LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS
DE LA
HISTORIA DEL ARTE

LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS
DE LA
HISTORIA DEL ARTE

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE

DISCURSO DE INGRESO
LEÍDO EN SESIÓN PÚBLICA EL DÍA 15 DE ENERO DE 1951
Y
CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO Y MONZÓ

MADRID
1951

LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE

DISCURSO DE

D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Señores Académicos:

ME presento hoy ante vosotros, en ocasión para mí tan honrosa, con las manos colmadas de cordial gratitud, que deseo, ante todo, ofreceros al iniciar esta mi obligada disertación académica. Pesa ciertamente en mi ánimo la conciencia de los escasos títulos que pueden abonar vuestra elección, y este sentimiento de insuficiencia, confrontado con el honor que la Corporación me dispensa, acrece por fuerza las obligaciones con que me endeuda vuestra benévola designación generosa. Mas si la gratitud abruma, el honor conforta, y nada equivale, como estímulo, en nuestros días de dura lucha egoísta y de materiales apetitos, a la pura y desinteresada satisfacción de una libre elección votada por maestros y colegas, cuando en ella sólo ha podido pesar una escueta y modesta labor de cátedra y pluma, enteramente desprovista de toda suntuaria adición de rango social, jerarquía eminente o notoriedad política, e incluso de la respetable corona que los dilatados años hubieran podido añadir a obra más lograda que la mía. Mas, al trasponer vuestros umbrales, si el honor recibido no ciega al recién llegado, pronto percibe dos admoniciones prudentes que evitan cualquier posible escapada a la frivolidad vanidosa o al superficial engreimiento. Nos aconseja la primera una cauta modestia al advertirnos que todo el que aquí entra, cualesquiera que sean sus merecimientos—y los míos son muy cortos—, lo debe en último término a vuestra benévola decisión electiva. La segunda, en trance semejante de la vida, nos lleva el pensamiento, con forzosidad inexorable, a la grave consideración de la muerte, pues por una de sus

infaustas hazañas hubo de quedar vacío entre vosotros un puesto que el recién llegado viene a ocupar. Ingrata es siempre a los mortales la idea de la finitud de la vida y melancólica la evocación de los que desaparecieron de entre nosotros; pero en la que yo ahora he de intentar de mi antecesor en esta casa habrán de pesar, sobre estas harto genéricas razones, motivos más concretos y personales que hacen especialmente dolorosa para todos la desaparición de D. José Ferrandis Torres.

La juventud de Ferrandis, fallecido antes de los cincuenta años, cuando apenas llevaba dos compartiendo vuestras tareas, tras alevosa y traidora dolencia, sus personales cualidades y talentos y la posición que ocupaba en la vida cultural española contribuyen a hacernos sentir su lamentable y prematura muerte. No es frecuente que en estas necrologías académicas corresponda al nuevo elegido la de un antecesor más joven; ése es mi caso hoy, y ello no hace sino acrecer el penoso sentimiento que me acoge al abordar este homenaje a su memoria. Pese a esta corta diferencia de edad, era Ferrandis hombre de mi propia generación, cercanía temporal reforzada por haber seguido derroteros aproximadamente semejantes en la iniciación de nuestras carreras respectivas, aunque su madurez precoz y su segura orientación en los estudios le llevaron muy pronto a puestos destacados, en *currículum* singular y brillante dentro de sus especialidades, cuando todavía el que ahora os habla oscilaba entre direcciones diversas y prolongaba con ello sus años universitarios. Nacido Ferrandis en Valencia en 1900, la vocación propia le llevó a seguir en su ciudad natal los cursos de Filosofía y Letras, que completó en Madrid con los del Doctorado, aquel inolvidable doctorado de la Sección de Historia, que por la seriedad de sus estudios, la altura magistral de sus profesores y el rigor de las pruebas, había alcanzado un prestigio único en la historia de la Universidad española.

Hijo de un digno jefe de Archivos, Bibliotecas y Museos, con decidida inclinación a los estudios históricos, Ferrandis aspiró a ingresar un día en el cuerpo al que su padre pertenecía. Su madurez y formación le hicieron ser notado de sus

maestros; la disciplina que profesó y la exuberante personalidad de D. Antonio Vives acabaron atrayendo a su lado al estudiante de precoz seriedad, aplicado y tímido, que era entonces José Ferrandis, ya destacado por su inclinación a la numismática, cátedra en la que un día había de suceder a su maestro. Vives, con su sanguínea robustez, su arrogante tipo semítico, su pericia de conocedor y su habilidad mundana, unía a su situación de catedrático y académico un matiz de gran experto, de *anticuario* a la antigua, como todavía entonces se llamaba a los arqueólogos, que definía su fisonomía con matices peculiares en el mundo sabio del Madrid de su tiempo. Se integraba su perfil en el ambiente, único entre nosotros, que sirvió de fondo a su figura: la casa y la fundación de D. Guillermo Osma, más conocida ya hoy por su título institucional de Valencia de Don Juan, el exquisito Museo íntimo de especialización orientada a las viejas artes industriales españolas. Ferrandis había de ser con el tiempo Subdirector de aquella casa y conservador de sus monedas; pero la familiaridad con sus fondos desde los tiempos de estudiante junto a su maestro Vives orientó definitivamente sus estudios hacia materias en las que llegó a lograr un auténtico y merecido prestigio. La fundación Osma y el Centro de Estudios Históricos, donde también trabajó en años juveniles, al lado de D. Manuel Gómez Moreno, formaron, pues, a Ferrandis en el más selecto medio de estudio posible en la España de entonces y junto a los mejores maestros de las especialidades que había de cultivar. Como una línea recta y ascensional, la vida de Ferrandis se desarrolla sin titubeos ni vacilaciones. Miembro del Cuerpo de Archivos y Museos en 1921, en el que ingresó tras una oposición brillante, hubo de desear ser adscrito al Museo Arqueológico Nacional, para trabajar sobre los fondos que interesaban a su vocación; mas no permaneció allí muchos años, por pasar, en 1927, a ocupar en la Facultad madrileña la cátedra de Numismática. Profesor excelente, los que asistieron a su clase recuerdan siempre la competencia y eficacia de sus enseñanzas, que él orientaba de un modo eminentemente práctico. Pero muy pronto su actividad universitaria iba a tener campo más ancho que el de su clase para ejercitarse;

su designación como Secretario de la Facultad de Letras le puso en trance de descubrir otros talentos que los probados hasta entonces de arqueólogo y profesor. Sus dotes de organizador tuvieron brillante ocasión de acreditarse en aquel denso período de magníficas experiencias universitarias, inéditas hasta aquel momento entre nosotros, que marcó en la vida española el paso de D. Manuel García Morente por el Decanato de la Facultad. No puedo por menos de asociar a esta conmemoración de mi antecesor en el puesto que voy a ocupar la de la nobilísima figura de García Morente, maestro insuperable, espíritu de esa pureza excepcional que tan raro es encontrar en el mundo, hombre capaz de poner su íntegro esfuerzo generoso al servicio de las tareas que llenaron su vida: la enseñanza filosófica y el enaltecimiento desde dentro de la Universidad española. Si su conducta humana fué siempre ejemplar, todavía nos dió antes de su prematura muerte el máximo ejemplo cuando, fulminada su alma por los horrores de la revolución que le afectaron en su sangre, volvió su rostro a Dios con radical decisión y dedicación absoluta de su vida a la nueva senda en que orientó su existencia, áspero camino en el que logró debelar, con el heroísmo de los elegidos, la enconada soberbia del intelectual, por haber contemplado con favor providencial, al fulgor de la catástrofe, la invalidez radical y la miseria del hombre y su necesidad absoluta de apoyos sobrenaturales. La admirable gestión decanal de Morente, inspirada en el sentido de lo posible y en un deseo de superación ilimitado, dió en aquellos años con paso firme el ejemplo de actividad y de renovación fecunda de que tanto necesita la Universidad española. Asistí personalmente desde el rango modesto que entonces ocupaba en nuestra Facultad de Letras a esta experiencia, y sólo puedo decir con cuánto entusiasmo trabajé en el equipo de jóvenes colaboradores que Morente formaba en aquel nuevo espíritu que él sabía infundir a su obra. Sé muy bien, por ello mismo, lo que significó para Morente la valiosa asistencia de Ferrandis en aquel período de intenso y fecundo trabajo. Secretario ideal, su serena inteligencia, su comprensión, la constante uniformidad de su carácter, rendían en aquel puesto una máxima

eficacia sin rozamientos, porque su trato sencillo y humano hacía especialmente inestimable su gestión en un mundillo en el que tanto abundan la vidriosa susceptibilidad y el endiosamiento. No el más importante, ciertamente, pero sí el más brillante de sus éxitos como Secretario fué la organización complicada, meticulosa e insuperable del crucero por las tierras del mundo antiguo que a través del Mediterráneo realizó la Facultad de Letras en el verano de 1933, difícil ensayo inédito de Universidad peregrinante en el que tuve también la fortuna de participar. Ferrandis mostró en aquella ocasión no sólo su inteligencia y su capacidad de trabajo, sino cualidades más raras aún: prudencia previsora, sentido del orden, desinterés e inalterable afabilidad. La notoriedad de estos éxitos hubo de atraer sobre Ferrandis cargos en los que pudiera dar empleo a capacidades tan raras como eminentes; así, fué designado en 1934 Secretario de la Junta de la Ciudad Universitaria, puesto que desempeñó hasta 1936 y en él mostró también su eficacia y su diligencia. Trabajos de la recuperación militar del Tesoro Artístico le ocuparon durante nuestra guerra; terminada que fué, se incorpora en Madrid a sus tareas habituales, siendo su asesoramiento de nuevo requerido en puestos universitarios y administrativos de responsabilidad que, cada vez más, fueron llenando sus horas y multiplicando sus actividades; Vicedecano ahora de la Facultad de Letras, Consejero de Educación Nacional, Patrono del Museo Arqueológico y del Museo del Pueblo Español, Miembro del Consejo de Investigaciones Científicas y del Consejo de la Orden de Alfonso el Sabio, Patrono del Instituto Amatller de Arte Hispánico, Vocal muchos años de la Junta del Tesoro Artístico y Directivo de la Sociedad Española de Amigos del Arte, esta sola enumeración dice bastante de la estimación que su personalidad y su inteligencia lograron en la consideración oficial y en el mundo de la historia y del arte. Elegido académico de Bellas Artes en 1942, fué designado Director del Museo de Reproducciones cuando ya era desde hacía muchos años Subdirector del Museo de Artes Decorativas y del Instituto de Valencia de Don Juan. Acaso olvidaré en esta reseña otros cargos y preeminencias de mi antecesor que,

aun reuniendo tantos, jamás desmintió su sencillez modesta y su laboriosidad desentendida de los honores. Pues a Ferrandis no le interesaban los cargos por vanidad cumulativa, sino por la acción que en ellos podía llevar a cabo; era su tenaz voluntad de realizar, de orientar la gestión de las instituciones que le interesaban en el sentido de sus ideas, así como de llevar a ellas las personas que podían servirlas, lo que le forzaba a asumir puestos y asesorías que personalmente acaso hubiera deseado rechazar para dedicarse a sus estudios favoritos. Pues los que conocieron a Ferrandis saben que los títulos y los honores no reflejan su efectiva personalidad; su lista, en efecto, pudo haber sido más extensa, y alguna vez se dejó decir que había declinado la posibilidad de ocupar puestos de mando de mayor responsabilidad para asumir los cuales hubiera necesitado una vocación política de que carecía. El prefería ser hombre de consejo, y el suyo, estimado en círculos muy diversos y significados, por la prudencia de sus opiniones y su autoridad personal, se hizo sentir, sin duda, en privado, en materias de entidad y siempre en relación con los problemas culturales y universitarios. Cargos y asesoramientos, cátedra y patronatos, tribunales y comisiones le obligaban a una actividad excesiva y agotadora que influyó sin duda en la enfermedad que abrevió sus días. Es éste lugar y momento para lamentar el conflicto que tan representativamente se nos ofrece en la vida de Ferrandis entre los deberes que una destacada situación cultural y social impone y las exigencias de aislamiento que el estudioso—como el artista—necesitan para realizar su obra. Es difícil servir a dos señores tan absorbentes como son, cada cual a su modo, el mundo y la vocación de trabajo personal. ¿Cómo no deplorar, pues, que la gran capacidad y la pericia de Ferrandis hayan gastado en afanes tan heterogéneos buena parte de sus horas, que acaso él con nosotros hubiera deseado ver aplicadas a la elaboración de las monografías y estudios que aspiró siempre a completar con incansable escrupulosidad de sabio? A todas estas faenas hay que añadir, antes de hablar de sus libros, otra sobresaliente actividad, pues entre sus más positivas realizaciones hay que contar también trabajos de ordenación museográ-

fica, como los que le ocuparon en el Museo Arqueológico, en el Instituto Valencia de Don Juan y, sobre todo, en el Museo de Artes Decorativas, en el que realizó una de las más cuidadas instalaciones de museo moderno llevadas a término en España. Los que recuerden aquel piso, tan simpático por otra parte, pero tan modesto, que ocupó ese Museo en la calle del Sacramento durante la primera etapa de su vida, bajo la dirección de D. Rafael Domenech, mi antecesor en la cátedra de la Escuela de San Fernando, no podrán por menos de reconocer el paso de gigante dado en la atención a las artes industriales en nuestro país al contemplar las refinadas y lujosas instalaciones, de acuerdo con las más exigentes técnicas de la museología moderna que hoy enaltecen el palacio de la calle de Montalbán, acrecido y transformado por las afortunadas iniciativas de Ferrandis, que en esta realización, como en otras muchas tareas de su vida, contó con la inteligente y eficacísima colaboración de su esposa.

La relación que en escorzo hemos esbozado aquí de la carrera y los trabajos de Ferrandis y su vida cortada bruscamente, nos explican que su producción bibliográfica sea menor de lo que pudo y debió haber sido. Su tesis doctoral fué el núcleo de que salió su libro *Marfiles y azabaches españoles*, publicado en la colección de manuales "Labor", en 1928. De los materiales reunidos para aquel trabajo derivó el más monográfico estudio que, titulado *Marfiles árabes de Occidente*, apareció en dos volúmenes en 1935. De sus estudios sobre joyas, cerámica y muebles españoles salieron, como prometedoras muestras, no sólo un artículo aparecido en el benemérito *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* sobre los *Vasos de la Alhambra* (1925), sino comunicaciones a los Congresos de Historia artística de Praga y Estocolmo (1926 y 1933) sobre *Los aderezos, los platos de boda en la cerámica valenciana* y *El mueble español en la Edad Media*. Bien indican estos temas la orientación de sus estudios predilectos. Sus aportaciones a la historia de las artes industriales en España se aumentaron con el trabajo sobre *Alfombras españolas*, que, como introducción al catálogo ilustrado de la monográfica exposición organi-

zada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y dirigida por Ferrandis, fué celebrada en 1933. Ocasión análoga brindó a Ferrandis la oportunidad de esclarecer de la historia de los cordobanes y guadamecíes españoles en el catálogo extenso de la Exposición de la propia Sociedad, celebrada en 1943, trabajo que dejó en pruebas de imprenta y que aún no ha visto la luz, pero del que dió un avance notable en su discurso de ingreso en esta Academia en mayo de 1945. La guerra le sorprendió desplazado de Madrid por un viaje al Extranjero; pero al regresar a España, su accidental residencia en Valladolid le llevó al Archivo de Simancas, donde acopió documentos importantes para sus estudios de artes aplicadas, y de esta labor pudo salir el volumen publicado por el Consejo de Investigaciones Científicas y que constituyó un tercer tomo de la colección emprendida por el Centro de Estudios Históricos con el título general de *Datos documentales para la historia del arte español*. Pero el inventario de sus publicaciones, puesto al lado de la consideración de su temprana muerte, sólo nos aumenta el duelo por lo que de su labor futura podíamos prometernos. Hubiera, sin duda, continuado los trabajos de su maestro Vives con estudios a la moderna sobre numismática española que elaboraba lenta y escrupulosamente; tenía ya anunciada la publicación de un manual de conjunto sobre las artes industriales en España y preparaba desde hacía muchos años una historia de nuestra orfebrería y un amplio *corpus* sobre tejidos españoles, temas sobre los que había reunido copiosos materiales. ¿Cuánto, podemos preguntarnos, no hubiera ensanchado Ferrandis el conocimiento de estas artes aplicadas, todavía con capítulos casi intactos entre nosotros y faltas sobre todo de publicaciones de rigor científico al día, si Dios le hubiera dado de vida los años de una existencia de normal promedio? Sin titubeo alguno, podemos afirmar que la tarea previsible de Ferrandis hubiera dejado una huella sin precedente en los estudios a que dedicaba su vida; esta sola consideración bastaría para valorar en todo su alcance la pérdida grave que la Academia, la Universidad española y los estudios históricos en nuestro país han sufrido con la muerte prematura de D. José

Ferrandis Torres. Al destacarlo así con todo el profundo y sincero encarecimiento de que soy capaz, no me limito a cumplir con el triste deber protocolario de recordar al compañero fallecido, ni me dejo tampoco arrastrar por una lamentación sentimental justificada por lazos personales que el trato y la coetaneidad estrechan; no pertenecí al círculo de sus amigos íntimos, mas conocí lo bastante a Ferrandis para poner en el homenaje respetuoso y efusivo a sus talentos y a su personal y científica valía el más puro sentimiento de justicia y la objetiva comprobación dolorida del vacío que ha dejado entre nosotros.

* * *

Me urge ahora daros públicamente una satisfacción cumplida por la demora con que llego a posesionarme del puesto para que fuí elegido por vosotros. Una crisis de salud importuna y forzadas ausencias de España, inmediatas a mi restablecimiento, me impidieron hacerlo dentro del plazo normal al que siempre quise atenerme y que vuestra benevolencia amplió con renovada gentileza. Al incorporarme hoy a vuestras tareas quisiera decir en voz alta y en primer término que a las gratulaciones que comporta la entrada en esta casa se une para mí la más íntima y profunda satisfacción personal: la de encontrar en ella a los tres maestros, es decir, a todos los maestros que me orientaron y me aleccionaron en los estudios a que hube, al fin, de dedicarme y que os han dado pretexto para llamarme a vuestro lado y al suyo. Durante muchos años, la palabra luminosa y encendida de D. Andrés Ovejero, su penetrante comentario a las obras de arte, su vastísima lectura, unida a una gran capacidad de síntesis, hacían de su curso de historia artística un confortador oasis en el árido desierto de la Universidad de mis tiempos. Deslumbrados por la sugestión de sus lecciones, muchos de los que a ellas asistían sintieron la llamada de los estudios del arte, chispazo efímero que muchas veces se apagaba por no encontrar soplo animador en otras enseñanzas de la licenciatura. Pues para encontrar refuerzo a tales apuntadas vocaciones, como fué mi caso, había que

llegar, tras de haber previamente elegido camino entre las diversas ramas de la Facultad de Letras, al doctorado de la sección de Historia. Las disciplinas de arte tenían en él una doble representación; en el curso de D. Elías Tormo encontraba el alumno el fecundo estímulo de su sabiduría, rigor expositivo, impulso y método para el entrenamiento en la investigación y, más aún, contacto con las obras de arte en sus conferencias de Museo y ante los monumentos mismos en viajes que a veces rebasaban las fronteras de España, rarísimo caso en la Universidad de entonces. Por su parte, D. Manuel Gómez Moreno animaba con su genial maestría una concreta especialidad, la *arqueología arábiga*, oficial delimitación de la asignatura que sus explicaciones desbordaban generosamente por no sentirse a gusto en el marco de este ortopédico encuadramiento arqueológico.

La relación con estos maestros fué para mí decisiva; a ellos debo lo mejor de mi formación en estos estudios, sus lecciones orientaron mi vocación y fueron para mí ejemplo y lección viva de valor inestimable. Pues sólo el que los ha tenido puede valorar justamente lo que significa el contacto en la juventud con maestros auténticos; que la ciencia es algo activo y vital por sí mismo, que necesita de su encarnación en hombres y jamás se sustituirá con las muertas lecciones de los libros. Pues el complejo irremediable del autodidacto devorador de letra impresa es siempre debido al desamparo angustioso de su soledad, a la falta de referencia—por muchos talentos que Dios le haya otorgado—a los valores humanos en los que la letra muerta de la cultura libresca se hace verbo y se hace vida, y, por ello, en el umbral de mi disertación académica quiero rendir mi más fervoroso homenaje de agradecido discipulado a las enseñanzas y al ejemplo de quienes orientaron mi camino.

La enseñanza de la historia del arte en España.

Fueron ellos la primera generación de profesores titulares de las bellas artes en la Universidad española, pues, aunque parezca increíble, hasta 1901 no existió en nuestras

Facultades de Letras aquella enseñanza bautizada con el complicado nombre de Teoría de la Literatura y de las Artes, que venía a ser como una vergonzante introducción de la Estética, en el segundo año de los estudios comunes; el título, problemático y ambiguo, daba pie para las más subjetivas y arbitrarias interpretaciones, pero la mayor parte de los profesores que a aquella enseñanza se dedicaron entendieron, con muy buen sentido, que su misión debía ser orientar a los estudiantes en el complejo panorama de la historia del arte, aunque algunos de ellos, con pleno derecho y tan excepcional competencia como D. José Jordán de Urríes, derivaron a los estudios de Estética. La historia del arte, con su franco título, sólo tuvo entrada en la Facultad Universitaria en 1904; cuando pensamos que la Universidad de Berlín vió su primera cátedra de Historia del arte fundada ya en 1844, y que en 1852 entraba oficialmente esta enseñanza en la Universidad de Viena, la mera enunciación de estas fechas nos denuncia el grave retraso con que esta disciplina se introdujo entre nosotros, retraso que colectivamente nos exime a los historiadores del arte españoles de culpas que no fueron nuestras y que, por el contrario, avaloran, sin duda, la enorme labor realizada en cincuenta años y en la que los campeones, descubridores y colonizadores, fueron precisamente los maestros de esa generación (1), que aquí,

(1) Sería omisión injusta y capital el no mencionar, junto a los tres maestros de la Universidad de Madrid, a que acabo de referirme en mi texto, a otra eminente figura que por derecho propio tiene un señero puesto asegurado en la historiografía artística española: me refiero a D. Manuel Bartolomé Cossío. Fué, sin duda, plena y poderosa la vocación de Cossío para la historia del arte, y creo que si de ella se apartó como maestro universitario para profesar los principios filosóficos de la pedagogía, fué acaso por severos prejuicios de ética puritana, un tanto senequista a pesar de estar barnizados de Krause, así como por las nada frívolas preocupaciones sociales que caracterizaron a su grupo. Nadie podrá extrañar que un historiador del arte se duela del apartamiento de Cossío de tareas en las que hubiera rendido a nuestra cultura inestimables servicios. Si pensamos que Cossío hubiera podido publicar, a lo largo de una vida dilatada, seis u ocho libros semejantes a su Greco sobre otros temas de arte español, y en la posibilidad de que hubiera formado en estas enseñanzas un círculo de discípulos universitarios, no podremos por menos de lamentar su voluntario apartamiento de estos estudios. No fuí alumno de Cossío, pero en los últimos años de su vida de profesor aún pude asistir a un breve y casi privado ciclo de conferencias sobre la "Bacanal en el arte", que expuso en su cátedra, y puedo dar fe de la atracción apasionante, la autoridad y la maestría de sus dotes de exposición de la materia históricoartística. Por otra parte, aunque no tuve con Cossío relación personal, me llegaron en alguna ocasión, por medio de amigos comunes, a propósito de algún trabajo mío, benévolas palabras de estimación y de aliento, que siempre tuve por honrosa ejecutoria.

entre vosotros, tiene su representación más eminente. Que la historia del arte hubo de vencer prejuicios y resistencias para insinuarse en la Universidad española, es algo que puede mostrarse con textos. Todavía en 1909, en un discurso de inauguración de curso en la Universidad Central, D. Elías Tormo comentaba, ante sus compañeros claustrales, la creación de estas cátedras y parecía como disculpar ante los sesudos profesores de Madrid la intromisión en la Universidad de una disciplina recién llegada que apenas se atrevía a ostentar pretensiones de ciencia y que casi, casi, parecía estar considerada como una enseñanza de adorno que podría contribuir a la humanización de una Universidad inhóspita y fría, en la cual, decía mi maestro, "el calor solamente se percibe en el rincón de una u otra enseñanza" (1). En aquella Universidad, *que parecía un cuartel y debía ser un hogar* —son sus palabras—, la historia del arte parecía tener que excusarse de entrar tímidamente cuando una espléndida floración de los estudios artísticos universitarios se desarrollaba, por ejemplo, en las Universidades germánicas.

Nuestras discordias interiores a lo largo de todo el siglo XIX retrasaron lastimosamente la incorporación de España a las disciplinas de la cultura moderna, después de que, tras el esfuerzo, admirable en muchos aspectos, del siglo XVIII, muy notables avances se habían conseguido en tantos aspectos de la cultura española. En la historia del arte también, porque, aunque la historia del arte como tal no existió entre nosotros hasta las últimas generaciones, las tareas de recopilación de materiales emprendidas por Ceán Bermúdez, D. Antonio Ponz, Bosarte o Llaguno estuvieron en aquel momento a la altura de trabajos análogos aparecidos en los países más cultos de Europa. Si después de tan ilustres antecedentes, ligados, por cierto, a las mejores glorias de esta Corporación, la historia del arte tardó en hacerse abrir las puertas de la Universidad todavía un siglo, ello fué un resultado más, sintomático y lamentable, de las circunstancias de la historia española en el agitado siglo XIX. Una vez más, también, hay que decir que fué

(1) Tormo: *Las bellas artes, nueva entre las disciplinas universitarias.* Discurso en la inauguración del curso de 1909 a 1910 en la Universidad Central. Madrid, 1909.

a raíz de su liquidación, años más años menos, es decir en torno a la fecha de 1898 cuando surgió la generación que había de redimirnos de tal estado en nuestros estudios y de abrir paso arduamente a una instauración de la disciplina históricoartística entre nosotros. Esta hazaña fué precisamente la obra de esa generación a cuyos representantes acabo de referirme; pero me urge deciros que este homenaje a mis maestros, siempre pertinente y obligado reconocimiento de filiación científica, no es en mi disertación una simple efusión, porque a cuestiones relacionadas con la disciplina que con ellos practiqué y que modestamente cultivo he querido dedicar este discurso. Si con ellos tomó la historia del arte estado universitario, lo importante es que esta generación fué decisiva, y no por este adjetivo detalle; que en modo alguno debemos incurrir, y en España sería aún menos lícito que en parte alguna, en lo que pudiéramos llamar beatería universitaria. Es que con la obra de estos maestros la historia del arte cobró entre nosotros su verdadero rango científico al abordar estos estudios con el espíritu histórico que había sido la gran conquista del siglo XIX. Se me puede objetar que algo hizo también este siglo entre nosotros para fomentar el adelanto en el conocimiento del arte español; pero será justo inmediatamente advertir que si la crítica y la erudición neoclásica de Ceán, de Ponz, de Llaguno o de Azara estuvo a la altura de sus tiempos, acaso no puede decirse lo mismo de la mayor parte de los trabajos ochocentistas en nuestro país. Su contribución a la historia artística hubo de orientarse en tres sentidos distintos, insuficientes los tres para una calificación plenamente científica, pues este trabajo fué realizado por tres tipos de estudiosos a los que no corresponde llamar todavía historiadores del arte: quiero decir, eruditos locales, literatos y arqueólogos.

El siglo XIX produjo entre nosotros investigación documental, comentario romántico a los monumentos y trabajo de arqueología; en modo alguno podría menospreciarse la importancia individual y el volumen en conjunto de este tipo de realizaciones; pero bien evidente es que el balance es harto pobre si lo comparamos con la producción histórica

y crítica de otros países europeos. No me propongo en absoluto hacer aquí la historia de la investigación artística española en el siglo XIX; pero como me he referido al trabajo arqueológico realizado en esta centuria, me interesa hacer constar que no siento el menor desdén por las tareas beneméritas de la arqueología, aunque sí me parecería interesante intentar delimitar las fronteras de la arqueología y de la historia del arte, muchas veces discutidas y no pocas allanadas.

Arqueología e historia del Arte.

La arqueología se interesa por todo producto, instrumento o vestigio humano de épocas históricas, dándole un valor por sí mismo; para el arqueólogo, este material es siempre un documento que interpretar y que referir a la civilización a que pertenece y de la cual es testimonio. Si en las piezas que estudia existen o no valores estéticos, eso es para el arqueólogo secundario, aunque a veces los reconozca o los afronte de modo supletorio y como añadido. Por otra parte, el nexo narrativo del acontecer, importante en primerísimo término para la historia, es, en cierto modo, secundario también para el arqueólogo, aunque la cronología pudiera hacer creer lo contrario por constituir para el arqueólogo un problema importante. Pero la cronología del arqueólogo es, en cierto modo, un dato de fijación, dato estático y paralizante como el alfiler con que un coleccionista de mariposas clava su ejemplar en la caja en que ha de quedar fijada. El *desarrollo*, como dicen los alemanes, o la evolución, como se gustaba de decir hace unos años, es decir, la fluencia de la historia, eso queda también en sí mismo fuera de la consideración primaria de la arqueología, y sólo interesa en cuanto ayuda a la codificación de detalles, fórmulas o técnicas que fijan los tipos y que puedan ayudar a la situación cronológica. Por último, el problema fundamental histórico y crítico a la vez de la historia del arte, es decir, la referencia inmediata de la obra de arte a una personalidad, a un acto de creación, no existe en absoluto para el

arqueólogo; ello explica que en aquellos períodos históricos en que el anónimo extiende su velo sobre las producciones del arte, los que trabajan sobre ellas se sientan llevados a operar con métodos más propiamente arqueológicos, cómodos y, a veces, inevitables, pero que se adoptan por su forzosidad y que, en todo caso, no son los únicos ni los mejores. Se está diciendo con esto que la distinción entre el arqueólogo y el historiador del arte es radical en cuanto a los motivos y a la actitud con que se enfrentan con su material, que, a veces, puede ser el mismo, pues es evidente que se puede hacer crítica y estética a propósito de la pintura prehistórica de Altamira o de Lascaux del mismo modo que se podría adoptar un punto de vista meramente arqueológico en el estudio de una obra de arte moderno, de un bronce del Renacimiento o de una porcelana parisién del siglo XIX. Una distinción tajante sólo se puede fijar en la posición teórica más que en la realidad práctica, y el hecho indiscutible es que, sin transición y aun muchas veces sin saberlo, como el personaje de Molière, el historiador del arte practica en ocasiones, en su propia disciplina, métodos de arqueólogo, del mismo modo que el arqueólogo puede, más o menos conscientemente también, insinuar en sus trabajos aptitudes históricoartísticas y hacer sus pinitos en el campo de la crítica o de la estética.

El historiador del arte trabaja siempre, o al menos así debía hacerlo, con el supuesto de que su material es estéticamente valioso y de que, aun rodeando su estudio de todas las garantías que hacen referencia a la documentación, a las fuentes, a la técnica y a todos los complejos históricos y sociológicos que en torno a la obra estudiada forman círculos cada vez más amplios, y por tanto de más débil onda diluída, él reserva el ápice de su labor al método suyo propio: la crítica de la obra misma y la caracterización de la personalidad creadora. De la falta de claridad sobre estas ideas fundamentales proceden los equívocos y los errores que enturbian a veces el camino del historiador del arte y que nos hacen con frecuencia—nadie podría, en efecto, tirar la primera piedra—tomar el rábano por las hojas, confusión y extravío que tanto importaría esclarecer lo suficiente para

que las nuevas generaciones puedan tener conciencia de los últimos fines de su trabajo, evitando escollos en los que navíos de muy alto bordo naufragaron.

Pues si cada generación tiene por forzoso imperativo de la vida su problema propio, el mejor servicio que podemos hacer al futuro es contribuir a que los que nos sigan no confundan el suyo con el nuestro. La generación de mis maestros, que bien pudiéramos llamar heroica en las disciplinas de la historia artística española, tuvo que creárselo todo: construir las bases de una investigación ordenada y, en lo posible, exhaustiva de las materias que estaban entre nosotros sin estudiar, aportar a este trabajo la síntesis de la investigación realizada en todo un siglo, incorporar el conocimiento de lo que fuera de España se había hecho procurando aprovechar lecciones y métodos y, a más de ello, abrir caminos, trazar planes y formar discípulos. Y todo esto sin tradición inmediata válida, sin elementos, teniendo que crear sobre la marcha sus propios medios de trabajo. Dudo mucho de que en ninguna otra disciplina de las ciencias culturales españolas se haya hecho labor tan importante con tan escaso legado anterior y partiendo, casi, casi, del cero absoluto. Los hombres de mi tiempo, si no encontramos, porque nadie que a estas cosas se dedica lo encuentra, un camino de rosas, teníamos dado, al menos, lo más importante, el impulso inicial, el tajo abierto y la tarea emprendida. Mas al advenir en la vida el momento en que nos asalta la insatisfacción, no solo de la propia obra, que es individual y adjetiva, sino de los supuestos y los principios que han inspirado nuestro trabajo, se impone como deber de lealtad la revisión de esos supuestos, con el deseo de la mejor colaboración con el futuro, el de la evitación de los errores mediante un replanteo que permita a los que nos sigan ensanchamientos y rectificaciones más fáciles para las nuevas generaciones, liberadas en su formación de los prejuicios que pesaron en la nuestra.

Quiero con esto justificar por qué en vez de venir a leeros hoy una sesuda monografía de las que están hechas para la consulta, para la reposada y salteada lectura en la Biblioteca, haya tratado de reunir aquí algunas considera-

ciones sobre la disciplina que he cultivado. Me excuso con precedentes; no ha sido infrecuente que, al llegar a las puertas de esta casa algún nuevo elegido, haya considerado el momento propicio para presentaros en su disertación un balance de reflexiones y experiencias sobre su propio oficio. A cierta altura de la vida 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. Al impulso juvenil de los años mozos y a la pasión que en sus vocaciones le arrastraba, ha sucedido la época de la reflexión, la necesidad de revisar ideas y principios y el preguntarse por el acierto o el error relativo de nuestras convicciones como hombres y de nuestras orientaciones en el campo de lo profesional. Lo primero que comporta este grave momento es la obligación de enfrentarse con la obra propia y de comparar la tarea realizada con la que las ilusiones juveniles hubieron creído más posible y hacedera; quiero decir que este imperativo de revisión necesita en primer término de autocrítica, alimentada como suele ser forzoso, a poca sensibilidad que hayamos conservado, con la insatisfacción y el descontento de nosotros mismos; pero como no se trata de hacer confesiones, la operación que puede hacer provechosa esta revisión será la de elevar el impulso derivado de tales sentimientos y necesidades a una formulación general en la que, despojando nuestras reflexiones de la escoria de lo personal y biográfico, puedan éstas, en su generalización, servir de experiencia utilizable a los que nos sucedan. Y si es forzoso poner un rótulo a este inconexo cuerpo de observaciones en el que ya desde hace algunos minutos estoy embarcado, os diré que podríamos agruparlas bajo este título: "La fundamentación y los problemas de la historia del arte".

Erudición e historia.

Los que nos dedicamos a los estudios o disciplinas históricas vemos muchas veces menospreciado nuestro tipo especial de trabajo con una palabra honrosa en sí, pero a la que

la plebe cultural suele dar un tono despectivo: erudición. ¡Un erudito! Ello, en este país de gentes con hipertrofia de personalidad que suelen casi siempre estar al cabo de la calle de todo, sin necesidad de preparación previa, contiene un sentido ofensivo, ya que envuelve la idea de esterilidad o impotencia. Algo así como si se dijera que el erudito lo es porque no es o no sería capaz de otra cosa superior, reproche que pudiera hacerse a todo hombre en cualquier actividad o profesión humana. Pero tiene sobre todo sentido peyorativo en este país de improvisadores, aficionados a resolver en principio todas las graves cuestiones del mundo en una mesa de café con olímpico desdén para toda capacitación paciente; es reproche de espíritus superficiales o charlatanes que se disfrazan con un pseudo-practicismo que parece moderno y de buen tono.

Erudito para las gentes que han saludado el latín es término honroso y adjetivo deseable; es, en realidad, un elogio. Erudito sería, con arreglo a su etimología, el hombre desbastado, el que ha pulimentado su ignorancia con disciplinas de afinamiento, el hombre educado, en el más noble sentido de la palabra. En todas las disciplinas humanas cabe, además, erudición, tanto en el bueno como en el mal sentido de la palabra, mas generalmente sólo vemos aplicado el remoquete de erudito a hombres que cultivan determinado sector de los estudios humanos, y nunca lo solemos hallar calificando a los que cultivan las *prácticas* disciplinas del presente: ingenieros, abogados, médicos o economistas... Sólo el que a la investigación del pasado humano se dedica es el que merece semejante mote con sentido despectivo. Erudito, quiere decirse entonces, es el cultivador de un saber inútil. Puede, no obstante, sospecharse con motivo que la discriminación de que eso pueda ser útil o inútil en el saber daría lugar a una enconada controversia sobre qué entendemos por útil y que este concepto de la utilidad de un conocimiento dependería de puntos de vista cuya respectiva justificación daría lugar a sorpresas tan curiosas como aquellas con que Sócrates hacía darse de bruces a sus interlocutores cuando éstos querían sostener ante él la validez de conceptos vulgares o poco meditados. Si prescin-

diésemos de tales preámbulos y aceptásemos como buena la definición de que erudición, en sentido despectivo, es un saber estorboso e insignificante que retrasa con su peso la llegada a verdades de mayor apremio, todavía podríamos observar que no será solamente en las disciplinas históricas donde esta viciosa vegetación pueda producirse. La Historia pone precisamente su acento en no ser una disciplina de utilidad inmediata y práctica. Y todavía más la historia cultural, la historia de las actividades espirituales y creadoras del hombre, la historia de la ciencia o la historia del arte.

Podríamos, pues, decir que erudición, en este sentido al que venimos aludiendo, es un saber que pierde de vista el objeto a que parece tender y se complace en sí mismo, tardo y divagante como un río viejo, en meandros que retardan su llegada al mar. Mas aun así hallamos en ello un aspecto defendible. Podemos concebir la erudición como elegancia, como filigrana, como arabesco del saber. Cabe defender que vale más el camino que la llegada, y, en realidad, los grandes sabios del humanismo, gente de otras épocas que no conocieron la prisa ni el practicismo, fueron en realidad unos verdaderos *dandys* del saber. La erudición puede a veces, por tanto, ser un *dandysmo* y, en realidad, muchas veces lo es.

"La storia, che é pensiero..." (Croce.)

Dejemos ahora de lado el flanco vulgar de los que atacan a la erudición, y volvámonos a aquellos más serios objetantes que recuerdan a sus cultivadores que la ciencia tiene por misión construir y no amontonar. Sin la organización del saber, sin elevarnos a planos superiores desde los que obtener un intento de explicación del mundo, aún dentro siempre de la humana limitación, la ciencia y, sobre todo, las disciplinas históricas podrían parecer un pasatiempo ilícito. Nunca está de más a este respecto recordar la tan citada frase del gran científico francés Henri Poincaré: "Una acumulación de hechos no es una ciencia, como un montón de piedras no es una casa." Y todos los que de la historia

concretamente se ocupan han de abordar en primer término esta crítica del saber cuantitativo."

El erudito es, ha escrito Pierre Lacombe, el hombre que descubre los hechos del pasado, los reúne y los restablece en su conjunto y sucesión. Cuando los hechos reunidos por el erudito son importantes o, mejor aún, cuando el erudito posee algún estilo, entonces se le suele llamar historiador, distinción que no ofrece fundamento sólido, pues en tal caso la función del historiador y la del erudito vienen a resultar la misma cosa" (1). En el principio de la división del trabajo hay un forzoso reparto de papeles; basta con que cada cual esté conforme con el suyo y cumpla con su misión honradamente. Cualquier tarea es estimable si el que la realiza es consciente de sus deberes como de sus limitaciones; la erudición, que aporta datos, que establece hechos y a eso se limita es, sin duda, la célula primaria del organismo de la historia; lo que sucede es que, como Lacombe afirma, el erudito, el aportador, el coleccionador de hechos, con estilo o sin él, se suele arrogar el puesto que no le corresponde y aun se permite desdeñar los difíciles y no siempre afortunados esfuerzos de los que aspiran a algo más en el camino de la estructuración histórica, de la síntesis crítica o de la fundamentación reflexiva de su disciplina. Con rotunda formulación, que hay que suscribir íntegramente, ha expresado Ortega y Gasset el principio que interesa recordar tenazmente a nuestros historiadores del arte: "La historia—ha dicho Ortega—tiene que ser, ante todo, una construcción." En efecto, para elevarse sobre la mera erudición hace falta una vocación arquitectónica, una aspiración a construir y a extraer de la yuxtaposición y de la comparación de los hechos, principios y conceptos que satisfagan superiores necesidades intelectuales.

En todo caso, si la erudición debe ser un escalón previo, necesario para la construcción de una disciplina histórica del arte que responda a sus exigencias actuales, lo único evidente es que los que no tienen derecho a denigrarla serán, desde luego, los que están por debajo de ella, es decir,

(1) Pierre LACOMBE: *De l'histoire considerée comme une science*, París, 2.ª ed. 1930; hay traducción española publicada por Espasa Calpe en 1948. A ella me remito.

los que la desprecian por inasequible, versión constantemente renovada del cuento de la zorra y las uvas. En suma, es obligado al historiador el dominio del aparato filológico necesario y de los métodos de trabajo que abren camino al establecimiento científico de los hechos. Si a todo esto se quiere llamar *erudición*, diremos que lo único importante está en que la erudición no olvide jamás que es un medio y no un fin en sí misma.

La historia y la crítica ante la obra de arte.

Pero en la historia del arte el fenómeno primario es la propia obra de arte; de nuestro diálogo con ella, de la penetración en su individual realidad y en sus calidades brota el juicio, esa actividad crítica esencial que, ayudada luego por el aparato filológico, puede elevarse hasta historia. También sobre la crítica corren errores y falsas actitudes que perjudican a la inteligencia de lo que la historia y la crítica sean. En el concepto vulgar, la crítica es una actividad que consiste en hacer reseñas de las exposiciones de arte y exponer, en los diarios generalmente, la individual opinión del sujeto que la practica. Otro concepto vulgar consiste en atribuir a la crítica la facultad o, al menos, la pretensión de distinguir entre lo bueno y lo malo, o de encontrar los fallos y defectos de una obra humana; pero dejemos de lado estos conceptos vulgares, para decir que la crítica es, en términos generales, una capacidad sutil y misteriosa de percibir en las cosas, en las personas o en las obras de arte sus más íntimas y valiosas calidades, las que se muestran y aun a veces se esconden entre la ganga viciosa de imperfecciones adjetivas y superfluas. Esta percepción de la calidad, esta distinción entre lo adjetivo y lo esencial es para mí la capacidad crítica más eminente, y ella, ciertamente, no se ejercita sólo ante las obras de arte, aunque ahora solamente de este caso habrá aquí de tratarse. En suma, el crítico de arte es aquel que, ante un producto artístico, independientemente de todo aparato filológico o de cosa equivalente, sabe reconocer en la obra que tiene delante ese

principio activo, misterioso y muchas veces inefable que es la valiosa personalidad de un creador manifestándose en su obra. Por ello, conviene insistir en la objetividad de la crítica, que no es, como a veces en el lenguaje corriente se deja entender, sinónimo de una impasible y supuesta imparcialidad; es objetiva porque tiene una auténtica realidad ante sí. El crítico ante la obra de arte capta un mensaje, una calidad valiosa, algo que existe independientemente de nosotros, sea o no reconocido, y trata de comprender una realidad individual, rebelde al concepto, que está ahí y que exige el reconocimiento de su peculiaridad íntima. Por ello, lo esencial para que el chispazo crítico pueda producirse es que el juzgador sea capaz de establecer ese contacto, o sea de reaccionar ante esa peculiar realidad sugestiva en que la obra de arte consiste. El secreto de esta operación es, por su parte, rebelde a todo método científico, y es ello lo que, a veces, ha engendrado, en los que se han preocupado de estas cuestiones, concepciones pesimistas sobre la mera posibilidad de que pudiera construirse una verdadera historia de arte, pues ningún método será capaz de poner en el hombre incapaz la capacidad de esta reacción o contacto que constituye el hecho esencial imprescindible de la posibilidad de la crítica: la percepción simpática de la calidad individual de una obra de arte que nos pone en relación con su creador, es decir, con un mundo mental, único, cerrado y completo que será más o menos amplio, que estará ciertamente condicionado por circunstancias, pero que es, en esencia, individual y único. El crítico, pues, se encuentra ante una realidad auténtica que no debe falsear, que le prohibe arbitrariedades caprichosas en la explicación de la obra de arte. El crítico incapaz es como el ciego: no ve, y, como dijo Croce, "en vez de penetrar en la obra de arte que tiene delante, se inventa otra con la imaginación". Y en eso consiste precisamente su falta de objetividad. Al crítico lo que hay que exigirle es rica y amplia capacidad de percepción, flexibilidad para apartar su juicio de esquemas que le oculten la realidad individual y, sobre todo, rigor en su deseo de comprender sin impaciencias caprichosas y sin el recurso perezoso de salirse por la tangente de la retórica o la

incongruencia. Para sintonizar con ese *unicum* de la calidad peculiar de una auténtica obra de arte no hay recetas ni fórmulas; se trata de un acto de pura intuición en el que los dones del espíritu pueden siempre más que cualquier atasco de erudición y, por ello, han coincidido los que han reflexionado sobre estos problemas en reconocer que en este sentido es también la crítica un arte, un don que se posee pero que la reflexión y el entrenamiento pueden lograr afinar. Es arte y algo más que arte, y de aquí su extrema dificultad, pues la mera sensibilidad crítica de poco servirá al historiador si carece de disciplina, de información y de reflexión sobre su propia tarea, es decir, de esos hábitos científicos que le son necesarios. Escasa y pobre crítica hará el que carezca de sensibilidad y de dotes; pero será balbuceo inconexo sin densidad de juicio la de quien no posea ese mínimo aparato auxiliar, esa perspectiva cultural que le evite tomar a los molinos por gigantes y le capacite para enjuiciar al artista en su verdadera situación histórica. Juzgar, en suma, la obra de arte es comprender su personalidad original, penetrar en la peculiar visión del mundo que nos muestra, pero también dibujar el mapa de sus circunstancias, determinar la órbita histórica íntegra a que pertenece y desligada de la cual no sería posible explicarla, pues para la definitiva valoración de una obra no hay más remedio que considerarla en perspectiva histórica, enfocándola en su momento, refiriéndola a su época y al clima espiritual que pesa sobre su creación. Y esta determinación de las circunstancias se aplica igualmente a la obra de arte de hace diez siglos que a la producida ante nuestros ojos por un contemporáneo. Porque interesa salir al paso de otro error que quiere apartar al historiador del arte del juicio sobre lo contemporáneo, alegando que su toga no debe contaminarse con las pasiones que, a veces, enturbian la serenidad de los fallos con el vaho caliente de la vida.

El historiador y el arte de su tiempo.

Si la historia del arte fuera sólo historia, quiero decir establecimiento impasible de los hechos en fila, ordenación cronológica de datos comprobados, tendrían razón los que, basados en una supuesta necesidad de perspectiva como primordial necesidad para ese encuadramiento, quieren separar con espada de acero el campo de la historia del enjuiciamiento del arte vivo y contemporáneo, en el que la toma de posición crítica es a la vez obligación y responsabilidad. Nunca he participado de estas opiniones y, por ello, me ha confortado con frecuencia la lectura de maestros y clásicos de la crítica y de la historia del arte, en los que he visto confirmado mi sentimiento. La relación entre arte y vida es tan evidente, que muchos garrafales errores, no en los datos, sino en los conceptos, que vemos deslizarse en sesudas monografías de beneméritos historiadores de gabinete, que sólo conocen la vida del arte a través de los libros, los museos y los repertorios fotográficos, proceden de ese desconocimiento de realidades que debían ser para ellos importantes, de su falta de contacto con el arte vivo, con el mundo de los artistas y de falta de familiaridad con la psicología de creadores y artífices. "Sobre la historia—dijo Goethe—nadie puede juzgar sino el que ha experimentado la historia en sí mismo." Y en lo que al nexo de realidad y de teoría se refiere, apenas necesita comentarse la distancia sideral a que están situadas esferas tan diversas como el mundo de los artistas, es decir, el ambiente de los talleres y de los estudios y el círculo universitario en que se forman los cultivadores de la historia. De mi experiencia puedo decir cuánto ha ensanchado mi capacidad de comprensión del mundo del arte y de los artistas, de sus tipos psicológicos, de la trama peculiar de sus reacciones, de su actitud vital y de los procesos de elaboración de la obra de arte, el contacto vivo con los maestros del presente. El historiador que no se interesa por lo que se hace en torno suyo, que no participa en la vida, que no se equivoca, que no toma partido y que no afina su juicio en la experiencia diaria y habitual de este

mundo complejo y nada *a priori*, mal podrá rectificar sus ilusorios principios y carecerá siempre de esa lección activa y de esa ciencia impalpable que nos penetra por todos los poros en la áspera lucha con la realidad, maestra suprema e insustituible. Cuando un ilustre historiador del arte contemporáneo, honroso representante de la escuela de Viena, Julius Schlosser, encanecido en el estudio de las fuentes de la historia artística, hacía en su colmada ancianidad el balance de la propia vida, confesaba con emocionante sinceridad: "Durante años he hecho uso—dice—de las obras de arte singulares, como un filólogo, un gramático o un historiador de la cultura, ordenándolas como si fueran documentos, sin preguntarme en rigor por su estructura y, sobre todo, sin plantearme la interrogación de si me encontraba o no ante una obra de arte." *Crítica e historia*, resume Schlosser, *son esencialmente la misma cosa* (1). A esta conclusión hay que atenerse; en otra generación posterior, Lionello Venturi insiste sobre esta identificación fundamental: "Un crítico que juzga una obra de arte sin hacer su historia, juzga sin comprender." Para Venturi, la separación entre historiadores del arte antiguo y críticos de lo contemporáneo ha sido, dice, una distinción funesta, "porque empuja a los críticos a desconocer la historia y a los historiadores a prescindir de la crítica... Es el arte de hoy—afirma—el que enseña a ver el arte del pasado. Es el arte actual el que resume y justifica las experiencias del pasado. Y esta verdad vale para el arte como vale para el pensamiento, pues toda la historia de la civilización vive en el pensamiento actual" (2).

Las preguntas capitales.

Si una conciencia encenagada en el pecado puede sentir, si no está definitivamente muerta para el bien, la llamada de sus deberes, también el historiador del arte, el más empedernido tragadatos, para emplear un término usado por

(1) SCHLOSSER: *Lebenskommentar*, Léipzig, 1924; cito por la traducción italiana de Giovanna Federici Ajroldi, Bari, 1936, págs. 50-51.

(2) *Histoire de la critique d'art*, Bruselas, 1938, págs. 17 y sigtes.

nuestro Ortega y Gasset, aun el más fanático adorador de los hechos puede ver levantarse en su horizonte científico el sol de las preocupaciones estéticas y filosóficas. Llegará así a plantearse las definitivas interrogaciones capitales para su disciplina: ¿Qué es el arte? ¿Qué es la historia? ¿Qué puede ser la historia del arte? Estos problemas se le plantearán no sin angustia, como ocurre en casi todas las conversiones o al menos en sus preludios. Pues el hecho de plantearse estas preguntas indicaría una etapa previa de sequedad espiritual en el especialista, es decir, de insatisfacción de su propio trabajo. Nadie puede pedir que un especialista, en trance de conversión, halle por sí sólo respuestas satisfactorias y definitivas a cuestiones tan graves y que llevan discutiéndose decenios o siglos. Pero la salvación, o, si no queremos usar palabras tan graves, la liberación, estará en el mero hecho de planteárselas. Pues desentenderse de las cuestiones fundamentales y básicas para la disciplina que cultivamos, con pretexto de su dificultad o del escepticismo a que puede conducir la consideración de diversas y contradictorias opiniones, es huir el cuerpo a lo difícil. Si el historiador del arte se pregunta alguna vez en su vida lo que sea el arte y lo que sea la historia, es que ha tropezado con la estética (1), con la necesidad de indagar los fundamentos epistemológicos del conocimiento humano y, en definitiva, con la filosofía.

Historia del arte y estética.

Que el historiador desconfíe de la estética no puede extrañarnos; cerca de dos siglos de lucubraciones estéticas, de explicaciones intentadas y de sistemas opuestos explican suficientemente esta reserva. Un teórico contemporáneo, Moritz Geiger, lo reconoce así en el umbral de uno de sus estudios: "Son muchos los enemigos de la estética. Lo es el artista, temeroso de verla legislar ininteligentemente sobre su propia actividad creadora. Lo es el amante de las obras de arte, poco dispuesto a admitir indicaciones acerca de qué

(1) Véase VENTURI: *Ob. cit.*, pág. 12.

debe él considerar bello, y a dejar que se desvanezca su goce inmediato bajo la agria luz de un análisis disolvente. Lo es el historiador de las artes, que rechaza toda pedantesca indicación sobre lo que se ha de aprobar o desechar a lo largo de la sucesión de los estilos y quiere ver asegurada la razón —razón viva—de lo histórico frente a todas las teorías estéticas" (1). Pero el historiador del arte no necesita creerse obligado a resolver los problemas de la estética, ni siquiera a dominar la enorme y frondosa literatura de esta ciencia tan abrumadora, que la conciencia científica de las generaciones de fines del siglo pasado, muy preocupadas con estas cuestiones, sintió la necesidad de una sintetización panorámica de la historia de las doctrinas estéticas. No fué casual que los tres o cuatro libros capitales que tratan de la historia de la estética se publicasen en Europa en fechas comprendidas en quince o veinte años. España estuvo representada en estas tareas por la obra monumental de Menéndez y Pelayo, iniciativa pareja de las que emprendieron Bosanquet en Inglaterra o Croce en Italia (2). Coincidiendo con estos tratados extensos existe un breve escrito de 1892, conciso y luminoso, de Dilthey al que nos interesa aludir ahora por su especial significación para el historiador del arte. "Entre las tareas más vivas de la filosofía contemporánea—comienza Dilthey—figura el restablecimiento de la relación natural entre el arte, la crítica y un público discutidor, mediante el desarrollo del pensamiento estético" (3).

---

(1) GEIGER: *Estética. Los problemas de la estética; la estética fenomenológica;* trad. española de Raimundo Lida; Buenos Aires, 1946; pág. 13.

(2) La *Historia de las ideas estéticas en España* es, bastante más de lo que su título dice; una revisión general de la historia de la estética desde los griegos; comenzó a publicarse en 1883, y el último volumen salió en 1891. El libro de Bosanquet *A history of aesthetics* es de 1892; ha sido reeditado en Inglaterra y recientemente traducido al castellano en Buenos Aires por José Rovira, 1949. La estética de Croce, con sus capítulos, muy importantes de historia de la estética, apareció en 1901. Medio siglo después, quiero decir en estos últimos años, una nueva pleamar de atención a la estética y a su historia se echa de ver en la producción contemporánea. Importa por ello conectar de algún modo este significativo movimiento con los círculos dedicados a la historia del arte en España que en las generaciones anteriores sólo pudieron apreciar un desdén y apartamiento casi total de estas cuestiones.

(3) El estudio a que me refiero es el titulado *Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, incluído en el volumen que, bajo el título *Poética* y traducido por Elsa Tabernig, apareció en Buenos Aires en 1945. La atención a Dilthey en los medios filosóficos españoles e hispanoamericanos es un síntoma que conviene tener en cuenta y que promete ser fecundo. Entre nosotros fué precursor el estudio no terminado de Ortega y Gasset, e incluído en sus *Obras completas*, tomo VI, págs. 165 y sigtes.

Dilthey resume la historia de la estética en tres momentos: el primero es el de la estética racional que identifica lo bello con lo lógico, concibe el arte como un modo de conocimiento y la belleza como algo objetivo de caracteres fijos e inmutables que pueden articularse en reglas definitorias para siempre del criterio del gusto. Esta estética normativa fué arruinada por la filosofía crítica del siglo XVIII, y Kant fué su principal demoledor.

Para Kant, el juicio de gusto es un juicio sintético *a priori*, lo que quiere decir en su terminología filosófica, como es bien sabido, que el predicado añade a la noción del sujeto algo que no estaba en ella, cuando este ensanchamiento de nuestro conocimiento no procede de la experiencia. El elemento *a priori* de este juicio es la postulación de una universalidad indemostrable, que carece de fundamento racional. Derívase de aquí la peculiaridad del juicio de gusto que, llevando consigo la universalidad, no puede elevar sus dictámenes a criterio universal de lo bello, con lo que viene a enfrentarse Kant con la estética racionalista (1). La belleza que afirma *a priori* el juicio estético carece de objeto real para el concepto correspondiente; si lo tuviera, se trataría de un juicio lógico, y el esfuerzo de Kant se encamina a dejar bien sentado que el juicio estético no es juicio de conocimiento. No hay, por tanto, criterio objetivo y universal de la belleza ni tampoco reglas del gusto. No hay ciencia de lo bello, sino solamente crítica. El arte para Kant es obra de libre albedrío del creador, no es susceptible de progreso ni puede transmitirse, ya que se engendra en dones naturales del artista que no produce por reglas, y si alguna vez se habla con gran seriedad de las reglas del arte, es que ellas han sido abstraídas de las obras de arte mismas. Kant estableció por lo tanto—y ésta es aportación que parece firme hasta nuestros días—las bases de la estética moderna, la autonomía del arte y su independencia de la esfera de la verdad y de la ciencia, poniendo a salvo, dice Menéndez y Pelayo,

(1) El juicio estético, según Kant—resume Menéndez y Pelayo—"tomará apariencias de lógico y tendrá universalidad, si bien meramente subjetiva, implicando no un consentimiento racional, sino un asentimiento instintivo". *Historia de las ideas estéticas* (edición "Escritores Castellanos", VII, pág. 28).

los derechos del genio artístico. Así lo reconocen también en nuestros días Croce o Lionello Venturi (1).

El segundo momento de la historia estética, según Dilthey, es el de la estética que pudiéramos llamar psicológica. El propio siglo XVIII había iniciado otro método estético basado en el análisis de la impresión; este método empírico, naturalista, seguirá su desarrollo en pleno siglo XIX hasta tomar un aire científico positivo con la estética experimental de Fechner, el teórico de la psicofísica. Es la experiencia la que nos puede dar información sobre lo concreto de la impresión estética, cuyo análisis debe darnos los elementos primarios sobre los que fundar una teoría de lo bello. Según esto, el complejo sentimiento o impresión que el arte o las obras de arte pueden producirnos debe ser atomizado en la investigación que considera una serie de fragmentarias y aisladas impresiones provocadas a las que damos respuestas muy simples. Estas respuestas, recogidas por métodos estadísticos, permitirán llegar a conclusiones sobre la impresión de lo bello en los sujetos sometidos a la experimentación y acerca de los objetos que les han sido presentados. Su valor, por lo tanto, se decide de una manera cuantitativa por el número de respuestas coincidentes. Pero si ha sido más grato a determinado número de personas la forma de un rectángulo determinado o la relación entre la base y la altura de un triángulo o experiencias elementales semejantes a éstas, ellas nos ilustran muy poco sobre la belleza absoluta o relativa de una fuga de Bach o de una pintura de Rafael; en suma, sobre la auténtica y compleja resonancia que la obra produce en el hombre o sobre la función del arte en nuestra economía espiritual, y el arte—viene a decir Dilthey—no puede ser pulverizado en estas experiencias de laboratorio, ni valorado por métodos estadísticos; su material de primera mano es la obra de arte, y en ella hay que estudiar el fenó-

(1) Kant, dice Venturi, "realizó la distinción de lo subjetivo y lo arbitrario en arte y en el juicio artístico, rechazó todas las reglas del arte, identificó el carácter de la belleza con el del arte, distinguió entre arte y ciencia, entre arte y naturaleza, entre sentidos e imaginación, y acentuó el carácter espontáneo y original del genio creador en el arte". Todos estos principios, resume Venturi, han entrado en el patrimonio común. Véase *Histoire de la critique d'Art;* Bruselas, 1938, pág. 220. De la obra de Venturi, publicada también en italiano y en inglés, acaba de aparecer en Buenos Aires una traducción castellana.

meno estético referido a la facultad de creación artística.

La única manera de abordar la estética es por medio del tercero y único método valioso, el método histórico, y el método histórico se encuentra con los genios creadores y con sus obras, en las que puede estudiar, valido de métodos psicológicos, pero no de esa rudimentaria psicología de laboratorio, la interpretación y el análisis de la creación estética. Dilthey reconoce en la obra de arte una acción unitaria que se manifiesta en toda su estructura y que es caracterizable por determinados rasgos que favorecen su reconocimiento y que llamamos estilo. Dilthey afirmó rotundamente, pues, frente a corrientes pesimistas que se inclinan a ver en la obra de arte un hermetismo radical, la posibilidad de una crítica de arte a favor de la comunicabilidad de sus virtudes estéticas, afirmando que "los procesos de la interpretación estética de la realidad, de la labor del artista y del goce de la obra de arte se asemejan mucho" (1).

La crítica de arte, pues, para Dilthey no es un vano y tormentoso suspirar por acercarse a lo inasequible, sino una comunicación alegre y placentera con la potencia creadora del genio. Lo explica el gran filósofo alemán en algunas páginas dignas de la mejor antología de crítica de arte; la obra maestra, según él, se nos aparece como un foco potente de energía, como un sol de cuyos rayos lo que nos llega nos conforta, exalta y vivifica. La descripción de este efecto con las palabras agrado, placer o sentimiento agradable, le parece a Dilthey insuficiente y pobre; la obra de arte, dice, "comunica más bien cierta forma de acción a la vida anímica del espectador. Diríamos que el alma se abre, se ensancha y se dilata. Se produce un desarrollo de fuerzas que exalta la vitalidad y el sentimiento del contemplador. La reproducción

(1) Contrariamente a este sano optimismo de Dilthey, los estéticos y los críticos contemporáneos que ponen el acento en la personalidad irreductible del creador, insisten sobre lo que se ha llamado *insularidad* de la obra de arte, que lleva consigo una fuerte dosis de incomunicabilidad; el término ha sido empleado por Jonas COHN, en su *Allgemeine Aesthetik*, Léipzig, 1901. (Véase SCHLOSSER: *Ob. cit.*, pág. 39.) En cierto modo, Croce, Schlosser y Venturi parecen inclinarse frente a Dilthey a esta interpretación que ha cobrado valor más absoluto todavía en algunas interpretaciones teóricas sobre las corrientes de la pintura contemporánea, cuyo hermetismo es sancionado definitivamente por Wilenski en la formulación que he comentado en otro lugar, y que dice así: "Toda obra de arte original es la secreta comunicación hecha por el artista a sí mismo, de un enriquecimiento de su propia experiencia." (Véase *The modern movement in art*, segunda ed.; Londres, 1946, pág. 9.)

de la acción en un alma grande, encarnada en un fresco de Miguel Angel o en una fuga de Bach, despierta en mí una fuerza equivalente e intensifica de una manera determinada, fijada por el objeto, mi propia vitalidad. El sentimiento es, por lo tanto, aquí sólo el reflejo de la manifestación psíquica de fuerza y acción en que abarco la obra de arte y me percato de esta acción interior mediante el sentimiento" (1). No conozco página que produzca en el crítico y en el historiador una más confortadora confianza en la acción de las obras de arte sobre el hombre, pues esta alegría no sería sino la vibración subjetiva ante su calidad real, la reacción comprensiva de lo que Dilthey llama su estilo.

La magnífica descripción de la que he citado algunas palabras, y cuya lectura recomiendo a los que sinceramente se preocupen de estas cuestiones, necesita completarse con este otro párrafo del autor, himno maravilloso a la potencia del arte, lleno de salud y de confianza en el hombre: "Esa alegría—quiero decir la producida por la contemplación de las obras maestras—es el único sentimiento de placer que no depende del exterior y puede colmar el alma durante mucho tiempo, quizá siempre. La historia de la cultura moral de la Humanidad es el triunfo progresivo de esta máxima vitalidad vinculada a la tarea interior y exterior y a la forma determinada por ella de nuestra existencia espiritual y obra siempre constantemente sin depender de lo exterior" (2). Ante esta descripción que Dilthey nos hace de la virtud de las obras de arte, ¿cómo es posible que concedamos una seria importancia a los pobres y minúsculos experimentos de laboratorio de Frechner, con sus cuadraditos, sus triángulos, sus estadísticas de impresiones fragmentadas, atomizadas. La estética no tiene ni que dictar leyes (estética normativa), ni estudiar reacciones simples en un laboratorio (estética de la impresión); lo que tiene que hacer es enfrentarse con la obra de arte y, fundándose en la analogía, reconocida por Dilthey, entre el proceso creador y la reviviscencia del contemplador, analizarlo. Leyendo estas descripciones de Dilthey no puede por menos de recordarse aquella frase de

(1) DILTHEY: *Ob. cit.*, págs. 271-272.
(2) Idem, pág. 272.

Delacroix, expresiva de la misma confianza optimista de que el gran filósofo alemán se hace eco: "Un cuadro—decía el pintor francés—no es sino un puente entre el alma del artista y la del espectador." Desgraciadamente abundan entre nosotros los que pretenden, por razones diversas, cortar esos puentes, sin los cuales toda la tarea del crítico y del historiador del arte caería por su base. Los metódicos trabajadores del positivismo de los hechos se desentienden de todo lo que las obras de arte pueden traer de mensaje espiritual; los otros, los estéticos de la incomunicabilidad, nos arrojan del templo y, condenando a la obra de arte a una soledad radical irremediable, nos dejan entregados, por indignos, a la orfandad de una aflicción sin rescate, como la *Abandonada*, de Boticelli.

La estética, pues, según Dilthey, no puede ser sino histórica; no hay en arte una verdad ni un error, sino los hallazgos del genio que, afortunadamente, son comprensibles y comunicables a los hombres. Con ello, Dilthey afirma sin restricciones el primado de la historia cuya misión esencial es la comprensión de las obras del genio, es decir, de los genios que han ido apareciendo en las sucesivas etapas de la historia y que han aportado, cada uno de ellos, su verdad, es decir, su creación original y viva, irreductible a las normas y a los sistemas. La posibilidad de la historia se afirma porque ese mensaje espiritual del artista está condicionado históricamente y es, dice, común en cierto modo a una gran parte de los artistas de una época. Formas y técnicas están condicionadas históricamente por esto que llama Dilthey *el contenido;* por lo tanto, la explicación que compete a la historia del arte es la de estas formas, de estas técnicas y de estos estilos que van apareciendo sucesivamente a lo largo de los tiempos (1).

Los comienzos de la historia del arte.

Pero la historia de las artes ha sido entendida de modo diverso también desde el siglo XVIII hasta nuestros días; hasta entonces—baste esta simple referencia—sólo se habían

(1) *Ob. cit.*, págs. 277 y sigtes.

acometido recopilaciones biográficas de artistas o bien colecciones históricas de monumentos concebidas con un criterio estrictamente arqueológico. La unanimidad es total en considerar a Winckelmann como el que primero acomete un intento de historia del arte que propiamente merezca la pena llamarse así, y lo es porque su obra está concebida como una explicación del desarrollo del arte mismo y no sólo como una acumulación de hechos o de curiosidades de anticuario. La contribución de Winckelmann a la edificación de una historia del arte estriba precisamente primero en el descubrimiento de un cierto desarrollo racional del arte, quiero decir de una sucesión de estilos, y, en segundo término, en el intento de explicación de la producción artística de un pueblo por factores que pueden estudiarse objetivamente, a saber: el clima, la constitución política y el espíritu de la época. "Je prends le mot d'histoire dans la signification la plus étendue qu'il ait dans la langue grecque, mon dessein étant d'offrir le précis d'un systéme des arts" (1). He aquí, pues, en la intención de Winckelmann la historia de las artes construída, sistemática, que hace su aparición. La explicación del arte de los griegos exige que se ponga en relación con notas peculiares de la vida de un pueblo que vive en un determinado lugar, que tiene un concepto peculiar de la organización social y que vive en determinadas circunstancias históricas (2). La perfección del arte griego, por ejemplo, es explicada por el autor por la libertad otorgada al ciudadano por la constitución política de las ciudades helenas (3). Pero, sobre todo, Winckelmann se sitúa en la verdadera posición del historiador cuando hace eje de su estudio el desarrollo mismo del arte, no limitándose al análisis de los monumentos, aunque, bien formado en los métodos arqueológicos, haga de las obras de arte de la antigüedad la primera materia de su estudio. Su fallo estuvo en la falta de

---

(1) *Historie de l'art chez les anciens*, nouv. éd.; París, 1789, tomo I, 1.

(2) Esta causalidad funcionando en la explicación del arte, precedente de los esquemas de un Taine, es de abolengo francés, y tiene su antecedente en Montesquieu. Véase F. DE MEINECKE: *El historicismo y su génesis*, trad. cast. de José Mingarro y Tomás Muñoz Molina; México, 1943, págs. 250 y sigtes.

(3) La decadencia del arte griego estuvo para Winckelmann relacionada con la pérdida de la libertad política de la Grecia. Véase t. III, págs. 127 y sigtes.

medios críticos para juzgar de ellas; desgraciadamente, Winckelmann creyó originales muchas obras que no lo eran y, en definitiva, conoció muy poco del arte griego auténtico, con lo que la solidez de sus conclusiones, en lo que depende de las obras mismas que analizaba, quedó afectada gravemente. Winckelmann reconoce *períodos* en la historia del arte griego; las cuatro épocas y los cuatro diferentes estilos en los que el proceso de su desarrollo se manifiesta: estilo *antiguo* o arcaico, como diríamos hoy; estilo *sublime;* estilo *bello*, y estilo de los imitadores o *realismo*, es decir, decadencia. Cada uno de estos períodos es definido por sus caracteres estilísticos y puesto en relación con circunstancias históricas que lo explican (1). Más aún, en esta sucesión Winckelmann se inclina a reconocer un esquema aplicable a otras épocas: el arte *moderno*, como él dice, o sea lo que nosotros llamamos el arte del Renacimiento, podría estudiarse también en cuatro períodos correlativos: estilo anterior a Miguel Angel, apogeo con Miguel Angel y Rafael, período de intervalo de *mal gusto* (manierismo en nuestra terminología) y decadencia, con los Carracci hasta Maratta. Estas mutaciones de estilo son consideradas como *revoluciones*, como crisis de la historia del estilo (2), y no deja de ser curioso que, preludiando también a Taine, se compare la vida del estilo del arte antiguo a los ciclos vitales de la naturaleza. "Las obras de arte han sido en sus comienzos como los hombres hermosos al nacer, informes y semejantes unas a otras, como se ve asemejarse a las semillas de las diversas plantas. En su origen y en su decadencia se asemejan a esos grandes ríos que en los parajes en que deben ser más anchos se dividen en brazos menores o se pierden en las arenas" (3). El *a priori* de Winckelmann es éste: la vida del arte se asemeja a la de todas las invenciones humanas: se comienza por lo necesario, se pasa a buscar lo bello y se cae en lo superfluo.

Nos interesa además en Winckelmann, después de lo que

---

(1) *Histoire*, tomo II, cap. IV.

(2) *Des révolutions de l'art* titulaba Winckelmann el capítulo inicial del libro VI. Véase edición cit., tomo III, págs. 1 y sigtes.

(3) I. I., pág. 1.

hemos apuntado en párrafos anteriores, destacar lo que pudiéramos llamar el desenfoque relativo de su posición histórica y evolutiva respecto de su teoría estética. Como Justi hizo observar en su famosa monografía, el pensamiento de Winckelmann es más bien un pensamiento antihistórico, ya que parte de la existencia de una belleza intemporal, es decir, de una estética normativa y racionalista que afirma la existencia de un criterio absoluto de belleza (1), a pesar de lo cual describe un desarrollo genético de la historia artística cuyo esquema puede aceptarse como generalizable.

El libro de Winckelmann no hubiera podido tener la acción y la fecundidad que logró si no hubiera ido acompañado de un movimiento de recopilación de hechos, de recolección de materiales artísticos que encontraban en la obra de Winckelmann su explicación y su sistema. Una generación de hombres de enorme actividad en este campo logró, y la cosa no es frecuente, tener también sus teóricos: Mengs fué el teórico del arte como actividad práctica, el codificador de principios para los artistas, a la par que Winckelmann trazaba las líneas generales de una explicación genética de la historia para los que hasta entonces habían sido meros eruditos y anticuarios. Unos y otros siguieron la consigna de la *vuelta a la antigüedad*, el *retour à l'antique* que presidió el movimiento neoclásico. Si Winckelmann sentó las primeras bases de una historia del arte explicativa, cuyas limitaciones son muy grandes, su intento dió un paso gigantesco sobre la mera curiosidad coleccionística, sobre el virtuosismo un tanto estéril de los anticuarios y a la vez sobre la historia anecdótica de los artistas, de la que los siglos anteriores no habían sabido salir. Es curioso observar cómo esta actividad, que renueva el campo de la historia de la antigüedad y de las artes, fué obra de pocos años. Cuando en 1740 el Presidente De Brosses escribe sus notas de viaje por Italia, desliza en ellas algunas bromas ingeniosas sobre la escasez de eruditos en Roma, sobre la falta de gentes enteradas de las antigüedades que atesora la ciudad; cuando, quince años después, en 1755, Winckelmann llega a Roma, el panorama

(1) Citado por MEINECKE: *El historicismo y su génesis*, pág. 253.

ha cambiado. Para acentuar este cambio generacional, recordemos que en 1750 había aparecido en Alemania la primera parte de la Estética de Baumgarten. La acción de estas generaciones se deja sentir hasta en la estadística; en 1798 vivían en Roma, según parece, más de 30.000 personas relacionadas con el arte. Si en 1748 Benedicto XIV había creado en el Vaticano el gabinete de antigüedades egipcias, en 1786 se inauguraba el gran Museo Pío Clementino, núcleo museológico de las colecciones de escultura vaticana, fruto de la doble iniciativa de Clemente XIV y su sucesor y consejero Gianangelo Braschi, luego Papa con el nombre de Pío VI. En 1764 aparece la Historia de Winckelmann, recibida ya por una generación de fanáticos de la antigüedad y de sus monumentos. Entre tanto, Roma se ha convertido en un centro internacional de artistas, amadores y eruditos que no alimenta su curiosidad solamente de los museos, sino que siguen apasionadamente las novedades sensacionales de *gli scavi*. Las antigüedades no sólo se estudian, sino que se buscan, y lo que se ha llamado alguna vez *la política del azadón* va sacando a luz, en toda Italia, restos de la añorada antigüedad, que dan pasto inagotable a las discusiones de los arqueólogos. Pompeya, Herculano, Roma, Tívoli suministran estas novedades al público culto, que sacia también su curiosidad de lo inédito con la publicación de monumentales libros repletos de hermosos grabados, en los que se dan a conocer, por primera vez casi siempre, antigüedades de países lejanos. Así, en 1758 publica Le Roy sus *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce;* en 1762, Stuart y Revett inicia la edición de sus sensacionales antigüedades de Grecia; Chandler Pars y Revett dan a luz en 1769 sus *Antiquities of Jonia*, y hasta el lejano Egipto, que no entrará plenamente en la circulación de los estudios sabios, hasta la expedición de Napoleón, comienza a recibir la visita de curiosos y eruditos, dando lugar a una información que, aunque imperfecta, será tenida en cuenta por Winckelmann en su *Historia* y por Piranesi en las fantasías arquitectónicas de sus grabados (1).

(1) Sobre todo este período véase el interesante y documentado estudio de conjunto de Hautecœur *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII*ème *siècle*, París, 1912.

El servicio que Winckelmann hizo de la historia del arte estuvo precisamente en la organización de este material, en darle una base de sistema sin la cual hubiera quedado inconexo y desorganizado, útil tan sólo para disquisiciones de trasnochada erudición humanística. La vocación del tiempo estaba precisamente por la organización, por la sistematización. Es muy fácil hacer la crítica y sonreírse hoy de las fantasías arbitrarias a que se lanzaron los sistemáticos y los filósofos de la historia del neoclásico y del romanticismo; pero su labor fué bien fecunda en cuanto proporcionó ese pábulo a la reflexión, ese intento de organizar y de pensar los datos, sin el cual no hay propiamente ciencia humana, sino erudición cuantitativa.

Las ideas de Hegel y la historia del arte.

Es imprescindible la referencia a Hegel, por dos motivos principales: en primer lugar, porque el arte constituyó materia de sus preocupaciones sistemáticas expuestas en sus famosas *Lecciones de Estética*, que, editadas por sus discípulos, tuvieron una resonancia extraordinaria en el campo de estos estudios. Además, y sobre todo, porque el pensamiento de Hegel está impregnado de historicismo, siendo punto importante de su sistema explicar la manifestación evolutiva del espíritu en la historia universal de la Humanidad. El movimiento del ser manifestándose y explicándose al propio tiempo es la historia que va recorriendo momentos, posiciones lógicas exigidas por su evolución, de tal modo que en cada una de ellas queda incorporada, contenida, la verdad del momento anterior; este desarrollo se realiza mediante sistemas ternarios; de la posición primaria o tesis se pasa a la antítesis para quedar, en un tercer momento de síntesis, absorbidos e integrados los dos anteriores. La historia, por lo tanto, es para Hegel algo racional: "la razón—dice el filósofo—rige el mundo y... por tanto, la historia universal ha transcurrido racionalmente..." (1). Es necesario llevar a la historia

(1) *Lecciones sobre la filosofía de la Historia universal*, traducción de Gaos; tomo I; Madrid, 1928, págs. 6 y 7.

la fe y el pensamiento de que "el mundo de la voluntad no está entregado al acaso." Con esta solemne afirmación, Hegel toma posiciones definitivas ante la posibilidad de la construcción de una historia explicativa o sistemática que le constituirá en punto central de un momento del pensamiento humano. La historia, pues, no es descripción, sino razón.

Por su parte, el arte es un estadio del espíritu absoluto; el contenido del arte es la Idea, concepto que no es abstracto sino concreto, y la forma es la configuración sensible de la idea. Para Hegel, el arte posee un carácter cognoscitivo, y por ello es inevitable su superación en otros estadios superiores de conocimiento. La historia del arte se contiene en la inevitable triada dialéctica del sistema hegeliano: primero, el arte simbólico del Oriente, hijo de una intuición oscura, en la que la forma busca su expresión; segundo, arte clásico, manifestación de la personalidad, en el que se produce el perfecto equilibrio entre idea y forma, y tercero, el arte romántico, etapa final, en la que el contenido, es decir, la idea, desborda a la forma rompiendo el equilibrio; triunfa entonces la subjetividad infinita, y el arte se pierde en sus caprichosas y arbitrarias expresiones. Llegado a este punto, el arte muere. Lo absoluto, según la teoría de Hegel, ha recorrido ya esta etapa camino de una superior resolución que conduce a la filosofía, *el saberse a sí mismo*, en que termina la dialéctica hegeliana y el proceso todo de la historia.

Romanticismo e historicismo.

El movimiento idealista alemán, especialmente el sistema de Hegel, orientaron al siglo XIX hacia lo que se llama el historicismo. Para Hegel, la idea *se desarrolla* sucesivamente en el tiempo, es decir, van manifestándose de una manera histórica siguiendo su dialéctica. No es, pues, de extrañar que una filosofía de la historia sea en cierto modo la base de su sistema, ni que en general los filósofos del idealismo germánico necesitaran como complemento de su filosofía una

interpretación de la historia. Si el *desarrollo (Entwicklung)* (1) es el concepto fundamental que este tiempo pone en circulación, es evidente que los estudios históricos habrían de cobrar un favor extraordinario a partir de una época que entroniza tales hábitos mentales. Supone ello un cambio radical respecto del siglo XVIII, que había sido fundamentalmente antihistórico por su falta de comprensión y simpatía por toda situación histórica distinta de la suya. El siglo de las luces creía sinceramente que la razón comenzaba a derramarlas en aquella centuria en la que empezaban a retroceder las tinieblas. Winckelmann, hijo del XVIII, cree también que sólo hay en el arte una razón: el clasicismo griego. Pero si sacrifica con ello a los dioses de la estética normativa, levanta al mismo tiempo un nuevo altar a la fe histórica, como ya se ha dicho, al observar en su libro un desarrollo del arte en ciclos o períodos que dan a su historia un carácter genético, y no ya meramente pragmático.

El romanticismo siente ya el afán de comprensión de las épocas pasadas, la necesidad de conocer su justificación, incluso la simpatía y la nostalgia. Nostalgia y simpatía inspiran, por ejemplo, el medievalismo consciente de los historiadores de la restauración o, en el terreno del arte, los movimientos que denominamos nazarenismo alemán, prerrafaelismo inglés, *gothic revival*, o arqueología restauradora a lo Viollet le Duc. El movimiento historicista representa una de las más admirables condensaciones de trabajo intelectual en la historia humana; junto a la historia general comienzan a desarrollarse de modo fabuloso y con autonomía propia las diversas ramas de la historia de la cultura: religión, derecho, literatura, arte... y sus resultados respectivos vendrán a ser tenidos en cuenta en la historia general (2). Pero los investigadores pacientes y metódicos de una vía concreta de la historia se sentirán cada vez más satisfechos

---

(1) A Leibnitz, según parece, se remonta el concepto en cuanto a su utilización en la terminología filosófica.

(2) Además del libro de Meinecke, ya citado, para una visión general de lo que este movimiento significa, véase el libro de TROELTSCH: *Der historismus und seine probleme*, Tübingen, 1922, y la obra de G. P. GOOCH: *History and historians in the 19th century*; Londres, 1913. De este libro hay traducción española publicada en Méjico en 1942. Ambo trabajos contienen utilísima bibliografía.

y sujetos por el rigor concreto de sus disciplinas y experimentarán un desconfiado recelo respecto de las ambiciosas generalizaciones de la filosofía de la historia. Hegel, estimulador del movimiento historicista, es negado por sus cultivadores; historiadores como Ranke, a quien ha llegado a llamarse el anti-Hegel, maldecían, se ha dicho, de toda la filosofía de la historia. Bajo este signo tienen lugar el admirable desarrollo de los estudios históricos de la época central del siglo XIX, sacrificando toda visión de conjunto al establecimiento sólido, preciso y documentado de los hechos.

Una acentuación gradual en este culto a los hechos, coincidiendo con el portentoso desarrollo de las ciencias de la naturaleza, conduce al positivismo. La historia se deslumbra con los resultados tangibles, exactos, positivos de las ciencias de la naturaleza, que progresan sin cesar. Hechos, causas, experiencias, hipótesis ensayadas y comprobadas, leyes descubiertas: éste era el balance que podían presentar las ciencias de la naturaleza ante los melancólicos ojos de los historiadores. La falta de progreso en las ciencias históricas, quiero decir de conclusiones rotundas y necesarias capaces de ordenar la materia histórica con la arquitectura racional de las ciencias naturales, parecía recomendar la aplicación a la Historia de los métodos de estas últimas, desechando todo apriorismo. ¿Para qué buscar otro camino de conseguir verdades si este de los naturalistas se mostraba preñado de porvenir? Lo positivo en historia estaba en acumular el mayor material de hechos posibles; sobre ellos, y con la ulterior aplicación de los criterios científicos, todo podría esperarse. El progreso traería lo demás, y puesto que la ciencia progresa, lo que no se sabe hoy se sabrá sin duda mañana. Había que dejarse de las abstrusas edificaciones de los filósofos, sin comprobación posible, hijas de la fantasía y no de la ciencia positiva. La historia debía huir como del enemigo de la dialéctica hegeliana o de cualquier arbitraria edificación semejante. Si por una exigencia natural, al aumentar el volumen de hechos recogidos por las ciencias históricas, se imponía una ordenación, lo que procedía era aplicar los métodos de las ciencias naturales, únicos positivos, que no se conforman con buscar causas, sino que quie-

ren establecer leyes. Es el momento del imperialismo de las ciencias naturales. Así se explica que Comte no incluyera en el plan de su enciclopedia las ciencias del espíritu, por no reconocer otro método de conocimiento científico que el de las ciencias de la naturaleza, el método antimetafísico por excelencia (1).

Las ideas del siglo XIX y su reflejo en la historia del arte.

La historia del arte reflejó en su marcha, notémoslo subrayándolo para lección de los desatentos, las mismas vicisitudes que la historia toda del pensamiento filosófico y científico, pues los que creen que, encerrados en su menudo trabajo de especialistas, pueden desdeñar las preocupaciones de los ideólogos, lo único que pueden conseguir con ese cerrar los ojos a la realidad no es negarla, ni anular la acción que las ideas tienen forzosamente que tener sobre su tarea, en lo que ésta tenga de seriamente científico, sino simplemente trabajar sobre supuestos dejados atrás desde muchos decenios y con ello frustrar su propia obra y esterilizar auténticas dotes, malgastadas en superfluas e inútiles aportaciones. Que nadie puede escapar, y el historiador del arte menos que otros, al imperativo de hallarse *a la altura de los tiempos.*

A la historia del arte neoclásica de Winckelmann sucede una época transicional representada en Alemania por el movimiento *Sturm und Drang*, que, como dijo Waetzold, *batió sus olas contra las rocas del racionalismo.* "Lo original y lo nacional, lo primitivo y lo exótico, genialidad y edad media, fueron sus descubrimientos" (2). Goethe, los Schlegel, Wackenroder pueden representar esta etapa que adquiere un tinte de mayor equilibrio sabio en el primer profesor de Historia del Arte que hubo en una universidad alemana —Gotinga—, un hamburgués de linaje italiano, Johann Do-

(1) A pesar de lo cual, por uno de estos contrasentidos tan frecuentes, Comte, al establecer su *ley de los tres estados*, edifica, a la zaga de Hegel, una versión de la dialéctica histórica del maestro alemán, una verdadera filosofía de la historia.

(2) W. WAETZOLD: *Bildnisse deutscher Kunsthistoriker*, Léipzig, 1921. Véase del mismo autor su extensa obra *Deutsche Kunsthistoriker*, Léipzig, 1921-24.

minicus Fiorillo, un contemporáneo de Goya (1), que comenzó a publicar en 1798 su *Historia de las artes del diseño*, "obra fronteriza entre dos épocas de la historiografía del arte" (2).

En esta zona fronteriza vienen a quedar enclavados todavía otros trabajos de historia del arte de la primera mitad del siglo XIX, y aún podríamos decir que los sabios italianos y franceses no sienten acicate por elevarse a otra concepción más sistemática de su disciplina hasta mucho después de que la escuela alemana intentase sus ambiciosas construcciones históricas. La vocación de las tradiciones nacionales imprime su carácter a la investigación en los países respectivos. Italia, continuando la tradición del Vasari, sigue cultivando la historia de los artistas, aunque afinándola mediante una referencia cada vez mayor a los documentos y a los monumentos. En esta línea están el abate Lanzi (3), historiador de la pintura italiana, o el conde Cicognara (4), que estudió la escultura hasta los tiempos de Canova. En Francia, la investigación se orienta en el sentido del arqueólogo práctico, del anticuario, es decir, que no hay ruptura con la tradición humanística francesa (Mabillon), antes bien se refuerza con lo que aporta el neoclasicismo y el coleccionismo dieciochesco, que produjo figuras como el Conde de Caylus. La exigencia del nuevo siglo, su mayor deseo de exactitud y el ensanchamiento de sus curiosidades no rompe con tales antecedentes; la escuela francesa define su orientación pragmática por las tendencias de l'*Ecole de Chartes;* los arqueólogos franceses ensanchan notablemente el campo de la curiosidad dieciochesca acometiendo el estudio de la Edad Media, pero sin ulteriores preocupaciones por edificar una historia del arte sistemática y trabada que respondiese a una interpretación total de su desarrollo. La historia del arte de Seroux d'Agincourt (5) representa en este sentido un retroceso respecto de Winckelmann, y su pauta de estu-

(1) Nació en 1748 y murió en 1821.

(2) *Geschichte der zeichnenden Künste*, en varios volúmenes, a partir de 1798. La frase es de WAETZOLD: *Ob. cit.*, pág. 7.

(3) *Storia pittorica dell'Italia;* Bassano, 1789.

(4) *Storia della scultura... fino al Canova;* 1823.

(5) *Histoire de l'art par les monuments...;* París, 1823.

dio de los monumentos fué seguida más o menos por Caumont, Didron o Viollet le Duc, para citar los nombres representativos. Será justo decir que la prudencia, el realismo y la falta de preocupaciones apriorísticas de los arqueólogos e historiadores del arte franceses pueden en muchos casos servirnos de alivio y de compensación a las excesivas y a veces estériles ambiciones conceptuales y filosóficas de muchos históricos alemanes del arte que, embriagados de abstracción, han llegado tantas veces a hacer enfadoso e irritante su indiscreto afán de elaborar arquitecturas conceptuales para explicar de manera unilateral los fenómenos artísticos. Pero también hay que decir que la casi absoluta y estupenda desatención mostrada por los historiadores franceses hacia la tarea, ingente y admirable muchas veces, de sus colegas germanos, ha sido causa de la esterilización o, al menos, de la limitación del alcance de muchos trabajos históricos en nuestro país vecino que hubieran podido alcanzar una mayor garantía utilizando, no sin someter a crítica naturalmente, ideas y conceptos de la historiografía artística alemana. Es la nuestra una de las disciplinas en las que puede verse más claro el resultado funesto que el nacionalismo y las rivalidades de poder entre los dos países capitales de la cultura europea ha tenido para la civilización de Occidente, llevada por tales intestinas discordias al trance de crítica gravedad que culmina en nuestros días. Más atenta al trabajo científico alemán, más generosa y comprensiva, la cultura italiana ha sabido mirar siempre por encima de los Alpes y articularse en la elaboración de la historia artística científica, impulsada principalmente por los alemanes, pero en la que representó un papel decisivo la escuela vienesa con nombres como Thausing, Wickhoff, Riegl, Schlosser o Dvorak (1), y la escuela suiza, con tan capitales figuras como Burckhardt o Wölfflin.

España fué, como en el siglo XVIII, a la zaga de Francia, y el tipo de arqueólogo—*Ecole de Chartes*—fué lo mejor que entre nosotros hubo de producirse; investigadores aten-

(1) Véase el trabajo de Schlosser sobre la escuela vienesa publicado en las *Mitteilungen* del Instituto histórico austríaco; vol. XII, 1934; traducido al italiano e incluído en el volumen antes citado *(La storia del arte...;* Bari, 1936).

tos a lo pragmático, al documento y al monumento, muy poco preocupados de la síntesis, enteramente desprovistos de interés por la historia genética o por la reflexión algo exigente sobre los problemas estéticos. La dependencia llegó a punto de imitación cuando hubo de crearse la *escuela de Diplomática*, especie de traducción a nuestra lengua de la *Ecole de Chartes* parisién e institución no sé si desgraciadamente desaparecida, pues al cabo era una pieza útil en nuestra cultura que no ha sido sustituída por nada eficaz y que hubiera podido remozarse a tenor de los tiempos, continuar una tradición digna, independientemente de la Universidad, y servir a la formación rigurosa y profesional de los miembros del Cuerpo de Arqueólogos del Estado, que hoy carecen de una institución adecuada para completar sus estudios. Las enseñanzas de esta Escuela, que incluyeron por primera vez en nuestro país la enseñanza de la historia del arte, se transformaron por golpe de varita ministerial en cátedras universitarias, suprimiéndose un órgano especializado y útil, que hoy, a la luz de 1950, vemos cuán conveniente hubiera sido para la formación de un núcleo de especialistas, muy difícil de aislar hoy en nuestras Universidades, abrumadas de estudiantes sin vocación, ganga inútil y estorbosa que no favorecerá en nada el avance científico de nuestro país.

Volviendo a nuestro tema, diremos de nuevo que fué Alemania la edificadora de una historia del arte a la altura de los tiempos. En lengua germana aparecieron las historias del arte que, construídas con este afán de síntesis panorámica y de explicación universal del fenómeno artístico, han dominado en todo el mundo hasta nuestros días. Discípulo de Savigny, es decir, ligado radicalmente a la gran escuela histórica alemana, Karl Schnaase es el primer autor de una síntesis de la historia del arte universal (1), caracterizada no solamente por su intención genética, sino por la adopción de conceptos que habrán de tener amplia acción en el campo de la historia del arte: *Volkgeist*, o espíritu de los pueblos, como vocación específica y peculiar que se manifiesta principalmente en el arte, y *Zeitstimmung*, o espíritu de la

(1) *Geschichte der bildenden kunst;* 1848-1864.

época, denominador común de estilos temporales que habrá de ser atendido en adelante por todos los historiadores futuros. En Schnaase se atiende a todas las manifestaciones espirituales de cada momento histórico reflejadas en la obra de arte, con lo que viene a ser uno de los precursores de la interpretación históricocultural de la actividad artística. Si en la obra de Schnaase se deja sentir la influencia de Hegel, el dualismo de la época se percibe en Franz Kugler, autor de otro manual de historia del arte (1), más interesado por la crítica de la obra, por los problemas formales, que por las generalizaciones idealistas del romanticismo. Esta atención preferente a la obra de arte había de ser fecunda para el trabajo posterior; el manual de Kugler tuvo un amplio eco y en sus principios se formó el gran Jacobo Burckhardt, que dedicó a su maestro su famoso *Cicerone*. Siguiendo el proceso que el historicismo representa frente al idealismo, que fué su progenitor verdadero, los historiadores del arte como los historiadores generales van enamorándose más del hecho mismo y de las condiciones materiales y técnicas de la obra de arte. Representativa de esta tendencia es la figura de Gottfried Semper, cuyos estudios están esencialmente presididos por una preocupación materialista por la técnica como principio determinante de la forma, decisivo en el desarrollo evolutivo del arte. Burckhardt, que no es un idealista, que es un apasionado por la obra de arte viva, que no tiene propensiones a disolver su goce concreto y rico de resonancias en las nieblas generalizadoras del sistema, brilla entre los historiadores del arte del XIX por la calidad excepcional de su espíritu, por el vasto panorama dominado por su mentalidad de historiador. Pero Burckhardt posee, sobre todo para nosotros, una calidad altísima y excepcional que le hará siempre un clásico a despecho de las oscilaciones del gusto y de las modas científicas; su receptibilidad para la vida, su auscultación penetrante de las realidades que la obra de arte encarna, su sentido dramático de la historia, más valioso todavía en la época en que él vivió, época de seguridad y de fe en el progreso y en la cultura en la que él

(1) *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842.

supo adivinar gérmenes de catástrofes futuras que pocos en su tiempo preveían y que le hacen un precursor de esos visionarios apocalípticos de la historia que nuestra época, con harta congruencia, produce y cuyo más espectacular representante ha sido Oswald Spengler.

Los tiempos iban encaminando el siglo hacia el positivismo y el materialismo. Recordemos lo que significa en la historia política la fecha de 1848 y en la historia artística de Europa el movimiento del que Courbet viene a ser cabeza representativa. Comienzan las grandes exposiciones que revelan al público de las ciudades europeas tesoros incógnitos que abandonan ahora los lugares en que se guardaron durante siglos, para ofrecerse, en pasto apasionante, a la curiosidad de los indagadores; así, en la historia de la escuela vienesa se recuerda como hecho capital en el Imperio austríaco la exposición históricoartística allí celebrada en 1846 (1).

Las historias generales del arte de la segunda mitad del XIX están presididas por la casi exclusiva preocupación por la observación exacta y por la disposición del material que manejan, según un orden concreto y positivo, sin aten-

(1) Dentro del retraso con que marcha todo lo español, podemos señalar la fecha de 1892 en que se celebró la exposición históricoartística con motivo del centenario del Descubrimiento de América y con la que se inauguró el local de nuestro actual Museo Arqueológico, como algo semejante a esta exposición vienesa medio siglo anterior; en efecto, a esta gran manifestación del arte español de los siglos pasados sucedió un movimiento de cuya fecundidad vivimos todavía: por ejemplo, la fundación de la Sociedad Española de Excursiones y la fundación de su Boletín, publicación decana de las que a la historia del arte se dedican en nuestro país; poco después, la creación de las cátedras universitarias de historia del arte y la aparición de los primeros estudios correlativos a esta toma de estado universitario en nuestras enseñanzas, demostrando la fecundidad de aquella exhibición. Conviene recordarlo siempre, porque abundan entre nosotros los escépticos de las exposiciones retrospectivas que, pese a sus detractores, se han mostrado siempre singularmente activas en la estimulación de los estudios históricoartísticos. Es cierto que hay motivos para no deslumbrarse demasiado por el efecto que estas exposiciones puedan hacer sobre el gran público. En esto y en todo, la experiencia parece demostrar que las grandes hazañas de la cultura se hacen siempre sólo por unos pocos y para unos cuantos; pero esos pocos y esos cuantos necesitan de esos estímulos y de tales ocasiones de información. Lo mismo puede decirse de las exposiciones internacionales, que todavía tienen enemigos más encarnizados entre nosotros. Sin referirnos a lo que puedan brindar tales ocasiones de eficaz para el mejor conocimiento de países un poco a trasmano, como el nuestro, y ahora y siempre favorecidos especialmente por la mala prensa, es evidente que la falta de contacto del arte de España con el público internacional por el vehículo de esas exposiciones, ha contribuído al desconocimiento de nuestras cosas y a la ignorancia en que suelen estar de ellas las gentes más obligadas a un mínimo de información sobre lo nuestro. Esta ignorancia sigue lamentablemente reflejándose en la pobreza y la confusión que distinguen a los capítulos sobre arte español en las historias generales del arte que siguen publicándose hoy en Europa.

ción a otros fines espirituales, históricoculturales o simplemente de historia genética del estilo; se explica por ello que obras como la de Antón Springer, aparecida en 1855, domine el campo de los estudios universitarios en Europa durante más de medio siglo, especialmente en Alemania y en Italia, y que de ellas se sigan haciendo hasta el día nuevas ediciones (1). Pero la inteligencia humana, su necesidad de explicación de las cosas, su apetencia de encontrar tras los hechos un sentido, no podía sestear ni aun en el período de la pleamar positivista.

El positivismo en la Historia artística.

Hay toda una zona temporal en la segunda mitad del siglo XIX, en que las ciencias del espíritu o de la cultura, las disciplinas humanas, en una palabra, se esforzarán, con un admirable entusiasmo y una ingenua confianza, por encontrar en los fenómenos humanos causas y leyes que, al ser formuladas, den a tales disciplinas el rigor de las ciencias naturales. La historia del arte, como la historia en general, se siente la parienta pobre de las ciencias naturales favorecidas por la fortuna en el momento de la gran cultura burguesa del siglo del progreso. Los métodos cuantitativos quieren aplicarse a estas disciplinas humanas inventándose puentes que valgan como transición entre unas y otras. La sociología, la ciencia de Comte y de Spengler, puede servir para estos intentos de asimilación y de acercamiento a los métodos de la ciencia positiva.

En la historia del arte hay una figura ejemplar de esta tendencia positivista: Taine. Frente a los filólogos, a los supersticiosos y coleccionadores de hechos de fuentes y de documentos, Taine representa un muy loable intento de volver a pensar la historia del arte, de buscarle explicaciones, sin las cuales el espíritu humano jamás se satisfará en la indagación de los fenómenos particulares. Para Taine, el

(1) La primera edición del *Handbuch der Kunstgeschichte* se publicó en 1855: todavía en 1937 aparecían en Bérgamo volúmenes de la traducción italiana: *Manuale di storia dell' arte*, adaptada por Corrado Ricci.

concepto general es el estilo, nota en la que se suman las notas peculiares de una escuela, de un país o de una época; este estilo supone un determinado estado de costumbres y de espíritu que es común a cada una de estas unidades colectivas que encontramos así formadas. Si queremos explicarnos lo que este estilo es, será preciso conocer cuál es el estado del espíritu de las costumbres que esas obras de arte reflejan; ahí encontraremos la *última explicación, la causa primitiva que determinará todo lo demás.* Se trata, pues, de un hallazgo de método que lo explica todo, de una interpretación sociológica del arte. Al abordar tales esclarecimientos, las imágenes de las ciencias naturales acuden, con rápida y abundante facilidad, a la pluma de Taine. Si los productos del medio físico, de los cultivos, de la vegetación, se nos ofrecen explicados por zonas o regiones naturales, definidas por una cierta temperatura, por un cierto grado de calor y de humedad, los productos del espíritu habrán de explicarse también por una serie de factores determinables e invariables que explicarán la peculiaridad de esa zona de productos. La geografía vegetal y la botánica serán preferentemente las ciencias en las que Taine vaya a inspirarse para buscar esa analogía y esclarecer tales paralelismos. "Lo mismo que se estudia la temperatura física para comprender la aparición de tal o cual especie de plantas, el maíz o la avena, el áloe o el pinabete, del mismo modo es preciso estudiar la temperatura moral para comprender la aparición de tal especie del arte... Las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza viva, no se explican sino por el medio" (1). Ya está tajante y apodícticamente expresada *la ley;* no ya el método, sino la ley. Estamos en el templo sacrosanto de la ciencia. No hay titubeo ni ironías, las ciencias naturales son modelo incuestionable que hay que seguir si queremos alcanzar verdades y causas.

Los que estudiamos historia, filosofía y, en general, las lucubraciones que el hombre produce a propósito de sí mismo, nos asombramos ya de muy pocas cosas. Pero yo me

(1) *Philosophie de l'art*, vol. 1, pág. 11; cito por la 3.ª ed.; París; 1881. La influencia del medio físico sobre el arte tiene antecedentes en Montesquieu, Winckelmann y madame de Stael. La comparación de la cultura con el mundo vegetal es también frecuente en Spencer.

imagino la incómoda impresión que a mis colegas los artistas, pintores, escultores o músicos, por muy conocido y releído que tengan el libro de Taine, les ha de producir siempre la impávida seguridad con que el docto profesor francés afirma que sus cuadros, sus esculturas o sus composiciones musicales no se explican de otra manera que la que sirve para explicarnos la producción del maíz, la cebada o el cactus. Fácil es ironizar, a ochenta años de distancia, sobre principios o doctrinas científicas que están ya superadas y que no podemos compartir. Esa ironía nos puede dar la engañosa ilusión de superioridad personal con que un adulto escucha los balbuceos de un niño; la ventaja ilusoria de haber venido al mundo algunos años después puede llevar al más negado a creer en la ingenuidad inocente de gentes que alcanzaron en su tiempo la sabiduría y la eminencia. Nos interesa no incurrir en semejante insensatez. Taine era un hombre de gran inteligencia y agudeza, y su filosofía del arte pertenece a ese tipo estimabilísimo de tanteos y esbozos que el hombre hace en sendas poco holladas, cuando siente el deseo de explicarse el mundo. Debemos admirar y agradecer el esfuerzo de aquellos hombres que osaron dar una organización a conocimientos humanos siempre incompletos. Lo único que de aquí nos interesa destacar es la confianza sorprendente de Taine sobre la posibilidad de elaborar una historia del arte y, por lo tanto, una historia en sentido general, de carácter científico, sin más que adoptar los métodos y los principios de las ciencias naturales. Taine quiere deducir de la historia de las diversas escuelas de arte, en relación con el medio en que han florecido, una explicación completa del arte, una filosofía del arte o, más bien, lo que se llama —dice— una estética, una estética —repite—, *histórica y no dogmática*, es decir, que no impone preceptos, sino que comprueba leyes. El progreso frente a Winckelmann es patente; no hay un dogma estético; se supera la historia pesimista de la razón y las tinieblas, de los apogeos y las decadencias; el error estará en creer que ese criterio histórico que se atribuye a la estética deba terminar en unas leyes de validez universal semejantes a las de la ciencia de los naturalistas. En ello está todo; pero ésa es la idea personal de Taine a la

que se aferra insistentemente a lo largo de sus escritos. Su filosofía del arte "procede como la botánica que estudia con igual interés, la naranja y el laurel, el abeto y el abedul; es una especie de botánica, no aplicada a las plantas, sino a las obras humanas" (1). Y Taine, consciente de que obedece con estos principios a un proceso general de su tiempo, eleva a principios lo que acaba de decir. Su teoría—nos advierte—"sigue el movimiento general que aproxima hoy las ciencias morales a las ciencias naturales, y que, instaurando en las primeras los principios, las preocupaciones y las direcciones de las segundas, ha de otorgarlas la misma solidez y asegurarlas el mismo progreso" (2). He aquí la confesión paladina: el cultivador de las ciencias morales ve con sordos celos que las ciencias naturales avanzan, adquieren sólidas bases, afirman principios fecundos, mientras el otro grupo de conocimientos se debate, desde hace siglos, en la arbitrariedad subjetiva, en la vaguedad y en la confusión; hay que adaptar los principios de las ciencias de la naturaleza para proceder con paso firme en las disciplinas de la cultura. Olvidaba Taine y su tiempo que los métodos sólo pueden ser fecundos cuando se adaptan efectivamente a la estructura de la realidad observada; de lo contrario, las consecuencias serán incongruentes y el investigador perderá acaso de vista, en el camino, la auténtica y peculiar calidad de esa realidad que es, precisamente, lo que queremos aprisionar con la retícula de nuestros conceptos.

Zola versus Taine.

La más aguda crítica, y muchas se han hecho, de la concepción histórico-botánica del arte en Taine no la hizo ningún historiador; la hizo un novelista: Emile Zola. Interesa especialmente, porque Zola, que se afirma en toda su obra materialista, positivista, enamorado de los hechos, deseoso de llevar a su concepción de la novela un hálito de la concepción científica de la vida que respira en el aire de su

(1) *Ob. cit.*, pág. 15.
(2) Idem íd.

tiempo, era, sin embargo, un artista, un creador, y precisamente por ello se da cuenta de las tremendas limitaciones de las interpretaciones deterministas de Taine. Taine—dice Zola (1)—"ha encontrado una ley universal que gobierna todas las manifestaciones del espíritu humano... su sistema va a ser en sus manos un férreo instrumento implacable, rígido, matemático... esta teoría afirma en principio que los hechos intelectuales no son sino los productos de la influencia sobre el hombre de la raza, del medio y del momento. Dado un hombre, la nación a que pertenece, la época y el medio en que vive, podemos deducir la obra que va a producir este hombre... se trata de un simple problema que se resuelve con exactitud matemática". La exposición de Zola es exacta y, acaso por eso mismo, un tanto caricaturesca. La teoría, afirma el novelista francés, es demasiado sencilla; la realidad nos dice que, dado un mismo medio, una misma raza, un mismo ambiente social, las reacciones individuales son muy diversas: un artista—viene a decir Zola—obedece a las ideas de su tiempo, pero otro reacciona contra ellas. Con certera agudeza, Zola concibe la realidad de la vida del espíritu como un juego de fuerzas que responden muy diversamente a los estímulos ambientes. "Desconfío—dice—de M. Taine como de un prestidigitador que escamotea todo lo que le estorba y no deja ver más que los elementos que le sirven; algo tiene el sistema de rígido y forzado, de generalizado e inorgánico, que me pone en guardia y me advierte de que se trata de la ilusión de un espíritu exacto y no de la verdad absoluta. Todo hombre que quiera clasificar y simplificar tiende a la unidad, aumenta o disminuye sin darse cuenta ciertas partes, deforma los objetos para hacerlos entrar en el cuadro que ha elegido." Y al expresar sus convicciones, Zola escribe palabras que, sin duda, el propio Dilthey suscribiría: "El arte es el producto de los hombres y de los tiempos; forma parte de la historia... lo bello no está hecho de ésto ni de aquello; está en la vida, en la libre personalidad." Este es el gran olvido que ofende al creador

(1) La crítica de la *Philosophie de l'art* hecha por Zola se halla en un artículo titulado *Taine artiste*, recogido en el volumen *Mes haines, causeries literaires et artistiques;* París, 1879, págs. 201 y sigtes.

y al artista. "Taine evita—dice Zola—hablar de la personalidad; no puede escamotearla del todo, pero no insiste, no la coloca en el primer plano en que debe estar. Se nota que la personalidad le estorba terriblemente...; va arrastrado, a pesar suyo, por las necesidades de su pensamiento, que va cada vez más apretándose, menospreciando cada vez más al individuo, tratando de explicar al artista por sólo las influencias extrañas...; el ideal de la ley que dice haber encontrado sería ser aplicado a las máquinas." He aquí la última palabra: la crítica de Zola puede aplicarse no solamente a esta historia del arte determinista concebida por Taine, sino a toda la interpretación de las ciencias del espíritu en que se esforzó fatigosamente aquella época. Mecanizar las disciplinas de la cultura, convertirlas en una pobre caricatura de las ciencias naturales, proceder con espíritu de servil imitación respecto de sus colegas, los admirados y verdaderos científicos de la Química o de la Botánica, eso es lo que deslumbra a los teorizantes de la historia del arte y, en general, de la historia toda en la época del positivismo, que culmina precisamente en la interpretación materialista de la historia.

Y así, este frenético de hechos, de ciencia, de fisiología que fué Zola, el que quiso a su vez dar a la novela un carácter de validez general, de observación exacta y, en cierto modo, también de alcance científico, se contradice consigo mismo en esta penetrante crítica de las esquemáticas ideas de Taine. "Yo reclamo—dice Zola—en voz alta un amplio lugar para la personalidad cuando me pregunto qué sería del arte sin ella." "Una obra—afirma resueltamente—es para mí un hombre." Conclusión con la que cualquier análisis sereno de lo que la obra de arte comporta ha de estar ahora y siempre conforme (1).

Para que el orden de Taine no resultase turbado—resume

---

(1) El propio Zola no se daba, probablemente, cuenta de lo que esta afirmación suponía de contradictorio con ciertos aspectos de su obra y de su doctrina. Enunciada su rotunda afirmación, comienza, no obstante, a desdecirse; hay—dice—períodos en que el artista es un mero intérprete de sentimientos colectivos, y pone como ejemplo de ello el arte egipcio, el arte griego o el arte gótico, como si la personalidad humana, el proceso creador individual no hubiera intervenido igualmente en aquellas épocas que en todas las de la historia artística. Zola cree que la personalidad del artista sólo se muestra francamente en las edades *de libre expansión*, cuando el artista se emancipa—dice—y crea según su solo pensamiento, espejismo egocéntrico de hombre del siglo del progreso.

Zola—, "sería preciso que probase que la individualidad está sometida a leyes que se producen según ciertas reglas, y que éstas han de estar en relación absoluta con la raza, el medio y el momento histórico", párrafo en el que definitivamente el novelista francés pone el dedo en la llaga con una precisión sorprendente (1).

Lo que Zola, con un chispazo de genialidad aislada, comprendía al hacer la crítica de Taine, tardó en abrirse paso en la mentalidad de los hombres de la segunda mitad del siglo XIX.

La reacción contra el positivismo.

El peso de una situación abrumadora, es decir, la influencia de los prejuicios positivistas, dificultó la tarea de algunos pensadores solitarios, como Dilthey, que dedicaron la tarea de su vida y el esfuerzo de su pensamiento a revisar tan crasos errores. Pero bajo la situación oficial del positivismo, va madurando esa reacción que al filo de 1900 se producirá con fuerza potente, aunque diversificada en muchas direcciones. Dilthey y otros pensadores contemporáneos vienen a comprender que a Kant se le había escapado algo muy importante; la explicación de algo que no se rozaba en sus tres Críticas, los libros que abrían las puertas de la filosofía moderna. Esto que se le había escapado a Kant era la vida de la historia, la filosofía de la cultura, las ciencias del espíritu, para decirlo con las diversas denominaciones que puede

---

(1) La crítica de Taine es tan hija de los tiempos como la propia novela de Zola; esta es la realidad a que el mismo novelista apunta en un párrafo que merece ser aquí transcrito, porque en él se atreve a llegar, incluso, a una profecía, en definitiva, pesimista que se le escapa como una confesión a este hijo del progreso. He aquí las palabras de Zola: "En nuestros tiempos industriales cuando la máquina sucede en todas partes al trabajo del hombre, no hay que asombrarse de que M. Taine trate de demostrar que no somos sino engranajes. Pero él mismo protesta, con la protesta del hombre débil, aplastado por el porvenir de hierro que se prepara; aspira a la fuerza; mira al pasado y añora los tiempos en que el hombre, solo y aislado, era fuerte y en que la fuerza del cuerpo dependía de la jerarquía. *Si mirasen hacia adentro, verían al hombre cada vez más disminuído y al individuo anulado y perdido en la masa en una sociedad arribada a la paz y a la felicidad, al hacer trabajar a la materia para sus fines.*" Excepto en lo de la paz y la felicidad, los años transcurridos desde Zola hasta nuestros días parecen dar la razón a esta visión profética; sólo diríamos hoy que al ligarse estrechamente a la materia para conseguir sus fines, el propio hombre ha materializado su vida, que acaba por convertirse en esclava de la materia.

esta realidad recibir. La preocupación de los más geniales pensadores al finalizar el siglo XIX penetra por este portillo en el barbecho dejado por la filosofía kantiana. En lo que a la historia se refiere, aun los mismos hombres que se formaron en el positivismo o que de él proceden, experimentan la necesidad imperiosa de buscar leyes a la historia, bien fuera de los métodos del naturalismo o aprovechando de ellos alguno de sus conceptos, pero siempre dándose cuenta del distinto contenido y de la peculiaridad de esta tarea. Desconfiados de toda metafísica y de todo idealismo, ponen muchos sus ilusiones en la posibilidad de que sea esta nueva ciencia, la sociología, la que proporcione conclusiones útiles para la historia.

Los hechos, aun maravillosamente contrastados y documentados, siendo, en efecto, verdades aisladas, no son la verdad histórica, que sólo se deriva de relaciones entre hechos contemplados desde ángulos perspectivos más amplios. Cierto que sin erudición no hay historia, pero sin la construcción que la historia exige, la erudición—afirma Lacombe—se asemeja a un edificio inconcluso al que le falta lo que le justifica; *la posibilidad de ser habitable.* ¿De qué nos sirve, se pregunta Lacombe, el mero conocimiento de los hechos; qué sacaremos de saber que un cierto hombre nacido en Macedonia y llamado Alejandro venció a los persas en tal lugar y en tal año, o que fué un determinado autor y no otro el que compuso un discurso erróneamente atribuído a Demóstenes? Aplicando a la historia del arte estas preguntas de Lacombe, podríamos preguntarnos: ¿Qué provecho hay en saber que tal capilla renaciente o barroca fué obra de tal arquitecto más o menos oscuro y que sus obras se contrataron en tal o cual año, o en puntualizar que tal tabla primitiva debe entrar en el grupo del anónimo pintor al que bautizamos como el maestro de los ojos oblicuos o el maestro de las manos lánguidas? Claro que el erudito que se divierte en esta minucia dirá: yo trabajo leal y rigurosamente en este modesto campo; que otros aprovechen mis conclusiones y al utilizarlas me las agradezcan. Como actitud moral, ésta es impecable; pero no cabe duda de que es malo como principio trabajar años y años, dedicar vidas enteras a tan redu-

cidos objetivos, sin plantearse los problemas generales de la disciplina que cultivamos y sin tener en cuenta, al menos en los métodos, finalidades más capaces de satisfacer las exigencias totales del espíritu humano y la necesidad, la inexcusable aspiración a una comprensión total, amplia y compleja, de los fenómenos históricos. La erudición sin historia—dice Lacombe—puede llegar a ser un peligro (1).

Hemos citado a Lacombe porque, superando en su teoría histórica algunas limitaciones del positivismo progresista, no se aparta, en principio, de la fe en los métodos naturalistas como aplicables a la historia misma. La manera de convertir la historia en ciencia es, viene a decirnos, la generalización, *la comprobación de semejanzas constantes entre fenómenos, la investigación de las causas, grandes o pequeñas, el empleo de los métodos deductivos e, incluso, con prudencia de la inducción* (2).

---

(1) En nuestra España singularmente, la palabra investigación va siendo un tabú que, manejado libremente sin valoración y sin crítica, puede hacer harto daño y aun extraviar estérilmente a enteras generaciones universitarias. Como Lacombe indica, muy agudamente, la erudición sin historia, no solamente es una cosa vana, sino que puede llegar—dice—a constituir un peligro para el espíritu humano, pues el horizonte histórico presenta zonas muy desigualmente iluminadas; en aquellas sumidas en oscuridad mayor o menor, la difícil averiguación de los hechos, el esclarecimiento de zonas más o menos amplias, tiene, por lo menos, el valor de su propia dificultad. Pero hay lugares en que zonas históricas enteras, bien provistas de material investigable, presentan la posibilidad de ofrecer detalles infinitos, "que pueden registrarse fácilmente sin más que tomarlos—dice Lacombe—; ahí está el peligro". El investigador, que apenas pasa de copista en estos casos, se enfanga en detalles inverosímiles y ridículos que pueden dar a su trabajo un falso aire cientifista, sin que haya en su labor la menor agudeza de observación ni el más mínimo esfuerzo por construir esa reviviscencia compleja y dificultosa que es la que da su mérito a la historia y la que pone a prueba el talento. Valorar con igual rasero una labor constructiva que supone, en cierto modo, un tanto de creación en el historiador que la acomete y la tarea meramente acopiadora o *copiadora* de los fanáticos del documento inédito, es un gravísimo error que los españoles cometen con alarmante frecuencia.

(2) Señalemos que Lacombe sienta el principio, que tantas veces olvidan los investigadores eruditos, de que la observación de los hechos exige una hipótesis previa. Asimismo insiste en la complejidad histórica frente a la simplicidad con que la concibe Taine, por las interferencias de acciones que pueden despistar al historiador en cuanto a las causas de los hechos. Por último, afirma que hay una experiencia posible en historia que es perfectamente lícita, la *experiencia imaginaria* que alimenta el sentimiento, necesario siempre al historiador, de la inestabilidad de la historia, lo que aleja toda idea de fatalidad determinista. Por otra parte, afirma que el historiador ha de explicar una civilización por sus circunstancias y no por los determinismos geográfico-raciales, que Taine ponía en primer lugar. En esta indagación, Lacombe, frente a los positivistas o los sociólogos anteriores, tiene que reconocer la acción de lo individual en la historia, factor que, en último término, se nos aparece *como un enigma inexplicable*. Lacombe ataca las supersticiones raciales y nacionalistas, afirmando que ningún pueblo puede ser declarado incapaz para la ciencia o para cualquier otra actividad humana.

La fundamentación científica de la historia y sus criterios.

Un paso más, y el problema de la posibilidad de la constitución de la historia como ciencia, viene a ser planteado al finar el siglo XIX, no por los sociólogos, sino en el propio terreno de la filosofía. Por exigencias de su propio sistema, este problema había de ser punto importante para los neokantianos, que, en su necesidad de continuar la labor del gran filósofo de Koenigsberg, ponen, como objeto principal de sus meditaciones, la fundamentación de la ciencia y las condiciones del conocimiento científico. Se les plantea, por tanto, la cuestión de ver claro y distinguir entre las ciencias naturales y esas otras disciplinas de lo humano que, pese al imperialismo positivista, se resisten a adaptarse a los métodos válidos para la investigación de la naturaleza. Materialismo y positivismo niegan la posibilidad de que estas disciplinas puedan aspirar a ser consideradas como ciencias, o bien las asimilan a las ciencias naturales; así lo hemos visto en Taine. Pero una serena indagación sin prejuicios nos hace ver que ni pueden ser rechazados de entre los quehaceres científicos, ni es posible la asimilación pretendida; habrá que tratar, pues, que buscar una fundamentación lógica para tales disciplinas y fijar el modo de conocimiento peculiar y el método que justifique la consideración científica de los tales saberes; filología, historia, derecho, etc. Para Windelband, las ciencias naturales utilizan métodos nomotéticos, que conducen al establecimiento de leyes. Su procedimiento es la generalización, la formación de conceptos universales, válidos para todos los fenómenos; en cambio, el conocimiento de las ciencias de la cultura o del espíritu emplea un procedimiento *idiográfico*, descriptivo de los fenómenos de que se ocupa, cuyo carácter es presentar una peculiaridad singular irreductible a la generalización legal.

Representativo de esta tendencia a resolver la cuestión de la validez científica de la historia y de estas ciencias culturales, es el esfuerzo de Rickert, un filósofo neokantiano que se ocupó principalmente de estos problemas lógicos de la metodología de las ciencias y cuyo trabajo más importante

para nuestro objeto es conocido por el público de lengua castellana por una traducción de García Morente (1). Rickert opone a las ciencias naturales las ciencias de la cultura, tratando de llegar a la raíz de su diferenciación; la naturaleza se opone a la historia, y los métodos de trabajo en ambos campos también. Kant definía la naturaleza como *la existencia de las cosas, en cuanto es determinada según leyes universales.* Estas leyes son el último fin de las ciencias que de la naturaleza se ocupan. ¿Son estas ciencias las únicas posibles? "Hay todavía gentes dedicadas a la investigación de la naturaleza—dice Rickert—que parecen sentirse ofendidas cuando alguien dice que no son ellos los únicos que trabajan científicamente." El error ha consistido en querer aplicar a las ciencias de la cultura los principios de trabajo de las ciencias naturales; las ciencias culturales necesitan un método histórico y no un método naturalista. Pero el criterio que otorga valor científico a la historia, según Rickert, es el *valor* (2). En todo lo cultural reside un valor; aquí es donde puede encontrar un asidero para una fundamentación científica, porque el valor, cualquiera que sea la consideración con que desde un punto de vista pueda mirarse, aspira, mientras tiene vigencia, a una validez universal. Con este criterio de valor quedan naturalmente eliminadas de la ciencia cultural enormes parcelas de lo que llamamos historia, y en esto residirá la diferencia esencial entre Rickert y otros filósofos, como Dilthey, que declaran que nada histórico será menospreciable para las ciencias del espíritu. Rickert se enfrenta con el problema en su totalidad; el conocimiento íntegro de la realidad—dice—es imposible porque la realidad empírica es irracional. La realidad es *continua y heterogénea*, y el concepto, base del conocimiento científico, no puede captar esta continuidad, que es a la vez heterogeneidad. Para operar sobre ella necesita hacerse una abstracción de una parte de esa realidad, de modo—dice Rickert—que heterogeneidad y continuidad quedan distinguidas y separadas. Así, pues, podremos captar con los conceptos

(1) *Ciencia cultural y ciencia natural.* Biblioteca de ideas del siglo XX. Madrid, 1922.

(2) Cultura, para Rickert, es *la totalidad de los objetos reales en que residen valores universalmente reconocidos y que por esos mismos valores son cultivados.*

lo continuo-homogéneo (matemática), o bien lo discreto-heterogéneo, materia propia de las ciencias de la naturaleza en las que, renunciando a todo lo individual de la realidad, alcanzamos esta conceptuación universal que puede servirnos para todos los casos. Los positivistas dicen que no hay posibilidad de ciencias sin conceptos universales, y Rickert emplea su mejor esfuerzo para demostrar que en el mundo de lo psíquico, de lo cultural o de lo histórico cabe una *conceptuación individualizadora*. El punto importante es que esa realidad total que no es material apto para la ciencia de la generalización, es, en cambio, material apto para la historia; pero a condición también de realizar una selección en la realidad infinita e inagotable, que busque en ella no lo general, sino *lo esencial*. Este concepto, que no es generalizador, propio de las disciplinas culturales, supone, pues, una suma de las notas esenciales de una realidad.

Si las realidades culturales están definidas por el valor, la significación cultural de un objeto no está en lo que tenga de común con otros, sino, por el contrario, en lo que tiene de individual. Pongamos un ejemplo en el campo del arte para esclarecer esta teoría de Rickert: el valor peculiar de una pintura de Boticelli no estriba en lo que tiene de *pintura*, nota común con todas las pinturas, ni en lo que tiene de *pintura al temple*, ni en el *dibujo*, ni se ser *una obra de arte del siglo XV*, ni en consistir en la *representación de unas determinadas formas*, ni en ser una obra de arte de *pintura florentina*, sino precisamente en lo que tiene de creación personal de Sandro Boticelli (1). Boticelli sería, pues, el *concepto individual* a que llegásemos definiendo sus notas esenciales, destacadas de todas las generales que se dan en cualquiera de sus obras. Cierto que en toda historia hay descripción, pero es una descripción selectiva, y esa selección es ya una operación propiamente científica que supera a la descripción

(1) En efecto, Rickert afirma en un párrafo importante lo siguiente, que puede servir de fundamentación a este ejemplo que elegimos para la exposición de su teoría: "Sucede con frecuencia—dice el autor—que la significación cultural de un proceso aumenta en la misma medida en que el respectivo valor cultural está enlazado más especialmente con su configuración individual." En cambio, en las ciencias naturales el objeto estudiado sería un ejemplar de una especie que, desde el punto de vista de la conceptuación o de la ley, podría ser sustituído por otro cualquiera.

misma, como el dibujo supera a la fotografía. Tenemos, pues, derecho, según Rickert, a hablar de una objetividad histórica; la objetividad para el historiador será su sometimiento a una realidad esencial que se le impone, que no es arbitraria, que está ahí y a la que debe atenerse, pero, naturalmente, que es más difícil de captar que la realidad física que estudian las ciencias de la naturaleza, porque no la podemos abordar por medio de conceptos generales, cómodos elementos de trabajo que comienzan por eliminar todo lo individual.

Interesa aplicar a nuestras cosas de historia y de crítica de arte algo de lo que estas conclusiones de Rickert contienen de acertado y agudo, pues como el historiador no procede por definiciones, la captación de lo esencial es obra de su propio yo personal que no es tampoco intercambiable; quiere decir ello que la historia lleva consigo algo de creación en cuanto se hace por individuos que pueden afinar en la captación de lo esencial, al aportar su personal punto de vista, aunque no aporten novedad alguna en cuanto a los hechos mismos. En la crítica de arte vemos esto de manera bastante clara; encontramos siempre una gran dificultad en describir lo esencial de un estilo, y graves diferencias existirán entre unos y otros críticos en cuanto a la selección de esas notas esenciales, pues tal captación de esencialidades no puede someterse a reglas, siendo la capacidad personal, el talento o la agudeza del hombre que hace la historia o la crítica, elemento primordial en la calidad de su trabajo. Si el historiador apagara su yo, viene a decir Rickert, no habría historia, sino una insensata vorágine de figuras diversas. Por otra parte, la historia o la ciencia cultural, para hablar en los términos de Rickert, no tiene por qué estar sometida al gusto personal de los que la elaboran; lo que caracteriza en la historia, por ejemplo en la historia del arte, el trabajo propiamente científico, lo que le diferencia de la improvisación volandera o de la opinión arbitraria e irresponsable, es precisamente, de acuerdo con la teoría de Rickert, el reconocimiento de un valor en la obra que tenemos delante, de un valor que tuvo vigencia en su momento histórico. Esta comprobación ha de ser, por tanto, enteramente independiente del gusto personal o de las opiniones del que construye la

historia. De aquí la diferencia que Rickert hace entre valoración, término de cierto sentido absoluto, que indica asentimiento a la realidad de ese valor, y *avaloración*, es decir, mero reconocimiento de su vigencia histórica en un determinado momento, independientemente de que exista hoy o no para nosotros (1).

Cualesquiera que sean las críticas que puedan hacerse a la concepción de Rickert, hay notas de su análisis en las que convendrá insistir como dignas de consideración. Pues para la construcción de las ciencias culturales o de la historia misma, es verdad que lo importante es la captación de lo esencial, operación que nada tiene que ver con la aportación de materiales o el acarreo de fuentes y documentos (2).

Al filo del siglo XX.

Al finalizar el siglo XIX, la marea de reacción contra el cientifismo naturalista y contra el racionalismo alcanza su más alto punto. A estos pensadores que marcan de manera

(1) Las observaciones de Rickert tienen especial importancia para ciertos aspectos de la historia. La distinción de las ciencias de la cultura de lo que las ciencias naturales hacen o construyen, es esencial—dice Rickert—para comprender ciertos errores de la teoría histórica del siglo XIX. En la pendiente generalizadora de asimilación a las ciencias de la naturaleza, el siglo XIX derivó en ocasiones, por ejemplo, en la interpretación materialista de la historia, a la identificación entre historia e historia de la economía. Este punto de vista supone ya una elección del principio de lo que es esencial y lo que es inesencial, que Rickert estima enteramente caprichosa y que sólo justifica una posición política de partido, pues esta concepción no estima como esenciales sino los valores más próximos a la animalidad, y desprecia, precisamente por su concepción antihistórica, todo lo individual, con lo que ya no se hace historia, sino una interpretación arbitraria de ella realizada con violencia y con falta de crítica.

(2) Exposición científica, según Rickert, sólo puede llamarse a aquello que tiende a una conclusión científica, y no cabe denominar con este adjetivo a la acumulación de materiales para una elaboración científica ulterior; "el proceso por el cual se descubren los materiales debe quedar descartado en una clasificación lógica de las ciencias". Pero el sistema de Rickert tiene fallas señaladas por críticos posteriores; el propio Rickert considera que una de las objeciones más fuertes a su teoría es la posibilidad de un conocimiento individualizador sin referencia a los valores, principio esencial que él asigna a las ciencias culturales. Rickert resuelve la objeción diciendo que esas individualidades sin valor deben ser tachadas del campo de la ciencia, negándoles todo interés científico. En definitiva, la teoría de Rickert se encuentra con límites infranqueables, acaso por estar aún contaminada de los prejuicios naturalistas que, muy a pesar suyo, todavía influyen en sus reflexiones. Sin entrar, naturalmente, en esta discusión, que no nos compete, recordaremos cómo ha sido superada la posición de Rickert por algunos pensadores contemporáneos—por ejemplo cuando el filósofo neokantiano llega a la conclusión de que la vida histórica no puede reducirse a sistema—, si oponemos a esta conclusión el enunciado mismo de uno de los trabajos de más apretada síntesis de Ortega y Gasset, publicado sobre estas materias, en que precisamente sienta el principio de la legitimidad de pensar *la historia como sistema*.

radical y decisiva, en el curso del proceso de la filosofía, el tránsito al siglo XX, les parece escandaloso, mucho más aún que al propio Rickert, el hecho de que por una superstición racionalista se haya llegado a pensar que la ciencia natural es el único saber con validez científica. No hay más que abrir los ojos para comprender que existen, que actúan y que son válidos en la vida una porción de saberes y de conocimientos sobre nosotros, sobre nuestro prójimo, sobre las relaciones humanas y sobre la vida en torno, que no pueden ser dejados aparte con aire desdeñoso por la teoría de la ciencia abstracta y generalizadora. Estos saberes de experiencia, estos saberes de la vida en los que entra nuestro propio pasado, el de otros y el del hombre mismo en su existencia sobre la tierra, no tienen realmente cabida en ninguna de las ciencias que el pensamiento físico-matemático admite. Los saberes sobre lo humano nos vienen por un órgano que no es la conceptuación ni la inducción de lo individual a lo general, ni la abstracción que opera sobre realidades para dejarlas reducidas a un esquema racional, que tales son los métodos de las ciencias naturales. Con razón observan estos pensadores de la época crítica de la filosofía contemporánea que si el hombre sólo supiera lo que ha logrado captar con los conceptos de la ciencia, sabría realmente muy poco. Lo que sucede es que el hombre del siglo XIX, apoyado en la notable expansión de ese saber conceptual de leyes alcanzada por las ciencias físico-matemáticas, y fundado en la validez universal de tales conocimientos, logró, por medio de la experimentación, aplicarlos a la naturaleza y lograr, a fuerza de ensayos repetidos, tener acción sobre ella por obra de lo que llamamos la técnica moderna, sobre cuyo avance fabuloso hubo de asentarse el optimismo cientifista del XIX y la ilusión del progreso indefinido de la sociedad y de la cultura. Este poder sobre las cosas y sobre la naturaleza ha hecho creer al hombre que sólo este conocimiento era importante y le llevó a desvalorizar otras vías de saber que nos importan sobremanera, porque están en relación con nuestra verdadera y auténtica realidad: con la vida. Este es el gran descubrimiento que se realiza por una nueva generación de filósofos que indagarán problemas muy

distintos de los que acometieron las generaciones iniciadas por Descartes; es la etapa que pudiéramos llamar intuicionista o irracionalista de la época moderna que tantas vías ha abierto al pensamiento contemporáneo. El hombre, vienen a decir estos filósofos, tiene caminos para aprender verdades importantes, que no son los de la ciencia entronizada por el positivismo; así Bergson nos hablará de *la intuición;* Husserl, del *análisis esencial de las vivencias*, y Dilthey, de la vía de la percatación o autognosis en que funda las ciencias del espíritu.

Dilthey y las ciencias del espíritu.

La figura de Dilthey es la que ahora, con la perspectiva del tiempo y el conocimiento de su obra, que pasó casi inadvertida para sus contemporáneos, nos parece resumir el esfuerzo más importante realizado contra las tendencias que dominaron en la segunda mitad del siglo XIX. Solitario, un tanto excéntrico en el sentido de su apartamiento de las corrientes filosóficas de su época, Dilthey, que planteó y meditó sobre todos los problemas que hoy preocupan a la filosofía, no llegó a rematar ningún trabajo de los que planeó concienzuda y metódicamente y que sólo, según sus exégetas, logran comprenderse hoy en relación con la totalidad de su obra, inédita en gran parte a su muerte. Dilthey dedicó una vida fecunda y activa a enfrentarse con los problemas desde un punto de vista totalmente distinto al de la filosofía ambiente. El eje de su pensamiento estriba en la superación del positivismo, en escapar a la tiranía de las ciencias naturales, para lograr la fundamentación de una ciencia empírica de los fenómenos espirituales no desde fuera, es decir, desde la ciencia misma, como Rickert, sino desde dentro, desde las fuentes de conocimiento. Este empeño enfrenta a Dilthey con graves cuestiones planteadas desde el propio Aristóteles y más concretamente desde Stuart Mill y el positivismo, que aplicaba a las ciencias de lo humano los métodos de las ciencias naturales. Dilthey comprende que el hombre no puede satisfacerse sin entender el sentido de sus propias

actividades y de la historia toda (1). Frente a Comte, Dilthey no cree que el hombre supere jamás la necesidad de una interpretación total y religiosa que las ciencias naturales no le proporcionan (2). Existen unas *ciencias del espíritu* cuya fundamentación viene a ser su gran problema para el pensador alemán. Es la vida misma lo que el hombre trata de indagar; *la experiencia de la vida* es la fuente del conocimiento que alimenta esos saberes humanos e históricos que quedaban fuera de las ciencias naturales pese a todos los esfuerzos. La realidad inmediata con que el hombre se encuentra es la realidad de sus propias vivencias; la realidad física, en cambio, sólo puede ser abordada por las ciencias de la naturaleza mediante una división en parcelas de aquello que Rickert llamaba el *continuo heterogéneo*. Mas los últimos elementos de las ciencias del espíritu son unas complejas realidades que llamamos individuos, y la realidad individual o humana para su estudio no puede descomponerse como la realidad física, sino que hay que tomarla en su íntegra unidad. Arte, moral, derecho, etc., son meras abstracciones; la verdadera realidad es que sólo hay individuos o relaciones o interacciones entre ellos. Dejémonos—viene a decir Dilthey—de hipóstasis generalizadoras; el *Hombre* no existe, ni tampoco el *Alma del pueblo* u otros conceptos abstractos a que se aficionaron los románticos; el pensador debe precaverse contra estas entelequias creadas para comodidad del pensamiento y que acaban, a veces, imponiéndosele como fantasmas que le ocultan la realidad auténtica. Los hechos humanos no pueden reducirse, como quería el positivismo, a la causalidad natural, porque dependen de la espontaneidad de la voluntad en la cual no juegan *causas*, sino *motivos* o *fines*.

El hecho de que en las ciencias del espíritu la información del hombre sobre sí mismo, sobre sus hechos y su pasado, sea directa y no mediata, ni captada mediante conceptuaciones, nos exlica por qué los hombres de la antigüedad,

---

(1) Sobre Dilthey y su idea de la historia, véase un preciso y condensado estudio de Laín Entralgo: *Dilthey y el método de la historia*, en el *Boletín Bibliográfico* del Instituto Alemán de Madrid, 1942.

(2) Véase Imaz: *El pensamiento de Dilthey*, Méjico, 1946, pág. 110.

los griegos, por ejemplo, avanzaron tanto en las ciencias del espíritu; precisamente porque sus elementos son directamente accesibles al hombre, sin necesidad de ninguna técnica extraña (1). Sorprende, en contraste con este formidable avance, lo poco que conocieron científicamente los griegos de la naturaleza misma, desde un punto de vista modernamente científico (2). Pero si el objeto de las ciencias del espíritu nos es directamente accesible, es, en cambio, mucho más complicado; la enorme complejidad de todo lo que a la historia humana y a las ciencias del espíritu se refiere, dificulta y retrasa su sistematización, mientras que las ciencias naturales avanzan de modo más rectilíneo porque progresan en el sentido de su desarrollo lógico (3). No es sólo esto; es que el campo de las ciencias del espíritu se altera constantemente porque el curso de las generaciones ensancha su horizonte y obliga a nuevos reajustes según este proceso histórico, es decir, a compás de los tiempos. El conocimiento de lo humano se nos da a nosotros mismos en lo que se ha llamado siempre la experiencia interna, en la captación de nuestros estados; en suma, en la *vivencia*, y la vivencia sin necesidad de conceptos puede llegar a lo evidente; de una de esas evidencias partió Descartes para fundamentar su sistema filosófico. La evidencia que posee el *pienso, luego existo*, la tienen todas las vivencias; la base de la filosofía de la vida es, pues, la autognosis o percatación interior.

Resumiendo a grandes rasgos lo que Dilthey expone fragmentariamente en muchas obras, y que sólo el esfuerzo reciente de algunos exégetas ha podido presentar en ordenación un tanto sistemática, diremos que la vivencia está estrechamente relacionada con la expresión, y en esa expresión se basa la posibilidad de una comprensión de su sen-

---

(1) Imaz: *Ob. cit.*, págs. 116-117.

(2) La explicación histórica de este atraso para mentes tan bien dotadas como las de los griegos, se explica para Dilthey, porque el mundo antiguo, o sea la civilización clásica, se hundió antes de que la observación sobre las ciencias de la naturaleza hubiera madurado en una construcción trabada; por ello, cuando la ciencia reanuda su marcha en Occidente, en el siglo XVII, el punto de arranque hubo de tomarse allí donde los griegos suspendieron su indagación. Véase Imaz: *Ob. cit.*, pág. 117.

(3) En cambio, dice Dilthey, las ciencias del espíritu progresan más bien en relación con necesidades humanas, y sólo a compás de ellas, instigado por ellas, se realiza este avance en ciencias que no dependen de un encadenamiento lógico.

tido, referida a la vivencia original. Esas manifestaciones de vida, es decir, esas vivencias expresadas, objetivadas, son el objeto peculiar de las ciencias del espíritu para las que el método único posible es lo que llama Dilthey la *hermeneútica*, es decir, la interpretación de esas expresiones. Esta telegráfica exposición nos hace ver el interés que la doctrina de Dilthey puede tener para la interpretación de la historia de la cultura toda y para la historia del arte. Las obras de arte son *expresiones de las vivencias* de sus creadores respectivos; la interpretación de esa expresión, labor de la historia y de la crítica, es ya una hermeneútica, que ha de llevarnos, bien conducida, a la comprensión, acercándonos a la vivencia original, al acto espiritual que necesitó expresarse, es decir, objetivarse.

Manifestación de vida o espíritu objetivo llamamos a *cualquier fragmento del mundo sensible que haya sido producido o modelado por el hombre.* El proceso de interpretación refiere ese algo sensible a una vivencia interior cuya manifestación es (1).

El pensamiento contemporáneo vuelve a tomar el hilo de las reflexiones de Dilthey con otro enfoque y otra articulación, con una visión más clara de los problemas de lo que su tiempo le permitió a aquel pensador solitario, en la doctrina de un filósofo español. Me refiero a D. José Ortega y Gasset (2).

La historia en el pensamiento de Ortega.

La cuestión de la fundamentación de la historia está instalada en el núcleo mismo de la filosofía orteguiana, y de aquí la importancia que este desarrollo teórico tiene para

(1) "Para comprender la individualidad de la obra—dice Eugenio Imaz, en su explicación de la doctrina de Dilthey (*Ob. cit.*, pág. 216)—, tenemos que reproducir de algún modo su proceso de creación, tenemos que revivir la vivencia poética del autor al crearla, tenemos que seguir una conexión anímica." La aplicabilidad de esta doctrina a la crítica y a la historia del arte no necesita ponderarse.

(2) Para la relación o coincidencia en ciertas preocupaciones básicas del pensamiento de Dilthey con el de Ortega, nada mejor que la lectura del estudio de Ortega, *Guillermo Dilthey y la idea de la vida.* (Obras completas, tomo VI, págs. 165 y sigtes.); desgraciadamente sólo ha visto la luz una parte de este trabajo que iba a constituir todo un libro.

todos los cultivadores de cualquier disciplina histórica (1). Para Ortega, toda la historia hasta el presente ha sido una lamentable caricatura de lo que debía ser. El hartazgo de lucubraciones de los secuaces del idealismo y sus construcciones arbitrarias llevaron, como hemos visto, a la reacción más opuesta: a desentenderse de tal gimnasia estéril y a buscar en la historia el mero establecimiento de los hechos. Con estas reservas respecto de la filosofía de la historia se realizó la abrumadora labor histórica de las grandes figuras del siglo XIX que trabajaron fabulosamente en la aportación y en la ordenación de los hechos, pero desentendiéndose de cualquier básica estructura *a priori*, necesaria siempre, recuerda Ortega, para que una ciencia pueda existir e, incluso, para iniciar sus trabajos. Pues todo trabajo histórico, afirma, supone unos principios esenciales; todo historiador, lo sepa o no, usa tales principios, pero si no ha pensado con rigor su contenido, si no ha revisado los supuestos que condicionan su trabajo, al no haber sido elaborados previamente, al ser dejados en la crepuscular oscuridad de lo informe, en el subsuelo de las convicciones no revisadas por la reflexión, aparecerán, al asomar involuntariamente en sus páginas, viciadas por los prejuicios, la contradicción y la incongruencia.

Por esta falta de fundamentación filosófica de su tarea, "el historiador—dice Ortega—parece manejar toscamente, con rudos dedos de labrador, la fina materia de la vida humana. Bajo un aparente rigor de método en todo lo que no importa, el pensamiento del historiador suele ser impreciso y caprichoso en todo lo esencial". Si no hay clásicos en la historia, entendiendo la palabra clásico en sentido distinto del que le dan los historiadores de la literatura, no es porque no haya autores de obra cumplida y respetable, sino porque ninguno, cualquiera que fuese su excelencia narrativa o de síntesis, se puso frente a frente dando cara a los básicos problemas de la historia. La gran escuela histórica alemana,

(1) Todos los escritos de Ortega están impregnados de estas convicciones. Aquí me refiero ahora concretamente a dos estudios suyos muy conectados y estrechamente relacionados con estas cuestiones: el titulado *La Filosofía de la Historia de Hegel y la historiología*, aparecido, aunque no rematado, en 1928 (Obras completas, vol. IV, pág. 521), y su *Historia como sistema*, aparecido primeramente en inglés en 1935 y en español en 1941 (Obras completas, vol. VI, págs. 13 y siguientes).

desde Ranke, su gran figura, se desarrolla manteniéndose en una actitud común a sus participantes: la enemistad y la reserva respecto de la filosofía de la historia. Para Ranke, el historiador sólo debe preocuparse de establecer su hecho *wie es eigentlich gewesen*. El esfuerzo de Hegel despertó la enemistad de los historiadores porque no podían asentir a las violencias a que el filósofo alemán quería someter la materia histórica para adaptarla a su propio sistema, a su dialéctica del espíritu. Librarse de la arbitrariedad fantástica y, sobre todo, de la trascendencia, como ha observado Croce (1), fué la gran preocupación de los historiadores a secas; el establecimiento de los hechos era su único deber, y sus métodos, la crítica de las fuentes y los documentos, bastarían para ocupar durante largos decenios a generaciones enteras de trabajadores que irían poblando de realidades contrastadas, y no de fantasías, los ficheros de la historia. Los investigadores se limitaron a una parcela del campo del trabajo con efectivo deseo de dominarla; comenzó el reinado de los especialistas desentendidos de toda inquietud filosófica, de todo contacto con las ideas generales (2). Pero la historia, como toda ciencia—dice Ortega—, necesita de un esquema previo *a priori* para poder ser entendida. Para entender el mundo físico, el científico se construye un esquema *a priori*, de cuya validez nos informará el experimento; la recolección de hechos por sí mismos es nada si no está hecha ya con un criterio de selección que indica previas ideas sobre el objeto último de nuestro trabajo. El coleccionismo de los hechos es una de las aberraciones más extremas de la mente humana, pues "la necesidad subjetiva que lleva el estudio de las ciencias es, en verdad—dice Ortega—, sin duda, el afán de evidencia racional de conocimiento, y no meramente una suma de noticias". Aun los historiadores de mayor prosopeya, los que, según Ortega, entronizaron el *llamado estudio de las fuentes*, hacen también lo que se reprocha a los filósofos, o sea, llenar la historia de invenciones *a priori* (3). El error está en que los métodos científicos

(1) *Teoria e storia della storiografia*, 3.ª ed.; Bari, 1927, pág. 273.
(2) Idem íd., págs. 276 y sigtes.
(3) Ortega escoge algún ejemplo flagrante en el propio Ranke, considerado en su tiempo

de la historia, necesarios e imprescindibles para la elaboración histórica, hayan pasado a ser lo principal de estas disciplinas en lugar de ser sus servidores (1). La historia es variación, pero esa variación se opera sobre constantes; las constantes son la estructura radical *a priori* de la realidad histórica, y su confirmación se encontrará en la investigación pormenorizada de los hechos; esa distinción entre lo variable y lo constante es necesaria para el trabajo histórico, la historiología que propugna Ortega y que debe apoyarse en un descubrimiento de Hegel; la necesidad de la determinación de la razón, pensada siempre hasta ahora como razón intelectual.

Tenemos que pensar en la posibilidad de una historia racional—dice Ortega—; pero la *razón* de la historia está determinada por la peculiar realidad sobre la que actúa; la razón matemática no puede ser, por ejemplo, la razón de la historia. La consecuencia de Ortega es que existe una *razón histórica* que no es una simple reflexión sobre los métodos de la historia, sino un análisis inmediato de la realidad histórica para descubrir su estructura, su razón (2). Pues razón es para Ortega *toda acción intelectual que nos pone en contacto con la realidad*, y la realidad radical es la vida humana desde la cual Ortega quiere reconstituir la filosofía. Desde la vida la historia se concibe como una cadena, como un sistema, el sistema de las experiencias humanas. La historia es cambio porque cambia el mundo del hombre, y este mundo está basado en una textura de creencias o convicciones que forman el supuesto de su vida en cada situación histórica. Para comprenderla, el historiador necesitará establecer el mapa, el sistema de las creencias del hombre, del pueblo o de la época que quiera estudiar; interviene en la dialéctica

como un anti-Hegel, y que, en un pasaje, cuyo texto incluye Ortega en una nota, confiesa que la tarea de dar cima a una historia universal sólo es posible dentro de la tendencia que inspiró a Hegel.

(1) Ortega denuncia, con penetración tan luminosa que nos hacía desear un ulterior desarrollo, como uno de los más graves síntomas de nuestra época, esta inversión estimativa que ordena las cosas *no por su importancia absoluta*, sino *por su necesidad inmediata*. Que una cosa sea necesaria no quiere decir que deba ocupar el renglón principal en nuestra vida. Todos los órganos del cuerpo humano son necesarios para vivir, pero la jerarquía entre esos órganos es la que establece la dignidad de sus funciones. (Véase Ortega: Ob. comp., IV, página 533.)

(2) Véase Ob. comp., IV, pág. 538.

de la historia un proceso de variación mediante el cual cambian esos supuestos que mantienen el mundo del hombre. El historiador necesita, por lo tanto, una fina percepción para distinguir lo que son creencias y supuestos básicos de la vida de un hombre o de una época y lo que son ya sólo ideas, convicciones intelectuales que no están en la base de sustentación de la vida y que tienen en la del hombre un papel distinto. La tarea del historiador estriba, después de trazar el mapa de las convicciones vigentes en un momento dado (1), en conocer, aprehender y describir los cambios en la *concepción del mundo*, para emplear el lenguaje de Dilthey, y en distinguir con precisión y cronología esas mutaciones que son los chaflanes de la historia. En este punto Ortega hace jugar un papel de primera importancia a la mutación generacional, es decir, a la intervención de las generaciones en la historia, punto de vista de que volveremos a ocuparnos al tratar concretamente del problema de la generación aplicado a la historia del arte. Esa mutación puede ser máxima o mínima; cuando es máxima, la historia se halla en un momento de crisis que queda superada por la intervención de una generación decisiva que saca a la evidencia un cúmulo de nuevas verdades que, convirtiéndose en creencias, definirán la estructura de una nueva visión del mundo y, por lo tanto, de una nueva época histórica.

En cuanto a la grave cuestión, ya aludida anteriormente, de cómo puede ser pensada la individualidad que constituye el ser viviente, problema fundamental en la epistemología de las ciencias del espíritu, Ortega alude a conceptos muy distintos de los conceptos generales o universales con los que las ciencias trabajan habitualmente: los *conceptos ocasionales* en los que generalidad e individualidad pueden conciliarse (2). El apasionante racimo de cuestiones que Ortega ha presentado sobre estos temas en algunos de los

---

(1) Véase el estudio de ORTEGA: *Ideas y creencias*. Ob. comp., tomo V, págs. 375 y siguientes.

(2) Toca este punto en *La historia como sistema*, denso y apretado estudio escrito en 1935 y publicado primeramente en inglés, una de las piezas fundamentales para el conocimiento de sus ideas filosóficas. El punto, tratado ligeramente en este texto, será objeto de ulteriores desarrollos que Ortega promete en el propio pasaje a que nos referimos. (Véase Ob. comp. VI, págs. 35-36.)

trabajos de sus últimos años, nos ofrece una posibilidad de que la historia pueda renovar sus anquilosadas construcciones y permitir un fecundo desarrollo entorpecido hasta ahora, sin duda, por esta falta de fundación sistemática, sin la cual ninguna erudición podrá hacer avanzar de modo duradero y eficaz la ciencia histórica. Y no cabe dudar que de esta transformación quedarán afectadas las historias particulares de los valores culturales, y muy en primer término la historia del arte, exponente significativo de eso que me he permitido llamar anteriormente las nuevas humanidades o, si queréis, las humanidades visuales, que han cobrado tan singular preeminencia para la cultura del hombre del siglo XX.

El trabajo filológico en la historia del arte.

Esta somera ojeada a las variaciones capitales de la actitud ante el problema de la historia desde el siglo XVIII a nuestros días, que acaso pudiera parecer ociosa, quiere recordar sencillamente que no es posible al historiador del arte desconectarse de estas cuestiones generales de fundamentación de la historia toda, pues ellas afectan, a su modo de entender, la propia disciplina que en tales cimientos encuentra su sentido último. Los cambios de actitud y el proceso del pensamiento filosófico en el curso de la última centuria dejaron su impronta en el trabajo concreto de la historia del arte, en sus orientaciones, en sus ideas rectoras y en sus métodos, a partir del romanticismo. La posición de las grandes figuras en la época historicista alemana, Ranke, por ejemplo, acusaba ya su reacción contra la filosofía de la historia del idealismo romántico. Al historiador de vasto aliento, tipo Ranke, sucedió el reino de los filólogos, el período de la historia filológica y erudita que, en gran parte, no ha sido aún superada. Importa decir que esta dirección fué especialmente fecunda en su labor preparatoria y crítica de aportación de materiales. El error estuvo, como Croce ha señalado agudamente (1), en que estos aportadores filólogos

(1) Croce: *Ob. cit.*, pág. 268.

perdieron con facilidad la modestia en que habían mantenido su trabajo y, ensoberbecidos por la precisión de sus métodos, creyeron ser los únicos historiadores científicos. "Cualquier mezquino copista de textos o colector de variantes... se creyó hombre de ciencia y de crítica y se atrevió no sólo a mirar frente a frente, sino con superioridad y desprecio, como hombres antimetódicos, a Schelling o a Hegel, a Herder o Schlegel; esta epidemia se extendió desde Alemania a otros países de Europa e, incluso, a América, aunque en algunas partes se encontrasen con más frecuencia espíritus irreverentes que se reían de ella" (1).

La historia del arte, ciencia que fechamos a partir de Winckelmann, puede decirse que reunió en la segunda mitad del siglo XIX una gran parte de los materiales que maneja, y esto fué debido a los especialistas que trabajaron con los métodos filológicos. El trabajo se orientó, especialmente, en tres direcciones: crítica de las fuentes literarias, topografía monumental y crítica del estilo. La crítica de las fuentes literarias no es un método peculiar de la historia artística, sino que le fué común y lo sigue siendo con cualquiera otra rama de la historia general o de la literatura. Fué el período de preocupación por las ciencias auxiliares, tan predominante en esta época; el ejemplo lo dió de la historia medieval, en la que se formaron, especialmente en Alemania, muchos investigadores derivados luego hacia la historia del arte (2). Esta formación, excelente por su rigor, sigue siendo para todo investigador de historia la mejor escuela. La depuración de los textos documentales de la Edad Media, puesta en relación con los monumentos y el estudio apurado y crítico de las fuentes literarias, que daban noticia de las obras de arte del Renacimiento fueron tareas predominantes en esta época; en realidad, este tipo de trabajo filológico es aquel en que España sobresalió más pronto y en el que no hemos dejado de tener una brillante sucesión de promociones desde Ceán Bermúdez o Llaguno hasta Carderera, Viñaza, Martí Monsó, y tantos otros investigadores que todavía en España siguen sacando a luz documentos de

(1) Croce: *Ob. cit.*, pág. 269.
(2) Croce: Loc. cit.

archivo que esclarecen, precisan y orientan el trabajo ulterior. Como ejemplar trabajo de conjunto que resume un siglo de investigaciones en este punto, tiene que citarse el tratado de Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur* (1), recopilación magistral sobre fuentes literarias para la historia del arte en Europa. Otra dirección interesante es la literatura topográfico-descriptiva de monumentos y obras de arte que cuenta entre nosotros con ilustres precedentes desde el tiempo de la ilustración, con los trabajos de Ponz o de Bosarte. La topografía histórico-monumental, especialmente favorecida por el romanticismo, produjo en España los *Recuerdos y bellezas*, de Quadrado, y en toda Europa iniciativas de las que, en época un tanto tardía, vinieron a ser eco nuestros catálogos monumentales, tarea durante muchos años interrumpida entre nosotros y acometida de nuevo hace algunos años. Pero el positivismo realista no podía contentarse con el viaje romántico, sino que tenía que acudir al estudio concreto de la obra de arte misma, materia efectiva y primaria de toda historiografía artística. Si la historia del arte tiene mucho de común con la literatura y la filosofía en cuanto se ocupa de productos del espíritu humano, las obras de arte son a la vez objetos creados en el espacio, con una realidad física que está ahí para ser observada y estudiada. Quiere esto decir que, sin contaminación alguna, la historia del arte es una ciencia de observación, y éste es el único punto que puede tener de contacto nuestra disciplina con las ciencias de la naturaleza. La observación y el análisis de esas realidades son, pues, método y entrenamiento necesario. En principio, la historia del arte nos ofrece un caos de objetos concretos y materializados, monumentos arquitectónicos, esculturas, pinturas y objetos de uso, construídos en las más diversas materias que se presentan a la consideración del historiador con un imperativo primario de ordenación. Por eso, la mínima exigencia que ha de hacerse a quien sobre este material trabaje es una capacidad de analizar y clasificar entidades

(1) El trabajo apareció primero con el título *Materialle zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* (1914-1920), en las *Sitzungsberichte*, de la Academia de Viena. La edición aparte es de 1924, dedicada a Karl Vossler. Hay traducción italiana: *La letteratura artistica;* Firenze, 1935 (edición numerada de 1.000 ejemplares).

físicas, visuales; es evidente que un ciego puede ser crítico de música, pero no historiador de las artes plásticas. Análisis, captación de lo esencial, reconocimiento de semejanzas y diferencias, son, pues, factores primarios para ese proceso de clasificación, de adscripción de cada obra de arte a un grupo, a una época y, si es posible, última meta de este trabajo preparatorio, a un autor. La tarea no termina con esto, aunque haya gentes que se creen con derecho a reposar cuando han cubierto estas previas y primarias etapas.

Tal entrenamiento en la observación hace de nuestra disciplina una de las de mayor valor actual en el aspecto educativo. El hombre de hoy, formado más que nunca en la cultura visual, encuentra en la historia del arte satisfacciones incomparables a las que le ofrezca cualquier otra actividad humana. De aquí que, por motivos conocidos de todos y que no me entretendré en analizar, pueda la historia artística considerarse hoy como la base de lo que podemos llamar las nuevas humanidades visuales. Notorio es que toda la cultura y la ciencia de hoy están impregnadas de vocabulario artístico y de conceptos que de la historia del arte proceden.

El atribucionismo.

En el estudio de la obra de arte se impone, pues, una atención a la materia misma y a su moldeamiento por el hombre; de aquí esta preocupación por la técnica que imperó durante una cierta época central de la historia artística en el siglo pasado, y de la que se cita a Semper como el más empedernido representante. Tras la técnica, la forma; son los rasgos peculiares de la forma los que, definiendo la unidad que llamamos estilo, nos sirven de bases necesarias para esa clasificación. A su vez, los rasgos de estilo han de ser referidos a una unidad, bien a una unidad de civilización o de época, o bien a una unidad individual, al estilo de un artista. En este contacto directo con la obra de arte, favorecido desde el siglo pasado por la constitución de los grandes museos de Europa, se trataba de no satisfacerse con las clasificaciones tradicionales o, para emplear el término pre-

ciso, con las *atribuciones* de los escritores antiguos. Se utilizó, en primer término, el procedimiento de confrontar las fuentes literarias con las obras mismas, dejando en último término hablar al estilo su elocuente lenguaje, fuente última de toda verdad en este sentido. El estudio metódico de las obras, la definición de los rasgos de estilo que las caracterizaban, la aplicación de los principios empíricos que se deducían de este estudio, fueron preocupaciones de unos hombres de excepcional valía, que iniciaron este método fecundo para la depuración de las atribuciones. El siglo XIX fué el siglo de los grandes *conocedores*, que, continuando los intentos del siglo XVIII, trataron de formar, en el estudio de cada artista, el *catálogo razonado* de sus obras. Esta serie de grandes expertos, que llegan desde Morelli a Bode, a Berenson o Friedländer en nuestros días, representan en la historia del arte un momento fecundo; mas la atención absorbente a lo que ya Burckhardt llamaba con ironía el *atribucionismo*, ha causado también extravíos en la historia del arte, que algunos han llegado casi a identificar con estos métodos de filología clasificatoria. Pues la finura en la captación de los rasgos externos de un estilo, la autoridad lograda por el entrenamiento en este aspecto, han hecho que en muchos casos el conocedor avezado en las atribuciones se desentienda de los problemas ulteriores y de las ideas generales necesarias para llegar a la construcción histórica propiamente dicha. Venturi ha señalado con agudeza este peligro. Es frecuente —dice—"que la cultura de un historiador del arte sea inferior a la de un historiador de la literatura o de la civilización, que la fuerza de su pensamiento sea inferior a la de un estético, pero no son la cultura ni el pensamiento los que hacen un conocedor" (1). Mas no se trata sólo de peligros científicos; la excelencia del conocedor, como la del catador de vinos, tiene hartas probabilidades de ser atraída hacia el delicadísimo terreno del expertizaje comercial, que acaba empañando, por mucho cuidado que en evitarlo se ponga, la seriedad científica y aun la rectitud personal de muchos de los grandes o pequeños conocedores que en tal oficio se emplean.

(1) *Histoire de la critique d'art;* Bruselas, 1938, pág. 264.

La realidad es que la gente suele pensar que el historiador del arte no es otra cosa que un conocedor. "En la acepción popular—dice Venturi—, el historiador del arte es el que, puesto ante una escultura o una pintura, llega a clasificarla por medio de una simple lectura de los elementos figurativos que en ella se encuentran, sin recurrir a las fuentes escritas" (1). Por otra parte, como el mismo Venturi afirma, "la tarea del conocedor es absorbente por sí misma y deja difícilmente bastante energía para la necesaria integración con el pensamiento y con la cultura". Por otra parte, la supuesta exactitud del riguroso método con que Morelli revolucionó el atribucionismo ha causado no pocas desilusiones; ese método no es, en realidad, generalizable, excepto en un consejo muy elemental: el de que el crítico que estudia pinturas ponga mucha atención en los detalles; pero hoy nadie cree que se puedan derivar reglas infalibles de los procedimientos morellianos, que, en definitiva, quedarán siempre subordinados, en cuanto a su éxito, al talento y la agudeza de quien los emplea. La utilización de estos métodos ha mostrado sus fallos, por otra parte, cuando por el avance de la fotografía se ha pasado del estudio de obras de arte mismas al análisis de gabinete sobre los documentos fotográficos.

Tocamos con ello un problema interesante, muy peculiar de la historia de las artes plásticas, al que se ha referido Schlosser con gran precisión: "Frente a la historia de la literatura o de la música—dice el historiador vienés—la llamada historia del arte se encuentra en una posición desfavorable, ya que no puede, como aquéllas, tener siempre presente sus monumentos, cosa físicamente imposible..., y tiene que limitarse, en vez de contemplar los originales que, por otra parte, se hallan con tanta frecuencia alterados o falsificados, a trabajar sobre traducciones, sobre copias y copias de copias, sobre engañadoras reproducciones y horrendos fotograbados..." (2). Si la fotografía ha ampliado enormemente las

(1) *Histoire de la critique d'art;* Bruselas, 1938, pág. 264.

(2) SCHLOSSER: *Commentario della mia vita*, traducción italiana de sus notas de autobiografía científica incluídas en el volumen *La Storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi d'un suo cultore;* Bari, 1936, pág. 32. En su texto original, el trabajo de Schlosser había aparecido en el libro *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, del que no he podido hallar ejemplar asequible. Aprovecho esta nota para advertir de la extrema difi-

posibilidades en el estudio comparativo de las obras de arte, ha causado también no pocos daños, que han sido ya muy agudamente señalados por los que se preocupan de cuestiones de método.

Así lo ha hecho observar el propio Friedländer (1): el que contempla en la fotografía una obra de arte olvida a veces que sigue desconociendo el original y, olvidándolo, se lanza con frecuencia a conclusiones a las que no tiene ningún derecho. Si de la traducción en literatura se suele decir que es casi siempre una verdadera traición, imagínese hasta qué punto puede una fotografía o una defectuosa reproducción traicionar las calidades intraducibles de un original. Nada se parece más a la fotografía de una obra de arte que la fotografía de una copia o una imitación de esa obra de arte; con ello aludimos ya a uno de los más graves problemas que se plantean a la historia del arte actual, pero que irá todavía agravándose en el futuro; me refiero a la espantosa oleada de falsificaciones que inunda día por día el mercado de arte, para invadir las colecciones privadas y llegar hasta los museos más ilustres y hasta ahora incontaminados. Se trata de un caso más pero alarmante en verdad de las oportunidades que la civilización actual ofrece al triunfo de la mentira y de la correlativa indefensión contra el mal que la vida de hoy nos deja sentir por todas partes. Como en otros aspectos de nuestro mundo revuelto y subversivo, el malvado tiene a su favor todas las ventajas, incluso la de la ciencia, de la que puede servirse eficazmente. Toda la erudición acumulada por la historia del arte durante más de un siglo puede ser puesta a su servicio por el falsificador, que alcanza en su técnica grados de refinamiento tan singular que le permiten salir al paso de objeciones ya previstas

---

cultad con que en Madrid se tropieza para trabajar sobre las materias que constituyen el tema de este discurso; aparte de mis libros personales, he podido disponer de muy poca ayuda en las bibliotecas públicas madrileñas, que carecen, aun las que debían estar más especializadas, de las más elementales obras de metodología y filosofía de la historia del arte. Ello explica—y quede dicho de una vez para todas—por qué muchas veces me he valido de traducciones de obras cuyos originales no he podido consultar.

(1) Véase su libro *On art and Connoisseurship;* London, segunda edición, 1943, página 197. El libro fué escrito en alemán, pero publicado primeramente en inglés en el texto que se apareció según traducción de Tancred Borenius. Hace poco ha aparecido una traducción española en Barcelona.

y engañar a los más avisados críticos, incluso con el apoyo de los textos. Marchantes, expertos y anticuarios internacionales disponen de todo el aparato catalográfico y erudito para reforzar sus atribuciones, para preparar sus coartadas y ganar sus pleitos ante los más exigentes tribunales de la ciencia. Citaré un ejemplo histórico que dejaré anónimo, pero que proviene de autorizadísimo testimonio personal. El caso cien veces repetido: una gran colección que se deshace por herencia, y en ella un cuadro digno, sin atribución, aunque con caracteres claros de época y de escuela: un retrato veneciano del siglo XVI. En él un caballero de noble y grave apostura se mostraba en una pose determinada y con el típico atuendo de su tiempo, pero sin ornamento ni atributo alguno que lo distinguiese especialmente. Uno de los herederos vendió el lienzo, que pasó los mares; acogida brillante le esperaba más allá del océano. La anónima y desconocida pintura veneciana del XVI se convirtió tras este viaje en un Tiziano *documentado* mediante la oportuna adición sobre el pecho del personaje de una medalla y una cadena que, sumadas a la pose del caballero, hacían coincidir *a posteriori* el retrato con el pasaje de un escritor antiguo incluyendo la descripción de un retrato que *ahora* correspondía con fiel exactitud a lo que el comprador posible vería en la superficie del lienzo. Como en otros sectores de nuestra vida actual, el falsario cuenta, como una de las principales ventajas de que se prevale, con la cobardía social, es decir, con la cautela o la inhibición de las gentes competentes que podrían luchar contra el mal en casos concretos y que muchas veces por acción u omisión acaban siendo sus cómplices.

Pero no agotamos con esto todos los aspectos negativos que la superstición atribucionista presenta para el historiador del arte. Aun con la más depurada técnica y el más estricto rigor en los métodos, el conocedor se queda del lado de acá del fenómeno estético; en el umbral donde comienza la verdadera crítica y, por tanto, la verdadera historia. Existe, en primer lugar, el peligro del virtuosismo. Un crítico inglés lo ha denunciado muy ingeniosamente: "En el juego de las atribuciones—ha dicho Bodkin (1)—... los que

(1) *The approach to painting;* Londres, 1945, pág. 76.

lo practican habitualmente desarrollan talentos de un ágil tipo detectivesco a expensas de su capacidad de responder a una solicitación emocional; la ansiedad de averiguar el autor de un cuadro acaba por serles más importante que la captación de su mensaje y terminan por ser incapaces de obtener de una pintura un goce mayor que el que podrían derivar de descifrar un acróstico o de ordenar un rompecabezas." Pero, sobre todo, no debemos olvidar que aún sólo después de haber reconocido en una obra los rasgos peculiares de una caligrafía personal, los elementos objetivos de un estilo individual, empieza la específica tarea del crítico, la comprensión interpretativa de las vivencias del artista, el encuadramiento de la obra aislada en el mundo espiritual de su creador.

Que estas observaciones sobre la limitación de objetivos del atribucionismo y la orientación exclusiva del conocedor no hagan creer a nadie que parezca preferible caer en los opuestos extremos; los peligros del atribucionismo maniático no absuelven a ningún verdadero historiador del arte de la obligación de formarse como conocedor al menos en alguna rama verdaderamente importante de su disciplina. Sin este rigor formativo básico, el historiador estará condenado a hablar por boca ajena, a comulgar con ruedas de molino y, en definitiva, a derivar hacia el puro charlatanismo irresponsable.

La ordenación de los hechos en la historia del arte.

La crítica filológica positivista es, pues, el prólogo del trabajo del historiador, que es, en definitiva, obra de síntesis, aspiración a la aprehensión de lo más valioso del proceso artístico concreto, y aproximación a una interpretación genética de la historia toda. Claro está que esto no quiere decir que aun en el momento máximo de la marea positivista no se abordase el panorama total de la historia universal del arte, pero se hizo con la timidez y la prudencia del que pone cuidado en no rebasar las fronteras del clasificador de hechos, del recopilador; horror a cualquier penetración en una explicación filosófica de la historia, como los filósofos

de la época tuvieron horror a incurrir en el pecado metafísico. *Los hechos, como han sucedido*, según el principio de Ranke. Culturas, civilizaciones, naciones, estilos, se tratan como *hechos*, se exponen como material clasificado... en general, claro está, porque si la urgencia de explicarse el mundo y la historia, como el preguntarse por el sentido de la vida, son necesidades perennes, aun el más cuidadoso positivista deja siempre introducirse la filosofía y la metafísica, cuando no por la puerta grande, por la gatera. Pero el hecho es que las historias generales del arte que tuvieron una mayor difusión desde 1850 a 1914, bien la de Springer o la de André Michel, están concebidas con este criterio de santo horror a salirse de los hechos mismos. En el prólogo de la historia de Michel se explica su programa de esta manera: "La historia del arte ha sido la última en constituirse entre las ciencias históricas; si hoy apela a sus métodos y entre ellas se incluye, la naturaleza y la complejidad de los hechos que tiene por misión observar, analizar y clasificar, bastarían para explicar lo tardío de su incorporación... Después de un período de síntesis filosóficas y de teorías estéticas cuyas tentativas más poderosas fueron, en sus comienzos, las *Vorlesungen über die Aesthetik*, de Hegel (1835-1838), y, en su declinación, la *Philosophie de l'art*, de Taine (1867) (1), la ambición de los historiadores del arte hubo de hacerse más modesta. Advertidos de la insuficiencia de las enciclopedias efímeras, cuyos servicios sería injusto olvidar, se limitaron a las monografías. Estudiar la obra de un artista, la historia de un monumento, el arte de una región, despojar inventarios y cuentas, establecer series, formar catálogos, ésa fué la consigna en todos los laboratorios históricos... Es, no obstante, legítimo, y sería en todo caso indiscutiblemente útil, deducir de los millares de monografías y de contribuciones apilados en los estantes de una biblioteca los resultados positivos y generales que parece lícito considerar ya como seguros" (2). Modestia prudente, resumen de monografías,

(1) No deja de ser curioso que el intento explicativo positivista de Taine, en su asimilación de la Historia artística a las ciencias naturales, parezca ya sobradamente osado a los prudentes colaboradores de la *Histoire de l'art*, emprendida al filo de 1900.

(2) *Histoire de l'art.., publiée sous la direction de André Michel.* París, 1905; T. I, 1e partiè, préface.

resultados positivos; que no se pida más al historiador del arte, nos dicen los autores de la Historia dirigida por Michel.

El problema de los cambios de estilo.

Pero a despecho de la actitud que revela este párrafo de una obra publicada en 1905, y que refleja la línea del positivismo histórico francés, otras apetencias y otras reacciones han comenzado ya a surgir en Europa. Una especulación conceptual y explicativa, intensa y a veces desenfrenada, aparece con el deseo de modelar de una manera dúctil el enorme caudal de hechos almacenados por la historia del arte en esa laboriosa etapa de las monografías y las contribuciones. Se trata, en nuestra disciplina, de un nuevo idealismo. A las generaciones positivistas suceden otras que, empachadas de erudición, vuelven a sentir la indeclinable necesidad de pensar la historia. Sesenta o setenta años hace que esta reacción se dejó sentir en la historia del arte.

Comienzan a surgir los primeros intentos de reducir a sistema y ordenar por medio de conceptos el enorme material acumulado; vuelven a plantearse las posibilidades de descubrir en el proceso histórico-artístico sus tendencias o ritmos y de agrupar los hechos de manera inteligible, superando el atribucionismo y el trabajo de mera clasificación que deja a las obras de arte, como materias minerales, metidas en tarros cerámicos convenientemente etiquetados, como en el anaquel de un boticario. Se tratará ahora de investigar si existen y cuáles son los conceptos útiles para esa ordenación de los hechos; se quiere explicar en la sucesión de las obras de arte su lógica interna, su dependencia de factores inmanentes, es decir, impuestos por el desarrollo mismo del arte, o espirituales, es decir, que derivan de factores humanos ligados a necesidades de la expresión. El determinismo a lo Taine y la erudición filológica dejaban de lado problemas esenciales, la explicación de los cambios de estilo, la realidad evidente de la transformación súbita o gradual de las formas artísticas, con alteración de sus principios compositivos e, incluso, de la factura, o sea de la diversa interpretación que

de la técnica van dando las sucesivas épocas y generaciones. En todo ello yacían incógnitas que no podían resolverse reduciendo el fenómeno artístico a la causalidad física o económica. Cierto que el siglo XIX en su segunda mitad fué evolucionista; las ciencias naturales admitían como principio básico la transformación paulatina de las formas de la vida natural en el planeta, y así podía considerarse todo fenómeno de cambio como un caso más de la ley universal a la que lo humano no escapaba. Pero en el caso del arte, los cambios de estilo no ocurrían en lapsos de milenio que los sustrajesen a la observación humana, sino que tenían lugar ante nuestros ojos o en períodos de la historia próximos y perfectamente documentables. La indagación de sus causas, o al menos la explicación de sus oscilaciones, nos era inmediatamente abordable sin necesidad de azarosas hipótesis, y, en todo caso, para este intento de esclarecimiento no nos servirían el determinismo científico ni los prejuicios materialistas. En otro aspecto, el supuesto, tan caro al siglo XIX, del progreso continuo e indefinido, tampoco valía para el arte, en el que constantemente registramos el hecho de que las grandes épocas de creación o la aparición de los grandes maestros en modo alguno se acomoda al esquema previo de ese progreso fatal e incontenible. Frente al ritmo lento, al fluir seguro y tranquilo de la evolución en marcha, el arte presentaba constantes ejemplos de esas mutaciones bruscas que los propios hombres de la ciencia natural comenzaban a descubrir en sus campos de investigación. Las preguntas surgían sin que pudiera esquivarse la interrogación. He aquí que las puras y sobrias líneas de la arquitectura italiana, aquella que en Brunelleschi o en Alberti ha sido caracterizada como una *arquitectura de geometría plana*, comienzan a alterarse en el sentido de la robustez, a moverse quebrándose, a adquirir valor plástico o pictórico súbitamente en Miguel Angel, escandalosamente después en Bernini y Borromini. ¿Por qué se rompen los frontones, se retuercen las líneas predominando las curvas sobre las rectas y, dentro de ellas, las curvas menos tranquilas: óvalos, espirales y parábolas? ¿Por qué las quietas superficies parecen querer animarse agitando los paramentos y las siluetas en un espasmo diná-

mico y expresivo? ¿Por qué la línea neta, acusada, que contornea las figuras y las hace vibrar, tensas en la cuerda de sus perfiles en las vírgenes o las diosas de Boticelli, se funde de repente en atmósfera, se difumina en delicadezas de luz y vaga sombra en los rostros enigmáticos de mujer que pinta Leonardo de Vinci y después en la niebla cariciosa que envuelve los desnudos del Correggio? ¿Por qué, dentro de una misma civilización y de épocas tan próximas, las formas del arte se alteran hasta el punto de parecer hablar otro lenguaje? Para cualquier intento de explicación, tenemos que dar previamente de lado toda causalidad histórico-natural; tampoco nos valen las explicaciones de Taine. Ni la geografía, ni los factores raciales o sociológicos, explicarán jamás estos hechos primarios en la historia del arte. Ni la raza, ni el medio físico ni las costumbres han variado de modo sensible desde el Alberti al Bernini; desde Boticelli al Correggio o desde Herrera a Churriguera. Italia sigue en las épocas que van de unos a otros artistas en una situación sociológica semejante; los papas y los magnates de la Iglesia y de la nobleza siguen encargando villas, palacios, cuadros y esculturas. La riqueza y el mecenazgo no han decaído; Italia sigue fecunda en grandes artistas. Lo mismo en España; entre Herrera y Churriguera, monarquía e iglesia conservan su fuerza y su prestigio, nada físico, racial ni político se ha alterado fundamentalmente en este lapso. *Sólo han cambiado las formas*, y ésta es cuestión cuyo estudio compete a la historia del arte.

Expansión y crisis en la historia del arte.

Verdades tan evidentes como las que esta somera indicación señala se imponen ahora con toda su fuerza a estas nuevas generaciones en reacción contra el positivismo. De la atención a ello saldrá esa nueva especulación que va a ser en su mayor parte obra de pensadores germánicos. Mas para abordar lo que esa nueva actitud supone en una zona más templada, me interesa ahora referirme a las ideas de un profesor suizo, Waldemar Deonna, que expresó esta toma de

conciencia de la nueva situación en la historia del arte en algunos libros representativos. Deonna, arqueólogo ginebrino dedicado al estudio preferente de la escultura arcaica griega, trabajando sobre un material concreto, se encontró, como en su día Schlosser, con la necesidad de preguntarse por el valor y el sentido de su trabajo. Coincidiendo con pensadores alemanes a los que acaso no había leído (1), se planteaba, hacia 1912, problemas semejantes a los de sus colegas germánicos, aunque, como espíritu educado a la francesa, era en él la preocupación metodológica la primordial. Pero de la arquelogía que conoció Winckelmann al vasto panorama histórico que se abre ante un hombre del siglo XX, la diferencia en anchura y en profundidad es enorme: Deonna expresa esta alteración del paisaje históricoartístico en una página que, a pesar de su extensión, merece ser aquí citada (2): "...inmensos dominios cuya existencia no sospechaban los sabios del XVIII han sido revelados. La civilización faraónica ya no es la primera que existió, sino que deja entrever detrás de ella un pasado muy lejano. El arte de la Hélade no comienza con el legendario Dédalo; la protohistoria del mar Egeo ha resucitado un poderoso imperio que florecía unos dos mil años antes de que los dorios hubiesen invadido el Peloponeso. Remontando el curso de los tiempos, hallamos al hombre neolítico, al hombre paleolítico que dejaron sus utensilios y su arte figurado... ¡Qué inmenso campo se ofrece al trabajo del arqueólogo! No se asemeja ya al anticuario de antaño, para el que todo el pasado se condensaba en algunos monumentos griegos y romanos, que coleccionaba las piedras sin pensar en hacer brotar de ellas las ideas. Bajo su mirada maravillada desfilan como en inmensa procesión, que no tiene cuenta del tiempo ni del espacio, los más diver-

(1) En todo caso no los cita. Deonna, ginebrino, gira en la órbita de la cultura francesa, mientras Burckhardt o Wölfflin se incorporan al sistema alemán. Es curioso hacerlo notar porque revela que el evidente divorcio entre ambas culturas, muy señalable en la historia del arte, arrastra incluso a sabios que no pueden ser culpados de prejuicio nacionalista.

(2) En más breve fórmula, Louis Réau *(Histoire universelle d'arts;* París, 1934, vol. II, página 1) ha condensado este ensanchamiento contemporáneo de la historia artística: "La historia del arte ha comenzado por ser exclusivamente mediterránea; después ha sido europea; sólo en nuestros días, después de que se ha anexionado el Extremo Oriente y América, aspira a convertirse en universal en el tiempo y en el espacio. Sus últimas conquistas son el arte de las cavernas y el arte negro."

sos pueblos: el hombre aún próximo a la animalidad, vestido con pieles de animales, en la mano el hacha de sílex, que, apasionado cazador, quiso con las pinturas de sus cavernas obligar al mamut y al reno a entregarse a él; el hombre neolítico, de hábitos más apacibles, agricultor y constructor; los que fundaron luego grandes imperios: egipcios, caldeos, asirios, cretenses de fino talle y músculos tensos bajo el calzón bordado, griegos que se nos aparecen a la imaginación vestidos con el largo jitón blanco y que avanzan gravemente como en el friso de las Panateneas; conquistadores romanos como los vemos en los relieves de sus arcos y sus columnas triunfales... Más allá, en espeso enjambre, el arqueólogo distingue sus antepasados más próximos en el tiempo, los constructores románicos y góticos, los artistas del Renacimiento y, al fin, Greuze, Watteau y aun Rodin y Hodler... Pero esto no es todo. La cuenca del Mediterráneo no es la única en presentar su contingente. El Asia oriental envía a los chinos y a los japoneses; la India, los artistas búdicos. Los salvajes del Africa moderna y de las islas de Oceanía saltan y golpean su *tam-tam*, embadurnado el cuerpo con ocre, como sus antepasados prehistóricos...; ante este desfile interminable, el arqueólogo comprende que su ciencia... no debe estudiar el hombre de una época o un país, sino el hombre general en sus manifestaciones artísticas más diversas, humildes o perfectas..." (1).

Vasto programa; el arqueólogo, encorvado sobre su material, siente llegado el momento de preguntarse por el sentido de lo que está haciendo, por el valor de la historia del arte como instrumento de adquisición de verdades en primer término, y en segundo, como tarea humana en general. "Son muchos—dice Deonna—los arqueólogos del tipo Poitrinas—un personaje sainetesco de Labiche—que se creen sabios porque han escrito catálogos en los que se anotan minuciosamente las medidas de las estatuas, la calidad de su mármol, su origen, y porque han descrito algunos monu-

(1) DEONNA: *Les lois et les rythmes dans l'art;* París, 1914, págs. 18 y 19. Este librito de Deonna, interesante crítica de las limitaciones de la arqueología e intento de sistema organizado para superarlas, tiene estrecha relación con otro trabajo suyo: *L'archeologie; sa valeur; ses méthodes;* París, 1912.

mentos sin interés sin haber pensado jamás en elevarse sobre el hecho bruto del documento material." La superstición positivista oprime, pues, el pecho y el cerebro de un arqueólogo o un historiador del arte sensible que desea liberarse de esta opresión. Una reacción era necesaria, y esa reacción vino, acaso también con sus excesos (1). Deonna no participa de ellos, encaminando sus observaciones a denunciar las extralimitaciones de los eruditos filólogos del positivismo en cuyo trabajo, tan hipócritamente abstenido de principios apriorísticos, se deslizan, no obstante, con abusiva frecuencia. Las críticas del arqueólogo suizo ponen el dedo en la llaga sobre supersticiones de la historia artística del siglo pasado, que dejan aún sentir su peso, enojosamente, sobre la de nuestros días.

La superstición de las influencias.

Pues esa historia aparentemente objetiva y sin pasiones utiliza con frecuencia supuestos que carecen de fundamento positivo. En primer lugar, diremos que un prejuicio materialista informa en muchos casos las concepciones históricas del siglo pasado y aun los métodos mismos de trabajo. Hay el prejuicio evolucionista, el del progreso continuo y el más grave que pudiéramos formular así: *Todo se transmite, y nada se inventa.* De este complejo de prejuicios viene esa preocupación de la crítica erudita por los *orígenes* de los estilos y por las *influencias.* No quiero decir que estas cuestiones carezcan de entidad histórica, sino que se tratan con frecuencia con una importancia superior a la que debe serles otorgada. Durante largos decenios de historia artística se ha concedido más atención a monumentos de cuarto orden sin valor estético alguno, por el mero hecho de ser testimonios raros o primitivos de un arte incipiente, que a otros colmados y maduros de tiempos de plenitud y significado espiritual

(1) "Reaccionemos—escribe Deonna—; a fuerza de vivir con los muertos, olemos a cadáver y las paredes de nuestra morada se cubren de moho; abramos las ventanas al amplio aliento de la vida y contemplemos el pasado como enseñanza para el presente." (*Ob. cit.*, pág. 13.)

más rico. Lo *originario* no es siempre lo *original*, y el balbuceo informe de un estilo sólo interesa como el síntoma al médico, que hará muy mal en recrearse en su estudio olvidando su deber de curar. Este desentenderse de valoraciones estéticas condujo y conduce todavía a los historiadores eruditos a tomar el rábano por las hojas en la cuestión de las influencias. ¡Cuántas veces una semejanza fortuita, una coincidencia casual o inevitable, dado que el repertorio de las formas tiene en cada época forzosas limitaciones, lleva a los preocupados a afirmar la existencia inaceptable de una influencia! (1). Si fuéramos a creer lo que tantas veces se nos afirma en sesudos artículos, los más grandes creadores de la historia se habían limitado a fusilar composiciones mediocres de artistas insignificantes; las más originales concepciones de la historia del arte serían rompecabezas compuestos a tijera para aprovechar mezquinas ideas de segundones sin originalidad ni talento. La filología literaria ha dejado constituir una rama entera de sus investigaciones sobre la indagación de las fuentes de las grandes obras maestras de la humanidad; pero las cuidadas y elaboradas monografías producidas por este trabajo nos dejan muchas veces perplejos sobre el valor que debemos dar a estas analogías que en muchos casos descubren solamente coincidencias. Pero aunque de influencias efectivas se trate, el verdadero problema para el crítico historiador está precisamente en la nueva potenciación que un tema vulgar ya tratado obtiene al ser recogido por el genio. Este tipo de investigaciones ha invadido también el campo de la historia artística, en el que todavía tiene menor importancia que en la historia literaria, ya que en ella una relación establecida entre dos literaturas diferentes puede tener una importancia histórico-cultural de más consecuencia que un ejemplo análogo en las artes visuales. La tenacidad en mantener el principio de la explicación por las fuentes llega a punto de manía en muchos casos en que llega a parecer que el erudito se complace en rebajar la personalidad de un gran maestro demostrándonos

(1) Como reacción contra estas exageraciones he propuesto, *cum grano salis*, la explicación de fenómenos que me atrevo a llamar de *alergia estética* en mi trabajo *La situación y la estela del arte de Goya* (véanse págs. 45 y sigtes.).

que no ha sido capaz de inventar nada y que sus mejores ocurrencias se fundan en ideas ajenas.

El prejuicio intelectualista.

Otra superstición erudita es la de suponer que el desarrollo del arte ha tenido lugar con arreglo a una supuesta lógica, sin base alguna en la realidad, cuando lo cierto es que cada estilo y cada artista sigue en su obra un proceso muy peculiar que no puede generalizarse sin peligro. Arqueólogos e historiadores del arte que no han pensado jamás en plantearse problemas generales sobre la evolución artística, se enzarzan en enconadas discusiones sobre la prioridad de los monumentos, porque se forjan gratuitamente un esquema ideal de cómo debe transcurrir la evolución de un estilo. He aquí que tal monumento es más perfecto que tal otro; ¿es posterior o es anterior? La respuesta dependerá del prejuicio que el historiador erudito ponga en juego; si es un evolucionista convencido, pondrá el acento en la prioridad antes que en la perfección. Y si a esto se añade algún prejuicio local, regional o nacionalista, entonces lo más importante será *lo suyo*, poniendo el criterio de la importancia en lo que convenga a sus pasiones locales, ya sea la antigüedad, la invención o la perfección. Nos interesa por esto mismo recordar aquí dos principios sentados también por Deonna (1): primero, que la cronología no tiene más que un valor relativo, y segundo, y más importante, que *lo que es lógico, no es necesariamente cronológico*. La preocupación analítica, mezclada con la superstición cronológica, han llevado a veces a arqueólogos e historiadores a los extremos del ridículo, como el de aquel sesudo germano que, preocupado por la precisión científica de su trabajo, llegó a sentar en el estudio de las estatuas griegas todo un criterio cronológico derivado de la situación del ombligo (2).

La idea del progreso continuo hace muchas veces a los historiadores, basándose en principios de lógica intelectualista, tomar lo que es simultáneo por sucesivo o, al contra-

(1) Deonna: *Ob. cit.*, págs. 95-96.
(2) Deonna: *Ob. cit.*, pág. 32.

rio, con grave daño para la verdad. La falta de finura crítica en esos trabajos hace que muchas veces en los libros se caracterice al arte de un pueblo o de un país con un par de adjetivos generales que quedarán adscritos ya a su calificación, sin tener en cuenta que todo arte vivo está sometido a la ley del cambio y pasa en su desarrollo por fases muy diferentes. El arte griego, por ejemplo, es prototipo de serenidad en la idea vulgar, cosa que no es exacta sino en algún momento de su historia. De esas calificaciones apresuradas ha sufrido especialmente el arte español, uno de los más ricos en fases y aspectos y cuya personalidad suele ser con frecuencia desconocida, no ya por el vulgo, sino por los historiadores más competentes y sesudos. Pero, volviendo a nuestro tema, diremos que la tesis de Deonna frente a la idea del progreso rectilíneo es la de que el espíritu humano no cambia indefinidamente, sino que tiende a repetir ciertas formas. Esta observación apunta a la existencia de ciclos o ritmos según los cuales el arte tenderá a manifestarse; estudiando el proceso del arte griego y el proceso del arte cristiano, Deonna señala la existencia de períodos semejantes que autorizarían a establecer un esquema en ciclos, reflejo quizá de una evolución necesaria del arte, de una ley. La actitud que revelan estas ideas supone que esa aversión por la filosofía mostrada por los historiadores positivistas cedía ya ante la forzosa necesidad de *pensar la historia*, de buscar de nuevo su sentido.

Historia de las formas e historia del espíritu.

Esta indagación va a intentarse en dos direcciones principales que no son obligatoriamente incompatibles, aunque representan dos tendencias en cierto modo divergentes. Las dos van a centrar, como problema eje de la historia artística, la cuestión del cambio de estilo. Buscando una denominación general, llamaremos a la primera de estas tendencias *formalista;* quiero decir que para estos investigadores lo esencial en el arte es la forma y tenderán por ello, en más o en menos, a pensar que las formas cambian en la evolución

del estilo por una necesidad interna, inmanente. Buscar los caracteres en que el cambio se muestra, seguir este desarrollo inmanente de las formas a través de los estilos, será el problema atendido por los que trabajan en esta dirección.

A la tendencia formalista se opone otro grupo de investigadores para quienes el arte es esencialmente un fenómeno expresivo de contenidos humanos, espirituales; para emplear un término usual y controvertido, diríamos de una manera aproximativa que esta tendencia que pudiéramos llamar psicohistórica atiende en el arte más a la expresión de esos contenidos humanos, a la calidad peculiar de esta situación espiritual que el arte refleja, en una palabra, a su aspecto interno que a su externa manifestación por medio de formas. Salgo al paso de las graves objeciones que se pueden hacer a esta manera de exponer, por los que afirman, y no andan descaminados, que en arte es imposible separar forma y contenido, expresión y lenguaje (1), razón por la cual pensarán que ambas tendencias yerran precisamente en abstraer algo muy importante del proceso artístico mismo. Pero a la razón y razones de estos graves discrepantes habremos de referirnos después. El hecho es que en esta etapa en que trata de superarse el positivismo y la filología, así como la superstición naturalística aplicada a la historia, preocupará esencialmente a los historiadores el estilo como fenómeno esencial del arte y los principios o leyes de cambio de las formas consideradas, en un caso, haciendo abstracción de la expresión que comportan, y en el otro, atendiendo esencialmente a este cambio en la situación histórica y mental del hombre en cada momento de la evolución cultural. Esta consideración histórica del arte aparece, pues, en cierto modo teñida de preocupaciones filosóficas, puesto que en la consideración de los fenómenos del arte trata de rebasar los hechos para explicárselos. Esta explicación filosófica de la historia artística nace y permanece en gran parte siendo una ciencia alemana. Muy poco eco fuera de las fronteras de los países germánicos, incluyendo, naturalmente, en este concepto a la Suiza tudesca y a la Austria vienesa, ha tenido

(1) Croce y Venturi, por ejemplo, como Vossler en la historia literaria.

hasta ahora toda esta especulación, capital para la historia del arte en la actualidad. Solamente algunos autores como Wölfflin lograron ser traducidos a lenguas latinas; sólo una de sus obras capitales alcanzó versión castellana. Pero del vasto y complicado mundo que representa toda esta tendencia de sistematización conceptual del arte, a España ha llegado poco menos que nada. Dios me libre de incurrir en la superstición germanista que tantos estragos ha hecho en muchas disciplinas; en esto, como en todo, el principio verdaderamente importante es el de la selección, el de la distinción entre aquellos pensadores que han lanzado ideas fecundas a la investigación actual o futura, aunque muchas veces fueran, como es usual en la ciencia alemana, envueltas en el ropaje barroco del retorcimiento germánico y las fantasmagorías seudofilosóficas que, con harta frecuencia, carecen a la vez de claridad y de fecundidad. Creo, no obstante, que, dada la situación de la investigación histórico-artística en España, todavía tan apegada a los métodos eruditos y a la incubación del puro hecho, sería de gran utilidad que una nueva generación de investigadores se curtiese, sin servilismo, en el estudio y en la crítica de esta literatura conceptual, cuyas perspectivas y cuyas virtudes metodológicas podrían, usadas con medida, producir entre nosotros muy provechosos frutos.

Formalismo y vitalismo.

La atención al proceso de la forma para deducir principios útiles a su aplicación en la historia del arte tiene precursores en diversas épocas y, concretamente en Alemania, en el escultor y teórico Hildebrand. Pero la personalidad más importante es la de un profesor de la escuela de Viena, que dejó, después de sólo diez años de desempeñar su cátedra, una enorme influencia en esta disciplina. Alois Riegl tuvo una formación complicada, con estudios de derecho y de filosofía; una pensión en Roma le orientó hacia la historia del arte, obteniendo su primer cargo oficial en la sección de tejidos del Museo vienés, iniciación que influyó poderosamente

en la orientación de sus estudios. El estudio de los tejidos y las alfombras orientales, centrando su atención en el ornamento en ellas utilizado y en sus transformaciones, le hizo seguir a través de los estilos diversos la evolución de los motivos decorativos. Este estudio le llevó a la teoría que expone en su famoso libro titulado *Stilfragen* ("Problemas de estilo"), cuyo subtítulo es el de *Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1). Riegl intenta una especie de gramática del arte decorativo, estudiando motivos ornamentales aislados y su evolución desde la prehistoria hasta el arte musulmán. En cuatro direcciones orienta esta indagación: el estilo geométrico, el estilo heráldico *(Wappenstil)*, el ornamento vegetal y el arabesco. El profesor vienés observa que un mismo motivo decorativo se utiliza a través de toda la historia universal, pasando de una civilización a otra en un desarrollo que dura siglos; pero en cada ciclo cultural ese ornamento se impregna del espíritu artístico del pueblo que lo utiliza, con lo que, aunque el esquema formal siga siendo en principio semejante, la intención artística, el sentido que lo anima es en cada caso distinto. Para explicarse estas transformaciones, Riegl apela a un concepto, a una abstracción que él llama *la voluntad artística*. El motivo concreto de la ornamentación es lo de menos; el interés histórico del ornamento reside en la interpretación que anima esa forma de modo peculiar, poniendo el acento en notas que por encima de las semejanzas se imponen y se afirman en un proceso de estilización, que es el esencial para la historia del arte. Riegl se entretiene en seguir la evolución de estos motivos, la roseta, la palmeta, los roleos vegetales, la espiral, y va haciendo muy agudas observaciones sobre la transformación que van sufriendo en ejemplos elegidos entre el material de los museos. Observando estas transformaciones del motivo, nos parece contemplar el desarrollo de un ser vivo, dotado en cada civilización o época de un carácter individual y propio, el que le otorga la *voluntad artística*

(1) *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der ornamentik;* Berlín, G. Siemens, 1893. Hubo nueva edición en 1923. Sobre Riegl, véase el estudio de Karl M. Swoboda, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, introducción al tomo de *Gesammelte Aufsätze;* Viena, 1929, y el estudio sobre la escuela vienesa de Historia del Arte incluído en la traducción italiana de varios trabajos de Schlosser, antes citada. (Véanse págs. 118 y sigtes.)

de cada momento, en la que se expresa un espíritu y una etapa diferente de la historia. El enfoque de este estudio, aislando un motivo de la obra de arte misma considerada en su totalidad, da a esta investigación de la historia una preferencia por lo impersonal; parece como si las formas fueran seres vivos que ofrecen en el desarrollo de su biografía histórica una secuencia filogenética. Pero al considerar un elemento aislado fuera del complejo que es un estilo histórico, operamos una abstracción discutible, si de ella queremos luego sacar consecuencias generales para la evolución de ese estilo. Se prescinde, por otra parte, de toda referencia a personalidades de artistas; el creador se anula en la anónima sucesión de los motivos aislados del ornamento, precisamente lo más impersonal que el arte maneja; que una historia de la literatura no se sustituye por una historia del adjetivo o del pronombre, aunque en el empleo del pronombre o del adjetivo se reflejen evidentemente matices peculiares de una época y de sus preferencias expresivas. Pero lo que será imposible abordar con este procedimiento será el mensaje valioso y original de los grandes creadores de la literatura o del arte, tema que, pese a todas las transformaciones de la historia, nos seguirá pareciendo lo verdaderamente importante de su objeto, lo que justifica siempre la existencia de estas disciplinas humanas. Cierto que el propio Riegl rebasó en obras posteriores estas limitaciones, abordando el estudio del arte industrial de la época final del Imperio romano (1) con una mayor riqueza de puntos de vista así como en los tres cursos sobre el origen del barroco en Roma, que, como suele ser frecuente en Alemania, fueron publicados por sus discípulos después de su muerte (2). En estas dos obras aborda el problema de las llamadas decadencias, épocas condenadas por la historiografía clásica. Riegl tenía, parece ser, un espíritu profundo que causaba gran impresión en sus oyentes, con lo que su influencia en el círculo de sus discípulos fué mayor que la que podrían hacer sospechar sus propios libros. Era, como ha dicho Schlosser, un espíritu especulativo, un

(1) *Die spätrömische Kunstindustrie...*; Viena, 1901 (segunda edición, 1926).

(2) *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*; Viena, 1908. La edición la dirigieron sus discípulos A. Burda y Max Dvorak.

intelectualista; a él se debe el primer par de conceptos aplicables a orientaciones distintas del arte, cuando mostró la oposición entre estilos predominantemente *visuales* u *ópticos* y estilos *tactiles* o *hápticos*, polaridad que luego ha tenido tantos y degenerados hijos en los filosofemas complicados de los teóricos alemanes del arte. Apuntó ya con esto un peligro justamente señalado por los críticos de Riegl: el de estimular la tentación de hipostasiar estas condensaciones conceptuales; el de saltar de los conceptos a la *mitología*, peligro nada imaginario y del que se ha padecido en estos últimos años por reacción excesiva contra la ceguera erudita y el positivismo de los hechos. Pues esta *historia del arte por problemas* (Schlosser) que nos plantea Riegl es especialmente merecedora de desconfianza, porque entonces la eliminación de lo individual y lo personal dejará sin su último fundamento al hecho artístico, que es, en definitiva, creación.

Pese a todos estos reparos, el estudio y la meditación sobre los problemas que Riegl plantea sería de innegable utilidad, y por ello hace años que alimento el deseo de que se ofrezca al público español una traducción de sus principales trabajos que podrán ayudar a dar a los estudios sobre nuestras artes industriales perspectivas que rebasen el amateurismo superficial, la limitación catalográfica y erudita que predominan entre sus cultivadores. Pues es evidente que mucho más importante que la recogida de textos o datos documentales sobre tales artes sería penetrar con verdadero espíritu crítico de historiador en el sentido del desarrollo de estos bellos oficios, en la voluntad de estilo que en cada época va permeando la transformación de sus motivos.

La historia del arte sin nombres.

Uno de los principales representantes de la primacía en el estudio de las formas es el gran profesor suizo, digno continuador de Burckhardt, Heinrich Wölfflin. La traducción de alguna de sus obras al español (1), el hecho de ser cono-

(1) Los *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1916), traducidos por Moreno Villa con el título de *Conceptos fundamentales para la historia del arte* ("Biblioteca de ideas del siglo XX"); Madrid, 1924.

cido también por los públicos de lengua francesa e italiana, la claridad y agudeza de sus análisis, han hecho de Wölfflin uno de los nombres más divulgados y famosos dentro de estas nuevas tendencias de la historia artística. Sus "Conceptos fundamentales", vertidos al castellano hace muchos años, dieron a su autor una cierta popularidad en los países de habla española, y aun muchas gentes puede decirse que sólo por este libro tuvieron conocimiento de las orientaciones de la moderna crítica histórica germánica. Pero para darse cuenta de la tendencia a que Wölfflin apunta, y de la que se ha hecho casi exclusivo representante, así como para percibir la complejidad de su pensamiento, conviene no olvidar la significación de otros importantes trabajos suyos. Biógrafo de Durero, autor desde 1886 de unos Prolegómenos a una psicología de la arquitectura, Wölfflin asentó definitivamente su indagación en ese campo del cambio de estilo, capital para la orientación de un sentido nuevo de la historia del arte. De esta orientación salió su primer libro verdaderamente importante y característico, titulado *Renacimiento y barroco* (1). Fué, en realidad, una coincidencia con Riegl, los últimos años de cuya vida fueron dedicados también en gran parte, como hemos visto, al estudio del barroco romano. Aplicándose a este período concreto, basándose en un estudio minucioso y un penetrante análisis de las obras, Wölfflin quiso, dejando de lado todo problema de erudición, aunque basándose en las conclusiones de sus antecesores, estudiar las leyes o los principios que rigen el cambio de estilo del clásico al barroco en la arquitectura italiana. Su libro, publicado en 1888, parte del principio de reaccionar contra esa estética normativa que el positivismo no había logrado enteramente desterrar de los estudios histórico-artísticos; me refiero a los prejuicios de valor que, especialmente en el siglo de la ilustración, consideraban despreciables las artes de aquellas épocas que no se ajustaban a los cánones estéticos que eran dogma para el siglo XVIII.

Que el barroco era una degeneración del estilo del Rena-

(1) *Renaissance und Barock*, 1888. La cuarta edición, última que conozco, publicada con un comentario de Hans Rose, es de 1926. Hay traducción italiana de Luigi Filippi, publicada en Florencia por Vallecchi en 1928 *(Rinascimento e barocco)*.

cimiento, era un prejuicio muy poco histórico; de esta convicción parte Wölfflin para su libro, cuyos análisis pueden considerarse en gran parte como de un valor permanente y clásico. Aquí sólo nos importa referirnos al nuevo espíritu en que está concebida esta manera de afrontar los problemas histórico-artísticos que se revela en su autor. El barroco no es una degeneración, es una transformación radical del estilo del Renacimiento. Contra todo prejuicio evolucionista, el barroco aparece súbitamente, no ya en imitadores degenerados de los artistas renacientes, sino en el propio estilo de los grandes maestros del apogeo clásico en Italia. De vez en vez se le deslizan a Wölfflin concesiones hacia un *a priori* no justificado, por ejemplo, cuando habla de *estilo puro* o *Renacimiento puro*. Pero en las primeras páginas de su estudio, y al tratar de los maestros que iniciaron la transformación del estilo, hace una distinción que nos interesa recoger, al separar "la historia de los artistas—dice—de la historia de los estilos". A la primera correspondería la erudición pragmática; "la historia de los estilos, en cambio—afirma Wölfflin—no se ocupa más que de los grandes genios, verdaderos y únicos creadores de estilo, pudiendo prescindir de las caracterizaciones personales", consecuencia un tanto incongruente que comentaremos ahora. Pero, sobre todo, observemos que este afirmar el papel decisivo en la vida y en la transformación de los estilos de los grandes artistas de genio parece estar en el polo opuesto del concepto de Riegl, para quien, especialmente en sus problemas de estilo, la evolución de las formas aparece concebida como un desarrollo impersonal, como producto de una anónima fuerza incontenible, como un vitalismo, en suma, de lo que un Focillon llamará después *la vida de las formas*. Por otra parte, la distinción entre historia de los artistas e historia de los estilos tampoco tiene nada que ver, aunque algo pudiera hacérnoslo pensar, con aquella distinción, propugnada por un Croce o un Venturi, entre *historia del arte*, cuyo asunto serían las creaciones del genio, obra de las grandes personalidades que escapan a leyes, generalizaciones y conceptos, y la historia de la menuda producción sin orginalidad de los artistas menores, es decir, lo que llaman, respectivamente, estos dos italianos *historia del lenguaje* o *historia del gusto*.

La elaboración de los conceptos fundamentales.

Más que las conclusiones concretas de Wölfflin nos interesa aquí su manera de abordar las cuestiones generales para la fundamentación de la historia artística; en un capítulo que viene a ser como el eje del libro trata de explicar lo que él llama las razones de la transformación del estilo, con lo que viene a situarse de lleno en la cuestión del cambio en el arte, punto capital de toda consideración histórica. La primera y rotunda afirmación es para él un axioma que no necesita de justificaciones: ¿por qué nace un nuevo estilo? Wölfflin responde: *Por una necesidad;* por íntima exigencia absoluta, sin que pueda jamás pensarse que se trate de un capricho. Las explicaciones que pueden ofrecerse a esta necesidad son dos, y al señalarlas Wölfflin con toda claridad, nos indica al propio tiempo las dos direcciones en que va a trabajar la filosofía histórico-artística en Alemania: Formalismo y psicologismo. Primera explicación: las formas cambian por necesidad subsiguiente al cansancio que provoca la repetición (1). Es una concepción vitalista que admite la realidad de que las formas deban morir. La limitación de este punto de vista consiste, como Wölfflin reconoce ciertamente, en que el cansancio es un elemento puramente negativo y del mero cansancio podría producirse la muerte, pero no un nuevo estilo, que es, en definitiva, una creación. En cuanto a la interpretación psicológica de los cambios en el arte, trata de poner el acento, no en la forma, sino en su contenido espiritual, y estudia el estilo como expresión de su época, para lo que suele apoyarse, como en cierto modo ya hizo Taine, en la exposición del estado social y cultural. Wölfflin confiesa su desconfianza de este tipo de generalizaciones porque, en fin de cuentas —dice—, no se llega a localizar el vínculo real que sirve de puente entre ese estado social, cultural o histórico y el repertorio de formas con que un estilo se define. Pero si los sentimientos o *las creencias vigentes*, como diría Ortega,

(1) Es el famoso principio del cansancio o agotamiento de las formas, que formuló por primera vez un historiador de la arquitectura, Göller, en un trabajo de 1887: *Zur Aesthetik der Architectur.*

de una época impregnan la vida toda de ese momento o período histórico, ¿cómo no habrían de encontrar su camino a través del artista hasta la obra de arte, reflejándose por ello de cierta manera en sus formas? Que existe un estilo de época, es algo evidente para un historiador del arte; sin admitir esa evidencia, su quehacer sería en vano y no podría ni intentarse construir tal historia.

Wölfflin admite ciertamente que el sentimiento de la época pueda abrirse paso en la obra de arte y encuentra el punto de articulación, fallado por sus antecesores, en la interpretación que cada época da del cuerpo humano (1). El hombre está habituado a captar la expresión del sentimiento en el cuerpo de sus semejantes y a interpretar sus gestos, sus acciones y movimientos como signos expresivos de una disposición sentimental; de este hábito derivará el hombre el de animar inconscientemente, con arreglo a este repertorio de interpretaciones, toda forma concreta e, incluso, las formas de la arquitectura. El estilo reflejará, pues, el repertorio de formas que expresan simbólicamente los sentimientos preferidos y vigentes en cada época. En las formas artísticas debemos, pues, ver símbolos materiales de lo que el hombre quisiera ser, expresiones aproximadas de los sentimientos que al hombre le parecen en cada momento más valiosos. Esta aguda explicación de Wölfflin, que puede servir de puente entre formalismo y psicologismo, me parece más importante, más digna de comentario y de profundización que la tabla harto divulgada de los pares de conceptos que él titula fundamentales y que expuso en su obra más conocida (2).

Mas, preocupado por los problemas de forma, no liberado todavía de prejuicios positivistas, Wölfflin no explota

---

(1) Esta explicación sirve al mismo tiempo para justificar la primaria importancia que la representación del cuerpo humano tiene en las artes de todo período suficientemente evolucionado y explica también el valor que la representación del desnudo tiene por sí misma sin necesidad de otra justificación de las que ensayaba la estética normativa. Claro está que ha habido ciclos enteros, como el arte musulmán, en que la representación de la figura humana ha estado prohibida por motivos de orden religioso explicables históricamente.

(2) La explicación de Wölfflin sobre la simbolización de los sentimientos en la forma tiene antecedentes en la estética de la generación anterior a la del historiador suizo (Lotze, Visscher, Volkelt), que no deja de mencionar en su libro.

rigurosamente estas ideas, en mi opinión fecundas, y más bien hace objeciones al principio de que el estilo sea siempre expresión exacta de su tiempo. Tiene evidentemente sus motivos; hay épocas, viene a decirnos, en que la vida de un estilo se anquilosa, transmitiéndose sus convencionalismos formales, ya vacíos de expresividad, de unas a otras generaciones, y en estos períodos, dice, la evolución inevitable del estilo habrá que buscarla en las artes menores y populares, menos sujetas a la acción coaccionante de la tradición. Esta aguda puntualización de Wölfflin nos invitaría al comentario; por ejemplo, a observar como en estos períodos de resecamiento espiritual puede darse el genio inesperado (el caso Goya), el movimiento subversivo, o bien el hecho, bien conocido del arte contemporáneo, de que la nueva necesidad expresiva no la pronuncian los artistas sabios, sino los aficionados balbuceantes que encuentran por adivinación las formas nuevas que la época pide. Wölfflin se debate entre el formalismo que le tienta y que habría de caracterizarle y un sentido histórico de mayor vuelo que no podrá satisfacerse nunca con la catalogación de símbolos formales, como tampoco se satisfacía con la catalogación museal de los atribucionistas. Explicar un estilo—dice Wölfflin en este capítulo esencial de su libro—es localizarlo justamente en la historia general del tiempo y comprobar que en su lenguaje las formas artísticas coinciden en su sentido con lo que dicen otras expresiones de la época (1). Sentado este principio, y sacando las consecuencias de la adopción del cuerpo humano como símbolo visual de expresión, traducible incluso a la Arquitectura, se enfrasca en sus admirables análisis concretos de los monumentos iniciales del barroco; pero que comprende la limitación de su propio método nos lo deja entrever en alguna frase dubitativa acerca del problema de si con este análisis formal un estilo puede quedar caracterizado íntegramente. "Eso—dice—es otra cuestión" (2). Pero es precisamente esa cuestión la importante,

(1) Es curioso que este formalista conceptual que es nuestro autor necesite recurrir con fortuna y agudeza a comparaciones con otras artes, poesía o música, por ejemplo, como hará después Spengler.

(2) *Renaissance und Barock* (cuarta ed.), pág. 80.

si queremos estar satisfechos con una interpretación del estilo que abarque íntegramente el fenómeno artístico. Pues, en realidad, el análisis formal de Wölfflin, que tanto ha enriquecido nuestras posibilidades de aproximación a la obra de arte, padece, aunque en menor grado que el atribucionismo, de una cierta timidez frente a la obra de arte misma que todavía contempla en cierto modo desde fuera.

El problema sigue estando presente en Wölfflin, que en el segundo de sus grandes libros, dedicado al arte clásico (1), acomete ahora el estudio de las diferencias entre el arte de los primitivos y el de los grandes maestros renacentistas. El libro nace también como una reacción contra la inclinación estetizante del romanticismo y su debilidad sentimental por los primitivos y, a la vez, contra la erudición positivista que prefería engolfarse con sus métodos atribucionistas, en el mundo de los pintores medievales, por gusto del detalle concreto y horror a la teoría y a la estética. Este segundo libro de Wölfflin se nos aparece concebido, pues, como el primero, en una intención de polémica contra la estética normativa; el *Renacimiento italiano* no es un arte por encima del espacio y del tiempo, ejemplar y dechado perfecto para todo arte futuro. Si el barroco era un arte romano, el Renacimiento es también un arte nacional, un fenómeno italiano y, casi más concretamente aún, florentino. Wölfflin intenta definirnos en qué reside la excelencia del arte clásico por medio de sutiles análisis internos que van más allá de la película de los rasgos exteriores practicada por los atribucionistas; por ello, le interesan no solamente los detalles en que se delata un estilo personal, sino esa otra parte de la obra de arte que responde a un concepto más profundo de la concepción de las formas, quiero decir *la composición*. Del análisis de la composición en pinturas y esculturas del Renacimiento, de los primitivos y del barroco, han salido casi todas las precisiones que en número extraordinario ha logrado Wölfflin sobre cualquier otro de sus predecesores en el campo de este trabajo. Enfrentándose directamente con los artistas, Wölfflin estudia caracteres estilísticos, y no meramente

(1) *Die klassische Kunst*, 1898; hay traducción francesa: *L'art classique*, de C. de Mandach; París, 1911.

caligráficos, de los grandes maestros del Quatrocento; por ello también, es el más humano de los libros de Wölfflin, aquel en que las abstracciones quedan más lejos. También por ello la caracterización del cambio de estilo no la busca el autor en lo formal, sino en los factores expresivos espirituales, los que corresponden a una situación cultural y un sentimiento determinado, preocupación por la que escapa al seco formalismo y en la que, en cierto modo, tenía ya el precedente de su compatriota Jacobo Burckhardt.

El XVI busca en la naturaleza *otras cosas* que las que buscaban los primitivos. Este *buscar otras cosas* cambia el aspecto de las pinturas italianas, y no parece, permítasenos observar, responder a meras necesidades formales, sino a un cambio total de espíritu. Wölfflin reconoce que surge con el arte clásico del XVI en Italia una nueva manera de representar las cosas; independientemente de los temas, que son los mismos, los principios de disposición y de composición del cuadro, los sentimientos que las pinturas expresan, en razón directa de su ordenación plástica, el sentido del espacio y de las masas, todo varía en este cambio de estilo en el que Wölfflin afina su admirable capacidad de análisis. Pero cuando su libro termina y quiere, en algunas páginas finales, sacar las consecuencias teóricas de su trabajo, hace una seca profesión de fe formalista. El no niega—tendría que renunciar a su maestro Burckhardt, a quien el libro va dedicado—que el estudio del medio social a lo Taine tenga una utilidad para la historia del arte; pero este método, afirma, sólo es útil hasta que nos enfrentamos con los problemas de elaboración artística en que elementos de forma pura entran en juego. Para estas nociones de pura forma, las consideraciones sociológicas, las biografías de los artistas, las fuentes y los documentos son de ningún valor, ya que nuestro análisis se enfrenta con principios que corresponden a lo que llama el historiador suizo *una evolución óptica.*

Mas, como siempre, Wölfflin hace su final salvedad: "Al aplicar este método... no tengo en modo alguno la intención de abogar de modo exclusivo por el análisis únicamente formal de las obras de arte." Confiesa, pues, que hay

algo más en la obra de arte de lo que nos muestra el análisis de sus formas, o, lo que es lo mismo, que Wölfflin no aborda el estudio de la obra artística de una manera íntegra y total, sino que opera sobre ella realizando una abstracción para ocuparse de la parte que a él le interesa, relegando lo demás para un estudio ulterior o para el trabajo de otros investigadores.

Claro está que frente a las generalizaciones vagas de un Taine los dos estudios de Wölfflin, a que acabo de referirme, presentan la enorme superioridad de enfrentarse con las obras de arte, en dos precisos y concretos momentos de cambio de estilo. Con estos análisis, y sin necesidad de pretender deducir de ellos leyes o conceptos, Wölfflin hubiera prestado ya un gran servicio a la historia artística. Pero no contento con ello, en una obra ulterior, la más famosa de todas las suyas, Wölfflin quiere elevar a principios generales las conclusiones de su análisis. Aspira nada menos que a una *historia del arte sin nombres*, a una explicación del desarrollo inmanente de las formas de la visualidad artística que no necesite recurrir a la monografía de los artistas ni a la historia de la cultura. Con razón hace observar en el prólogo de su libro que la exploración conceptual de la ciencia del arte ha marchado con retraso respecto de la exploración de los hechos. Lo que es digno de señalar es que, aunque Wölfflin sigue anclado en el estudio de los períodos artísticos que le inspiraron sus anteriores libros, al elevar a conceptos sus conclusiones afirma que "está muy convencido de que los mismos conceptos habrían de ser aplicables a otras épocas" (1), hipótesis arriesgada que necesitaría una justificación general no ofrecida por su autor. Con ello quiere decirse que Wölfflin, uno de los puntos de apoyo de la nueva historia del arte frente al mero pragmatismo del positivismo erudito, está todavía impregnado de los prejuicios de la ciencia natural en su afán de descubrir en cualquier período de la historia leyes universalmente válidas para toda ella. No olvidemos que en el propio prólogo de su libro Wölfflin afirma que se ocupa no de la historia de los artistas, sino

(1) *Conceptos fundamentales*, trad. esp., pág. X.

de lo que él designa como la historia natural del arte (1).

En el cambio de estilo del Renacimiento al barroco se dan, según el libro de Wölfflin, modificaciones de forma que pueden comprenderse mediante pares de conceptos que señalan los polos entre los que se mueve ese desarrollo inmanente de las formas. Así vemos en sus finísimos análisis de las obras de arte el tránsito en la configuración de la obra de arte, que va de lo lineal a lo pintoresco, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de la pluralidad a la unidad, de la claridad a la complicación. En sus cambios, las formas artísticas, según Wölfflin, obedecerían a leyes propias del desarrollo mismo, sin relación con otros factores históricos correlativos de evolución espiritual, de cambios en la mentalidad humana o, como diría Dilthey, en la concepción del mundo. En suma, los cambios de la forma artística obedecerían, según esto, a una evolución que en último término podríamos considerar mecánica y fatal, grave consecuencia que sigue en la línea de la consideración científico-naturalista de la historia (2).

Las corrientes formalistas y su diversificación.

La dirección formalista, iniciada por Riegl y sancionada por Wölfflin, encontró continuadores lanzados por el camino de definir conceptos válidos para explicar la evolución del estilo en ese sentido vitalista a que antes nos referimos. Muchos de ellos tratan de rectificar, de precisar o definir lo que por tales conceptos deba entenderse y, en su mayor parte, basan sus teorías en la fijación de esas polaridades con que están concebidos ya los conceptos de Wölfflin. Los cambios de estilo vienen a ser explicados por una oscilación rítmica entre esos dos polos; sentada la teoría a base de tales

(1) Es muy significativo, no obstante, que en el prólogo de la segunda edición, Wölfflin advierte que el núcleo de su trabajo consiste en la ordenación de los conceptos y que "la cuestión relativa a la validez de estos conceptos fuera del caso histórico que trata no atañe al contenido esencial del libro".

(2) Wölfflin atenuó sus conclusiones en trabajos posteriores, especialmente en 1920 *(Zur Rechtfertigung meiner kunstgeschichtlichen Grundbegriffe)* y en 1933 *(K. G. Eine revision)*. Se publicaron estos trabajos en su miscelánea *Gedanken zur Kunstgeschichte;* conozco la tercera edición de 1941, Basilea.

oscilaciones y basados en análisis personales, estos filósofos de la historia del arte buscan una interpretación, bien de la historia general del arte, o de los períodos críticos que eligen para su argumentación, mostrando el ritmo que en los cambios de estilo se da, siempre a base de esos conceptos favoritos en los que se basa la lucubración. Unos eligen el arte medieval, otros el barroco, algunos el Renacimiento. Este movimiento especulativo fué, desde luego, exclusivamente alemán; muy poco de ello llegó hasta los países latinos, menos tocados de intelectualismo, más realistas acaso, desconfiados un tanto de la utilidad o de la precisión de estas construcciones idealistas que, aunque basadas muchas veces en observaciones nuevas y útiles, en una capacidad de sistematización muy germánica y curtida en las disciplinas filosóficas, resisten difícilmente las objeciones que desde el punto de vista de otra teoría o de la realidad misma pueden hacerse. Hemos pasado, especialmente en los últimos treinta o cuarenta años, y precisamente en el campo de la historia del arte, por una oleada de abstracción y de filosofismo comparable en cierto modo a lo que en el campo general de las ideas fué el idealismo alemán de principios del siglo pasado (1). Pero la historia del arte es, en definitiva, una ciencia empírica y, en la mayor parte de los casos, estos sistemas de conceptos fundamentales, estos intentos de explicar la historia del arte por un proceso formal inmanente adolecen de rigidez y de arbitrariedad. En realidad, fueron obras en su mayor parte de historiadores que estaban deseando dejar de serlo para lanzarse al campo de la especulación idealista, con muy dudosos resultados para la elaboración de la historia general. No es éste el momento de exponer, ni aun en esquema, las direcciones, variantes y matices de esta producción de filosofía de la historia del arte, entre otras razones, porque a España ha llegado muy poca influencia de tales corrientes. Ante ellas nos damos cuenta de que, a su vez, en nuestra disciplina se ha producido una polaridad

(1) Un cuadro de estas lucubraciones y teorías podrá tener el lector español en la traducción de la obra de Walter PASSARGE: *La filosofía de la historia del arte en la actualidad;* Madrid, 1932. Véase también el libro de Heinrich LÜTZELER: *Grundstile der Kunst;* Berlín-Bonn, 1934; sus notas bibliográficas son especialmente importantes para completar el panorama de Passarge.

rítmica que nos ha llevado del positivismo de los hechos y de la erudición menuda y documental a estas construcciones sistemáticas, de las que, probablemente con el curso de los años, habrá de quedar muy poco. Pero no debemos aplicar a este brillante período de idealismo en la historia del arte las críticas que algunas veces se han hecho, en general, a la historia de la filosofía; si los sistemas se contradicen, ello no debe conducirnos al escepticismo que se encoge de hombros ante la ineludible necesidad de pensar la historia, de ordenarla, de buscar las ideas que puedan regirla. La necesidad de esa explicación es para todos evidente, y los errores serán prueba de su dificultad, y no de su falta de sentido. Por otra parte, en los más imaginativos y fantásticos sistemas puede siempre captar el estudioso, o simplemente el lector atento, una perla de aguda observación que puede fecundar ulteriores reflexiones de otros historiadores; una idea feliz, capaz de ser desarrollada, análisis críticos excelentes, llenos de sutileza y de precisión, válidos por sí mismos, independientemente del sistema en que están insertados. En todo caso, en la dirección que predominó a principios del siglo, el lastre quizá está en buscar a la historia del arte un sésamo explicativo a base de la pura evolución de las formas; el error reside en su enfoque un tanto vitalista.

Muchos de estos teorizantes incurren en el mismo espejismo de Wölfflin, el de escoger momentos concretos de la historia artística y fundar sobre ellos una arquitectura de conceptos que suponen gratuitamente que pueden ser aplicables a toda la historia del arte. Así sucede con Frankl, seguidor de Wölfflin, que ha solido limitar sus indagaciones a la arquitectura, precisamente en esta misma época que va del Renacimiento al barroco, del siglo XV al XVI. Frankl, como su maestro, se opone a la consideración de lo espiritual como fenómeno primario en el arte; considera aparte la evolución de las formas de las otras manifestaciones espirituales de la cultura, insiste en el distinto ritmo cronológico que siguen las diversas artes en su desarrollo y fija unos conceptos aplicables a la interpretación del espacio y a la configuración de la obra arquitectónica, y merced a una depuración analítica de los elementos formales de lo clásico y

lo barroco llega a fijar los dos tipos de estilo que llama Seinstil y Werdenstil. Algunos han ensayado, atreviéndose a lo que Wölfflin no quiso, un intento de teoría general del estilo aplicable a la historia universal del arte y, en ciertos casos, siguiendo también el precedente de Riegl y esquivando el elemento expresivo que en la obra de arte original es difícilmente evitable, al estudio de las artes industriales, como ha hecho Cohn-Wiener (1).

Del mismo modo que en la filosofía de la historia del siglo pasado, estos filósofos de la historia del arte del siglo actual conciben, en unos casos, la historia de las formas como un desarrollo lineal, mientras otros se inclinan a considerar períodos rítmicos, ciclos, en suma, que repetirán, más o menos, sus fases según esas ansiadas leyes que se trata de descubrir. Pero, en todo caso, el formalismo es una prisión de la que no logran liberarse y, en cierto modo, supone una perpetuación de los prejuicios positivistas, de las intenciones de asimilar la ciencia histórica a una ciencia natural o, al menos, a independizarla lo más posible de la historia misma del hombre, de su evolución espiritual y de sus necesidades expresivas.

La reacción contra el formalismo.

Este formalismo ha provocado fuertes reacciones por parte de aquellos otros historiadores que han considerado imposible interpretar el arte como un proceso que sigue sus leyes inmanentes, apartado de la cultura y de la historia humana. Fenómenos evidentes impusieron, desde el siglo pasado, la necesidad de su consideración a los historiadores del arte; en primer término, hay factores sociológicos que no pueden negarse y que influyen poderosamente en la historia misma. No se trata solamente del *contenido*, tan maldecido por los formalistas de la visualidad; del tema que tiene, evidentemente, su valor en la obra de arte, aunque la crítica del siglo pasado haya abusado del comentario *contenutista* y lite-

(1) De Cohn-Wiener, véase en castellano *Las artes industriales en Oriente;* Barcelona, 1929.

rario, olvidando que el fenómeno artístico, aunque se base en la necesidad de dar expresión a un contenido, es algo distinto de tal contenido. Pero la historia del arte es, evidentemente, historia, y no puede desconocer que los movimientos espirituales y sociales pesan en la evolución artística e, incluso, en las formas, en lo que llamamos estilo de la época. Que la preocupación apocalíptica de los tiempos románicos tuvo su acción sobre las formas de este arte, sea ello más o menos demostrable de una manera satisfactoria, parece una realidad innegable. Que el movimiento franciscano y la nueva espiritualidad religiosa despertada por él tiene una correlación evidente y una acción impulsiva del arte primitivo en Italia, es también innegable. Que la exaltación religiosa de la contrarreforma haya tenido una acción sobre el desarrollo del barroco y su orientación formal, difícilmente puede desconocerse. No obstante, interesa poner una frontera para delimitar estudios que son útiles como preparación para la historia del arte—en el concepto de lo que se llamaba en el siglo pasado *las ciencias auxiliares* de la historia—del campo de lo propiamente histórico-artístico; en este sentido, no cabe duda, como observa Venturi, que los estudios de iconografía, aun los admirables trabajos de Emile Mâle, siendo muy útiles para nuestra disciplina, todavía no son ella misma.

Es en el último decenio del siglo XIX cuando comienza a resonar la voz de una nueva generación que trae a la historia del arte esas preocupaciones que pudiéramos llamar espiritualistas. Un grupo muy diverso de historiadores enfocan ahora el arte desde este punto de vista de la historia de la cultura o *del espíritu*, tratando de encontrar en la situación espiritual de cada época, en sus ideas dominantes, la raíz de la peculiaridad de su arte. Si no viene todo de Dilthey, con Dilthey coincide lo fundamental. "La cultura intelectual de una época cualquiera—había dicho Dilthey (1)—se forma mediante una cooperación de las diversas manifestaciones de la vida espiritual. Estas manifestaciones concuerdan en cierto grado en una totalidad." El arte es, pues, una de esas mani-

(1) En su escrito *Teoría de las ideas del mundo*, incluído en el volumen traducido por Julián Marías y publicado por la *Revista de Occidente*, de 1944, *Teoría de las concepciones del mundo*, pág. 146.

festaciones que ayuda a comprender la cultura íntegra de un momento dado; a su vez, para comprender el arte, podemos ayudarnos de las otras manifestaciones culturales de la época, de los otros miembros de esa totalidad. El sujeto de la historia, en la concepción de Dilthey, no es el Hombre en abstracto, con mayúscula, sino el hombre histórico, y el hombre histórico fundamenta su vida en cada momento en una determinada concepción del mundo que no es una filosofía, sino, como diría Ortega, un sistema *de vigencias* que en algún modo han de estar presentes en todo lo que el hombre de esa época hace o crea; en el arte también. El historiador se enfrenta con una realidad que como tal no puede aspirar a ser explicada totalmente de una manera lógica, sino sólo entendida, comprendida. Ni la explicación de la historia del arte, según el sistema de las ciencias naturales, como si el arte fuera una planta, según la comparación de Taine, ni la explicación del cambio de las formas, según procesos inmanentes a la manera de Riegl y Wölfflin, nos acercarán a la intimidad de la obra de arte. Su mensaje sólo podrá ser abordado por esa *hermeneútica*, o sea la posibilidad de comprensión interpretativa de la vida ajena o de los productos del espíritu humano (1). Si el fenómeno esencial de la historia, y de la historia artística, es el cambio, perderemos tiempo con rodeos si tratamos de explicarnos el cambio de las formas artísticas por sí mismas, sin referirlas al hombre histórico que las ha creado bajo la acción incoercible de unas determinadas vigencias, de una visión del mundo determinada.

Abstraer la forma del proceso creador íntegro, nos llevará a errores, como siempre que queremos interpretar una parte sola separada de la realidad total. El estilo cambia; pero el estilo no es nada por sí mismo; *el que cambia es el hombre.* Ya Hegel había dicho que *el hombre tiene una facultad real de variación* (2). Si hipostasiamos el concepto de estilo

---

(1) Nuestra toma de contacto con la vida se basa, como es sabido, en Dilthey, en esa percatación interior del hombre, o, como traduce Ortega, autognosis, es decir, el conocimiento e interpretación de las propias vivencias. Sólo basados en este conocimiento, podemos pretender la comprensión de las vivencias ajenas mediante el método interpretativo que Dilthey llama hermeneútica.

(2) En sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia universal*, texto recordado por Julián Marías en la traducción de Dilthey antes citada, pág. 17.

hasta otorgarle una vida inmanente, caeremos en la exageración de vitalizar un mero concepto, una entelequia (1). Si es el hombre el que cambia, es decir, su concepción del mundo, su modo de entender la vida, entonces en la peculiaridad del hombre histórico de cada momento estarán las raíces últimas de una comprensión de su arte. De este modo, la historia artística se integra en la historia universal, en la historia de la cultura o del espíritu, y el método hermeneútico o psicohistórico será el más acertado para abordar la comprensión del arte. Bien entendido que, según el pensamiento del propio Dilthey, la interpretación de los productos de la cultura y del arte, por lo tanto, deberá renunciar a una explicación íntegra y causal, como la que buscan las ciencias naturales en la indagación de sus acotados aspectos de la realidad. Pues en su aproximación a la realidad total que es la vida—y la historia lo es—siempre llegaremos a un último punto inexplicable, impenetrable.

No todos los intentos de una explicación de la historia artística, como integrada en la historia de la cultura, proceden de Dilthey; pero los investigadores que han trabajado en este sentido, siguiendo el método psicohistórico, coinciden más o menos en una dirección que puede ponerse bajo su nombre.

Bien puede comprenderse que en este sentido la riqueza de direcciones ha de ser mucho mayor que en el campo de la historia formalista. En la interpretación psicohistórica, cada cual elegirá los caminos más afines a su vocación, las épocas por las que siente atracciones mayores, los problemas que presentan mayor actualidad en cada momento. Si la investigación formalista demostró especial inclinación por el Renacimiento, ahora es la Edad Media la que atrae, en general, a estas nuevas generaciones, sin desdeñar problemas de pintura moderna, muy vivazmente sentidos en los primeros años de este siglo. Así sucedió con un discípulo de Dilthey, Hermann Nohl, que aplica a la pintura occidental el esquema de Dilthey sobre los tres tipos de posibles

(1) En el fondo de esta cuestión de los conceptos fundamentales y de la evolución inmanente de los estilos y de la disputa en torno a esta teoría late, en cierto modo, la vieja disputa medieval del nominalismo y el realismo en la interpretación de los universales.

concepciones del mundo, empleando la misma terminología de su maestro: *naturalismo*, *idealismo subjetivo o idealismo de la libertad* e *idealismo objetivo*, clasificación en la que Dilthey agrupa las familias de sistemas metafísicos y que Nohl aplica a las interpretaciones pictóricas del mundo. Para este autor, el tipo de concepción del mundo con que simpatiza un determinado artista se manifestaría en la factura misma de su pintura, con lo que, en cierto modo, las preocupaciones objetivas de los críticos formalistas se incorporan a un investigador que parte de supuestos de la historia del espíritu.

Por la profesión de fe afirmada en el título dado por sus colectores a una miscelánea de sus trabajos, Max Dvorak ha venido a ser una especie de dechado de los que quieren tratar la historia del arte en el sentido de la historia del espíritu. Dvorak era un checo educado en Viena, que sucedió a Riegl en la prestigiosa cátedra de historia del arte de aquella Universidad. No deja de ser curioso subrayar, ya que tanto se habla aquí de cambios de estilo, que la orientación histórica de Dvorak sufrió también un cambio en el momento de madurar su personalidad científica. Influído por Riegl, fué en un principio atraído por el estudio formalista de la obra de arte, para orientarse después hacia una interpretación más afín a la historia general de la cultura. En el volumen de estudios varios coleccionado por sus discípulos Johannes Wilde y Karl M. Swoboda, bajo el título *Historia del arte como historia del espíritu* (1), los editores afirman la unidad de todos estos trabajos, manifestando que el propio Dvorak se proponía estudiar con tal criterio los momentos críticos más importantes de la evolución artística de Occidente, desde el bajo imperio, para caracterizarlos según sus rasgos esenciales, indicando que las raíces de estos cambios de estilo deben buscarse dentro del cuadro de la historia general del espíritu. Dvorak trabaja, por ello, en el mismo sentido que las grandes figuras del historicismo, concibiendo objetivos análogos a los Dilthey, Windelband, Max Weber o Troeltsch. Al reaccionar contra el

(1) *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte;* Munich, 1928.

formalismo, Dvorak concibe la historia del arte como asentada en la creación individual y en relación con las ideas dominantes en su tiempo. Para Dvorak, religión, filosofía y arte son aspectos de una misma realidad cultural; estudiar el arte separado de los otros aspectos del mismo complejo, será truncar su significación y renunciar a comprenderlo debidamente. Por ello se suele tomar como ejemplo del método y de las preocupaciones de Dvorak su muy maduro estudio sobre *Idealismo y naturalismo en el gótico* (1), en el que analiza cómo se reflejan en la pintura y la escultura de la época las ideas del tiempo, poniendo en relación la creación artística con la teología y la escolástica contemporánea. La penetración y la agudeza de los análisis del gran historiador vienés, fallecido prematuramente a los cuarenta y siete años, cuando mucho podía esperarse todavía de su futura actividad que acaso le hubiera convertido en un indiscutible jefe de escuela de gran parte de los historiadores de la generación siguiente, no son puestas en duda por nadie. Sin embargo, a sus métodos suelen presentarse algunos reparos no infundados, los mismos que se pueden siempre poner, en principio, a toda teoría excesivamente sistemática. Si el método formalista puede llegar a la exageración de no ver en la obra de arte sino un documento de estilo, desligado de su significación espiritual, en los métodos preconizados por Dvorak, el peligro estará, según Venturi, en considerar a las obras de arte como documentos ilustrativos de la filosofía, de la religión, y en perder de vista la autonomía del arte. Venturi insiste en que el fallo de Dvorak está en su indiferencia por el juicio estético; en su obra echa de menos esa vocación espontánea, incontenible por el enfrentamiento con la obra de arte misma, desligada de prejuicios, esa vocación crítica a que hemos aludido en las primeras páginas de este estudio y sin la cual jamás se construirá historia del arte. En los devotos de la psicohistoria, como en los formalistas, observamos también el exceso de sistema, la elección de puntos de vista desarrollados demasiado unilateralmente, pensando en épocas concretas o problemas aislados.

(1) *Idealismus und naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, estudio número II del volumen antes citado.

En lo que a Dvorak se refiere y concretamente a su estudio sobre el gótico, se ha hecho notar con justeza que las ideas filosóficas de una época determinada, la escolástica medieval, por ejemplo, expresan sólo una parte, acaso la más elaborada y por eso la menos espontánea de la visión del mundo de su tiempo que no hay que buscar exclusivamente en sistemas elaborados racionalmente, producto de una minoría consciente, sino sobre todo en el impulso que anima la época en todos sus estratos o, como diría Ortega, en las vigencias totales, en los supuestos o creencias en que se basa la vida colectiva.

En otros historiadores, como Panofsky, la atención a lo formal no se olvida, aunque se desarrolle la indagación en el sentido de la historia de la cultura y se conciba la evolución del estilo en su sentido interno, aspirando a una comprensión en la que el factor formal es ciertamente un elemento. Otros historiadores de la cultura, que aplican su atención a lo artístico, han destacado la importancia de lo racial en la interpretación de la historia del arte; según ellos, también las razas que pesan en la historia cultural tendrían una voluntad artística determinada y una vocación formal; los estilos estarían determinados en último término por la intervención de esos factores raciales en el proceso evolutivo de las formas artísticas. Todo esto cae plenamente dentro del método psicohistórico; pero siendo el concepto de raza tan poco claro y definido y su intervención en la historia cultural tan difícilmente aislable, al menos con la pureza que permita teorizar con fundamento, sospecho que la historia del arte a lo Worringer no habrá de tener demasiado porvenir, una vez superada la psicosis racista o, al menos, la preocupación excesiva por este factor histórico que ha dominado en ciertas tendencias históricas modernas. La historia de los grandes estilos de la Humanidad estaría, pues, ligada al predominio de una raza en determinados momentos de la historia; al ser ésta relegada a un segundo plano o, para decirlo con los viejos términos, al advenir una decadencia, sería sustituída por un estilo totalmente distinto, expresión pura también de una voluntad étnica diversa. Fácilmente se comprende la relación que estas consecuencias tiene con la

interpretación apocalíptica de la historia en un Spengler, que hace de las artes plásticas uno de los instrumentos de penetración más útiles para comprender el sentido de las culturas y de los ciclos históricos cerrados que, con su ascensión, plenitud y muerte hacen de la historia universal una especie de biología. El arte es, para Spengler, símbolo de las aspiraciones del hombre, con lo que se afirma el principio psicohistórico. "El sentimiento cósmico de la humanidad superior —dice Spengler—ha hallado su expresión simbólica más clara en las artes plásticas." Spengler se afirma antiformalista; para él "el lenguaje de las formas técnicas no es más que la máscara de la obra propiamente dicha. El estilo no es... producto del material, de la técnica y del fin. Por el contrario, el estilo es algo que la inteligencia artística no puede captar: es una revelación metafísica, es una misteriosa constricción, un sino" (1). Las artes viven y mueren, tienen también su ciclo vital, y cuando una de ellas ha dicho su palabra, es sustituída en la historia de las culturas completas por otra que en su lenguaje propio continúa simbolizando el espíritu de aquella cultura. Por ello concibe Spengler el desarrollo del arte en una sucesión perfectamente explicable, y por ello en suma, es la música la que mejor va a revelar el contenido y las aspiraciones infinitas del hombre faústico, la última en desarrollarse. Como en casi todos estos psicohistoriadores, las páginas de Spengler abundan en observaciones llenas de agudeza, en análisis penetrantes que pueden tener, *servata servandis*, valor permanente para ser utilizados con prudencia por los historiadores del arte. Es el ensamblaje teórico lo que puede ser discutible, y especialmente el prejuicio catastrófico un tanto profético, milenarista, que preside la obra de Spengler, domina todo su material y, naturalmente, tiñe con exageración sus conclusiones.

La autonomía del arte.

Historia formalista o historia cultural parecen dejar en segundo término a los artistas mismos. No es de extrañar

(1) *La decadencia de Occidente*, trad. de García Morente, vol. II, pág. 11.

por ello que frente a estas orientaciones se haya levantado la crítica de los que, basados en el carácter inalienable de la obra de arte, echan de menos en tales orientaciones históricas su elemento fundamental. Las objeciones parten del campo de la crítica y de la estética, es decir, de las que afirman en primer término la autonomía del arte, sin querer subordinarla de una manera exclusiva a la historia evolutiva, bien sea a la de las formas o la de la cultura. Esta corriente tiene, por lo menos, la saludable virtud de recordar al historiador que sin una fundamentación filosófica y estética la historia del arte acaba convirtiéndose en cualquier otra cosa menos lo que debe ser. Toda una corriente de reflexión sobre la historia del arte y la historia de la literatura puede considerarse aquí especialmente bajo el nombre de Croce, a cuya teoría estética, cualesquiera que sean sus limitaciones y sus exageraciones, se deben, no obstante, precisiones muy valiosas que al historiador del arte o de la literatura importan en extremo. Esta corriente la representa asimismo en el campo de la historia literaria una gran personalidad alemana, muy conocida entre nosotros por sus actividades de hispanista: Karl Vossler. En el campo de la historia artística, esta tendencia logró lo que pudiéramos llamar la conversión de Schlosser, el gran historiador vienés que comenzó su carrera como investigador de fuentes literarias, y esta idea viene a ser en cierto modo fundamental para el pensamiento crítico de Lionello Venturi. Para el crítico o historiador del arte, afirma Venturi, ha de ser un axioma la autonomía del arte mismo, su independencia respecto de cualquier otra consideración histórica o formalista. Partimos, pues, del carácter individual de la obra de arte que se nos aparece válida por sí misma, aislada, solitaria, sin conexión lógica con su antes ni su después. Una verdad científica, afirma Venturi, una vez conseguida, se emancipa de su autor o de su descubridor; la obra de arte, en cambio, una vez producida por su creador, queda impregnada de su personalidad (1). Esta verdad no es nada nuevo; ya hemos visto que Zola se levantaba contra la concepción mecánica de la evolución artística de un

(1) VENTURI: *Ob. cit.*, pág. 14.

Taine, en nombre de la personalidad del artista. Perder de vista en la narración histórica el valor de la personalidad creadora es, en historia del arte, una herejía absoluta. Como ha dicho Ortega, sólo puede haber historia de hombres, y esto es más verdad en el arte que en ninguna otra de las actividades humanas. Ello nos explica que en la historia artística lo más sólido de la producción crítica, lo que más permanece, son las monografías bien elaboradas sobre un artista. Surgen nuevos puntos de vista, nuevos conceptos se intentan para la explicación de los grandes períodos de apogeos y decadencias, se ensayan nuevos esquemas evolutivos; pero, en definitiva, una monografía modelo queda como un islote válido a pesar de los tiempos y de las aportaciones de detalle, mientras se sumergen en el olvido tanta balumba de documentos, fuentes, atribuciones y teorías explicativas.

La personalidad en el arte es lo que vale, no las leyes, las reglas ni los principios. El estudio de esas leyes supuestas convence, como el mismo Venturi observa, de que tales leyes artísticas sólo tienen un valor contingente y temporal; ellas son el elemento histórico que entra en la obra de arte y, por lo tanto, son lo único explicable, pero no la peculiaridad de la creación misma; el fenómeno artístico puro no puede explicarse; tan sólo podemos acercarnos a su comprensión según el método diltheyano de la hermenéutica. El creador dicta leyes, o, mejor dicho, los hombres las deducen de su propia obra, pero no se somete a ellas.

La historia del arte contradice fundamentalmente el principio de la evolución, pues si el arte es la personalidad creadora, la realidad es que el progreso en el arte corresponde a este creador que inicia una época del estilo. Una vez más hay que recordar que en historia artística no hay lógica alguna ni principios, por tanto, que nos puedan hacer pensar en leyes a la manera de las ciencias físico-naturales; lo lógico, repitamos, no es lo cronológico, y la historia del arte nos muestra precisamente que los períodos más aburridos de imitación y manierismo siguen siempre a la aparición de los máximos artistas. La obra de los grandes creadores constituiría, por tanto, el núcleo de la verdadera historia artística.

Historia del arte e historia del gusto.

Se impone aquí, según este modo de ver, una distinción radical; si la historia del arte es un sucederse de espíritus creadores, lo demás es ganga retórica, imitación; el criterio que ilustra ese principio es el adoptado por Croce o por Vossler, distinguiendo entre *poesía*—es decir, *creación*—y *literatura*, o, en definitiva, *vulgarización*. La literatura cumple, es cierto, no cabe negarlo, una función social, y sus productos tienen un valor histórico innegable; pero sólo en los grandes creadores, es decir, en la *poesía*, cabe percibir esas intuiciones que alumbran la historia de la humanidad con chispazos discontinuos. La literatura es, pues, vulgarización de formas que se alimentan de las intuiciones que aparecen en los grandes creadores, pero sin aquella interna necesidad, sin aquella coherencia evidente que en la verdadera obra de arte se muestra. Creación y lenguaje, en la terminología de Croce, o arte y gusto, según la variante terminológica de Venturi, son dos momentos que importa no confundir para comprender el alcance o límite y la peculiaridad esencial de la historia artística; el gran creador no puede ser sometido a leyes lógicas, dicen estos pensadores a los que ahora nos referimos; propiamente no se puede hablar de arte, sino sólo de artistas, cosa que cambia totalmente el punto de enfoque frente a la mitología de los conceptos fundamentales o al estudio de los elementos sociológicos más o menos materialistas que intervienen en muchas explicaciones del desarrollo del arte. Esta tendencia se vuelve, por tanto, con gran precisión y agudeza, contra la historia comparada de la literatura o del arte, y sobre todo contra esa superstición de las influencias a que antes hemos aludido. Cuando de grandes artistas se trata, esas indagaciones sobre influencias son, ha dicho Schlosser, "cápsulas huecas, aunque hayan sido por largo tiempo, y aún hoy lo sean, un tema preferido y sobado de la historia exterior de la literatura o del arte, ya que el problema de las influencias puede ser mucho más fácil y cómodamente resuelto que el de la esencia artística, cosa que ne-

cesita mayor esfuerzo de cabeza que... de sus antípodas" (1).

Quiere esto decir que captar, comprender y explicar a nuestros semejantes lo que creemos ser el mensaje esencial de un gran artista creador, es la tarea propia de la crítica y de la historia y no el descubrimiento minúsculo y, a veces, inoperante de lejanas semejanzas explicadas unilateralmente por el socorrido comodín de las influencias. La historia del arte se aparece así como la historia de las cumbres, de los grandes creadores que, para seguir la comparación de Cohn, son como islas que permanecen solitarias en el mar de la historia, sin comunicación unas con otras. De aquí viene el negar la explicabilidad y la causalidad de la historia del arte; un gran creador, ha dicho Schlosser, no se explica con otro, y es en esto en lo que existe una cierta semejanza o paralelismo con la historia de la filosofía; cada pensador aborda de una manera nueva el problema original, aunque, en cierto modo, resuma las posiciones anteriores, pero cada filósofo lo plantea de una manera especial y aun plantea problemas propios y nuevos, y sus soluciones tendrán evidentemente una acción ulterior mediante una incorporación, pero no mediante una evolución. Así, pues, la historia de la filosofía, como la historia del arte, se nos presentan como un sistema abierto y no cerrado. Ello explica que sobre un fondo histórico determinado, la aparición de un gran artista produce una mutación súbita que contradice cualquier explicación evolutiva. Ni Flaubert puede explicarse con Balzac, insiste Schlosser, ni Piero con Giotto (2). Plantea esto también la cuestión de los artistas representativos. ¿Son ellos expresión de un tiempo o, por el contrario, como ha dicho Ortega, los genios suelen vivir contra las vigencias de su tiempo? (3). Por mi parte, me inclinaría a resolver esta cestión en el sentido de que el genio no es el que interpreta pasivamente a su época, como a veces damos a entender en la historia artística o literaria,

(1) Schlosser: *Ob. cit.*, pág. 195. Se trata de un párrafo extraído de un estudio sobre "historia del estilo" e "historia del lenguaje" (terminología crociana), publicado en alemán en las Actas de la Academia de Baviera, en 1935, y traducido al italiano en el volumen misceláneo ya mencionado.

(2) Schlosser: *Ob. cit.*, pág. 197, recuerda la frase de Goethe según la cual "los grandes hombres de todos los tiempos se anuncian los unos a los otros y preparan el camino a los que les siguen".

(3) *Papeles sobre Velázquez y Goya*, pág. 199.

sino más bien el que con su intuición profunda capta sus angustias y sus necesidades, aún no expresadas, y, saliendo al paso de ellas, las satisface.

Creación y personalidad.

Los puntos de vista de Croce, a mi parecer enormemente fecundos, aunque quizá a veces exagerados en la forma que adopta en sus teorías, son un paso más que libera de muchas servidumbres supersticiosas y, reservando a la erudición indagadora y a la especulación conceptual un puesto secundario, nos enfrenta con el verdadero problema. Personalidad, creación como elemento primordial de la historia artística, sin la cual ésta carecería de existencia. Comprensión a lo Dilthey, y no explicabilidad o causalidad. Interpretación, y no evolución. Por eso Croce ha insistido en que en la forma de toda historia del estilo es propiamente la monografía que nos enfrenta con el problema individual de un artista. El genio y aun el talento original se fundan en una intuición intransmisible, aunque podamos aspirar a comprenderla. Lo transmisible, ha dicho Schlosser, es lo único que evoluciona, o esa, la técnica, la forma, en cuanto es imitable, los principios de composición o el contenido iconográfico, pero no lo que el arte tiene de intuición y de creación; aquí estriba, otra vez lo vemos, la distinción esencial entre la historia del arte y la historia de la ciencia, y por eso también comprendemos que en el arte no puede haber progreso rectilíneo. Sabemos sí que hay momentos, sociedades, épocas favorables al desarrollo del arte y otras que no lo son, lo que nos lleva a la grave cuestión humana de cómo la capacidad individual puede salvarse o perderse y nos enfrenta con la cuestión derivada de los talentos que la humanidad desperdicia o pierde por falta de esas condiciones favorables para su desarrollo. De aquí que, desde el punto de vista de la convivencia humana o de la sociedad política, el único ideal que puede fijarse sin discusión y *a priori* será el de una sociedad que tenga un mayor sentido reverencial para la capacidad individual, es decir, que desperdicie en mínima parte la ri-

queza de la vida. Pues la historia humana, cada vez lo vemos con mayor claridad, avanza a través de los más orgiásticos, monstruosos y culpables despilfarros. La guerra, la incompetencia, la frivolidad, la injusticia y la mala dirección de los asuntos públicos, anulan, destruyen o estorban el aprovechamiento de la capacidad individual que debiera salvarse dondequiera que se halle. Esta consideración no debe hacernos caer en el extremo opuesto de la cultura dirigida, pues la gobernación no ha de ser zootecnia ni el Estado debe convertirse en una especie de ganadero científico de especies animales o humanas. En arte, en ciencia y en todas las actividades creadoras, la creación supone la libertad. ¿Cómo deben articularse estas exigencias con la seguridad social? No es cuestión que deban resolver los críticos de arte, pero importaba sentar la premisa; sin la personalidad el arte no es nada, pero tampoco la personalidad creadora puede desarrollarse con vigor en estufas alimentadas por las consignas del Estado, que tantas y tantas veces en la historia se nos muestran más bien propensas a proteger a los sumisos, a los complacientes y a los mediocres.

Cualesquiera que sean las vicisitudes de la historia del arte—como de la historia de la literatura—, creo que la acción de esta tendencia será en lo sucesivo saludable. El valor sustantivo de nuestras disciplinas está en acercarnos a los grandes creadores y en considerar sus obras como producidas por una intuición original. Frente a la pura erudición, frente a los evolucionistas, al formalismo o a la filosofía de la cultura, frente a la petulancia humana, que cree posible explicárselo todo, hallar las causas y desmontar el mecanismo de la creación divina, estas reflexiones sobre la condición irreductible a la explicación causal o evolutiva de esas intuiciones de los grandes creadores que han atisbado más de cerca que el común de los mortales el misterio de la vida, comportan una advertencia fecunda y saludable. Agotadas sus investigaciones y sus análisis, los historiadores tropiezan con una última capa impenetrable, con esa misteriosa inefabilidad que se resiste a conceptos y a métodos y que origina esa radical *insularidad* de la obra de arte verdadera.

El reconocimiento de estos límites puede servir de reac-

ción contra la amenazadora y exclusiva invasión del campo de la historia por los eruditos acumulativos y a la vez contra el charlatanismo de los ensayistas. Este sentimiento de límite va llegando a reconocimiento paladino por los mejores. Lo encuentro, por ejemplo, en una recentísima y sagaz página de Dámaso Alonso, uno de los más altos valores de la historia literaria española entre las gentes de mi generación. El texto dice así: "Gracias a las llamadas Historias de la Literatura—necrópolis a veces bellísimas—vamos sabiendo bastante de todos los cuñados de las primas de los grandes escritores. De lo único que no sabemos nada, nada, es de la obra literaria (1), porque no es saber nada de ella conocer la fecha de su impresión, la historia de sus ediciones y "cuántos ejemplares pasaron a América", etc. Ni es nada conocer la historia de los modelos que han pesado sobre la obra literaria, ni la huella de imitaciones que de ella proceden. Todo eso son exterioridades, muy interesantes, sí, para la Historia de la Cultura, pero que no tiene que ver con la razón interna de una obra de arte, con el sistema de leyes por que se rige, y con lo que le ha dado su insobornable cohesión de organismo y de organismo único. En una palabra: no sabemos nada de esa misteriosa unicidad de la obra de arte: terrible y solitaria, terriblemente única, como yo, como tú, lector, como Dios." Pero la página de Dámaso Alonso no contiene sólo esto, sino algo más, una posición frente al problema, la afirmación del posible acercamiento a las leyes internas de la obra de arte, la de fundamentar sólidamente un conocimiento científico de la obra de arte. Dámaso Alonso pone grandes esperanzas, muy fundadas, si juzgamos los estudios del propio Alonso, en la estilística literaria. No es posible entrar aquí en la cuestión de si es posible una estilística análoga en el campo de las artes visuales. En cierto modo, algo parecido significan en la historia artística los conceptos, demasiado vagos hasta ahora, del formalismo de Riegl o de Wölfflin y de tantos otros. La diferencia estará, desde luego, en que la estilística literaria penetra en el estudio concreto de las formas expresivas de un autor, de una

(1) El párrafo a que nos referimos, en el prólogo escrito por Dámaso Alonso para el libro de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre.*

creación individual, mientras los formalistas de la historia del arte encaminan, por el contrario, su estudio a forjar generalizaciones, conceptos, comparaciones entre diversas obras de arte y en muchos casos están lastrados con prejuicios evolucionistas. No puede olvidarse que la creación literaria usa como instrumento el lenguaje, vehículo de ideas y expresiones común a todos los hombres y más asequible por tanto a un análisis objetivo. Las artes visuales son, por su esencia, más irreductibles a esos instrumentos de penetración, más rebeldes a esas normas de conocimiento *científico*, al menos en lo que se refiere a la *unicidad* de la obra de arte. No obstante sus esperanzas, Dámaso Alonso traza también una frontera a tales pretensiones: "Hay un límite—dice—que sólo sobrepasa la intuición", confesión que nos pone otra vez en el campo, más realista, de la comprensión diltheyana.

En efecto, todo lenguaje, ha dicho Ortega, incluído el lenguaje del arte, es un modo de significar; pero el lenguaje verbal, el que la literatura emplea como vehículo, se sirve de conceptos que poseen un sentido válido y admitido en la vida corriente y que tiene, incluso en la literatura, un valor de referencia; pero aquí termina nuestro punto de apoyo. "Todo lo demás—dice Ortega y Gasset—es, en una u otra medida, enigma, intríngulis y acertijo" (1). Y a renglón seguido Ortega nos da a entender que el lenguaje de las artes visuales, como por otra parte el de la música, es mucho más impenetrable en su sentido que el del arte literario. La pintura, puntualiza Ortega, es "la más hermética de las artes", y el único medio para descifrar su mensaje es "tomar la obra como un trozo de la vida de un hombre", por lo que se vuelve a recomendar el abordaje biográfico en lo que en la biografía puede ser esencial y no documental o accesorio; en definitiva, una manera de hermenéutica. Aun tocadas aquí de paso estas cuestiones, es forzoso parar mientes en ellas y darles toda su gravedad, porque pueden definir, en cierto modo, la situación del hombre de ciencia de hoy, frente a la petulante seguridad del sabio del siglo pasado. Sin salir de la esfera de la historia del arte, encuentro en Pinder este pá-

(1) *Papeles sobre Velázquez y Goya*. pág. 20.

rrafo impagable: "Debemos esperar que se llegue a superar la incomparable ingenuidad en materia epistemológica que por doquier cree pisar terreno *conocido*, puesto que, en definitiva, tropezamos con lo desconocido en todas partes, y siempre acabamos por llegar a una causa frente a la cual ya sólo resulta posible una aceptación y no una explicación" (1). Pues, en efecto, el que aborda el trabajo en una ciencia, como lo hacía el progresista décimonónico, con la firme creencia de que no sólo, en principio, todo se puede explicar, sino de que ya se lo explica o se lo explicará en un futuro próximo (2), cuando *ciertas investigaciones complementarias se realicen* incurre en esa ingenua petulancia y demuestra carecer de capacidad para la emoción fundamental que presta su valor a la aventura que es la ciencia: el sentimiento de la limitación humana.

El método de la situación histórica.

Pero aun los más extremados defensores del intuicionismo, de la historia del arte pensada como la sucesión *no evolutiva* de los grandes creadores, reconocen la necesidad de atender a los valores menores, a los valles, y no sólo a las cumbres: "Como la historia—dice Lionello Venturi—es historia, no solamente de los momentos heroicos, sino también de la vida cuotidiana, sin la cual esos momentos, no sólo no serían posibles, sino que no serían entendidos, la his-

---

(1) Wilhelm PINDER: *El problema de las generaciones en la historia del arte en Europa*, traducción española; Buenos Aires, 1946, pág. 37.

(2) Nótese que una de las características del hombre de las generaciones anteriores ha sido este *futurismo* que remitía a un porvenir más o menos remoto la demostración completa de los supuestos en que asentaba sus convicciones. Admitido el progreso inevitable e indefinido, todo era muy cómodo. La ciencia estaba en el buen camino, y si no conseguía *hoy* todos sus objetivos, sin duda los conseguiría en el futuro. Hasta los regímenes políticos que se fijaban como ideales eran admitidos, no por su perfección actual, sino porque, aunque fueran duros e incómodos y hasta crueles e inhumanos, nos proporcionarían la felicidad social en un día más o menos lejano..., etc. El hombre ha vivido muchos años embobado en la idea de este mañana feliz, relegando al futuro las exigencias que las gentes de otras épocas han tenido para el período concreto e intransferible de su vida. Observemos que el arte ha sido una actividad que no ha podido disfrutar de estos créditos para el futuro y que mejor o peor ha tenido que justificarse día a día con sus propias realizaciones. No obstante, llegó a surgir también un *futurismo artístico*, uno de los más vanos esfuerzos que ha hecho el hombre de hoy para saltar fuera de su sombra.

toria del arte es y ha sido siempre y en lo que puede preverse será siempre una historia del gusto" (1). Afirmación que, para ser entendida en su exacto alcance, debe tener en cuenta lo que la palabra gusto significa en el sistema crítico de Venturi en el que gusto es opuesto a arte, como literatura se opone a poesía en la estética de Croce. Viene también ello a coincidir con Ortega, en cierto modo, al menos para nuestro objeto, cuando nos dice que en las variaciones del arte no sólo cambian las formas, sino el mismo sentido del arte, punto en el que el cambio no afecta sólo a la historia artística, sino a la vida toda; pues tales cambios trascienden de la mera historia del arte y "nos consignan a la historia entera, la única que es verdaderamente historia" (2).

El núcleo esencial del quehacer histórico será por tanto la coordinación que liga una obra producida por la personalidad de un artista a su momento histórico, labor que lleva desde luego supuesta y correlativa la operación crítica correspondiente, es decir, la comprensión de su peculiaridad, de lo que en la obra o el artista no es explicable por la descripción de los factores históricos que en ella pesan. Historia y crítica, pues, aparecen otra vez estrechamente unidas, inseparables sin grave daño, y ambas estarán presentes, tanto en el trabajo de síntesis que domina amplio panorama como en la limitada monografía que en reducido espacio ofrece toda la complejidad que la historia en grande pueda tener. El primer deber, pues, de quien se enfrenta con una obra o con un artista es su encuadramiento en *una situación histórica determinada*, la suya. En la situación histórica entra la referencia a todo el complejo de relaciones que en la obra y en el creador se hacen presentes: la tradición inmediata y remota, la inserción en una corriente de estilo temporal, la presencia de caracteres regionales o nacionales, sean éstos debidos a una tradición continuada o a problemáticas vocaciones étnicas. En la situación histórica entra también la

(1) VENTURI: *Ob. cit.*, pág. 31.

(2) En efecto, porque sin esa referencia a la historia total, ni las obras del genio, en cuanto productos históricos y aparte de la genial intuición que contienen, no explicable por ninguna historia del desarrollo, *serían entendidas*. Esta afirmación de Ortega me parece importantísima para ser examinada a la luz de esa dualidad crociana entre estilo y lenguaje y acaso para resolverla. Véase *Papeles sobre Velázquez y Goya*, pág. 37.

referencia a las personalidades dominantes, o sea a los maestros contemporáneos o pasados que puedan hacer sentir su acción en la época que estudiamos; entra también el momento histórico mismo en lo que impone de condiciones concretas a la vida en general y no sólo al arte, momento que impondrá preocupaciones dominantes cuya acción se deja sentir de modo efectivo y a veces apremiante. Sin esta mirada en torno, sin este sondeo en la realidad histórica íntegra, una monografía quedará coja desde los comienzos (1).

La generación, como sujeto del cambio histórico.

Pero ni la más completa descripción en la que todos esos ingredientes se contengan—incluyendo naturalmente aquellos que Taine exigía de medio físico, ambiente y vocación racial—será todavía suficiente. Queda fuera de ellos, como hemos dicho antes, la personalidad del artista; mas para sentir su verdadera y original aportación, tampoco deberá ser estudiada desligada de ese fondo histórico o sea como un valor absoluto. De ese mismo fondo arranca y se destaca la personalidad de otros artistas; así, pues, la situación histórica es común, dentro de un mismo foco cultural, al menos en sus rasgos esenciales, a todos los artistas coetáneos. Pues cada una de esas personalidades se inserta en una articulación a la que cada vez se presta mayor atención en la nueva historia: la generación. La cuestión de las generaciones se halla hoy en un punto de maduración que nos hace concebir esperanzas de que este método de estudiar la historia por generaciones arrojará sobre ella, si se aplica con rigor y con prudencia, claridades insospechadas. Por una feliz circunstancia, es en España y por obra de españoles donde esta doctrina ha logrado la sistematización más precisa. No necesito decir que me refiero a un punto capital del pensamiento de D. José Ortega y Gasset, encaminado a sentar las bases de una filosofía de la vida en la cual la fun-

(1) En mis estudios sobre Goya y Zuloaga hay sendos capítulos dedicados a delimitar la situación histórica de su arte respectivo. Están, no obstante, enfocados de manera distinta, por exigirlo así el planteamiento diverso de cada uno de los dos trabajos.

damentación de la historia y la renovación de sus métodos entra como pieza capital en cuanto es la ciencia superior, la ciencia de la realidad fundamental. A ella nos hemos referido anteriormente, y ahora sólo nos interesa lo que a la teoría de las generaciones respecta. Sin poder entrar aquí en una exposición detenida del problema, un resumen telegráfico de sus principios nos bastará para nuestro objeto, que no es otro sino el de articular el *método de la generación* con el *método de la situación histórica*, que, en mi opinión, constituyen, unidos a la *crítica* propiamente dicha, los pilares fundamentales de una historia del arte al día.

La historia es cambio; pero no nos fatiguemos buscando los efectos con que el cambio se refleja en los productos humanos, las formas artísticas, por ejemplo; como decíamos anteriormente, es el hombre el que cambia, según Dilthey; pero el hombre no vive en soledad. La sociología orteguiana nos ha hecho observar hasta qué punto la polaridad entre soledad y sociedad preside la vida del hombre y contribuye a su peculiar dramatismo. En la intimidad del hombre genial, en la intuición expresada que alienta en la obra de los grandes creadores, podemos asomarnos con mayor claridad que en parte alguna a ese fondo de radical soledad que presta su carácter impenetrable e insular a las creaciones del genio. Esto nos ocurre con Cervantes o con Goethe, como con Miguel Angel y Velázquez. Pero en la normal actuación social del hombre, y el arte la supone, hay un imperativo de comunicabilidad y de comunidad. Todo hombre se encuentra en una situación determinada frente a circunstancias que no se ha inventado; unas son personales y afectan a su biografía individual, pero otras son los problemas vitales de su tiempo con los que se encuentran él y todos los hombres que le son coetáneos. Esos problemas vitales podríamos decir que son en sustancia los cambios grandes o chicos que en la interpretación del mundo, en las vigencias, se presentan.

Esos cambios son problemas durante un cierto tiempo y para un cierto grupo de hombres: los que pertenecen a la misma generación. Sucede esto, tanto en el campo de la historia general como en cada uno de los campos de actividad del hombre, científica, profesional o política. La teoría de

las generaciones, al formarse como cuerpo de doctrina, ha recordado sus precedentes por la pluma de su más riguroso expositor hasta el momento, español también (1). Escogeré sólo dos que aquí me interesan especialmente. Una cita de Stuart Mill: "La causa próxima de cada situación de la sociedad es la situación inmediatamente precedente. El problema fundamental, por tanto, de la ciencia social es encontrar las leyes según las cuales una situación de la sociedad produce la situación que la sucede y la reemplaza." Destaquemos de esta cita lo de *las leyes* y *el producir* que están, una vez más lo diremos, impregnados de positivismo naturalista. Pongamos rápidamente un ejemplo de la historia del arte para demostrar su error. *Leyes* y *producir* quieren decir *causalidad;* pues bien, la formación de Rafael en el taller del Perugino puede ayudarnos a comprender el lenguaje formal empleado por Rafael en sus obras; pero ni Perugino explica a Rafael, ni lo produce, ni el estilo personal del Vanucci puede ser admitido como *causa* de la genialidad rafaelesca. Ahora bien, la formación con Perugino podrá servirnos para la mejor comprensión del estilo de la generación siguiente que se formó en el taller del maestro o en talleres en los que dominaban preocupaciones estilísticas semejantes. Define, pues, a la generación una comunidad de influencias recibidas, un respirar en la juventud preocupaciones análogas más que una unidad real de objetivos o de intenciones. Partiendo de premisas semejantes, los que pertenecen a la misma generación desarrollarán después su obra en el sentido marcado, pero con el impulso diverso derivado de su respectivo talento; el genio, por tanto, no constituye ninguna contradicción esencial con la teoría de las generaciones en la historia. La generación, *sujeto verdadero del cambio histórico*, que se independiza así de su materialización en las cosas por el hombre producidas—por ejemplo, las formas artísticas—, viene a ser el concepto vital de la historia, la unidad vital del cambio.

¿Cómo no reconocer que la aplicación de esta retícula a la historia artística nos parece enormemente prometedo-

(1) Julián Marías: *El método histórico de las generaciones;* Madrid, 1949.

ra? (1). El hombre de hoy está historizado hasta el punto de no comprender un dato de la historia sin referirlo con la mayor exactitud a su época, a su momento. "Antes—ha escrito Julián Marías—se podía leer un libro o contemplar un cuadro sin saber su tiempo preciso; muchos valían como modelos intemporales, más allá de toda servidumbre cronológica; hoy, toda realidad no datada nos parece vaga y errante con esa irreal indecisión de los espectros" (2). Hasta qué punto afecta esta actitud, esta historización, a la contemplación estética y a la crítica de arte, no necesita encarecimiento. El historiador del arte, el hombre formado y curtido en estas disciplinas, aunque no sea precisamente un profesional, percibe hoy, con mayor o menor finura, según el grado de su información y de sus dotes personales, que la obra de arte con que se enfrenta se halla tramada en una complejísima red de relaciones cuyo mapa exacto lo define su situación histórica; solamente comprendiéndola podremos juzgar adecuadamente su mensaje individual, la aportación de su creador y, por tanto, valorarla. De aquí el error de que el historiador se aparte del arte contemporáneo, ya que en caso alguno podrá tener una percepción más directa y completa de su situación y comprender, por tanto, mejor su mensaje. Cierto que la crítica contemporánea se equivoca con frecuencia en la valoración de los artistas; pero eso se debe en general a prejuicios extraartísticos, a coacciones sociales o a bastardos elementos personales que nada tienen que ver con la famosa perspectiva que se supone necesaria para el juicio (3). Nuestra historización, como se ha dicho ya, adelgaza el presente, película

(1) Alguna vez ha parecido como que se quería echar un jarro de agua fría sobre las ilusiones despertadas por la aplicación de la teoría de las generaciones a las disciplinas particulares. Me refiero, por ejemplo, a este párrafo de Julián Marías: "No se va a ninguna parte intentando hacer una teoría de las generaciones en política, arte o literatura; las generaciones afectan a la vida en su totalidad" *(El Método Histórico de las Generaciones*, página 101). El autor insiste en esta idea en varios pasajes de su libro. Tiene en realidad razón; pero no cabe duda que para llegar a precisiones satisfactorias en punto a las generaciones históricas no habrá más remedio que confrontar los datos que de la aplicación del método resulten en cada uno de esos campos acotados provisionalmente. Si el arte es expresivo, a su manera, de la actitud vital del hombre de una época, parece que la indagación de cómo se articulen las generaciones de artistas, de las promociones decisivas y de su colocación respecto de las crisis históricas no puede ser tarea perdida para la historia general.

(2) MARÍAS: *Ob. cit.*, pág. 13.

(3) Y también al hecho de que sólo la obra conclusa de un artista, es decir, una vez terminada su carrera y su vida, posee un perfil definido y enteramente diseñable.

superficial que cubre lo que mañana será ya pasado. *La historia comienza hoy;* el deber está en atenderla. Quien tenga verdadera vocación histórica tiene aguzada su sensibilidad para la vida que fluye, para seleccionar con instinto entre lo que se hace y se dice, para la actividad de nuestros contemporáneos y de nuestros amigos. Lo que se construye por los arquitectos, se pinta por los pintores, se esculpe por los escultores o se compone por los músicos, está vocado a la historia, arrojado a la responsabilidad del juicio.

Las generaciones decisivas.

El primer concepto explotado para su aplicación a la historia ha sido el de *generación decisiva.* En el campo ya previamente acotado del arte, reconocido el principio del cambio y de las crisis de estilo, ¿cómo no reconocer que sobre la superficie del campo histórico emergen de vez en vez puñados de hombres que realizan una acción decisiva y transforman a su modo la historia? ¿A quién ha podido escapar el hecho de que, después de casi un siglo de barbecho en nuestra pintura, surge de pronto al filo del siglo XVII la generación decisiva que eleva al primer rango nuestra escuela? Ribera, Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano nacen en un lapso de diez años, conjunción favorable de astros que no se había dado en varios siglos. Las circunstancias definidas por la situación histórica favorecieron entonces, sin duda, el desarrollo en España de una dirección pictórica pujante, bien orientada y *a la altura de los tiempos;* pero el hecho es que los cuatro grandes pintores españoles son no ya *contemporáneos*, sino *coetáneos*, estrictamente, es decir, hombres de la misma generación (1). Pero hay que precaverse contra la interpretación a lo biológico del concepto de generación, porque ello sería dar un paso atrás y volver a caer en los pre-

(1) La diferencia entre ambos conceptos es capital en la teoría de las generaciones, y fué en primer término establecida—como Marías ha demostrado—por Ortega y Gasset, antes de su utilización por historiadores alemanes. En cuanto a la aplicación de las generaciones, sin excesivo sistematismo, es verdad—que hubiera sido escasamente pertinente—, a la pintura española, creo haber sido el primero en hacerlo en mi *Breve historia de la pintura española*, desde su segunda edición, en 1936.

juicios naturalistas del positivismo. Este es uno de los graves reparos que poner a Pinder, un discípulo de Schmarsow, que, trabajando en una dirección afín a Dvorak, es decir, en la que concibe la historia del arte como *historia del espíritu*, se deja, no obstante, llevar de esa inclinación peligrosa a creer que el método de las generaciones puede constituir una especie de *biología de las ciencias del espíritu* (1). Este error de enfoque está claro, pero además tiene graves consecuencias en el propio Pinder; pues su estudio parte de una atención exclusiva y literal a las fechas de nacimiento de los artistas, a *los partos decisivos de la naturaleza*, punto que no es el que importa, como ha mostrado muy bien Marías. El concepto de generación, en el que la relación con un *problema vital* y la analogía en la formación de los coetáneos son lo decisivo, es un concepto social (2). Pero si en la obra de Pinder sobre las generaciones en la historia del arte europeo, en la que encontramos observaciones agudas e ideas útiles, no se logra establecer un fundamento metódico útil para ser empleado con fruto en la historia de las artes, ello procede de su carencia de todo criterio claro sobre los límites cronológicos entre los que puede definirse la generación. En este punto, y aparte de que la teoría de Ortega sea anterior, las tesis del filósofo español tienen incomparablemente mayor madurez por cuanto propone criterios fijos y ampliamente razonados sobre este punto, lo que da a sus indicaciones el valor y profundidad de que carece la confusa y balbuciente explicación de Pinder.

La imprecisión de Pinder a este respecto es realmente curiosa. En su libro, de una manera informal, nos hace un relato de la historia del arte por generaciones en Europa, según agrupaciones arbitrarias. Hablando de Leonardo, por ejemplo, nos dice que pertenece a la generación de 1445 al 50, dando cinco años de margen a un momento tan decisivo y tan crítico como la aparición del gran florentino,

---

(1) PINDER: *Ob. cit.*, pág. 19.

(2) No se olvide además que a una generación, cualquiera que fuese el período de años admitido para su delimitación, se incorporan precoces y retrasados que, rebasando estos límites, participan de la actitud vital del núcleo central que la caracteriza. Respecto de la prioridad de Ortega sobre Pinder en fijar el concepto de *coetaneidad*, decisivo para la teoría, véase el libro de Marías, págs. 96 y 116.

punto al que seguirían lo que el autor alemán llama dos estratos, el de 1475, que incluye a Miguel Angel y a Giorgione, y el de 1485, que comprende a Rafael, Tiziano y Correggio. El hecho es que, desde el punto de vista generacional de la historia del arte, es imposible separar a Giorgione y al Tiziano, aunque el segundo desarrollase en una vida larga y colmada las premisas estéticas que el otro sólo inició. Por otra parte, que Correggio representa ideales más allá de los de Rafael es evidente.

Frente a esto, Ortega insiste en la necesidad metodológica de fijar el número de los años que separan una generación de otra basándose en un criterio estable y fundamentado: puede hallarse en las cinco edades de la vida humana, de una vida humana ideal y completa que llegue, por ejemplo, a los setenta y cinco años. En este caso, la realidad nos confirma que podemos dividirla en estratos de quince años, que tienen, en realidad, sentido desde el punto de vista tanto biológico como social, para la actuación del individuo en la vida. El hombre actuaría plenamente en ella en la edad comprendida entre los treinta a los sesenta años, fechas perfectamente admisibles para la creación de una obra y siempre teniendo en cuenta las excepciones de retrasados o precoces. Pero cuando un hombre llega a punto de madurez a los cuarenta y cinco años, y ello se observa mejor que nada en la vida del arte, donde el ritmo se acusa muy vivamente y las relaciones de maestría y discipulado no van nunca sin una cierta reacción efectiva, registrable inmediatamente, contra la generación anterior, el artista se encuentra con jóvenes contrincantes que están ya en liza con sus treinta años cumplidos y que representan un matiz nuevo en arte y en su idea del mundo; el razonamiento de Ortega, articulado y explicado en sus detalles por su discípulo Marías, resiste bastante bien a las objeciones posibles y admite ser inmediatamente aplicado a la articulación histórico-artística; un ensayo de esta aplicación a los estratos de Pinder y sus arbitrarias divisiones muestra, en efecto, los fallos del sistema del profesor alemán. Cierto que debemos admitir que hay generaciones de barbecho y, en todo caso, que la articulación en generaciones de la historia de varios siglos no

puede proponerse sin una serie de ensayos previos, prudentes y dispuestos a la rectificación, que pueden ocupar el trabajo de varios investigadores. Pero desde luego de nada servirá la teoría si arbitrariamente establecemos, a base de las fechas de nacimiento, un cuadro caprichoso.

Para un ensayo de explicación, el punto capital sería la fijación de la generación decisiva; así, en la pintura española lo podríamos adoptar con Velázquez o en la arquitectura española con Herrera y sus coetáneos; fijado el punto, el establecimiento de unas tablas o escalas a las que no se conceda ciertamente ningún supersticioso valor, sino que estén constantemente referidas a la realidad de la evolución histórica, tiene que parecernos un eficaz auxiliar de la historia; los que hemos ensayado el sistema en trabajos de gabinete que apenas son más que ensayos de una articulación general futura, podemos decir que, en general, el procedimiento metodológico demuestra una gran utilidad. Sin duda que el método o teoría de las generaciones rebasa con mucho la historia del arte y afecta a esa historia general que a todos nos importa y a la que Ortega se refiere.

Acaso un materialista histórico nos dirá que el punto capital hay que buscarlo en la evolución económica, mientras el filósofo o el historiador de la ciencia creerá siempre que en su campo hay que buscar el pivote expresivo de la crisis. La referencia a Dilthey puede servir para resolver estas discusiones; es el cambio en la concepción del mundo el que se irá dejando ver en los diversos campos de la cultura; pero, por otra parte, el mismo Ortega admite que "casi siempre la dimensión de la vida en que comienza a estabilizarse una nueva fe, es precisamente el arte" (1). En modo alguno puede

(1) Así lo dice en su estudio *En torno a Galileo*, Obras completas, tomo V, pág. 71. Ortega nos indica que esto es lo que ocurrió precisamente en el Renacimiento e, incluso, nos promete *para otro día* la explicación de su porqué. La generación decisiva del cambio de vigencias en el mundo moderno para Ortega hay que ponerla en el siglo XVII, en la promoción de Descartes y Galileo; pero, según su indicación, previa e importantísima para los historiadores del arte, el cambio se anunció en el mundo del arte. Ello supone para una historia por generaciones un esquema previo de esta delimitación entre los diversos campos culturales a los que la oleada de las nuevas vigencias va llegando sucesivamente. En el mismo sentido, Pinder admite que, aun dentro del campo de las artes, cada una de ellas evoluciona con un ritmo distinto, siendo la música la última de todas, punto en el que coincide con Spengler, que asigna a la música moderna desde el siglo XVIII la expresión de las últimas consecuencias de una interpretación faústica del mundo.

creer nadie, por el momento, que la articulación en generaciones pueda resolvernos, como en golpe de varita mágica, todos los problemas de la historia artística. Sería bastante para el trabajo de los próximos años que pudiera establecerse un cierto consenso generalmente admitido en el establecimiento de generaciones decisivas. Ello nos llevaría a otro problema del que no hemos hablado hasta ahora, que es el de la necesidad de modificar el limitado y, a veces, rabioso nacionalismo con que la historia del arte se ha cultivado hasta nuestros días.

El nacionalismo y la concepción energética de la historia del arte.

Cierto que por mucho que se hable de Europa sería imposible explicarse la evolución artística sin referirse a esa realidad de la historia europea que es la nación, pero el concepto a que con ello aludimos necesita ser rectificado en mucho. Es evidente que la cultura se extiende a partir de núcleos o focos determinados, centros activos de donde irradian las iniciativas, los maestros, las obras; en suma, el estilo, en cuanto define lo que se llamaba en la vieja historia las *escuelas*. Pero estos focos no coinciden exactamente con lo que llamamos, política o geográficamente, naciones, y mucho menos con las capitalidades que se han convertido, andando los siglos, en las grandes ciudades de la Europa moderna. Hoy vemos, por ejemplo, que la Córdoba mozárabe, núcleo cultural de una religión sojuzgada por un poder político y una fe impuestos por las armas, tiene mucha mayor acción en la historia del arte que las capitales de los incipientes reinos de la Reconquista; después, Cluny, el gran monasterio de la Borgoña, enclavado en una región que no era cabeza de nada en aquel momento, es foco que irradia su acción por toda la Europa de Occidente; luego será el *domaine royal* francés, como después lo será la Toscana, atomizada en repúblicas independientes, siempre en guerra entre sí; y así sucesivamente en la historia del arte observaremos que lo que llamamos arte nacional en muchos casos

no es sino la expansión de estos focos de creación original que acaban ampliando enormemente su radio. Las zonas fronterizas, pues, no coinciden nunca con las fronteras lineales de los Estados; pero, en todo caso, este concepto de núcleo artístico es un concepto energético que debe sustituir al concepto espacial de la nación geográfica o al concepto cerrado de escuela. El trazado de un mapa en que en cada momento pudiesen quedar fijados estos focos y su zona expansiva de acción, nos daría una visión muy curiosa de la historia artística que sería, en cada época, muy distinta de las cartas geográficas con las rígidas fronteras que fija un poder político. Así, en el siglo XVIII, la expansión del arte francés clásico y académico dominando sobre las tierras centrales de Alemania llegaría hasta la lejana Rusia; este concepto energético en sustitución del nacionalismo cerrado es un principio fecundo que deberá ser aplicado cada vez más a una historia realista del arte. También en el crecimiento de expansión de estos focos, sin desdeñar motivos de poderío económico, de predominio político, etc.—caso que no sería el de la Córdoba mozárabe, ni el del auge cluniacense—, habría que buscar la generación decisiva, en suma, la acción de hombres determinados que, montando siempre sus talentos sobre una situación favorable, serviría eficazmente a esa acción expansiva y accionaría las palancas de la historia en un determinado sentido.

El momento de la crítica y su articulación en la historia.

En modo alguno trato aquí sino de apuntar estas ideas que creo básicas para una reforma radical de la historia del arte en Occidente; pero me interesa repetir, antes de terminar, que *situación histórica* y *generación* no serían en último término sino las dos premisas históricas que en el estudio, por ejemplo, de una gran personalidad darían lugar a la aparición concreta del momento crítico, quiero decir del punto, imprescindible en una historia del arte verdadera y completa, en que, surge la necesidad de la crítica, de la comprensión estimativa de aquello que de original, de crea-

ción individualizada e inconfundible, existe en toda verdadera obra de arte. Utilizando, pues, en toda su varia complejidad lo más útil y vivo de los métodos que el siglo pasado desarrolló, el historiador del arte actual tiene ante sí, como trabajo esencial, estas cuatro operaciones, no sólo compatibles, sino necesariamente correlativas: 1.º fijación de la situación histórica del artista o grupo de artistas conocidos o anónimos que debe estudiar; 2.º, determinación, sobre este fondo, de las generaciones que intervienen en el proceso o época que le ocupa; 3.º, análisis de la personalidad o personalidades que importen, y 4.º, crítica de las obras de arte mismas, de su sentido y su valor. Encontramos, pues, en este esquema de lo que debiera ser el procedimiento ideal para la construcción de una historia del arte, justificado el principio, sentado un tanto *a priori* en el comienzo de estas páginas, de la necesidad de integrar, sin excusa posible, el trabajo histórico con la acción crítica, cuando ante una obra de arte nos encontramos y queremos aspirar su comprensión plena, a descifrar su íntegro mensaje que es, en definitiva, la más elevada misión de una verdadera historia artística.

Diremos, pues, que cualesquiera que puedan ser sus limitaciones, sus errores y sus dificultades, la historia del arte, superando la servidumbre del positivismo documental, las tentaciones y las solicitudes que de campos próximos pero ajenos puedan llegarle (sociología, historia de la cultura, formalismo abstracto, formulación de conceptos fundamentales), si la concebimos enfrentada con sus deberes de encuadramiento histórico y de captación crítica que interpreten las obras individuales para comprender su originalidad y extraer su sentido, nuestra disciplina quedará firmemente asentada, con realidad inconmovible, en el campo de las ciencias del espíritu. De un lado, por su polo biográfico, toma contacto con la vida humana, palpitante y real en la existencia del creador, del hombre que da forma con sus manos a figuras expresivas de una visión del mundo; sueños, anhelos, símbolos arrancados a su experiencia única y temporal, pero que aspiran a una perpetuación de sus vigencias. De otro lado, al contribuir a la reconstitución de la marcha total de la humanidad, a delinear los rasgos y los per-

files de sus diferencias, de sus irrepetibles etapas en la serie de las generaciones, el historiador del arte parece auscultar con excepcional proximidad el proceso del devenir y del destino humano, expresado en estas insustituibles confesiones del hombre histórico que son las obras de arte, en las que aspiramos a sorprender la confidencia más auténtica y vivaz del accidentado drama que es la historia de la humanidad sobre la tierra.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO Y MONZÓ

Señores académicos, de ésta y de otras Reales Academias, señoras y señores:

Encargado de contestar al discurso de ingreso del electo Académico Sr. Lafuente Ferrari, ahora mismo, y antes, al discurrir yo sobre el caso, mucho he meditado, y mucho más me ha preocupado el trance de este mi discurso, que luego debo adelantarme a decir que no puede ser breve.

Que no puede ser breve, porque los antecedentes... los méritos... la carrera toda del Sr. Lafuente, cuando yo pedí y exigí, y he logrado, los datos que yo no conociera, a pesar de nuestra larga y afectuosísima relación y noble camaradería, he venido a saber mucho de lo que yo no sabía, y (en varios casos) ni siquiera adivinara yo.

Es que exigí plena información, y a mi rotunda exigencia he logrado recopilar, ordenar y ponderar (¡perdónese el neologismo de la palabra!), ponderar "valencias", es decir "valores", de la labor enorme y de la vida cultural múltiple y nunca interrumpida, del "neófito", del nuevo Académico.

Nació en el penúltimo año del siglo XIX: cercano a los cincuenta y tres, en el día de hoy, comenzará a ser académico. Si en la niñez pasó el canal de Suez dos veces, y si algo vivió en las aún entonces españolas Filipinas, pronto vuelto a la nativa Península, hizo en Madrid sus estudios secundarios, ingresando muy luego en la Universidad. Subdividida en secciones la Facultad universitaria de Filosofía y Letras, cursó, de primer afán, la Sección de Filosofía, para, años después, seguir la de la Historia, su segunda licenciatura, en la que ya a sus veintinueve años, alcanzó el doc-

torado correspondiente. Es cuando conmigo, y con otros condiscípulos suyos, pasamos a viaje de estudios, recorriendo Italia. Ofrecímosle luego cargo catalogal en el Museo del Prado, y así, cuatro ediciones del catálogo de las pinturas de Goya, en la gran exposición centenaria de 1928, cuidó y repasó el Sr. Lafuente, y luego, y con todo acierto, su consiguiente tesis doctoral, legítimamente galardonada, fué un estudio verdaderamente plenario y magistral de la historia de Méjico y de uno de sus últimos virreyes. Inmediatamente después hizo las oposiciones a ingreso en el Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, en las que obtuvo el "número 1": el "número 1" que siempre le calificó en sus diversos afanes opositoriales. Era ya profesor auxiliar de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras y, a poco y en trance de ser D. Manuel Gómez Moreno Director General conmigo (ocupando yo la cartera ministerial) y sustituyéndonos él en ambas nuestras cátedras universitarias, nos enfrentamos con el antes acaecido robo de los grabados de mayor valía, obras (y en buen número) de Rembrandt, de Durero y de otros. Consiguióse como casi milagrosamente el rescate de las piezas robadas, en cuya identificación intervino el nuevo académico. El, además, quien tras de lo dicho, ordenó e inventarió el ingente caudal de grabados del Estado en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, trazando los planes de una reorganización completa de aquel rico fondo y publicando catálogos de algunas series selectas.

Nuevo giro, con previa nueva oposición a cátedras; en 1942, fué Lafuente catedrático (sigue siéndolo hoy) en la Escuela Superior Central de Bellas Artes de San Fernando. Y fué también en el mismo año de 1942, cuando, al crearse en el Patrimonio Nacional una Sección de estudio de su Tesoro Artístico, con designio de lograr la catalogación, plena y a la moderna, de las riquezas artísticas de los palacios reales, se le designó como Director y se le encargó la propuesta de los colaboradores. Recuérdese que de tales ingentes tesoros de las artes, solamente la Real Armería tenía hecho, y plenamente catalogado, el estudio por el que fué Conde de Valencia de Don Juan, de tan grata memoria. La nueva enorme labor inédita está ya lograda, aun-

que no todavía editada, pero sí totalmente fotografiada aquella riqueza, y ordenada y bien estudiada. Y así, por ejemplo, continuando los estudios del propio Valencia de Don Juan, el nuevo académico ha logrado dar cima al inventario general de los tapices de la corona de España, nunca hasta ahora acabado el de este tesoro único en el mundo y una de las colecciones artísticas más excepcionales que todas las que España aún conserva.

Lafuente es, además, vocal de la Junta directiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y director de su revista *Arte Español;* miembro de la "Hispanic Society of America"... Y supongamos algún que otro "etcétera", para no alargar aún más de lo preciso este acto académico.

He creído del caso pedirle (por no decir exigirle, y con exigencia que diremos totalitaria) la lista de sus publicaciones. No la puedo leer por larga, larguísima, pues comprende, en lo que aquí en apéndice se incluye, hasta 111 números. He querido y he debido ser exigente, y el nuevo académico ha querido serme obediente, y pueden pasar a la imprenta y podrán incorporarse a la publicación del acto académico de su ingreso el catálogo de todos los citados libros y estudios varios, citando la fecha. En este catálogo hallaréis más de veinte libros, algunos de muchos centenares de páginas, estudios de arte antiguo y contemporáneo, monografías y trabajos de conjunto y contribuciones a las más importantes revistas españolas de arte, desde las más viejas y prestigiosas, como el *Boletín de Excursiones*, *Arte Español* o el *Archivo Español de Arte*, a publicaciones extranjeras como la *Gazette de Beaux Arts* o el *Studio* inglés.

El Sr. Lafuente Ferrari ha dado cursos y conferencias en cincuenta localidades diversas. Sólo citaremos en este párrafo las ciudades extranjeras en que ha actuado: París, Berlín, Londres, Oxford, Amsterdam, Nimega, Liverpool, Rótterdam, Roma, El Cairo, Alejandría, La Haya y Amberes, y a veces utilizando para sus disertaciones otras lenguas que la propia. Tales listas de disertaciones allende la patria, bien que nos pregonan una plena singularidad en Lafuente, muy saliente entre los doctos españoles del día: la de conferenciante.

Del conjunto de sus publicaciones, bien que se delata el escritor, a quien le enoja un tanto el encuadrarse en un estrecho especialismo. Ha trabajado el nuevo académico, ello no obstante, con verdadera preferencia, sobre pintura española. De ella, los estudios que se aproximan más a sus predilecciones seguramente son los dedicados a la pintura española del siglo XVII (así su tomo, el XII, de la Historia del Arte "Labor", con segunda edición en 1945). También el *Manual*, cuya cuarta edición está ahora preparando, y que sigue todavía llamándolo, con exceso de modestia, *Breve historia de la pintura española...* (Fué en un principio un folletito, y llegó ya a las seiscientas páginas en la tercera edición). Y al caso copiaremos unas palabras suyas, que dicen: "La historia del arte en España está un tanto saturada, sin contrapeso, de editores de documentos, de materiales en crudo y de la atención exclusiva a los monumentos locales... y está muy necesitada de vistas de conjunto, de síntesis y, sobre todo, de que la vayamos pensando entre todos, que hay ya labrados bastantes sillares, para que debamos intentar construir, poner en orden las ideas y los datos reunidos, para lograr, con los necesarios tanteos, con las hipótesis, y con las rectificaciones precisas, una idea clara de lo nuestro español, sin excluir lo de fuera, para los debidos paralelos."

Eso es lo que ha intentado, con notables éxitos, el Sr. Lafuente en los citados trabajos, cuyo mayor título a la atención del lector es el de buscar en sus obras esa trabazón de lo construído y arquitecturado. ¡Que hay gentes que creen que sólo aportando "inéditos" se está en camino de la sabiduría! Cree el nuevo académico, y todos lo debemos creer, que este trabajo de síntesis debe ser la misión de su generación, después de la remoción fundamental de la generación de nosotros los viejos (con D. Manuel Gómez Moreno a la cabeza). En opinión de Lafuente, lo más honesto que en el mundo de la ciencia cabe hacer es llegar a una convicción sobre la misión urgente de cada generación y tratar de cumplir con ella en la parte que a cada uno le pueda tocar en esta tarea.

Sus trabajos de síntesis no se han limitado a la pintura,

pues ha trazado cuadros del desarrollo de las artes de la madera o de la historia del tapiz o de la evolución de la pintura moderna. En la lista de sus estudios hallamos artículos y monografías sobre Rembrandt, Tiépolo, Piranesi, sobre primitivos españoles, sobre el Greco o Velázquez, sobre Rizi u Orrente, sobre Escalante y otros maestros madrileños, así como sobre Goya y sobre artistas contemporáneos desde Sorolla o Beruete a nuestros días. Lafuente ha hecho siempre compatible el estudio de los períodos verdaderamente históricos del arte con la crítica de lo contemporáneo; sus razones para ello han quedado claramente expuestas en el discurso que acabáis de oír.

En lo que al arte contemporáneo se refiere, ahí está reciente, plenísimo, denso, triunfante, el grande, el plenario libro sobre Zuloaga, recién muerto sin llegar a ser viejo; malogradamente diremos... ¡con haber dejado, él, Zuloaga, todo un inmenso tesoro de pinturas... repartidas en los museos y las colecciones de ambos los mundos de este planeta! Es libro denso y bello a la vez, voluminoso y colmado de bellas reproducciones. La labor del escritor, perfecta, magno el tema de la densísima monografía, acaso única en nuestros días, al haber sido elaborada cuidadosamente y sin omitir esfuerzo, y con las mismas, mismísimas exigencias que sólo se solían poner antes y entre nosotros en el estudio de los maestros del pasado. Quiero, en esta particular ponderación de la extraordinaria monografía, felicitar aquí a la familia del pintor por la ayuda prestada al escritor de la obra *Zuloaga*, que me decido a calificar el tal libro de nueva gloria de la patria.

Me decía Lafuente esta su acertada opinión: "Cultivar la crítica de arte, cuando se hace con un mínimo de rigor, es el mejor entrenamiento para ver *en vivo* los problemas que diríamos que el historiador trata *en el cadáver*." Y añadía: "Es, pues, como la Fisiología: complemento del estudio anatómico, para saber algo de verdad sobre el cuerpo humano..."

Goya ocupa un lugar preferente—¿cómo no?—en la lista de sus publicaciones desde el año de 1928, en que hubo de encargarse de establecer el catálogo de la grande y memorable exposición centenaria que el Museo del Prado celebró;

y se encargó de tal tarea en circunstancias de urgencia a las que hube de referirme al contestar al discurso de ingreso en esta Academia de nuestro malogrado compañero D. Juan Allende-Salazar. Desde entonces Goya ha sido objeto de numerosos trabajos del nuevo académico; el más extenso, nuevo y detallado de todos fué la monografía sobre *La situación y la estela del arte de Goya*, que quiso dedicar a este su viejo maestro y que editó la Sociedad de Amigos del Arte en 1947. Y aun todavía en estos momentos el nuevo académico tiene en prensa un extenso estudio preliminar al catálogo crítico y a la reproducción facsímil de *Los desastres de la guerra y sus dibujos preparatorios*. También Velázquez le ha ocupado en dos monografías, una de ellas editada en inglés, en Oxford, en 1943, comprendiendo también las dos el catálogo crítico.

Lafuente se ha acercado alguna vez a los campos de la historia literaria; de hace años recuerdo un breve trabajo sobre un curioso autógrafo de Lope de Vega. Y le han atraído singularmente los estudios sobre grabado, arte con el que hubo de familiarizarse en sus largos años de conservador de las estampas de la Biblioteca Nacional. Ellos le llevaron también a interesarse por los temas iconográficos: retratos de Lope, retratos de Cervantes, retratos portugueses; primer catálogo de una serie que empezó allí en su propia labor en la Biblioteca Nacional.

Ha debido y ha querido ser traductor de libros, que nos vendrían... que nos vienen bien a nuestras, para lo extranjero, pobres bibliotecas públicas. Tradujo el texto alemán de Werner Weisbach sobre *El barroco, arte de la Contrarreforma*, y el libro inglés de Borenius sobre *Rembrandt* (que había editado Phaidon).

Debo recordar del nuevo académico su interés por la historia y la crítica de la Arquitectura; de la Arquitectura, en cuya sección ocupará desde hoy un sillón en concepto de no profesional, de no arquitecto. En la lista de sus publicaciones encontraréis trabajos sobre temas de arquitectura, bien generales o concretos, como sendos estudios acerca de D. Ventura Rodríguez o D. Isidro Velázquez. Y ello me recuerda (de muchos años) palabras suyas de sentidos afanes de atenderla, de hacer en España crítica, y pública, de la

Arquitectura de nuestros días, así para estimular lo bueno como para ver de evitar a la vez los desafueros que en esta materia constantemente se cometen. Para ello, algo ha publicado Lafuente, en varios artículos que yo le conozco en *Arte Español*, y entre ellos los referentes a los dos concursos para terminar la catedral de Valladolid y la Almudena, catedral de Madrid. De otro carácter juzgó, acertadamente también (a mi opinión), una iglesia nueva, la del Espíritu Santo, y un teatro nuevo (el Albéniz); este tipo de crítica le es especialmente grato, y sé que el nuevo académico de la tal sección se propone continuarla.

Con toda esa ingente, vasta y diversa serie de impresas monografías, todavía me decía Lafuente, y con plena sinceridad, las palabras siguientes: "Por mi parte, dadas las dificultades y los azares de estos últimos años (en los que he tenido que entrar duramente en liza en la vida), es cierto que si mis obras están muy lejos de lo que yo hubiera querido que fueran, puede servirme de disculpa el haberlas escrito en lucha con dificultades, agobios y urgencias que tanto dificultan la tarea científica, necesitada de serenidad y de total entrega." Para trabajar en estas condiciones (diré yo), con pocos estímulos, se necesita en España un aliento casi heroico: *aliento casi heroico*, que no le ha faltado, cuando sí que le faltó mayor holgura en la vida y mayor holgura en el tiempo.

Y no he terminado, pues he pensado —¡mejor pensado!— que debía incluir aquí la relación que he pedido y como exigido al Sr. Lafuente Ferrari del título y fecha de sus estudios monográficos, ya que yo, al lograrla, encuentro muchas materias que yo mismo no sospechaba en esta dilatada lista bibliográfica. Que, aunque no completa, podrá consultarse en apéndice a estas mis palabras, con las que, en nombre de la Academia, recibimos cordialmente entre nosotros a D. Enrique Lafuente Ferrari.

BIBLIOGRAFÍA

DE

D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI (1)

(1) Se excluyen de la siguiente relación las notas menores, las reseñas de libros, los artículos de crítica de arte en diarios o revistas de mera actualidad y los prefacios de exposiciones de artistas que viven.

1928

1. *Museo del Prado.—Catálogo ilustrado de la Exposición de pinturas de Goya celebrada para conmemorar el primer centenario de la muerte del artista.* (En colaboración con D. Juan Allende-Salazar.) (1). Madrid. (Publicación del Museo del Prado.)
2. *Los tapices de Goya en la Exposición del Centenario.* "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", vol. XXXVII (2).

1929

3. * *Las tablas de Sopetrán.* "B.S.E.E.", vol. XXXVIII.
4. *Por las Alcarrias.* "B.S.E.E.", vol. XXXVIII.

1930

5. *La vida y la obra de Fray Juan Ricci.* Dos vols. (en colaboración con los señores Tormo y Gusi). Madrid. Publicación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
6. * *Peter Symons, colaborador de Rubens.* "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. VI.

1931

7. *La firma de Peter Symons y una cita de Justi.* "A.E.A.A.", vol. VII.

1932

8. * *En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss.*"A.E.A.A.", vol. VIII.

---

(1) Se hicieron tres ediciones en menor formato y sin láminas, con ordenación de los cuadros según su colocación en las salas.

(2) Los nombres de las revistas sólo se citan con su título completo la primera vez, se sustituyen después por sus iniciales. De los títulos señalados con un asterisco se hizo tirada aparte.

1933

9. *Notas de Catálogo* [de las pinturas de *Rodrigo de Osona padre e hijo y su escuela*]. Apéndice al estudio de D. Elías Tormo sobre estos pintores. "A.E.A.A.", vol. IX.
10. *Sobre la Casa del Labrador y el Arquitecto D. Isidro González Velázquez.* "A.E.A.A.", vol. IX.
11. * *Dibujos de D. Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto.* "Revista Española de Arte", vol. XI.

1934

12. *Grabados y dibujos de Rembrandt en la Biblioteca Nacional. Estudio preliminar y catálogo.* (Publicación de la Biblioteca Nacional.)
13. *Breve historia de la pintura española.* Primera edición. Madrid. Misiones de Arte.
14. * *Las pruebas de estado de "Los desastres de la guerra" en la Biblioteca Nacional.* En el "Homenaje a Mélida". "Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos".
15. *La primera exposición del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional.* "Boletín de Bibliotecas", vol. I.
16. *Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional (siglos XVI al XIX).* Introducción y catálogo.

1935

17. * *La pintura española del siglo XVII.* Texto, láminas y catálogo crítico (en la "Historia del Arte Labor, tomo XII).
18. *Grabados y dibujos de Tiépolo. Estudio preliminar y catálogo.* (Publicación de la Biblioteca Nacional.)
19. *Los retratos de Lope de Vega.* (Publicación de la Junta del Centenario.)
20. * *Miscelánea de primitivos castellanos.* "A.E.A.A.", vol. XI.
21. * *Recensión y precisiones sobre grabados de Goya.* "R.E.A.", col. XII.
22. * *La peinture de "bodegones" en Espagne.* "Gazette de Beaux Arts", vol. XIV (VI^{e} periode).

1936-1939

23. *Breve historia de la pintura española.* Segunda edición revisada y aumentada. Madrid. Misiones de Arte.
24. *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional. Estudio preliminar y catálogo.* (Publicación de la Biblioteca Nacional.)

25. * *Dibujos de maestros andaluces.* "A.E.A.A.", vol. XIII.
26. * *La vida de un tema iconográfico en la pintura española.* "A.E.A.A.", vol. XIII.

1940

27. *Iconografía lusitana. Retratos grabados de personajes portugueses.* (Publicación de la Junta de Iconografía Nacional.)
28. *El virrey Iturrigaray y los orígenes de la independencia de Méjico.* Con prólogo de D. Antonio Ballesteros y Beretta. (Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.)
29. *Las artes de la madera en España.* (Publicación de la Escuela de Artes y oficios artísticos de Madrid.)
30. * *Precisiones sobre la "Tauromaquia" de Goya.* "Archivo Español de Arte", vol. XIV.
31. * *Un primitivo toledano. Pedro Delgado.* "B.S.E.E.", año XLVIII.
32. * *De iconografía española y portuguesa. Una serie de grabados flamencos del siglo XVI.* "Revista de la Universidad de Madrid".
33. * *Las estampas "inéditas" de la Tauromaquia.* "A.E.A.", vol. XIV.
34. * *Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés.* "A.E.A.", vol. XIV.
35. * *Cuadros de maestros menores madrileños* (Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo), "Arte Español", tercera época, vol. XIII.
36. * *Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor.* "Príncipe de Viana", Pamplona, vol. II.
37. *Para la triangulación del barroco español.* "Escorial", vol. II.
38. *Aureliano de Beruete. Introducción y Catálogo.* Exposición en la Sociedad Española de Amigos del Arte. (La introducción apareció también en la revista "Arte Español".)

1941

39. * *La interpretación del barroco y sus valores españoles.* "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid", fascículos XXV-XXVII, t. VII.
40. *Hércules en el Guadarrama.* "Correo erudito", año II.
41. *La inspección de los retratos reales en el siglo XVII* (con un autógrafo de Velázquez). Idem íd.
42. [*Poesía y pintura*] *Donde habita la poesía.* "Cuadernos de poesía", número 4.
43. *Sorolla, pintor del mar.* "Revista general de Marina".

1942

44. *Werner Weisbach. El barroco, arte de la Contrarreforma.* Traducción del alemán y ensayo preliminar del traductor (1), Madrid, Espasa-Calpe.

(1) El ensayo preliminar se publicó en el "Boletín de la Universidad de Valladolid", véase el núm. 45.

45. *El libro de arte y el libro ilustrado en España en 1942.* "Bibliografía hispánica". Año I.
46. * *Aliseris, un pintor uruguayo en España.* "A.E.", vol. XIV.

1943

47. *Velazquez. The paintings and drawings. Introduction-Catalogue.* Phaidon Press. Oxford.
48. *La tapicería en España.* (Publicación de la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Madrid.)
49. * *La Catedral de Valladolid y el concurso para su terminación.* "A.E.", volumen XIV.
50. *De re pogonográfica.* "C.E.", año III.
51. *Bretón y Chapí. Apostilla a "1894".* "C.E.", año III.
52. * *Introducción al estudio de la pintura contemporánea en España.* "Revista de la Universidad de Oviedo", año IV.

1944

53. *Velázquez.* (Biblioteca de Arte Hispánico.) Barcelona. Ediciones Selectas.
54. * *Borrascas de la pintura y triunfos de su excelencia (nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura).* "A.E.A."
55. * *Nuevas notas sobre Escalante.* "A.E.", vol. XV.
56. * *Un curioso autógrafo de Lope de Vega.* "Revista de Bibliografía Nacional".
57. * *Las memorias del Dr. Rubio y unas anécdotas de Gallardo.* Idem íd.
58. Prólogo al libro de D. Gelasio Oña *165 firmas de pintores españoles tomadas de cuadros de floreros y bodegones.* Sociedad Española de Amigos del Arte.

1945

59. *La pintura española del siglo XVII.* Segunda edición. (Historia del Arte Labor, tomo XII.)
60. * *La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena.* "A.E.", volumen XV.
61. * *Crítica de arquitectura. El proyecto inconcluso para el teatro Albéniz de Madrid.* Idem íd., vol. XV.
62. *El Greco; some recent discoveries.* "The Burlington Magazine", volumen 87.
63. Prólogo al libro de José Sánchez Moreno *Vida y obra de Francisco Salzillo.* (Publicación de la Universidad de Murcia.)

1946

64. *Breve historia de la pintura española.* Tercera edición refundida y ampliada. Madrid. Editorial Dossat.

65. *Goya. El Dos de Mayo y los Fusilamientos. Estudio crítico.* (Biblioteca de obras maestras del arte español. Barcelona. Editorial Juventud.)
66. Traducción del inglés del libro de Tancred Borenius *Rembrandt. Pinturas escogidas.* Londres. Phaidon Press.
67. * *Ilustración y elaboración en "La Tauromaquia" de Goya.* "A.E.A.".
68. * *Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya.* "Revista de Ideas Estéticas", t. IV.
69. *San Francisco Goya, mártir de la libertad.* "C.E.", año III.
70. *El primer soldado que entró en San Quintín.* "C.E.", año III.
71. *Sobre el libro de arte argentino.* "Insula", año I.
72. [*Francisco Iturrino.*] Prefacio a la exposición retrospectiva. Madrid. Octubre 1946.
73. *Somerset Maugham y el caso Gauguin.* "Insula", año I.

1947

74. *La situación y la estela del arte de Goya.* Estudio preliminar al catálogo ilustrado de la Exposición de *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Publicación de la Sociedad.
75. *Los toros en las artes plásticas* (en el tomo II de la enciclopedia *Los Toros*, de José María de Cossío). Madrid. Espasa-Calpe.
76. *Acuarelistas de España y Portugal.* (Cuadernos de Relaciones culturales.)
77. *Vázquez Díaz.* (Figuras cumbres del arte contemporáneo español.) Volumen XV. Barcelona. Editorial Archivo de Arte, S. L.
78. *Enrique Pérez Comendador.* Esculturas y dibujos. Madrid. Ediciones Nueva Epoca.
79. * *Un templo madrileño y sus artífices. (La iglesia del Espíritu Santo.)* "A.E.", vol. XVI.
80. * *La situación histórica del arte de Goya.* "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura", año XXIII.
81. *Etopeya del paisaje andaluz.* "Cobalto", año I.
82. [*Agustín Riancho.* Prefacio al catálogo de la] *VII Exposición de la Biblioteca "José María de Pereda", de Torrelavega.*
83. *Las pinturas de Tomás Harris.* "Insula", año II.

1948

84. *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes.* Madrid. Editorial Dossat.
85. *José Aguiar.* (Figuras cumbres del arte español contemporáneo.) Volumen XVI. Barcelona. Editorial Archivo de Arte, S. L.
86. *Noticia de la vida y obras de D. José María Asensio.* En el *Catálogo de la Biblioteca Cervantina de D. José María Asensio y Toledo*, por Miguel Santiago Rodríguez.

87. Prólogo al libro *Ribalta*, de Carlos G. Espresati. (Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona. Ediciones Selectas.)
88. Prólogo al libro *Alonso Cano*, de Manuel Martínez Chumillas. Madrid.
89. * *Las Exposiciones nacionales y la vida artística en España.* "Arbor", números 31-32.
90. * *La pintura española y la generación del 98.* "Arbor", n.° 36.
91. *La pintura contemporánea en España.* "Cuadernos hispanoamericanos", año I.
92. *Gregorio Prieto y su obra.* "Insula", año III.
93. *Ortega y la crítica de arte.* "Insula", año III.
94. *Sobre los tapices de Goya.* "España Textil", 1948.

1949

95. *Goya y el arte francés.* (En el libro *Cinco estudios sobre Goya.)* Zaragoza. Publicación de la Institución Fernando el Católico.
96. * *Los paisajes de Ignacio Zuloaga.* Revista "Príncipe de Viana", Pamplona, año IX.
97. *La escuela española en el Museo del Prado*, en el número dedicado al Museo del Prado de "Mundo Hispánico".
98. * *Las ideas estéticas de Zuloaga.* "Revista de Ideas Estéticas", t. VII.
99. * *Obras de juventud de Zuloaga.* "A.E.", vol. XVII.

1950

100. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga.* Madrid. Editora Internacional.
101. *Las primeras pinturas románicas en el Museo del Prado.* "Clavileño", año I.
102. * *Sobre el proceso y los supuestos de la pintura moderna.* Revista "Proel". Santander.
103. *En memoria de Mateo Hernández.* "Clavileño", vol. I.
104. * *Los retratos de Zuloaga.* "Príncipe de Viana", Pamplona, vol. X.
105. Prólogo al libro *La Asunción de la Virgen en el arte*, de Benedicto Nieto. Madrid. Editorial Aguado.
106. *Solana, junto al Nilo.* "Clavileño", vol. I.
107. *Exposición Zuloaga. Introducción y Catálogo.* (Institución "Príncipe de Viana". Pamplona. Julio 1950.)
108. *Manuel Laviada, escultor español.* "Clavileño", vol. I.
109. *Painting since Goya* "The Studio", Londres, vol. 140.
110. * *Ignacio Zuloaga y Segovia.* "Boletín de Estudios Segovianos".
111. *Pintura e hispanismo en Toulouse.* "Clavileño", vol. I.

EN PRENSA:

Los Desastres de la guerra y sus dibujos preparatorios. Estudio preliminar y catálogo.
Aureliano de Beruete, el maestro del paisaje español.
Observatorio crítico.

TERMINÓSE DE IMPRIMIR ESTE DISCURSO
EN BLASS, S. A. TIPOGRÁFICA,
DE MADRID, EL DÍA 12 DE
ENERO DE 1951.

LAUS DEO

*