, suficientemente enfatizados durante estos años, y cuya justipreciación comparto totalmente.

## **Problemática general de la historia del arte en el momento actual**

Tras este breve y parcial análisis situacional de la historia del arte en España durante la última década 1975-85, forzosamente incompleto y aún con carácter de muestreo en lo analizado, llegamos al objetivo último de estas reflexiones, que pretenden plantear la problemática que hoy día acucia al historiador del arte, problemática que solamente esbozaremos en sus rasgos más generales y aun diferenciando aquellos problemas propios de la situación internacional de los específicamente hispánicos.

Se ha advertido más arriba que la década de los 70 se iniciaba en el ámbito internacional de los historiadores del arte con una notoria insatisfacción generalizada, conocida como crisis de los paradigmas, causada primordialmente por

---

lógico, controles de verificación sociológica que el mismo aplica a su lectura de “La flagelación de Urbino” de Piero della Francesca y que a todas luces resultan insuficientes.

Al mismo Santiago SEBASTIAN se le han hecho rectificaciones y precisiones, por no haber aplicado debidamente tales controles. Véase para sus lecturas de temas mitológicos en la pintura española del siglo de oro las precisiones de Rosa LOPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

46 El profesor Giulio Carlo ARGAN ha subrayado en profundidad tanto las carencias del método iconológico como los temas y manifestaciones todavía no sometidos a análisis iconológicos. Véase su obra citada en la nota 23. Asimismo ha analizado estos problemas Jan BIALOSTOCKI: *Iconography and iconology*, en “ENCYCLOPEDIA OF WORLD ART”, tom. VII, 769-785.

47 Esta es la tesis defendida por Carlo GINZBURG en su análisis bibliográfico mencionado en la nota 5.

48 Así en su *Introducción* a la obra *Contrarreforma y barroco*, op. cit. Santiago SEBASTIAN afirma textualmente: “El autor es consciente de que ofrece un método no como una panacea, sino como el más adecuado para no pocas obras; no es excluyente, pues también otros métodos tienen validez y nos ayudan a acercarnos a la obra artística, que, como creación, ofrece múltiples perspectivas”.

dos factores, uno de carácter externo y otro de carácter interno. El factor externo puede formularse como la pérdida del impacto que la historia del arte había ejercido con anterioridad sobre la estructura cultural, retroceso análogo a la pérdida de valor que la historia, en general, ha sufrido frente a la opresión técnico-científica. El factor interno se explicita en la crisis metodológica en que anda sumida la historia del arte. Consideremos, siquiera con brevedad, estos dos factores de insatisfacción.

Enfrentar la historia, y por tanto la historia del arte, a la ciencia puede parecer una actitud injusta y en cierta medida revanchista, partiendo del supuesto de que la ciencia ha desplazado en la actualidad a la historia del papel que ésta había ejercido sobre la estructura cultural. Giulio Carlo Argan analizó con agudez y clarividencia este desplazamiento histórico; decía en 1969: “No sólo las disciplinas técnico-científicas, a las que los sistemas actuales de poder aseguran una posición hegemónica y una función axial, consideran no científico el discurso histórico, sino que tienden a extender su metodología propia a las que en un tiempo se llamaban las ciencias humanas y morales o «del espíritu». Se da por cerrado el ciclo de civilización en el que la acción histórica constituía el modelo supremo de la acción humana; se anuncia el comienzo de un nuevo ciclo en el que el modelo será la técnica como momento pragmático de la ciencia”<sup>49</sup>.

A tan sólo dos décadas escasas de estas proféticas palabras de Argan constatamos que estamos ya plenamente inmersos en el ciclo de civilización en el que se ha impuesto el modelo técnico; incluso España, incorporada siempre tardíamente a los problemas de la historia occidental, no quiere perder en estos momentos el tren de la nueva revolución tecnológica. Puede afirmarse que el momento técnico es arrasador y va en progresivo aumento. El discurso histórico, que va más allá de la pura verificación objetiva y de la lógica dependencia causa-efecto, que ha establecido como criterios la interpretación y el juicio, está siendo sustituido por el lenguaje técnico-científico. Incluso la actitud crítica del historiador molesta al poder.

Este desplazamiento de modelo cultural, en el que la historia ha sido arrumbada por el modelo técnico-científico, ha acarreado de consuno una crisis metodológica en profundidad. Los historiadores del arte tampoco están seguros de poder aproximarse a los problemas histórico-artísticos y dar contestaciones válidas a los interrogantes planteados a partir de los instrumentos ofrecidos por la historia del arte.

Desde principios de la década de los 70 se propugna una renovación radical de las metodologías de la historia del arte como único sistema para encontrar nuevos canales de enlace entre el arte y el contexto de la cultura. Las diferentes escuelas elaboran autocríticas profundas y mejoran las herramientas de investigación. Nos llevaría muy la lejos la exposición de este afinamiento y puesta al día. Solamente se pretende apuntar algunas conclusiones de carácter general, como consecuencia de toda esta crisis metodológica.

La primera característica de los planteamientos metodológicos actuales en la historia del arte es el reconocimiento de que no existe ninguna panacea meto-

---

49 Cfr. Giulio Carlo ARGAN: *Historia del arte como historia de la ciudad*, op. cit., pp. 17-18.

dológica, de que la lectura de la obra de arte significa poner en funcionamiento un mecanismo complejo para el que no existe una “llave maestra” con carácter único e inequívoco.

Pero esta actitud no debe confundirse en absoluto con el eclecticismo académico. Lo que sucede es que se considera absolutamente necesario ampliar las interrelaciones entre la obra de arte y el contexto cultural, por la que cada vez se siente más estrecho y oprimente el corsé de las metodologías específicas y limitadas. En cada una de las diferentes metodologías se aprecian inquietudes por ampliar el campo de la interpretación.

Así, por ejemplo, el método iconológico se plantea con rigor la necesidad de volver a la amplitud de intereses y a la variedad de aproximaciones de su fundador Aby Warburg. De un lado la obra de arte ha de ser estudiada a la luz de los testimonios históricos, de cualquier tipo o nivel, para con ellos iluminar su génesis y significado; pero, por otro lado, la propia obra de arte debe ser interpretada como una fuente “sui generis” para la reconstrucción histórica. Los análisis artísticos de Warburg contemplaban los elementos formales y los de contenido como estrechamente unidos, fundidos inextricablemente. Sus seguidores privilegiaron el análisis del significado, produciéndose una reducción paulatina del campo de interés que convirtió al método iconológico en un instrumento importante y útil pero en absoluto autosuficiente<sup>50</sup>.

Un fenómeno similar, de ampliación de las relaciones a tener en cuenta entre la obra de arte y el contexto cultural, se observa en la renovación del método sociológico. Así la historia social del arte propone una lectura más compleja y diversificada de los nexos y relaciones que se establecen entre los diversos elementos del sistema de producción, distribución y consumo de la obra de arte. Los comitentes, los artistas, las instituciones intermediarias, el público y la propia obra artística son considerados en una nueva relación dentro de la noción de campo artístico, noción tomada por analogía de la física, para referirse a un sistema de relaciones en el que los diversos agentes intervienen como líneas de fuerza. De una consideración de la estructura artística como reflejo de la estructura social y de una valoración pasiva del papel del artista se ha pasado en la actualidad a interesarse por las discrepancias entre los diversos agentes que intervienen en la creación artística y a interpretar la obra de arte no como un reflejo sino como una difracción de la estructura social<sup>51</sup>.

En conjunto, pues, todas las metodologías parecen caminar en una dirección convergente, la de ampliar inquietudes y puntos de interés, en avanzar rápidamente hacia una construcción total de la historia. En cualquier caso la historia del arte está abandonando su actitud narcisista, de estudiarse exclusivamente a sí misma, para contribuir de modo decisivo al conocimiento histórico, recuperar el papel de fuente “sui generis” para la reconstrucción histórica.

En este sentido es trascendental el pensamiento de Pierre Francastel, quien siempre denunció aquella actitud de los historiadores que únicamente atribuían valor decisivo al documento escrito, rechazando el documento plástico que es la

---

50 Cfr. nota 5.

51 A estas conclusiones llega Enrico Castelnuovo en el profundo ensayo citado en la nota 22.

obra artística. Durante mucho tiempo los historiadores solamente han utilizado las obras de arte para “ilustrar” aquellas verdades que habían ya establecido a partir de las fuentes escritas. Bien es cierto que en esta autolimitación de los historiadores han tenido buena parte de responsabilidad los historiadores del arte, que tampoco han sabido ofrecer adecuadas lecturas de los documentos plásticos<sup>52</sup>.

Para Francastel la función primordial del historiador del arte ha de consistir en “dilucidar la naturaleza del hecho artístico en sus relaciones con la sociedad”, en “estudiar las relaciones que unen el arte a las otras actividades”; en definitiva se trata de resolver adecuadamente la eterna antinomia de la autonomía del arte y de sus relaciones con la sociedad, nudo gordiano para cualquier metodología de la historia del arte. Francastel ha defendido la existencia de un pensamiento plástico y de un lenguaje plástico, vehículo de expresión de dicho pensamiento; de esta forma, a través de la obra de arte se aportan elementos de información sobre el pasado de la humanidad que no pueden ser comunicados de otra manera, ni en otros lenguajes”.<sup>53</sup>

Si de un lado todas las metodologías amplían su horizonte de interpretación de la obra artística, dando pasos decisivos hacia la construcción de la totalidad deseable, hacia la historia total, por otro lado se constata asimismo que las diversas metodologías han entrado en un nuevo proceso, de carácter abierto, en el que se hallan en permanente desarrollo. Toda investigación en historia del arte ha de proponerse, además de sus objetivos inmediatos, desarrollar y hacer proseguir la investigación histórico-artística y por tanto avanzar en el desarrollo de los propios métodos de investigación. Toda investigación que no contribuya de alguna manera en este proceso de desarrollo metodológico ha de considerarse en buena parte fallida. Por eso es necesario verificar los resultados de las investigaciones realizadas no sólo desde el punto de vista de las interpretaciones aportadas, sino desde el de su contribución al desarrollo de la investigación artística y de sus métodos.

En resumen, y aunque no existan panaceas metodológicas, la contribución a la construcción de una historia total a partir de las fuentes plásticas y el carácter abierto de cualquier metodología son dos rasgos esenciales de la problemática general de la historia del arte en la actualidad.

### **Problemática específica de la historia del arte en España**

Algunos problemas específicos, derivados de la peculiar situación española analizada más arriba, se añaden a los de carácter general ya considerados.

Ante todo hay que evitar la propensión o tendencia a manifestar una precoz e insensata superación de los problemas sin haberlos tan siquiera experimentado. Las diversas concepciones y metodologías de la historia del arte (sociológica, iconológica, psicológica, estructuralista, etc.) han irrumpido tardíamente en España, con grave desfase cronológico con respecto a los países europeos, de ma-

---

52 Cfr. Pierre FRANCASTEL, *La realidad figurativa*, op. cit.

53 *Ibidem*.

nera que ha habido que recorrer en poco tiempo un camino que en otras partes ha sido hollado durante largas décadas, y por tanto sin tiempo material para superar desajustes y desfases múltiples. Los universitarios, que abandonaron las aulas hace diez o quince años, llevaron consigo una formación histórico-artística obsoleta y periclitada, pero las nuevas generaciones tampoco han tenido tiempo para asimilar la avalancha de traducciones, reediciones de clásicos y nuevas aportaciones, que han confluído en la última década en recuperación del tiempo perdido.

Tardos en incorporar las nuevas metodologías de trabajo, madrugamos para declarar su ineficacia, y de este modo existe un prurito nacional en estar de vuelta de todas partes sin haber ido a ningún sitio. Esto nos ha sucedido, como se ha visto, historiográficamente a menudo, de forma que en ocasiones se ha introducido en nuestro país antes la superación de una teoría que la formulación de la misma (!).

Será preciso, pues, ensayar una y otra vez todas y cada una de las metodologías renovadas, sin dar nada por asimilado y superado antes de tiempo. Necesitamos grandes dosis de modestia y de rigor en el trabajo.

Pero precisamente por ello conviene establecer controles y verificaciones de la nueva investigación que se realice. Es necesaria una crítica interna o auto-crítica del propio trabajo, pero a la vez urge una crítica externa de todo lo producido mucho más rigurosa que la actual<sup>54</sup>.

Es menester dedicar un mayor interés a los planteamientos teóricos pero no a nivel retórico y especulativo sino de compromiso ético y pragmático. Ningún trabajo de investigación debe ir desprovisto de un apunte previo sobre los objetivos del mismo, y tales objetivos no pueden quedarse en un mero acarreo de datos, en una averiguación “factual”; hay que fijar objetivos más vastos que amplíen las relaciones entre la obra de arte analizada y su contexto cultural, que aporten juicios de valor histórico. En definitiva, hay que exigir más a aquellas investigaciones que se plantean la mera elaboración de un corpus, la simple aportación de inéditos, la escueta atribución de obras. El investigador, además, con mayor horizonte en sus objetivos, debe establecer sus propios controles y verificaciones de los métodos utilizados para el logro de aquellos, obteniendo nuevas conclusiones metodológicas tras cada experimentación. No deben aceptarse para el futuro investigaciones que no incorporen a sus presupuestos metodologías de carácter abierto.

Ahora bien, en el actual momento español conviene más que nunca tener en cuenta una cautela, especialmente en la actividad docente. El desmoronamiento espectacular del antiguo sistema docente universitario, que ponía su énfasis en los análisis descriptivo-formales con fines clasificatorios, ha desencadenado una reacción antiformalista que debe atajarse cuanto antes, ya que menudean las prácticas abominatorias y anatematizadoras de la lectura formal de la obra artística. En este momento de reacción antiformalista es oportuno recordar que existe un sistema de pensamiento plástico y un lenguaje artístico para comunicarlo,

---

54 Esta misma observación hacia Joaquín YARZA en su *Autobiografía intelectual*. Cfr. “ANTHROPOS”, 43 (1984), loc. cit.



y resulta disparatado pretender explicar las imágenes y su significado sin un aprendizaje previo del lenguaje artístico. Hay que retomar, pues, la lectura formalista de la obra de arte, pero no con el carácter final y narcisista con que se abordaba en el antiguo sistema, sino de la única manera que tiene sentido, como medio para una correcta lectura del documento plástico.

Con todo ello, para concluir, no se piense que se postula desde aquí un sincretismo acumulativo de concepciones y metodologías de la historia del arte. Es una práctica ensayada con éxito a nivel docente, resultando de gran efecto el ir desgranando en ordenado esquema las diferentes lecturas formalista, sociológica, iconológica, estructuralista, psicológica... de una misma obra artística. Se da la sensación de una interpretación totalizadora, cuando no hay nada más fragmentario que la mera yuxtaposición y adición de procedimientos metodológicos que no se hallen integrados en un sistema.

Cada investigador, cada profesor, por encima de consideraciones retóricas, ha de encarnar el compromiso ético de su propio sistema, sin vanas complacencias en una instalación definitiva y cerrada, sino con la permanente renovación de un sistema abierto.