

Librería de la Universidad de Valladolid 1976-77

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

J. J. MARTIN GONZALEZ
CATEDRATICO DE HISTORIA DEL ARTE

PRESENTE
DE LA
HISTORIA DEL ARTE

DISCURSO DE APERTURA DEL CURSO 1976-77

PRESENTE DE LA HISTORIA DEL ARTE

(DISCURSO DE APERTURA DEL CURSO 1976-77)

Disc. Apert. UVA 76/77 ^{BiCe}



5>0 0 0 0 4 0 7 0 9 5



COPIA 407095

R. 90.381

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

J. J. MARTIN GONZALEZ
CATEDRATICO DE HISTORIA DEL ARTE

PRESENTE
DE LA
HISTORIA DEL ARTE

DISCURSO DE APERTURA DEL CURSO 1976-77



Discurso de Apertura del curso 1976-77

Depósito Legal: VA. 438 - 1976



Talleres tipográficos de la Editorial SEVER - CUESTA. Prado, 10 y 12 - Valladolid, 1976

INDICE

	Págs.
Ojeada histórica	7
Historia e Historia del Arte	11
La renovación metodológica de la Historia	13
Los planes de la Historia del presente	18
El rango de lo artístico de la nueva Historia	20
La sociología del Arte	22
Metodología de la Historia del Arte	27
La interdisciplinaridad	32
Un objetivo constante: lo individual	34

Nada ha perjudicado tanto al buen concepto del arte como la frivolidad de considerarle un inocente pasatiempo sin mayor compromiso ni consecuencias. Existe un fondo de verdad en esta apreciación, pero el mensaje del arte tiene unos superiores alcances. «La grandeza del arte —ha dicho Arnold Hauser— consiste en una interpretación de la vida, que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor»¹. El arte acompaña al hombre desde el umbral de su presencia en la tierra; es de ayer y de ahora. La perspectiva histórica del quehacer artístico humano es lo que llamamos Historia del Arte; el conocerla no es mera curiosidad, sino que equivale a ponerse en condiciones de recibir lecciones muy provechosas, útiles para el espíritu actual².

OJEADA HISTORICA

El volumen desmesurado que ha alcanzado la bibliografía de la historia del arte, tanto por la muchedumbre de títulos como por el esplendor de las ediciones, en que parece desearse perpetuar la imagen real de las cosas, constituye un fehaciente testimonio de la actualidad de esta preocupación³. Paralelamente se ha abierto brecha en la enseñanza de forma cada vez más representativa. Desde mediados del siglo XIX se registra la aparición de las Cátedras de

¹ Arnold HAUSER, *Introducción a la Historia del Arte*, Edic. Guadarrama, Madrid, 1961. Traducción del alemán.

² La cultura humana es acumulativa; nada que se haya escrito con recta razón carece de aprovechamiento. El estudio de la historia de la arquitectura por un arquitecto no es un lastre para su profesión. No se trata de que tenga que imitar los órdenes clásicos en sus proyectos, pero como los problemas de la arquitectura son eternos, en el pasado puede hallar la solución a cuestiones de espacio, composición, iluminación, climatización, etc.

³ Los libros de arte se refieren a fondos de todos los continentes: tanto da el arte europeo como el asiático o el primitivo. Reparemos también en las reproducciones: diapositivas, postales, ediciones facsímiles, estatuas, etc., y por supuesto, el cine.

Historia del Arte en las Universidades europeas, cosa que sucede en España ya a comienzos del presente siglo⁴. La disciplina ha ido a más y han nacido hace unos años en las Facultades de Filosofía y Letras secciones de Historia del Arte.

La enseñanza ha sido el resultado lógico de un desarrollo bibliográfico, que se remonta a la época clásica. Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, viene a realizar una guía histórico-artística dedicada al país helénico, bien que en período muy tardío. Pero ya una verdadera historia del arte es el libro de Vitrubio *De Architectura*, pues aparte de que describe los edificios etruscos y romanos (con toda la herencia helénica), se ocupa en analizar problemas de la construcción y del estilo. Sabemos que esta preocupación tiene su continuidad a lo largo de la edad media, como acreditan los libros de técnicas (Cennino Cennini) o monografías sobre monumentos (así el *Codex Calixtinus*). Un mayor impulso se produce en el Renacimiento, como testifica Lionello Venturi (*Historia de la crítica de arte*). Por su parte, Leonardo da Vinci descubría en el *Tratado de Pintura* la esencia íntima del arte, al señalar que «la pintura es cosa mental». El arte responde a un comportamiento inmanente, tiene sus motivaciones propias, existe un espíritu creador⁵. Desde el Renacimiento la bibliografía se produce como corriente caudalosa, generalmente en forma de tratados y biografías. La personalidad artística va ocupando cada vez una atención mayor en los escritores.

Un impulso trascendental se produce en el Siglo de las Luces. Comenzaba, podemos decir, la era científica de la historia del arte, al ponerse en marcha las campañas de excavaciones arqueológicas. Se trataba de compulsar lo que decían los textos con la realidad de los restos soterrados. Al calor de las nuevas técnicas surge la *Historia del Arte de la Antigüedad*, redactada por Winckelmann⁶. Nunca será ponderada bastante esta obra. En el prefacio de la misma expone el autor su programa. No es ofrecer una sencilla exposición cromo-

⁴ Para toda la problemática de la Historia del Arte, debe consultarse la obra de Enrique LAFUENTE FERRARI, *La Fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, Madrid, 1951.

⁵ Lionello VENTURI, *Historia de la Crítica de Arte*, versión castellana por Julio E. Payró, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1949.

⁶ Johann JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764. Ya en 1772 aparece la primera versión inglesa, seguida de la francesa. Me he servido de la publicada en esta última lengua, París, 1803.

lógica de las mudanzas que la historia del arte ha experimentado, sino razonar la misma esencia del arte, de manera que la atención a los artistas ocupa poco. El propósito no puede ser más ambicioso, y Winckelmann lo desarrolla sistemáticamente. Se remonta al origen del arte, empezando por Egipto, verdadero punto de partida para la ciencia dieciochesca. No interesan al autor los meros elogios de las obras, en lo que habían sido pródigos los escritores anteriores, sino que acomete el estudio sistemático de los monumentos. Así pormenoriza el análisis de los hallazgos, el emplazamiento, la materia, el significado y el estilo. No desampara los componentes sociológicos y ambientales, como el clima, el carácter de los individuos, la religión, la moda, etc. Pero pasa por alto las circunstancias de la historia política, por estimar que de ello ya se ocupan los historiadores. El más estricto rigor científico se aplica al conocimiento de las técnicas, que son de aplicación especialmente en los planes arquitectónicos. Se comprende en suma con cuánto derecho se ha invocado el nombre de Winckelmann como fundador de la Historia del Arte.

En cuanto programa y pese al tiempo transcurrido, la historia del arte de Winckelmann no ha sido superada. El análisis de los datos habrá podido conducir a resultados más precisos, y sobre todo se habrán acentuado los rasgos diferenciales de las personalidades artísticas, que es lo que permanece en sombra en el tratado del escritor alemán, en parte porque no era fácil acotar límites individuales en aquella lejana historia. Esto es fundamentalmente lo que va a enriquecerse en las historias del arte posteriores.

El siglo XIX señala el auge de la Historia. La Historia del Arte, como bien señala Venturi, marcha a remolque de ella. Las obras no tenían otro valor que constituir «testimonios del pasado». Ciertamente eran vindicadas como supremo mensaje del pasado, pero la subordinación resultaba demasiado patente. Para el conocimiento de las costumbres, del vestido, de los usos, el dato artístico resultaba de una utilidad insustituible. El arte era una fundamental herramienta de trabajo del historiador. En 1860 Jakob Burckhard hacía un acabado estudio del Renacimiento italiano tomando por base los monumentos y obras artísticas. Todo gira en torno al arte. La belleza de las obras se explica también por el modo de ser del italiano del tiempo, que perfuma hasta el dinero.

Aunque dentro de este mismo marco, otra tendencia trataba de buscar el hilo de la historia del arte en la personalidad humana del artista. A los artistas consagrados se añadían las personalidades afloradas en la misma época. El «genio» era reconocido en su excepcional categoría. La monografía del artista fuera de serie daba pábulo a un nuevo enfoque. Era una historia del arte por constelaciones, definidas por estrellas de gran magnitud. Justi emprendió una monografía sobre Velázquez, pero se creyó en el deber de describir el amplio cuadro histórico en que vivió⁷.

La obra de arte desde Burckhard se ha convertido en un producto de la civilización, a la que contribuye a definir. Pero a esto debe añadirse que el Romanticismo ha exacerbado el valor de la imaginación, el poder creacional del artista, y esto viene a ser un oponente de la lógica estructural de la historia. Razón e imaginación son los puntos de partida de dos concepciones desde ahora radicales de la historia del arte. Si en un primer momento la historia del arte ha sido la servidora de la historia, la reacción pondría el acento en el valor independiente del arte, como resultado de la libre creación de los artistas. La inclinación a la libérrima independencia y hasta la misma vida bohemia de los artistas, proporcionaban una experiencia vital a los escritores para concebir la Historia del Arte como una disciplina aparte. Los grandes estilos y períodos tenían sus leyes, su estética, su desarrollo. Baste recordar, para una mentalidad nutrida de savia romántica como la del siglo XIX, el poder cautivador del estilo gótico, que contó con plumas tan incondicionales como la de Ruskin. El arte se introducía en su concha, aislándose de la historia.

Esta polaridad en las tendencias no hace sino acreditar una doble condición de la Historia del Arte: por un lado su real parti-

⁷ Henri ZERNER ha acusado a los historiadores del arte de mantener herméticas las fronteras de su disciplina, bajo el lema de la autonomía del arte. La misma acusación puede hacerse contra los historiadores, de hacer del arte un mero instrumento de la historia. Más adelante al referirnos a la interdisciplinariedad volveremos a insistir en el tema. El hecho cierto es que la metodología de la historia del arte se ha enriquecido considerablemente con la entrada del estructuralismo (proveniente de la lingüística), del análisis freudiano, de las matemáticas, etc.

No hay más que una fórmula: integrar la Historia del Arte en la historia total, pero partiendo de una virtual autonomía. Si se la reconoce como tal, gozará de medios propios de investigación y se podrán obtener resultados muy positivos.

Véase, *Faire de l'histoire... II. Nouvelles approches*, bajo la dirección de Jacques Le Goff et Pierre Nora, edit. Gallimard, 1974. *L'art*, por Henri Zerner, p. 183.

cipación en la historia como un ingrediente importante de las civilizaciones; por otro lado su legítima autonomía, en cuanto que es producto de hombres que expresan dimensiones inconmensurables, valores estéticos y espirituales.



HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE

La moderna sociología ha venido a corroborar el papel del arte en el desarrollo histórico. Así lo ha reconocido el máximo representante de esta tendencia, Pierre Francastel: «El arte es un inventario tan completo de las actividades y creencias de una época, que se puede deducir que un estudio bien guiado y que parta de las obras, necesariamente enriquecerá y no sólo confirmará nuestra experiencia»⁸. Cuanto más nos alejamos en el tiempo, mayor es el valor representativo de la obra de arte, por el hecho de que los otros vestigios de la presencia humana se hacen más escasos. Pensamos en el arte rupestre, decisivo para poder interpretar la prehistoria. En hermosa imagen, Kubler llega a comparar el mensaje de aquel distante arte, con la luz que nos llega de las estrellas, después de haber partido hace miles de años⁹.

Debido a su visualización, la obra de arte ha tenido una misión muy estimulante en la coherencia política de los Estados. Piénsese lo que han representado los teatros, circos, puentes, arcos de triunfo, estatuas, en el mundo romano, extendidos desde un extremo al otro del imperio. El ciudadano, al deambular de un lado para otro, se sentía como en casa, y experimentaba el halago de servir a un emperador que hacía posible tales muestras de cultura. En este orden de cosas, el arte viene a asumir una función comunitaria como la propia lengua. Hoy mismo, cuando se quiere hacer referencia al modo de ser de un pueblo, al mismo tiempo que el idioma, se menciona su arte.

Estamos habituados a valorar el estilo románico y el gótico como una creación del más alto valor espiritual; pero además de

⁸ Pierre FRANCASTEL, *Pintura y Sociedad*, traducción del francés, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960.

⁹ George KUBLER, *La configuración del tiempo*, Editor Alberto Corazón, Madrid, 1975. Traducción del original, en inglés, publicado en 1962 bajo el título «The shape of time».

eso constituyen un elemento de «comunicación» humana trascendental, por el hecho de que la mayor parte de la población europea era iletrada y requería el concurso de la figura para comprender y sentir. Pese a esto, los medievalistas no parecen prestar demasiada atención a esta circunstancia¹⁰. No son abundantes los testimonios que poseemos para estimar el significado del trabajo en el curso de la historia, ni menos aún la posición social del trabajador. Pues bien, es evidente que las representaciones del artista entregado a la tarea y las escenas de los meses del año y otras formas de descripción de lo laboral, en el arte medieval, constituyen un medio muy útil para iluminar esta difícil empresa del historiador.

El monasterio de El Escorial es algo más que una obra arquitectónica y el caprichoso pensamiento de un rey poderoso. Es el monumento que mide la capacidad productiva de la nación, los recursos de la técnica, la organización del mundo laboral, la historia del pensamiento, y por supuesto también es una maravilla (dicho sea sin sordina) del arte universal. Otro tanto podría decirse del Palacio Real de Madrid, que resulta básico para comprender el fasto de la monarquía borbónica, sus ideales y naturalmente las realidades del país en materia de producción y economía¹¹. Ningún historiador que se precie de tal puede escribir con rigor científico algo importante, si deliberadamente se mantiene de espaldas a estos monumentos por el hecho de tratarse de obras de arte.

Ahora bien, a la interpretación de la obra de arte hay que aplicar las debidas correcciones. La obra puede decir llanamente la verdad, exaltarla o empequeñecerla. Medir este alcance es básico para sacar conclusiones «históricas». El cuadro de Velázquez, *Las Lanzas*, ofrece un acoplamiento perfecto entre valor artístico y poder representativo. A la excelsitud de la obra se junta un valor concedido a un hecho militar, que si no relevante desde el punto de vista estadístico sí lo tuvo enormemente moral. Pensemos por el

¹⁰ *Document artistique et histoire*, mesa redonda. Publicado en la obra *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1974.

Es el resultado de un Coloquio, celebrado en París en el Centro Pierre Francastel, de «Sociología de los Objetos de la Civilización», de la Escuela Práctica de Altos Estudios, VI Sección.

¹¹ En la reciente obra de Francisco J. DE LA PLAZA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid* (Valladolid, 1975), se ofrece una génesis y desarrollo de la construcción de este edificio, con análisis de las técnicas, circunstancias laborales, marcha de la obra, aparte claro está del estudio arquitectónico, estilístico e ideológico del edificio.

contrario en la parvedad con que aparece en el arte español la batalla de Lepanto¹². De su iconografía se han apoderado los italianos, que han obtenido obras maestras e hiperbólicas, en significación y cuantía, como para hacer creer que los artífices de la victoria fueron ellos. Ni siquiera aprovechamos el efecto propagandístico que conlleva el arte, y nos conformamos con poseer cuadros de devoción, en que el pueblo invoca al Papa San Pío V y a la Virgen del Rosario.

¿Y cuál ha sido la utilización que los historiadores han dado a este bagaje precioso que la Historia del Arte supone para su trabajo? Se hace raro imaginar un libro de Historia desprovisto de figuras: grabados de los grandes personajes históricos, edificios antiguos, estatuas, cuadros, etc. Pero puestos a leer hallamos poca o ninguna correlación en el texto. Las ilustraciones están ahí casi como un alivio ante la prolijidad enjundiosa del texto. Tenemos la certeza incluso de que la mayoría de las veces las ilustraciones las introducen los editores, por la razón aludida. Pero esto no quiere decir en absoluto que la Historia del Arte esté allí representada. A veces, no obstante, es de agradecer unas líneas y hasta un breve capítulo. Pero por lo común el arte está incómodo en este ambiente. Si aparece el cuadro de las Meninas, de Velázquez, no se arguyen razones; no se indica que es la mejor muestra para conocer directamente el ambiente del palacio austríaco madrileño en la época de Felipe IV. Como ha indicado Chastel¹³, si una catedral ha de figurar en un libro de Historia Medieval, no es para decorar un texto, sino porque una ciudad medieval no se comprende sin la presencia de la catedral, no por mera razón de belleza abstracta.

LA RENOVACION METODOLOGICA DE LA HISTORIA

Como más adelante habremos de referirnos a las mudanzas operadas en cuanto a los límites y métodos de la Historia del Arte, es forzoso referirse en primer término a las novedades que en esta

¹² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escenas de mar en la pintura española*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, de la Universidad de Valladolid, tomo XXXIV-XXXV, 1969, p. 161.

¹³ En la aludida Mesa Redonda, véase nota 10.

materia ofrezca la misma historia, como tronco de estas disciplinas. La apertura de nuevos horizontes y la consolidación de sus propósitos es como bien se sabe una empresa francesa, que da comienzo en 1929, en Estrasburgo, con la fundación por Lucien Fèvbre y Marc Bloch de los «Annales d'histoire économique et sociale». La ulterior entrada en escena de Fernand Braudel, que aporta una bibliografía nutridísima, tanto en el orden de la investigación aplicada a temas concretos como en el de la teoría, constituye el hecho decisivo¹⁴, pues ha tenido el mérito de haber formado una escuela multinacional, donde ocupan puestos de importancia historiadores españoles.

Hay que hablar categóricamente de ruptura con el concepto y la metodología de la historia que personificara en el siglo XIX sobre todo Ranke. Se la denominó historia «historizante» o événementielle, es decir, preocupada meramente de relatar puntualmente el pasado, con el mayor rigor, pero dejándolo encapsulado en su época; historia, pues, «de los acontecimientos». El historiador procura permanecer impasible, sin introducirse en teorías. La historia, de esta manera, se convierte en un auténtico cadáver, sin posibilidad de enunciar consecuencias para el presente. El papel del historiador ha sido comparado por Braudel con el de un pintor entregado a describir puntualmente un paisaje, atento a copiar lo

¹⁴ La bibliografía francesa ha sido puesta rápidamente en lengua española, y ello ha permitido la difusión temprana de estas novedades. Por esta razón mencionaremos las publicaciones utilizando las traducciones españolas.

Fernand BRAUDEL, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económico, México, 1953, Primera edición francesa en 1949.—Del mismo, *La Historia y las Ciencias Sociales*, Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, Madrid, 1968.—Del mismo, *Civilización material y capitalismo*, Editorial Labor, Barcelona, 1974.—Del mismo, *Las civilizaciones actuales*, Editorial Tecnos, Madrid, 1975 (quinta edición). Lucien FEBVRE, *Rabelais et le problème de l'incroyance au XVI siècle*, Paris, 1943.—Del mismo, *Combats pour l'histoire*, Paris, 1953.

P. VILAR, *Crecimiento y desarrollo*, Edit. Ariel, Barcelona, 1964.

E. LABROUSSE, *La crise de l'économie française à la veille de la Révolution*, Paris, 1944.

P. CHAUNU, *Les dépassements de l'histoire quantitative*, en «Mélanges de la Casa de Velázquez», 1972, p. 647.

Mélanges en honneur de Fernand Braudel. Méthodologie de l'Histoire et des sciences humaines, Privat Editeur, Toulouse, 1973.

Una puesta a punto de estas doctrinas, con carácter generalizador, ha sido realizada por la Fundación Juan March: *Once ensayos sobre la Historia*, Ríoduero, Madrid, 1976. Los artículos van firmados por Luis Suárez Fernández, José María Jover Zamora, Felipe Ruiz Martín, José María López Piñero, Juan José Carreras Ares, Antonio Eiras Roel, Carlos Seco Serrano, José A. García de Cortázar, Antonio Elorza y Jorge Solé Tura.

que ven sus ojos y olvidando el dictado de su propia personalidad ¹⁵.

La concreción de la nueva historia se impone al término de la segunda guerra mundial. El objetivo se desplaza ahora hacia consideraciones teóricas, que tengan su raíz en la colectividad humana. El historiador no se detiene tanto en el relato de los hechos como en las causas y consecuencias. La historia se estudia por problemas. Son marginados los héroes «quintaesenciados», y se echa por tierra, como ha comentado Braudel, la frase de Triteschke «los hombres hacen la historia», para señalar que la masa colectiva también actúa sobre el personaje. Pero lo esencial de esta nueva historia es su capacidad para integrar disciplinas (sociología, etnografía, demografía, geografía, técnica, etc.), y romper el rígido marco de las épocas. De esta suerte el pasado y el presente se entrelazan, y de ahí nace el interés que despierta en la actualidad. Tratar de explicar nuestro presente, es una de las misiones de la nueva historia.

La irrupción de la Sociología ha actuado como poderoso acicate. No cabe duda de que esta ciencia está a su vez fundamentada por el desarrollo material, cuyo estudio (creando nuevas técnicas) es ocupación principal del marxismo. Esta nueva historia pregona abiertamente su carácter «social»; pero en definitiva todas las disciplinas que en la actualidad convergen en el hombre, pregonan su interés por lo social.

Braudel analiza las relaciones (y también las diferencias) entre el sociólogo y el historiador. En rigor hay entre ellos muchos puntos comunes, como los hay también entre el geógrafo y el historiador, y entre el historiador del arte y el sociólogo del arte. La más llamativa es la de que la historia es continua, se apoya en hechos sucesivos y por lo tanto el último término es siempre el presente. La Sociología tiene por preocupación fundamental el presente. Esto sin entrar para nada en las técnicas de elaboración, que son bastante diferentes.

Al elevarse el nuevo historiador a un plano general, lo primero que hace al relacionar los hechos es observar las conexiones entre ellos, llamándole la atención la similitud de conductas. Eso le permite hablar de normas o leyes, expresión ésta que prudentemente ha omitido Braudel. El indicado escritor, sopesando la impor-

¹⁵ *Las responsabilidades de la Historia*, publicado dentro de *La Historia y las Ciencias Sociales*, ob. cit.

tancia de los estudios de historia económica, dice que es llegado el momento de poder señalar una serie de «normas tangenciales». A su juicio ésta puede ser la ventaja que aporte el historiador al economista del presente. Frente a Hegel, conviene precisar que la historia se repite; curiosidad aparte, la utilidad de la historia se deriva de su aplicación al caso actual. El cálculo de probabilidades ha demostrado que no se trata de ninguna ilusión.

Modificaciones esenciales han afectado a las dos coordenadas de la historia: el espacio y el tiempo. El libro de Braudel sobre el Mediterráneo no se limita a la historia de un país determinado, como pudiera haberlo sido del más poderoso: España. Es un concepto multinacional, donde caben turcos, moros, italianos, españoles, franceses y hombres del Norte (pues también los países del Báltico cuentan), cristianos y mahometanos, hombres nobles, comerciantes y braceros. Se ha roto también con el concepto de reinado; el tiempo es mucho más largo desde el punto de vista de un auténtico «problema» histórico. La nueva terminología es claramente braudeliiana. A él debemos las expresiones «larga duración», lo mismo que «tiempo medio» y «tiempo corto». Si los problemas constituyen el verdadero protagonismo histórico, su concreción temporal hay que buscarla desde que comienzan hasta que acaban. Y bien sabemos que los reinados mal encajan en estos márgenes.

La historia de la economía ha descubierto la existencia de ciclos. El año no aporta más que lo episódico de una cosecha. La misma climatología se encarga de decirnos que los años se encadenan por períodos, como ya nos enseñó la Biblia. Así, pues, sabemos de la existencia de este encadenamiento periódico del tiempo económico, que puede incluso expresarse matemáticamente por decenas o cincuentenas.

La historia del pasado se apoyaba en el acontecimiento, que es siempre muy llamativo, pero de escasa duración. Se trata de una duración que hace las delicias del antiguo cronista y más modernamente del reportero. Los hechos trascendentales descansan por el contrario en un tiempo largo. Así Marx divisa la panorámica del «capitalismo comercial» europeo, que se inicia en el siglo XIV para concluir a mediados del siglo XVIII. Observa Braudel que este es un ejemplo típico de larga duración, que atraviesa períodos que se han estudiado aisladamente, para decirlo con el lenguaje del arte,

la Europa gótica, la renacentista y la barroca. Estamos en presencia de un «modelo», es decir, de un sistema de aplicación particular para estudiar un determinado fenómeno.

Tropezamos con nuevas unidades y prototipos. El término «estructura», nacido en el seno de la lingüística, ha prosperado de tal forma que no existe ciencia humana que pueda serle ajeno. Ha sido adoptado por la historia y también ha tomado carta de naturaleza en la historia del arte. Para Braudel la estructura es el elemento regulador de la larga duración, y expresa «una coherencia entre realidades y masas sociales», un cúmulo de relaciones entre los hombres y el medio en que se desenvuelven. La clave por tanto radica en la relación. La unidad —esto es, el individuo— nada es en sí misma; sólo alcanza su verdadera significación en función de los demás y del ambiente.

Afirmar de una obra de arte que compone una estructura, equivale a reconocer que está integrada por una serie de elementos (forma, color, contenido, ritmo, tema, ubicación, fecha, etc.), que no conviven yuxtapuestos, sino que se necesitan, se influyen y se interpretan ¹⁶.

La larga duración señala un acontecimiento temporal; la estructura es el *leit-motiv* de dicha duración.

La estructura constituye una unidad en sí misma, con sus peculiaridades, de suerte que ella sustituye a los tradicionales períodos históricos. No lejos de ella permanece la «historia serial», así concebida por Pierre Vilar y Pierre Chaunu ¹⁷. Se trata también de períodos, pero contemplados solamente a través de programas estadísticos de salarios, movimiento demográfico, productividad y otros elementos de proyección estrictamente social. La consideración de estas series amenaza la vigencia de tradicionales puntos de vista, que han exaltado el significado de los hechos políticos, es decir, de la historia de los acontecimientos. Debemos a Chaunu precisamente el descubrimiento de que la Revolución francesa es la manifestación explosiva y aparente de un hecho anterior de mayor peso: la revolución técnica inglesa.

¹⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevos entendimientos de la Historia del Arte*, Tercer programa de Radio Nacional de España, Madrid, abril de 1972, p. 29.

¹⁷ Pierre VILAR, *Crecimiento y desarrollo*, ob. cit.—Pierre CHAUNU, *Histoire, science sociale. La durée, —l'espace et l'homme à l'époque moderne*, Paris, 1974.

LOS PLANES DE LA HISTORIA DEL PRESENTE

El enfoque pragmático de la metodología marxista y la aportación substancial de la que pudiéramos llamar escuela francesa, han desembocado en un tipo de historia de alcance universal, basado en el número, la demografía, el trabajo en equipo y la interdisciplinariedad. Repasemos estos conceptos, pues habrán de resultar primordiales en su aplicación a la Historia del Arte.

La cuantificación es el elemento básico de esta metodología. La historia tradicional observaba la presencia de fenómenos, pero no precisaba su frecuencia. La relación del acontecimiento y su ritmo de repetición se traduce en una estadística. Nos hallamos en el reino de las matemáticas. De una historia sintomática, basada principalmente en hechos culturales, se pasa a una historia a nivel material, donde cuenta el peso y la medida. Basta saber la importancia que se ha concedido a lo que se come y se bebe. La máquina calculadora primero y el ordenador electrónico son medios auxiliares de que no prescindiría ya ningún historiador consciente. Evidentemente la máquina no trabaja sola; hay que guiarla, y en esto se reconoce que la historia es una actividad consciente del hombre. Precisamente con esta metodología podemos llegar a deducir preocupaciones del hombre que no habría revelado una historia del acontecimiento, pues el relato no está salpicado por ningún hecho suficientemente llamativo. La cuantificación tiene especial cumplimiento en el campo de la demografía, ya que ella permite ofrecer cuadros muy comprensivos de la historia de los pueblos. Ahora bien, no debe olvidarse que en todo momento influyen otros factores, de manera que la demografía por sí sola no nos dice toda la verdad. Felipe Ruiz advierte de este riesgo. Un país, aunque sea pequeño —dice— puede contar con un gran ejército. Los ejércitos en tiempos pasados no estaban en función del número (todos eran pequeños), sino del dinero; y un país reducido, de floreciente economía, podía contratar una aguerrida milicia de mercenarios.

La tarea del historiador se ha complicado con la entrada en escena de otras disciplinas, algunas ni siquiera afines, como la geografía. La historia del pasado resolvía estas colaboraciones como añadidos; se trataba no más que de sumar capítulos, tratados como

«compartimentos estancos». Hoy ya no sirve el concepto de yuxtaposición de intereses, sino el de interdisciplinaridad. Se requiere una tarea de ósmosis. Por eso se habla de «planificación», de «trabajo en equipo». Es evidente que se requiere un director de orquesta, pues en caso contrario volveríamos a lo de siempre, una historia que es una suma y no una integración. El propio Braudel reconocía que nuestra vida es demasiado corta y las experiencias en exceso complicadas para que un historiador lo abarque todo. Ya se entiende que en la lejanía estamos divisando al historiador del arte. Pero como observa López Piñero¹⁸, estamos aún lejos de que estos laboratorios de historia cumplan su verdadero cometido, y en la práctica todavía sigue existiendo el historiador general, el historiador unipersonal, de formación enciclopédica. En esto nos llevan ventaja las ciencias aplicadas, que utilizan sistemáticamente la investigación asociativa. Obstáculo no pequeño es que siendo una tarea donde cuenta mucho el espíritu creador, el orgullo humano hace su aparición, rebelándose contra una acción directiva, que pueda para los demás suponer sumisión. Claro que existen mayores razones, y como fundamental, la diferencia de objeto que persiguen la ciencia experimental y la ciencia histórica. Para un trabajo de laboratorio es muy fácil determinar la frontera entre un investigador y otro, e incluso los resultados son fácilmente sumables, incluso por la misma computadora.

Pero sería un error imponer con exclusividad este tipo de historia. Braudel puso en circulación la expresión «historia total», lo cual supone aceptar la otra historia, la tradicional. La historia de las sociedades y de la economía debe incorporar el legado de la historia del acontecimiento. Para Braudel se trata de una «suma de historias». Lo importante del cambio ha sido ampliar el campo de la investigación, abriendo nuevos cauces, que permiten dar una diferente interpretación de la historia, aun empleando materiales ya usados. Mas como ya ha observado Luis Suárez, apoyándose en Chaunu, esta historia total no deja de ser un espejismo, pues señala una conducta apriorística para que no quede nada en el tintero, aunque en la práctica haya que proceder como siempre, por selección. Lo importante ahora es que contamos con más elementos y

¹⁸ José María LÓPEZ PIÑERO, *Historia de la Ciencia e Historia*, Fundación Juan March, *Once Ensayos sobre la Historia*, ob. cit.

perspectivas para escoger¹⁹. En definitiva, lo que se propugna es unir la larga duración y el tiempo corto (el acontecimiento).

Esto incide en una cuestión de gran actualidad: el reino de la biografía. Vivimos tiempos de gran contradicción. Por un lado estamos sumidos en el anonadamiento del número, por otro lado se pregonan al máximo los valores individuales, el derecho a la autoexpresión. Pero en el campo de la historia el individualismo ha tenido grandes personajes: el Rey, el Papa, el filósofo, el artista genial. La moderna historia amenaza con hacerlos bajar de su pedestal. Ellos han sido los colectores de la historia de acontecimientos, pues se han aureolado con hechos que trazan más su propia historia que la de los pueblos a los que rigen. En defensa del método biográfico, ha clamado Carlos Seco²⁰. Pero si se habla de una historia total, y el hombre es el sujeto de la historia, es evidente que la biografía debe seguir contando. Bien es verdad que debe matizarse lo que se entiende por biografía. Para relato anovelado, con vistas a los lectores, interesarán los detalles íntimos; pero no deben ser éstos los que priven en la tarea del biógrafo histórico. El propio Carlos Seco pone como ejemplo la biografía de Cambó, redactada por Jesús Pabón, que viene a ser un estudio del siglo XIX partiendo de la figura de este político catalán. Se ha aludido igualmente al estupendo libro de Lucien Fèvbre, sobre Rebelais y el fenómeno del descreimiento, como un monumento perdurable a favor del género biográfico. De esta suerte se evita el escollo de que una renovada historia de base social aniquile lo que hay de esperanzador en la historia individual.

EL RANGO DE LO ARTISTICO EN LA NUEVA HISTORIA

En una historia que se proclama total, la historia del arte es uno de los componentes. ¿De qué rango? Para la ideología marxista, que defiende el materialismo dialéctico, no existe categoría: el arte, como todos los elementos de la historia, son producto de la eco-

¹⁹ Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, *La exposición en el campo de la Historia. Nuevos temas y nuevas técnicas*, en *Once ensayos sobre la Historia*, ob. cit.

²⁰ Carlos SECO, *La biografía como género historiográfico*, en *Once ensayos sobre la Historia*, ob. cit.

nomía. Merece la pena apoyarse una vez más en Braudel²¹. Así titula uno de sus epígrafes: «Las unidades brillantes: el arte y el espíritu». A decir verdad, no ha podido escogerse una expresión más real y poética para caracterizar a algo que de siempre ha maravillado al hombre. Y lo llama unidad brillante por su aspecto fraternal, por su capacidad de propagación. Es lo propio de la civilización occidental, la europea, con su tendencia a irradiar, partiendo de un centro. Y recuerda Braudel cómo esta civilización nuestra ha reconocido siempre focos: así el primer arte románico, que se formó en Cataluña, desde donde irradió a otros países; el gótico, con su centro en la Isla de Francia; el Renacimiento, con el foco florentino, etc.

El arte forma parte de la historia «cultural»²². Dentro de esta cultura, constituye lo más llamativo o brillante de la historia del espíritu. Al referirse al Valladolid del siglo XVI, Bennassar ha reparado en el papel asumido por el arte: el lujo supremo²³. Su esplendor en el campo artístico no es sino la consecuencia de un estilo de vida, el cortesano, que requería el culto a las formas externas.

Por parte de los historiadores, tanto de los que se aplican a visiones generales, como de los que proceden en labor de equipo, el arte constituye materia de inserción. Pero estamos en el deber de advertir que no existe un verdadero entendimiento entre historiadores e historiadores del arte. El mayor escollo para un historiador es abordar consideraciones de orden estilístico²⁴; ellos se hallan en inmejorables condiciones para proporcionar el marco histórico en que se erige una obra. Pero corresponde a los historiadores del arte señalar la significación y el valor técnico y estilístico de una obra, pues podría llegarse a hiperbolizar una pieza que no supera la más simple medianía. De cualquier forma, me atengo al programa braudeliano de trabajo en equipo, en el cual el historiador del arte debe

21 BRAUDEL, *Las civilizaciones actuales*, ob. cit., p. 338.

22 Frédéric MAURO, *Par una classification des sciences humaines*, en *Mélanges en honneur de Fernand Braudel*, ob. cit.

23 Bartolomé BENNASSAR, *Valladolid au siècle d'Or*, Mouton, Dijon, 1967.

Otro ejemplo que pudiera resultar aleccionante a este propósito es el libro de Reinhard BENTMANN y Michael MÜLLER, *La villa como arquitectura del poder* (traducción del alemán, Barral editores, Barcelona, 1975). El autor se ha planteado el problema doble: villa de campo y pensamiento sociológico. Aparte de su bella arquitectura, la villa cumple una misión trascendental en el área del comportamiento político-social.

24 En Historias que no es el caso citar se confunden lamentablemente obras góticas y renacentistas.

ocupar su puesto como uno más de los colaboradores. Sólo así se podrá de una vez escapar al sonrojo que supone una representación de la historia del arte a base de fotograbados.

LA SOCIOLOGIA DEL ARTE

De un tiempo a esta parte se registra un creciente desarrollo de esta disciplina, circunstancia natural, dada la gran preocupación por lo social en todos los ámbitos de la cultura. Aunque cultivada en diversos países, justo es reconocer la aportación de algunas personalidades, entre las que hay que destacar a Pierre Francastel y Arnold Hauser. El primero es el aglutinador de las preocupaciones sociológicas del arte en Francia. A su iniciativa se debe la creación en el año 1948 de una cátedra de esta materia, en el seno de la Sección VI de la Escuela Práctica de Altos Estudios, de París. Hauser es autor de una abundante bibliografía, acogida con clamor algo excesivo. A él corresponde el mérito de poner en concordancia las artes plásticas, la literatura, la música y otras manifestaciones afines de la cultura ²⁵.

Francastel ha mantenido un estrecho contacto con los historiadores de su patria singularmente con Fèvbre y Braudel; el fondo sociológico que anida en el concepto histórico de éstos es la causa determinante. Baste saber que para Francastel las obras de arte son «objetos de civilización» y Braudel apenas distingue entre sociología del arte e historia del arte, sin duda porque esta última le interesa menos.

El fundamento de la sociología del arte es producir un reencuentro de la obra de arte y el medio donde se engendró. De ahí surge el criterio de «necesariedad» de esta sociología, como aprecia

²⁵ Ya se ha hecho mención de la obra más significativa de FRANCASTEL, *Arte y Sociedad*, pero su pensamiento está desarrollado en infinidad de artículos y enseñanzas profesoriales.

Georges GURVITCH, *Traité de sociologie*, Presses universitaires de France, París, 1968. *Etudes de sociologie de l'art*, publicados por Denöel-Gonthier, París, 1970.

Arnold HAUSER, *Historia social de la Literatura y el Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, segunda edición, 1968. La obra apareció en Londres, en 1951.—Del mismo, *El Manierismo*, Torino, 1965.—Del mismo, *Introducción a la Historia del Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, traducción del alemán.—Del mismo, *Sociología del Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975, traducción del alemán.

Francastel, para quien la obra es vital en los grupos sociales. Valga el ejemplo de la catedral medieval, que canalizó la vida de todos los ciudadanos, que contribuyeron con dinero y esfuerzo a su erección y dentro de la cual celebraron incluso los propios festejos. El arte, como muestra Jean Duvignaud, ayuda a la conservación de las sociedades ²⁶.

Por otra parte, como ha señalado Hauser, la historia del arte ha sido sublimada excesivamente, porque se hace abstracción de las circunstancias que motivaron la creación de las obras. En efecto, alrededor de la obra hay cuestiones de salarios, rivalidades técnicas, competencia en la producción, es decir, todo lo referente a la lucha por la vida. Es evidente que esto es una realidad social. Habrá que distinguir no obstante entre el conocimiento de las fuerzas materiales que se pusieron en marcha para hacer posible la obra, y el interés o compromiso intencional que estos mismos elementos tuvieron en su realización. Valga el ejemplo de un castillo. Según los casos, el castillo ha afianzado la servidumbre del pueblo para con su señor, y en otros por el contrario es la garantía de su defensa. Y de una forma u otra, la construcción de la fortaleza ha sido el trabajo que ha permitido la subsistencia del obrero ²⁷.

Existe una profunda reciprocidad entre arte y sociedad, como ha resaltado Hauser. El arte ha llevado incluso a producir cambios sociales, pero de igual suerte la sociedad halla en el arte una manera de manifestar sus propósitos. De cualquier manera, el grado de influencia de la sociedad en el arte está en función de la potencia del estamento social. A este propósito Azcárate reconoce la existencia de tres estratos, uno muy superior en el orden de la economía o el gobierno, que es el más influyente; otro medio y otro popular ²⁸. En ciertas épocas el gusto popular se deja escuchar, como en el caso de las imágenes de devoción.

La sociología del arte no mantiene la existencia de una ecuación

²⁶ Jan DUVIGNAUD, *Francastel et Panofsky: le problème de l'espace*, Mesa redonda, ver nota 10.

²⁷ Una forma muy extremada de presentar la Historia del Arte es la de hacerla representativa de la lucha de clases contemplada con óptica marxista. Véase a este propósito la publicación más reciente, la de Nicos HADJINICOLAU, *Historia del Arte y lucha de clases*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1974. De la manera más radical el autor anula toda otra historia del arte que no sea «ideología en imágenes», y reduce el placer del contemplador a la identificación de esta ideología con la de la obra.

²⁸ José María de AZCÁRATE, *Arte y Sociedad*, Tercer Programa de Radio Nacional de España, julio de 1968, p. 11.

entre sociedad y arte, pues el arte —son palabras de Hauser— «puede expresar de manera positiva o negativa la estructura de la sociedad correspondiente; puede afirmarla o negarla», hasta el extremo de que «una coincidencia absoluta entre arte y sociedad es de por sí imposible».

Sorprendentemente ha sido Francastel quien más ha hecho hincapié en la falta de entendimiento que hay entre el arte y la sociedad en determinados momentos²⁹. Llega incluso a emplear un término contundente: subversión. Lo que los pintores italianos del Renacimiento postulan no es lo que demanda la sociedad de su tiempo. El arte —seguimos leyendo a Francastel—, «es la fuerza de contestación contra un orden». Pero ocurre que ni los mismos artistas son conscientes de la revolución que están realizando; y de igual suerte, ya más cerca de nuestro tiempo, ni Manet ni Picasso acertaron a valorar el alcance de la subversión artística que acometían. Y es que para Francastel el arte está siempre a la pesquisa de lo imaginario. Las mismas soluciones que se dan en el Renacimiento italiano al problema de la perspectiva muestran una gran diversidad de proyectos, y prueban que se trata de auténticos problemas artísticos, sin aplicación a la práctica. Las ciudades que aparecen representadas en los lienzos no responden a una realidad, sino a una aspiración soñada.

Sin duda Francastel ha creído necesario acentuar la nota en la disconformidad arte-sociedad, precisamente como reacción contra un positivismo décimonónico, que los hacía discurrir por un mismo sendero. Esto significa que la sociología del arte estudia las relaciones entre el hecho artístico y la sociedad en que se produce, y lo acomete estadísticamente, de suerte que nos dirá el grado de aceptación: con otras palabras, nos precisará su aceptación o su rechazo, señalando las razones³⁰.

Sin duda alguna la personalidad del artista ha de ser tomada en consideración a este propósito. En un mismo momento hay artistas que se pliegan al gusto oficial y artistas disidentes. Nunca se ha puesto de manifiesto tal disidencia en la forma que lo hicieron los pintores impresionistas franceses del siglo pasado; claro que

²⁹ FRANCASTEL, *Arte y Sociedad*, ob. cit.

³⁰ José-Augusto FRANÇA, *Le «fait artistique» dans la sociologie, de l'art*, publicado en *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, ver nota 10.

el estamento oficial halló una fórmula muy comprensiva para aislarlos: el salón de rechazados. La sociedad constituye una agrupación en exceso compleja; por eso la historia que la comprende encierra diversas verdades.

La boga que ha adquirido la sociología del arte ha sido esgrimida por algunos como un sustitutivo de la historia del arte. De un tiempo a esta parte asistimos dentro de la misma Universidad española a un acuciante interés por la historia social del arte, que aunque justo en sí mismo, pone en peligro la misma enseñanza de la Historia del Arte, como si fuera éste un objetivo ya trasnochado. Pero por eso mismo corresponde establecer los límites y objetivos que cada una persiguen. La historia social del arte complementa la historia del arte, añadiendo una significación sociológica. Pero el estudio propiamente artístico, esto es, el análisis, valoración y significado de las obras corresponde a la Historia del Arte. La sociología del arte, como toda sociología, es una ciencia que estudia la vida colectiva de los hombres, aunque en este caso suponga una vinculación con el arte. La historia del arte centra su actividad en la obra; la sociología del arte establece su punto de apoyo en el productor, con especial hincapié en las circunstancias económicas de su actuación. Un desmedido afán por conocer las formas de producción de las obras hace que se olvide el tradicional objetivo de la historia del arte. Se trata de averiguar lo que han costado las obras, la situación laboral de los artistas y artesanos, el esfuerzo de la ejecución material, los salarios y otras circunstancias de tipo económico. Entendemos que esto puede y debe ser estudiado a posteriori, una vez conocida la historia de las obras y su significado.

Pero no se puede negar que la sociología del arte es una ayuda para tratar de entender plenamente la historia del arte, aunque como confiesa Hauser «no se encuentra en posesión de la piedra filosofal, ni hace milagros, ni resuelve todos los problemas».

Conviene repasar el comportamiento de las bases económicas en que principalmente asienta la sociología. El marxismo ha querido justificar la obra de arte en función de la economía, las circunstancias materiales y sociales; evidentemente influyen, pero no constituyen un determinismo obligado, porque lo esencial del arte es su aspecto creacional, que atañe al espíritu. El positivismo de Taine quería explicar las razones del arte burgués en el espíritu de como-

didad. Pero está demostrado que lo que apetece una sociedad burguesa es un arte mediocre, sin preocupaciones. El ocio no se corresponde con el arte. Por el contrario la génesis de la historia del arte reposa en el esfuerzo, la capacidad de superación. Las mejores obras de los pintores impresionistas han nacido bajo el signo de la indigencia; fueron rechazadas por la sociedad, y pese a ello siguieron produciéndose.

Hay que distinguir entre porcentajes de producción y calidad. La economía nos puede ofrecer una producción artística abundante, pero sin tono; el fenómeno de la calidad se da al margen de la presión económica. La economía puede acceder a la calidad cuando la sociedad se deja conquistar por otros ideales que no son los materiales. Esto supone que necesitamos hablar del cliente, el consumidor.

En el negocio artístico intervienen dos personajes: artista y cliente, lo que es lo mismo, oferta y demanda. Si importante es la relevancia del artista, no lo es menos la exigencia del cliente. El conformismo de la clientela castellana durante la segunda mitad del siglo XVII, hace que se exijan insistentemente copias de Gregorio Fernández (fallecido en 1636), en vez de reclamar novedades y promocionar nuevos escultores. De igual suerte la ínfima calidad de la arquitectura española de la postguerra no puede achacarse meramente al escaso nivel de nuestros arquitectos, sino a la insensibilidad de la sociedad, que ha visto alzar los edificios sin exigir cosas mejores, pero hay que aclarar que no se trataba de un problema de riqueza de materiales, sino de calidad de diseño. Con razón arguye França que hay una sociología de la creación artística y otra de su consumo. De la misma manera que interesa conocer las condiciones de la vida profesional del artista, también importa saber las que rigen la vida material y moral del consumidor. Hoy día se presta gran atención al conocimiento del consumidor. Por lo común las obras cumbre del pasado han sido impulsadas por una élite, a veces incluso por un solo individuo con poder, ambición y conocimiento.

Sobre este aspecto de potenciación de la clientela en el desarrollo artístico han de mencionarse dos importantes publicaciones: los libros de Antal y Haskell³¹. Aplicando una metodología marxista

³¹ Frederik ANTAL, *Florentine painting and its social background*, London, 1947; traducción española, edit. Guadarrama, Madrid, 1963.—Francis HASKELL, *Patrons and*

ta, el primero trató de anular la personalidad artística debido a la presión del mecenas. Aunque concede una supervaloración a éste, en todo caso traspasaría el caudillaje del arte, pero no rebajaría el interés del último en sí mismo. Por su parte Haskell ha sido mucho más comedido cuando analizó la fórmula patrón-artista en la sociedad barroca, buscando un equilibrio entre los dos componentes.

Dentro de la sociología del arte ocupa un lugar importante todo lo referente a la vida de los artistas. Sin duda ha sido en Francia donde más ha cundido un tipo de monografía que narra la vida cotidiana de los artistas ³². Por lo que respecta a España, la bibliografía en este campo y en todo lo referente a la sociología es muy escasa ³³.

METODOLOGIA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Toda metodología está dirigida a un objetivo concreto: el conocimiento, en nuestro caso, de la Historia del Arte. ¿Pero hasta dónde puede lograrse? Camón Aznar señala que el arte es un misterio, y que por mucho que deseemos captarle, se nos escapa ³⁴. Rotundamente se expresa Hauser: «Las obras de arte son provocaciones. Nosotros no nos las explicamos, sino que polemizamos con ellas. Las obras de arte son cimas inalcanzables. No vamos a ellas directamente, sino que más bien giramos en torno de ellas» ³⁵.

No obstante nuestra misión es desvelar en la medida de las fuerzas disponibles el mensaje del arte. Por eso hemos de acudir a la metodología.

La Historia del Arte posee métodos propios en cuanto persiga estrictamente la esencia del arte. Pero no olvidemos que al propio tiempo es historia; por eso a la Historia habrá de pedir ayuda.

Distingue Galiene Francastel dos maneras de entender la génesis de la Historia del Arte ³⁶. Según una de ellas, toda obra de

painters. A study in the relation between Italian art and society in the age of the Baroque, London, 1963.

³² Sirva de muestra el libro de Jacques LETHEVE, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Hachette, Biarritz, 1968.

³³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La vida de los artistas en Castilla y León durante el Siglo de Oro*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1959.

³⁴ JOSÉ CAMÓN AZNAR, *El arte ante la crítica*, Madrid, 1955.

³⁵ HAUSER, *Introducción a la Historia del Arte*, ob. cit., p. 13.

³⁶ Galiene FRANCASTEL, *Sociologie de l'art. et notion d'influence. Problème des finalités*, publicado en *La Sociologie de l'art, etc.*, nota 10.

arte procede de otra obra; el arte engendra el arte. Su finalidad es fundamentalmente estética. De acuerdo con la otra, el arte aunque hecho por los artistas responde a las preocupaciones de la sociedad, de manera que es a ésta a quien hay que interrogar.

La primera posición nos conduce a la crítica formalista del arte, que ha tenido dos excelentes cultivadores en Wölfflin³⁷ y Focillon³⁸. La metodología de ambos es generalizadora; hay una fuerza que promueve la genética de las formas. Se trata de una metodología que ha rendido, al parecer, ya todos sus frutos, pero que no puede decirse que haya que desechar. La forma existe y evoluciona. Lo ha dicho maravillosamente Focillon, en ese libro cuyo título lo dice todo: *La vida de las formas*. Cualquier publicación actual de arqueología al referirse a tal o cual objeto y singularmente a la cerámica, no puede prescindir de una tipología evolutiva.

Si los morfologistas afirman que la forma procede de la forma, los que se aplican al estudio del contenido o significado, dan como raíz del cambio a la idea, y entonces se tropieza con la imagen, es decir, esa ciencia que llamamos iconología. La psicología moderna, partiendo de la experiencia que suministra el dibujo o la pintura de los niños, ha demostrado que en el fondo toda obra entraña una interpretación, expresa por un lado un pensamiento propio, pero también una especie de código ajeno. Debemos a Panofsky la vindicación de los estudios sobre iconología³⁹. Esta metodología demuestra entonces que la evolución de las formas no es meramente germinal o vegetativa a la manera de Focillon, sino que se producen mutaciones rápidas, atavismos lejanos, ya que la idea que mueve a la forma ofrece unos rápidos desplazamientos en el tiempo; en efecto, una forma soterrada, por una asociación de ideas, es devuelta a la vida con plena vigencia. Pero sería absurdo oponer el iconologismo al morfologismo, ya que conviven, de manera que las obras responden a distintas motivaciones.

Estamos hablando de complejidad. La Historia del Arte es todavía más. Por eso no se detiene su metodología. Si se desen-

³⁷ Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915. Traducción al español con el título de *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1924.

³⁸ Henri FOCILLON, *La vie des formes*, 1934.

³⁹ Aunque el pensamiento de Erwin PANOFSKY se ha desarrollado a lo largo de diversas obras, la que mejor lo recoge es *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972. El original, en inglés, apareció en Nueva York, 1962.

vuelve a lo largo del proceso histórico y como una misión de la sociedad, también necesitamos una metodología para comprenderla. Habremos ahora de traer a capítulo nuevamente lo que hemos dicho a propósito de los métodos de la historia.

El concepto «estilo» es el que ordinariamente señala el tiempo de la Historia del Arte. Se trata de un punto de partida puramente formal. La suma de elementos estilísticos da lugar a una época. Se suele aplicar a ella un nombre, por lo común convencional, y se la encaja en unas rígidas fronteras cronológicas. La suma de estilos indica la sucesión de la Historia del Arte. Esta es la organización habitual que presentan hoy la inmensa mayoría de los libros de la materia y no va a decirse aquí que esté descaminada. Lo que pretende decirse es que no todo haya de ser estudiado de dicha manera. La apertura de otro tiempo puede ofrecernos nuevas perspectivas. Recordemos las expresiones «larga duración», «tiempos medio» y «corto». Puede decirse que hasta ahora la Historia del Arte viene siendo estudiada conforme a estos dos últimos tiempos, pero falta la larga duración. ¿No existe? Por supuesto que no en ese sentido total que aplica la historia, pero sí para determinados fenómenos o entidades. Pongamos un ejemplo. Desde el punto de vista artístico el Camino de Santiago se viene limitando al estilo Románico, es decir, a los siglos XI y XII. ¿Qué ha pasado después? Pues que siguen las peregrinaciones, que la imaginería santiaguesa sigue fructificando, y que incluso en el siglo XVII se experimenta una revitalización del culto y del arte referente a Santiago Apóstol. Estamos en presencia de un tiempo largo, que va del siglo XI al XVIII, y que habrá que estudiar edificios, esculturas, pinturas, grabados, danzas, trajes, canciones, es decir, manifestaciones de arte popular.

Tiempo largo es asimismo el que se refiere a ciertas instituciones que están involucradas en la vida del arte. Pongamos por caso las órdenes religiosas. Algunas se han beneficiado con notables estudios artísticos, singularmente los cistercienses y jesuitas, pero de lo que se trata es de abarcar el fenómeno en su totalidad cronológica ⁴⁰.

El tiempo medio es el que se aplica a la historia constructiva

⁴⁰ Un libro que está llamado a producir la diseminación de este propósito, es el de Wolfgang BRAUNFELS, *La arquitectura monacal en Occidente*, Barral editores, Barcelona, 1974. Traducción del original en alemán, publicado en 1969.

de un edificio. Este es el caso de las catedrales medievales, cuyo proceso de ejecución se alarga a veces dos o tres siglos, y aunque se introducen cambios, la conservación de los planos originales presiona sobre todo el proceso, incluido el de otras artes complementarias. Lo mismo podríamos decir de edificios más próximos a nosotros, que no pueden limitarse a un período. Sea el caso del Palacio Real de Madrid. Ya el libro de Bottineau había significado un considerable avance en la comprensión del palacio⁴¹, pero hasta la reciente aparición de una monografía sobre el mismo no hemos llegado a valorar esta magnífica obra en su totalidad, es decir, incorporando incluso los programas urbanísticos⁴².

Hemos usado también el término «estructura». Su aplicación a la Historia del Arte es patente. Viene a significar los propósitos y metodología que conciernen a una duración. Ha llamado la atención el enorme desarrollo que alcanzan los mausoleos y sepulcros dentro del arte europeo. De nada serviría estudiar su tipología e iconografía si no caláramos más profundamente, es decir, si no nos esforzáramos por conocer el mismo modo de entender la muerte los hombres que se hicieron fabricar estas obras. Se trata de la obra más una mentalidad. Por eso habrá que bucear en los testamentos, epitafios, devociones, exequias, etc., para poder comprender dicho arte funerario, pues todo ello es una unidad, una estructura.

Lo cuantitativo se ha asomado muy levemente a la escena del arte. Al referirse a la frecuencia de una obra, meramente se indica poco o mucho, pero no se señala cuánto. La estadística lucha por imponerse. Nos limitamos a decir que el arte español es fundamentalmente religioso, que apenas hay mitología, escenas de género y bodegones. Pero hoy se requieren mayores precisiones, y la sorpresa surge: hay más de lo que pensábamos. Sólo la estadística nos permitirá hablar con precisión. Sabemos de las dificultades para utilizar estos métodos matemáticos, cuando tantas obras han desaparecido; mas para eso están los porcentajes de error. Y por supuesto no podrá olvidarse lo que figura en los inventarios, que nos ofrecen una imagen muy real de lo que ha existido.

⁴¹ Yves BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V*, Bordeaux, 1962. El libro, por supuesto, abarca el estudio de la totalidad de las obras reales, y no del propio palacio.

⁴² Véase la nota 11.

A veces los métodos matemáticos se alzan con mayores propósitos, sustituyendo al tradicional sistema humanístico. Se introduce nada menos que el cálculo de probabilidades para señalar la autoría de las obras, basándose en la suma de afinidades y coincidencias⁴³. No puede evitarse una inicial repugnancia por aceptar métodos de esta naturaleza, en que las matemáticas (y en seguida el ordenador) reemplazan al discurso mental, basado en el raciocinio y hasta el ingenio. Pero hay que aceptarlo, aunque con moderación y reclamando reciprocidad: es intolerable que este método elimine a cualquier otro que no se avenga con las matemáticas. Por otro lado, siempre queda el problema del desigual valor concedido a los datos. El cálculo de probabilidades podrá inclinarse abrumadoramente a favor de un determinado artista para una obra discutida; pero el instinto del crítico avezado puede anular esta candidatura cuando advierte que falla una característica que él juzga del mayor sentido personal. La calidad del argumento no es apreciada por la simple desnudez de los números.

Aunque esencialmente cada obra de arte aporta algo propio o no es nada, hay elementos de frecuencia que la atan al pasado, y esto sucederá periódicamente. Baste recordar en la Historia del Arte la alternancia de períodos clásicos y barrocos. Las obras tienen una vigencia temporal; desaparecen luego, para reencarnarse parcial o globalmente en otro momento. La teoría de la repetición o seriación ha sido formulada por Kubler, y a no dudarlo constituye un auxiliar poderoso (siempre complementario) de la metodología⁴⁴. Estas series responden a distintas motivaciones y su aparición se produce de forma imprevisible. La tendencia a la repetición viene a indicar que el proceso de invención es limitado, y el hombre vuelve sobre sus pasos, bien en ideas, bien en formas. De la misma manera que la simple lectura de la historia acredita la repetición de circunstancias similares y conductas, la trayectoria de la historia del arte ofrece el espectáculo de grupos o cadenas de obras. Se hace entonces difícil ofrecer una nueva obra que no tenga ya su congénere pretérito. Esto quiere decir que en el ser humano hay una proclividad a insistir en

⁴³ Como ejemplo típico de uso de estos métodos en España, señalemos el trabajo de Joan-Ramón TRIADÓ, *Juan van der Hamen bodegonista*, «Estudios Pro-Arte», Barcelona, 1975, p. 31.

⁴⁴ Véase nota 9.

ciertos modelos. Kubler desea pues estudiar la Historia del Arte de una forma sistemática, lo cual nos traslada hasta el presente, ya que lo que ahora mismo pueda suceder de una forma u otra está previsto en el pasado. La utilidad de estas series para explicar el ahora del arte es patente. Precisamente, porque conocemos mejor el pasado, el arte actual podrá resultarnos más accesible. Y a la inversa, un mejor conocimiento del arte actual, resulta un auxiliar poderoso para entender el arte pretérito.

Original y copia constituyen la serie más frecuente. La copia supone la garantía de abastecimiento de objetos necesarios; es prácticamente una necesidad, ya que del original sólo puede disfrutar un círculo reducido de personas. Como señala Kubler cada invención supone una seriación, está abocada a la creación de variantes, ya que las copias suelen estar adornadas con pequeñas modificaciones. La copia lleva en sí una pequeña creación y esto es positivo.

Otras series atañen al comportamiento del artista. Así recuerda Kubler la polaridad artista-gregario (por el que entiende el que se somete servilmente al gusto de la clientela) y artista-solitario, que gusta de desafiar al público con sus novedades. También la rivalidad, tan beneficiosa para el arte. Así la de Bernini-Algardi; la de Ingres-Delacroix. Llama series «errantes» las determinadas por los artistas que buscan nuevos horizontes por saturación del ambiente en que viven; seguramente éste es el caso del Greco. Como se ve son medios también para entender la Historia del Arte, con la particularidad de que se repiten.

LA INTERDISCIPLINARIDAD

El conocimiento pleno de la Historia del Arte sólo puede alcanzarse partiendo del carácter interdisciplinario que es propio de todas las ciencias humanas. Anteriormente nos hemos referido a la utilidad de la sociología del arte, pero ésta es radicalmente interdisciplinaria. No se trata de un paternal enciclopedismo, sino de una auténtica necesidad. Valga un ejemplo: la Historia del Arte y las Ciencias aplicadas. El carácter soñador de que se quiere rodear al artista hace que no se tome en consideración su capacidad para aplicarse a invenciones técnicas. No se olvide que muchos artistas

del pasado eran meros artesanos, de modo que su práctica rutinaria hubo de adornarse de una perfección que a la fuerza terminó en perfeccionamiento técnico. El trabajo de muchas artes menores, especialmente la cerámica y la orfebrería, está decisivamente unido a los avances técnicos. ¿Fueron meramente receptores los artistas, o por el contrario hay que adeudarles las invenciones? Esto último parece muy cierto. Podríamos extendernos a la estatuaria de bronce, al grabado, pero mejor que nada al arte de la construcción. ¿Quiénes, si no los mismos artistas diseñaron las máquinas, las herramientas, descubrieron canteras y hasta teorizaron con el arte de construir? Leonardo pertenece a la historia de la ciencia, como Juan de Herrera y tantos otros.

Mas por antonomasia interdisciplinarias son la Historia del Arte y la Literatura. Recordemos que Arnold Hauser montó su libro de sociología a caballo entre ambas. Hasta tal punto es íntima su unión, que Frederic Matz ha llegado a pensar que se nutren de un fondo común ⁴⁵. Estudiar la escultura del Laoconte sin acudir a Virgilio es un error. ¿Y qué decir de la pintura de Velázquez sin consultar a Calderón o Cervantes? Lo prueba la nutrida bibliografía que se ha publicado estableciendo un puente entre el pintor y el literato ⁴⁶.

Este planteamiento debiera traducirse naturalmente en los planes de estudio. Como es natural los estudios de Historia, en que se engloban los de Historia del Arte, dan acogida a la Literatura. Pero dolorosamente en nuestra patria ya no hay alojamiento para la Historia del Arte en las secciones de Filología y Filosofía. La interdisciplinariedad debe contemplarse desde las dos riberas. Creemos que con ello se está causando grave daño a unas generaciones, que para su desgracia ni siquiera en los estudios de grado medio han obtenido la más mínima visión de la Historia del Arte. El hecho es tan escandaloso que cuesta trabajo creerlo; pero al menos los historiadores del arte tenemos que proclamar que hemos realizado ante la superioridad la oportuna denuncia ⁴⁷.

⁴⁵ Frederic MATZ, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt, 1950. Citado por KUBLER, *La configuración del tiempo*, ob. cit., p. 38.

⁴⁶ Aparte de numerosos artículos, citemos el libro de Emilio Orozco, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid, 1965. En otra obra recentísima, el mismo autor insiste en estos nexos artístico-literarios: *Manierismo y barroco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1975.

⁴⁷ Esta denuncia fue formulada por la Comisión de Catedráticos y Profesores Agregados de Historia del Arte, reunidos en Granada en ocasión del Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en 1973. Con posterioridad las distintas Secciones y De-

UN OBJETIVO CONSTANTE: LO INDIVIDUAL

Pese a una metodología que propende a planteamientos colectivos, la obra de arte siempre descansa sobre el basamento personal del artista. La rabiosa independencia de los artistas de nuestra época no puede dispensar mejor comprobante. Sabemos de la tensión a que se someten, dominados por un ambiente que propende a la mecanización de la vida. Ellos son una válvula de escape, un canto a la libertad. Sin llegar hasta el extremo de considerar a la obra inmersa en su propia substancia, es decir, al arte por el arte, el estudio de lo íntimo y peculiar debe preocuparnos. Por la misma razón debemos seguir prestando la debida atención al protagonista, al genitor de las obras, como individualidad plena. Lo mismo que ya expusimos acerca de los métodos de la Historia debemos decir aquí: a saber, que la biografía de los artistas es primordial. Sólo que al tomar como base de partida al artista, la mirada debe llevarnos a considerar la época en que se desarrolló.

partamentos de Historia del Arte han elevado al Ministerio de Educación y Ciencia su protesta por la reducción que ha experimentado la indicada disciplina en la Universidad y en el Bachillerato. Por lo que respecta a este último recientes declaraciones oficiales apuntan a una reposición de los estudios de Historia del Arte.

ACABOSE DE IMPRIMIR ESTE DISCURSO DE APERTURA
DEL CURSO ACADEMICO 1976-77, DE LA UNI-
VERSIDAD DE VALLADOLID, EL DÍA 20 DE
SETIEMBRE DE 1976, EN LOS TA-
LLERES DE LA EDITORIAL
«SEVER-CUESTA», DE
VALLADOLID