

6 Publicado con el título de «Dürers Stellung zur Antike» en *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, págs. 43-92.

7 Publicado con el título de «*Et in Arcadia ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*» en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, ed. por R. Klibansky y H. J. Paton, Oxford, Clarendon Press, 1936, págs. 223-54.

**Epílogo:** Publicado con el título de «The History of Art» en *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, ed. por W. R. Crawford, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1953, págs. 82-111.

#### Abreviaturas

B: A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Viena, 1803-1821.

L: F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlín, 1883-1929 (vols. VI y VII, eds. por F. Winkler).

#### Introducción

### *La historia del arte en cuanto disciplina humanística*

I. Nueve días antes de su muerte, recibió Immanuel Kant la visita del médico de cabecera. Enfermo, caduco y casi ciego, se incorporó del asiento y permaneció de pie, temblando de debilidad y murmurando a la vez algunas palabras ininteligibles. Tras unos instantes, su fiel compañero comprendió que no se volvería a sentar hasta que él mismo lo hiciera. Sólo entonces toleró Kant que lo acompañaran hasta el sillón que ocupaba. Una vez se hubo restablecido, dijo esta frase: «Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen» («No me ha abandonado aún el sentimiento de la humanidad»)¹. Ambos se sintieron tan conmovidos que a punto estuvieron de echarse a llorar. En realidad, aun cuando el término *Humanität* no hubiera cobrado, en el transcurso del siglo XVIII, otra significación diferente de la de «buena educación» o «urbanidad», seguía éste conservando para Kant un sentido mucho más profundo, subrayado justamente por las circunstancias de la hora: expresaba la conciencia trágica y orgullosa que tenía un hombre de los principios que él mismo había aceptado y que libremente se había impuesto a sí mismo, y que en aquellos instantes contrastaban con las servidumbres exteriores a que lo habían sometido la enfermedad, el paso de los años y todo aquello que en su significado conlleva la palabra «mortalidad».

En el curso de su evolución histórica, dos significaciones fácilmente diferenciables se han dado al término *humanitas*: la primera se origina de la confrontación entre el hombre y lo que es inferior a él, y la segunda, de la confrontación entre aquél y todo cuanto

lo trasciende. En el primer caso, *humanitas* es un valor; en el segundo, una limitación.

El concepto de *humanitas* con el significado de valor se formuló en el círculo de los allegados a Escipión el Joven, siendo Cicerón su portavoz más entusiasta y explícito. Significaba así la cualidad que distingue al hombre no sólo de los animales, sino igualmente, y en mayor grado, de quien pertenece a la especie *homo* sin que por ello haya de merecer el calificativo de *homo humanus*, o sea del bárbaro o del hombre vulgar faltos de *pietas* y *παιδεία*, o lo que es igual, del respeto por los valores morales y de esa agradable mezcla de saber y de urbanidad que sólo podríamos definir con el desacreditado término de «cultura».

En la Edad Media desplazó a este concepto la consideración de la humanidad en contraposición a la divinidad, y no a la animalidad o a la barbarie. Por consiguiente, las cualidades que comúnmente se le asociaron fueron las de lo frágil y lo transitorio: *humanitas fragilis*, *humanitas caduca*.

Así pues, la concepción renacentista de *humanitas* presentó desde el principio un doble aspecto. El nuevo interés concedido al hombre se fundaba a un mismo tiempo en la renovación de la clásica antítesis entre *humanitas* y *barbaritas*, o bien *feritas*, y en la supervivencia de la antítesis medieval entre *humanitas* y *divinitas*. Cuando Marsilio Ficino define al hombre como un «alma racional que participa de la inteligencia divina, pero que obra en un cuerpo», no hace otra cosa que definirlo como el único ser que a la vez es autónomo y finito. Y el célebre «discurso» de Pico della Mirandola «Sobre la dignidad del hombre» puede ser cualquier otra cosa excepto un documento del paganismo. Dice Pico della Mirandola que Dios puso al hombre en el centro del universo para que tomara conciencia del lugar donde se encontraba, y pudiera decidir así, con toda libertad, lo que más le conviniera. En ningún instante afirma que «sea» el hombre el centro del universo, ni siquiera en el sentido que corrientemente se atribuye a la expresión clásica del «hombre medida de todas las cosas».

De esta concepción ambivalente de *humanitas* se ha originado el humanismo. Este no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre,

fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). De estos dos postulados se derivan consecuentemente la responsabilidad y la tolerancia.

No es extraño que una actitud semejante haya sido atacada desde dos campos opuestos, alineados recientemente en un frente común por su aversión compartida hacia las ideas de responsabilidad y de tolerancia. Parapetados en uno de estos campos se encuentran quienes niegan los valores humanos: los deterministas, ya crean en una predestinación física, social o divina; los autoritarios, y esos «insectólatras», en fin, que profesan la hegemonía absoluta de la colmena, ya se denomine a ésta grupo, clase social, raza o nación. En el otro campo se sitúan quienes niegan los límites del hombre en provecho de una u otra forma de libertinismo político o intelectual: figuran entre éstos los vitalistas, los esteticistas, los intuicionistas y los adoradores del héroe. Desde el punto de vista del determinismo, el humanista es un alma perdida o un ideólogo. Desde el del autoritarismo, es un herético, o bien un revolucionario (o un contrarrevolucionario). Desde el de la «insectolatría», no es otra cosa que un individualista inútil. Finalmente, según la óptica del libertinismo, tratase de un burgués tímido.

Erasmus de Rotterdam, el humanista *par excellence*, representa un caso típico que viene al caso. La Iglesia tuvo como sospechosos y rechazó en última instancia los escritos de un hombre que había dicho: «Tal vez esté más difundido el espíritu de Cristo de lo que nosotros pensamos, y sean numerosos los que figuren en la comunidad de los santos sin que estén representados en nuestro calendario.» El aventurero Ulrich von Hutten despreció su escepticismo irónico y su poco heroica afición a la tranquilidad. Y el propio Lutero, que insistía en la idea de que «nadie posee la facultad de concebir ninguna cosa buena o mala, ya que todo cuanto sucede en el hombre acontece por absoluta necesidad», perdió los estribos ante la creencia que se manifiesta en esta célebre interrogación: «¿Cuál iba a ser entonces la utilidad del hombre tomado en su totalidad [esto es, en cuanto ser dotado de alma y cuerpo], si Dios obrara en él como lo hace el escultor con la arcilla, pudiéndolo hacer igual de bien con la piedra?»<sup>2</sup>

II. El humanista niega así la autoridad, pero respeta la tradición. No sólo la respeta, sino que la contempla como algo real y objetivo que hay que estudiar, y, en caso necesario, restablecer: *nos vetera instauramus, nova non prodimus*, como dijo Erasmo.

Lo que la Edad Media hizo fue aceptar y desarrollar, más que estudiar y restaurar, la herencia del pasado. Se imitaron entonces las obras de arte clásicas y se recurrió a Aristóteles y Ovidio igual que se hacía con las obras de los contemporáneos. Ningún intento se hizo para interpretarlas desde un punto de vista arqueológico, filológico, o bien «crítico», y en suma, histórico. Dado que se valoraba la existencia humana más como un medio que como un fin, tanto menos cabía considerar los testimonios de la actividad del hombre como valores autónomos<sup>3</sup>.

No existe, por tanto, en la escolástica medieval ninguna distinción básica entre la ciencia natural y lo que llamamos humanidades, *studia humaniora*, para citar de nuevo otra expresión de Erasmo. La práctica de ambos estudios, allí donde se prosiguió, siguió estando dentro de los límites de lo que se denominaba filosofía. Sin embargo, desde el punto de vista humanístico, se hizo razonable, y aun inevitable, el distinguir, dentro del reino de la creación, entre la esfera propia de la *naturaleza* y la esfera de la *cultura*, y el definir así a la primera con relación a la última, o sea, considerando la naturaleza como todo el mundo accesible a los sentidos, dejando al margen los *testimonios o huellas dejados por el hombre*.

En realidad, el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones «evocan a la mente» una idea distinta de su existencia material. Otros animales utilizan signos y edifican estructuras, pero utilizan los signos sin «percibir la relación de significación»<sup>4</sup> y edifican las estructuras sin percibir la relación de construcción.

Percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla. Un perro anuncia la aproximación de un desconocido por medio de un ladrido del todo diferente del que emite para manifestar su deseo de salir. Pero nunca utilizará este peculiar ladrido para transmitir la idea de que *ha* venido un desconocido cuando el amo estaba ausente.

Todavía menos intentará nunca un animal, aun cuando fuera físicamente capaz de hacerlo, como ocurre en el caso de los monos, representar algo en una pintura. Los castores construyen presas, pero son incapaces, por lo que sabemos acerca de ellos, de distinguir las operaciones tan complejas que esto supone, de un *proyecto* preconcebido que podría trazarse en un dibujo en vez de materializarse en piedras y maderos.

Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador.

También el científico se ocupa de testimonios humanos, especialmente de las obras de sus predecesores. Pero se ocupa de ellos no como objeto de investigación, sino como objeto que le ayuda a investigar. En otros términos, se interesa por tales testimonios no en la medida en que emergen fuera de la corriente del tiempo, sino en la medida en que ésta los absorbe. Si un científico moderno lee a Newton y a Leonardo da Vinci en el original, no lo hace como científico, sino como un hombre interesado por la historia de la ciencia, y por tanto, por la civilización humana en general. En otros términos, lo hace como un *humanista*, para quien las obras de Newton o de Leonardo da Vinci poseen una significación autónoma y un valor duradero. Desde el punto de vista humanístico, los testimonios o huellas del hombre no envejecen.

Así pues, mientras la ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmos de la cultura.

A pesar de cuantas diferencias haya en cuanto a materia y procedimiento, existen algunas sorprendentes analogías entre los problemas de método que se le plantean al científico, por una parte, y los que se le plantean al humanista, por otra<sup>5</sup>.

En los dos casos, el proceso de investigación parece iniciarse con la observación. Sin embargo, tanto el observador de un fenóme-

no natural como el escrutador de un testimonio humano no sólo están subordinados a los límites de su campo de visión y al material de que disponen. Al dirigir su atención hacia *determinados* objetos, ambos obedecen, lo sepan o no, a un principio de preselección, dictado por una teoría en el caso del científico y por una concepción histórica general en el del humanista. Puede ser cierto que «nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos», pero es al menos igualmente cierto que en los sentidos hay muchas cosas que no penetran nunca en la mente. Nos afecta principalmente lo que dejamos que nos afecte, y así como la ciencia natural involuntariamente selecciona lo que llama fenómenos, las humanidades involuntariamente seleccionan lo que denominan los hechos históricos. Así han ido ensanchando las humanidades su cosmos de cultura y en cierto modo han transferido los centros vitales de sus intereses. Incluso quien instintivamente simpatiza con la simple definición de las humanidades bajo la fórmula de «latín y griego», estimándola como esencialmente válida, mientras sigamos empleando ideas y expresiones como, por ejemplo, «idea» y «expresión», incluso éste deberá admitir que tal definición se ha convertido en algo un poco estrecho.

Además, el mundo de las humanidades se halla determinado por una teoría de la relatividad cultural, comparable a la de los físicos, y dado que el cosmos de la cultura es bastante más reducido que el cosmos de la naturaleza, la relatividad cultural prevalece dentro de las dimensiones de nuestro mundo y fue observada desde fecha muy anterior.

Todo concepto histórico se basa evidentemente en las categorías de espacio y tiempo. Los testimonios o huellas humanos, y lo que implican en sí, tienen que fecharse y localizarse. Sucede, empero, que estas dos operaciones son, en realidad, aspectos de una sola operación. Si sitúo la fecha de una pintura alrededor del año 1400, esta afirmación mía no tendrá sentido mientras no pueda yo indicar *dónde* pudo haber sido realizada en esa fecha. Y a la inversa, si adscribo una determinada pintura a la escuela florentina, también debo poder decir *cuándo* pudo haber sido ejecutada dentro de los límites de esa escuela. El cosmos de la cultura, lo mismo que el cosmos de la naturaleza, es una estructura espacio-temporal. El año 1400 significa algo distinto

en Venecia de lo que significa en Florencia, por no decir nada de Augsburgo, de Rusia o de Constantinopla. Dos fenómenos históricos son simultáneos, o tienen una determinable relación temporal recíproca, sólo en la medida en que se les puede relacionar dentro de un cierto «marco de referencia», a falta del cual el propio concepto de simultaneidad resultaría tan poco significativo en el dominio de la historia como en el de la ciencia física. Si a través de una serie de circunstancias llegamos a conocer que una determinada escultura negra ha sido ejecutada en el año 1510, no tendría sentido alguno declarar que es «contemporánea» de la bóveda que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina<sup>6</sup>.

Por último, es análoga la sucesión de pasos a través de los cuales se organiza el material en un cosmos de cultura o de naturaleza, y lo mismo vale para los problemas de método que este proceso implica. El primer paso, como ya antes se ha mencionado, consiste en la observación de los fenómenos naturales y en el examen de los testimonios o huellas humanos. Luego los testimonios deben ser «descifrados» e interpretados, como lo son los «mensajes de la naturaleza» captados por el observador. Finalmente, los resultados deben ser clasificados y coordinados en un sistema coherente que «tenga un sentido».

Hemos visto hasta ahora que incluso la selección del material, *para* la observación y el estudio, está predeterminada, hasta un cierto punto, por una teoría, o bien por una concepción histórica general. Esto se evidencia todavía más en el procedimiento mismo, en cuanto que cada paso dado hacia el sistema que «tenga sentido» no sólo presupone el precedente, sino también los ulteriores.

Cuando el científico observa un fenómeno, los *instrumentos* que utiliza se hallan subordinados a su vez a las leyes naturales que desea explorar. Cuando el humanista examina un testimonio o huella humanos, tiene que recurrir a *documentos* que se han elaborado asimismo en el transcurso del proceso que quiere investigar.

Vamos a suponer que yo me encuentre en los archivos de una pequeña población renana con un contrato fechado en 1471, y unas notas de pago adjuntas, y que se deduzca de esto que el pintor local «Johannes qui et Frost» fue encargado, con destino a la iglesia de Santiago, de la ejecución de un retablo con la

Natividad en el medio y las figuras de san Pedro y de san Pablo a los lados. Vamos a suponer también que yo localice en la iglesia de Santiago un retablo que se ajuste a ese contrato. Este sería el caso de documentación más sencillo y positivo que cabría esperar encontrar, mucho más sencillo y favorable que si se hubiera tratado de una fuente «indirecta», como, por ejemplo, una carta, una descripción que apareciera interpolada en una crónica, una biografía, un diario o acaso un poema. Aun así, no pocos serían los problemas que se nos plantearían.

El documento puede ser un original, una copia o una falsificación. Tratándose de una copia, ésta pudiera ser defectuosa, y aún en caso de ser un original podría éste contener algunos datos equivocados. El retablo, a su vez, puede ser aquél mismo del que habla el contrato, pero es igualmente posible que la obra original fuera destruida durante los disturbios iconoclastas del año 1535 y haya sido posteriormente reemplazada por otro retablo con el mismo asunto, aunque ejecutado hacia el año 1550 por un pintor de Amberes.

Para alcanzar un mínimo de certeza, deberíamos «cotejar» el documento con otros documentos de fecha y origen similares, y el retablo con otras pinturas ejecutadas en la Renania en torno al año 1470. Pero surgen aquí dos dificultades.

En primer lugar, el «cotejo» es evidentemente imposible si no tenemos idea de lo que hay que «cotejar»; tendremos que aislar ciertos rasgos o criterios característicos, como algunas formas de escritura, o determinados términos técnicos utilizados en el contrato, o bien ciertas particularidades formales o iconográficas que se manifiesten en el retablo. Pero ya que no podemos analizar lo que no comprendemos, nuestro examen exige previamente el desciframiento y la interpretación.

En segundo lugar, el material con el que cotejamos nuestro caso problemático no ofrece una mejor garantía de por sí que el propio caso. Considerado individualmente, cualquier otro monumento fechado y firmado resulta tan dudoso como lo es el retablo que en el año 1471 se encargó a «Johannes qui et Frost». (Es bien evidente que la firma puesta en un cuadro puede ser, y lo es a menudo, tan escasamente digna de crédito como puede serlo un documento concerniente a una determinada pintura.) Sólo

sobre la base de todo un grupo o género de datos, podremos resolver si el retablo de referencia era estilística e iconográficamente «posible» en la Renania en torno a la fecha de 1470. Sin embargo, toda clasificación presupone evidentemente la idea de un todo al que se adscriben las clases en particular. En otros términos, la concepción histórica general que tratamos de levantar a partir de nuestros casos individuales.

Como quiera que se considere, el inicio de nuestra búsqueda parece presuponer siempre la conclusión, y los documentos que deberían explicar los monumentos son a la postre tan enigmáticos como los mismos monumentos. Es, por ejemplo, perfectamente posible que uno u otro término técnico de nuestro contrato constituya un ἄπαξ λεγόμενον, que sólo pueda explicarse por medio de este único retablo; y lo que ha dicho un artista acerca de sus propias obras hay que interpretarlo siempre a la luz de éstas. Aparentemente nos hallamos enfrentados a un círculo irremediablemente vicioso. En realidad, trátase de lo que los filósofos suelen llamar una «situación orgánica»<sup>7</sup>. Dos piernas sin el cuerpo no pueden caminar, ni el cuerpo sin las piernas, y sin embargo, puede hacerlo un hombre. Bien es verdad que los documentos y los monumentos individuales sólo pueden ser examinados, interpretados y clasificados de acuerdo con una concepción histórica general, y al propio tiempo tal concepción histórica general sólo puede construirse sobre monumentos y documentos concretos: de igual modo que la comprensión de los fenómenos naturales y el uso de los instrumentos científicos dependen de una teoría física general, y viceversa. Sin embargo, una situación semejante no desemboca por fuerza en un callejón sin salida. Todo descubrimiento de un hecho histórico desconocido, y toda nueva interpretación de otro ya conocido, o bien «encajarán» dentro de la concepción general que predomine, corroborándola y enriqueciéndola de esta forma, o bien introducirán en ella una alteración radical, o de detalle, proyectando una luz nueva sobre todo lo sabido anteriormente. En los dos casos, el «sistema que tiene un sentido» opera como un organismo consistente, a la vez que elástico, igual que un animal vivo con relación a sus miembros considerados individualmente. Y lo que es cierto respecto a la relación entre los monumentos, los documentos y una concepción histórica general en el ámbito de

las humanidades, lo es también sin duda alguna en cuanto concierne a la relación entre los fenómenos, los instrumentos y la teoría dentro del dominio de las ciencias de la naturaleza.

III. Me he referido al retablo de 1471 calificándolo de «monumento», y al contrato de referencia, considerándolo como un «documento». Es decir, he considerado el retablo como objeto de investigación, o bien «material primario», y el contrato como instrumento de investigación, o sea «material secundario». Haciéndolo así, me he expresado en cuanto historiador del arte. Considerado por un paleógrafo o un historiador del Derecho, el contrato constituiría el «monumento», o «material primario», y uno y otro recurrirían a las pinturas en su calidad de «documentos».

A menos que un erudito se interese exclusivamente por lo que suelen denominarse «acontecimientos» (en cuyo caso estimaría todos los testimonios humanos disponibles como un «material secundario» por medio del cual le sería dado reconstruir los «acontecimientos»), lo que son para uno «monumentos» para el otro son «documentos», y viceversa. En la práctica nos vemos siempre obligados a anexionarnos «monumentos» que en justicia pertenecen a nuestros colegas. No son pocas las obras de arte que han sido interpretadas por un filólogo o por un historiador de la medicina, y más de un texto ha sido interpretado, y únicamente podía serlo, por un historiador del arte.

Así pues, un historiador del arte es un humanista cuyo «material primario» lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte. Ahora bien, ¿qué es una obra de arte?

No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado o, para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada. La afirmación de Poussin de que «la fin de l'art est la délectation» fue revolucionaria<sup>8</sup>, pues los escritores anteriores habían insistido siempre en que el arte, aunque deleitable, era también en cierto modo útil. Pero una obra de arte siempre *tiene* una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada.

Es posible experimentar todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético. Hacemos esto, para decirlo del modo más sencillo posible, cuando nos limitamos a mirarlo (o a escucharlo) sin referirlo, ni intelectual ni emocionalmente, a nada que sea ajeno a él mismo. Cuando se mira un árbol desde la perspectiva de un carpintero, se asociarán con él los varios usos que de su madera puedan hacerse, y si es un ornitólogo quien lo contempla, a éste se le ocurrirá pensar en la clase de aves que en él puedan construir su nido. Quien en una carrera de caballos observa al animal por el que ha apostado, por fuerza asociará su actuación con el deseo de que gane. Sólo aquel que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente<sup>9</sup>.

Ahora bien, en presencia de un objeto natural, es una cuestión exclusivamente personal el que nos decidamos o no a experimentarlo estéticamente. En cambio, un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser percibido desde tal plano, por cuanto posee lo que los escolásticos llaman «intención». Si yo decidiera, como bien podría hacerlo, considerar estéticamente la luz roja de un semáforo, en vez de asociarla con la necesidad de dar un frenazo, actuaría así contra la «intención» del semáforo mismo.

Esos objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente «prácticos» y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación, y utensilios o aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por «intención» la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por «intención» el cumplimiento de una función (función que a su vez puede consistir en producir o transmitir comunicaciones, como es el caso de la máquina de escribir o el de la antes citada señal de tráfico).

La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, pertenecen asimismo a una de estas dos categorías. En un cierto sentido, un poema o una pintura histórica son un vehículo de comunicación, el Panteón y los candelabros de Milán son en cierto sentido aparatos; y los sepulcros que Miguel Angel esculpió para Lorenzo y Giuliano de Médicis son también, en cierto sentido, lo uno y lo otro. Pero tengo que decir «en cierto sentido», porque hay esta diferencia:

en el caso de lo que se puede llamar un «simple vehículo de comunicación» y un «simple aparato», la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto, más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir. En el caso de una obra de arte, el interés por la idea está contrapesado, y puede incluso ser eclipsado, por el interés por la forma.

Sin embargo, el elemento «formal» está presente sin excepción en todo objeto, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma, y no hay manera de determinar con una exactitud científica en qué proporción, en un caso dado, recae el acento sobre dicho elemento formal. Por consiguiente, no se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte. Si yo escribo a un amigo mío para invitarlo a comer, la carta que le dirija será ante todo una comunicación. Ahora bien, cuanto más insista yo en la forma de la escritura, tanto más vendrá a convertirse en una obra de caligrafía, y cuanto más insista yo en la forma de mi lenguaje (incluso podría invitarle con un soneto), tanto más tenderá a transformarse en una obra de literatura o de poesía.

El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del «arte», depende, pues, de la «intención» de los creadores. Esta «intención» no puede determinarse de un modo absoluto. En primer lugar, las «intenciones» no pueden definirse, *per se*, con una matemática exactitud. En segundo lugar, las «intenciones» de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente. El gusto clásico reclamaba que las cartas particulares, los discursos forenses y los escudos de los héroes fueran «artísticos» (con el posible resultado de lo que podría llamarse belleza fraudulenta), en tanto que el gusto moderno reclama que la arquitectura y los ceniceros sean «funcionales» (con el posible resultado de lo que podría llamarse eficiencia fraudulenta)<sup>10</sup>. Por último, nuestra propia estimación de estas «intenciones» se encuentra inevitablemente influida por nuestra misma actitud personal, que a la vez depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica. Todos nosotros hemos visto con nuestros propios ojos

cómo se trasladaban los fetiches y los utensilios de las tribus africanas desde los museos etnológicos a las exposiciones artísticas.

Sin embargo, una cosa es evidente: cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la «idea» y la atribuida a la «forma», con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su «contenido». Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Peirce, como aquello que una obra transparente pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra. Es obvio que esta involuntaria revelación quedará tanto menos explícita cuanto más deliberadamente haya sido acentuado o bien suprimido uno de los dos elementos, esto es, idea o forma. Tal vez sea una máquina para hilar la manifestación más impresionante de una idea funcional, y quizá una pintura «abstracta» constituya la manifestación más expresiva de la forma pura, pero una y otra poseen en común un mínimo de contenido.

IV. Al definir la obra de arte como un «objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado», tropezamos por primera vez con una diferencia básica entre las humanidades y la ciencia natural. El científico, ocupándose como es su misión de los fenómenos naturales, puede proceder inmediatamente a analizarlos. El humanista, en cambio, ocupándose como se ocupa de las acciones y de las creaciones humanas, debe empeñarse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo: debe mentalmente realizar de nuevo las acciones y recrear las creaciones. En realidad, es a través de este proceso que salen a la luz los objetos reales de las «humanidades». Pues es bien claro que el historiador de la filosofía y el historiador de la escultura se ocupan de los libros y de las estatuas no en cuanto que éstos existen materialmente, sino en la medida en que tienen un significado. Y es igualmente evidente que este significado tan sólo puede apprehenderse mediante la reproducción, y por consiguiente la literal «realización», de las ideas que se hallan expresadas en los libros y en las concepciones artísticas que se manifiestan en las estatuas.

Así pues, el historiador del arte somete su «material» a un análisis arqueológico racional, a veces tan meticulosamente exacto, exhaustivo y elaborado como cualquier investigación física o astronómica. No obstante, constituye él mismo su propio «material» mediante una recreación estética intuitiva<sup>11</sup>, que comprende la percepción y la estimación de la «calidad», lo mismo que hace un individuo cualquiera cuando contempla una pintura o escucha una sinfonía.

En tal caso, ¿cómo puede hacerse de la historia del arte una disciplina académicamente respetable, cuando sus propios objetos toman cuerpo a través de un proceso subjetivo e irracional?

Lógicamente, no cabe responder a tal pregunta refiriéndose a los métodos científicos que han sido introducidos, o pueden serlo, en el dominio de la historia del arte. Procedimientos semejantes a los del análisis químico de materiales, los rayos X, los rayos ultravioletas e infrarrojos y la macrofotografía, entre otros, serán muy útiles, pero nada tiene que ver su empleo con el problema metodológico fundamental. La afirmación de que los pigmentos empleados en una miniatura hipotéticamente medieval no fueron inventados antes del siglo XIX puede resolver una cuestión de historia del arte, pero no es una afirmación histórico-artística. Basada como está en el análisis químico y en la historia de la química, concierne a la miniatura no en cuanto obra de arte, sino en cuanto objeto físico, y de igual modo podría referirse a un testamento falsificado. El empleo de los rayos X, de la macrofotografía, etcétera, no es, por otra parte, metodológicamente distinto del de unos anteojos o de unas lentes de aumento. Estos procedimientos le permiten al historiador del arte ver más de lo que sin ellos vería, pero *lo que ve* tiene que ser interpretado estilísticamente, igual que lo que percibe a simple vista.

La verdadera respuesta radica en el hecho de que la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están de tal forma relacionadas entre sí, que de nuevo constituyen lo que hemos llamado una «situación orgánica». No es verdad que el historiador del arte primero constituya su objeto mediante una síntesis recreadora y después inicie su indagación arqueológica, como se adquiere primero el billete y luego se sube al tren. En realidad, estos dos procesos no son sucesivos, sino interactuantes; no sólo sirve de base

la síntesis recreadora a la investigación arqueológica, también la investigación arqueológica cumple idéntica función respecto al proceso recreador, y los dos trámites se cualifican y rectifican recíprocamente.

Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido. La teoría pseudo-impresionista según la cual «la forma y el color nos hablan de la forma y del color, y nada más» es sencillamente falsa. La unidad de esos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética, y todos ellos concurren por igual a lo que se llama el goce estético del arte.

Por consiguiente, la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural. No hay ningún espectador que sea del todo «ingenuo». El espectador «ingenuo» de la Edad Media tenía mucho que aprender, y algo que olvidar, antes de poder apreciar la estatuaria y la arquitectura clásica, y el espectador «ingenuo» del período posrenacentista mucho tenía que olvidar, y algo también que aprender, antes de poder apreciar el arte medieval (por no mencionar el primitivo). Así, el espectador «ingenuo» no sólo goza, sino que también, inconscientemente, valora e interpreta la obra de arte, y no hay nadie que pueda reprocharle el que lo haga sin preocuparse de que su valoración e interpretación sean justas o bien erróneas, y sin tomar en cuenta que su propio bagaje cultural aporta algo al objeto de su experiencia.

El espectador «ingenuo» difiere del historiador del arte en que este último tiene conciencia de la situación. *Sabe* que su propio bagaje cultural, tal cual éste sea, no puede coincidir con el de los hombres de otros países y de otras épocas. Por consiguiente, trata de salvar sus lagunas profundizando lo más posible en el conocimiento de las circunstancias bajo las que se crearon los objetos de sus investigaciones. No sólo se dispondrá a recoger y verificar toda la información factual disponible en cuanto al medio, el estado de conservación, la época, la autoría, la destinación, etcétera, sino que también cotejará la obra con otras que pertenez-



can al mismo género, y analizará aquellos textos que reflejen las convenciones estéticas de su lugar de procedencia y de su época, todo ello con objeto de conseguir una valoración más «objetiva» de su calidad. Deberá asimismo consultar viejos textos de teología o de mitología para poder identificar el tema de que se trate, e intentará, además, fijar su «lugar» histórico, y aislar la aportación individual de su creador de las de sus antecesores y contemporáneos. Estudiará igualmente los principios formales que rigen la representación del mundo visible, o tratándose de arquitectura, la utilización de lo que pueden llamarse rasgos estructurales, con objeto de edificar así una historia de los «motivos». También observará la interacción entre las influencias de las fuentes literarias y el efecto de las tradiciones autónomas de representación, con el fin de fundamentar una historia de las fórmulas iconográficas, o «tipos». Y de igual manera hará todo lo posible para familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas y países, y esto al objeto de corregir su propio sentir subjetivo de cara al contenido<sup>12</sup>. Sin embargo, conforme haga todo esto, se modificará correlativamente su percepción estética en cuanto tal, adaptándose progresivamente a la «intención» original de las obras. Así, lo que el historiador del arte hace, en contraste con el aficionado «ingenuo», no es erigir una superestructura racional sobre una base irracional, sino desarrollar sus experiencias recreadoras de manera que se ajusten a los resultados de su investigación arqueológica, confrontando al mismo tiempo con continuidad los resultados de su investigación arqueológica con los datos de sus experiencias recreadoras<sup>13</sup>.

Dijo Leonardo da Vinci: «Dos debilidades que se apoyan recíprocamente suman una fuerza.»<sup>14</sup> Las dos mitades de un arco no pueden siquiera tenerse derechas; el arco entero sostiene un peso. Del mismo modo, la investigación arqueológica es ciega y vacía sin la recreación estética, y la recreación estética es irracional e incluso se descarría si no la acompaña la investigación arqueológica. Ahora bien, si «se apoyan recíprocamente», pueden sostener ambas el «sistema que tiene sentido», esto es, una sinopsis histórica.

Como ya he dicho antes, no puede recriminarse a nadie por disfrutar «ingenuamente» de las obras de arte, por valorarlas e interpretarlas según sus capacidades, sin otra mayor preocupación. Sin embargo, el humanista considerará siempre con suspicacia todo

aquello que pueda llamarse «apreciacionismo». Quien enseña a los profanos a comprender el arte sin que hayan de preocuparse por las lenguas clásicas, por los aburridos métodos históricos y por los polvorientos documentos antiguos, le quita a la «ingenuidad» toda su gracia, sin corregir por ello sus errores.

No debe confundirse este «apreciacionismo» con la actividad del «connoisseur» y la «teoría del arte». El «connoisseur» es el coleccionista, el conservador de un museo o el experto que deliberadamente limita su aportación a la erudición a la identificación de las obras de arte con relación a su fecha, su procedencia y su autor, y a su evaluación en cuanto a su calidad y su estado de conservación. La diferencia existente entre el «connoisseur» y el historiador del arte no es tanto una cuestión de principios como una cuestión de énfasis y de explicitación, comparable a la diferencia entre un diagnosticador y un investigador en el campo de la medicina. El «connoisseur» tiende a hacer resaltar el aspecto recreador del complicado proceso que yo he intentado describir, y estima como algo secundario la elaboración de una concepción histórica; por contraste, el historiador del arte, en el sentido más ceñido, o académico, se siente más bien inclinado a invertir ambos términos. Pero el simple diagnóstico «cáncer», de ser correcto, implica todo cuanto el investigador médico pudiera decirnos acerca del cáncer, y consiguientemente reclama ser comprobable mediante sucesivos análisis científicos; igualmente, el simple diagnóstico «Rembrandt, hacia 1650», de ser correcto, implica todo cuanto el historiador del arte pudiera decirnos acerca de los valores formales de la pintura, de la interpretación del tema y del modo en que refleja el contexto cultural de la Holanda del siglo xvii y la misma personalidad de Rembrandt; y este diagnóstico debe también conformarse a la crítica del historiador del arte en el sentido más ceñido. Así, puede definirse al «connoisseur» como un lacónico historiador del arte, y a éste como un «connoisseur» locuaz. De hecho, los mejores exponentes de ambos bandos han contribuido en gran medida al desarrollo de lo que cada uno de ellos no considera su actividad propia<sup>15</sup>.

Por otro lado, la teoría del arte, como contrapuesta a la filosofía del arte o estética, es respecto a la historia del arte lo que la poética y la retórica representan con relación a la historia de la literatura.

En razón del hecho de que los objetos de la historia del arte se constituyen a través de un proceso de síntesis estética recreadora, el historiador del arte se encuentra en un especial aprieto al tratar de caracterizar lo que podría llamarse estructura estilística de las obras sometidas a su estudio. Como debe describirlas no en cuanto cuerpos físicos (o sustitutos de cuerpos físicos), sino en cuanto objetos de una experiencia interna, no le serviría de nada (suponiendo que esto fuera posible) expresar las formas, los colores y los rasgos estructurales por medio de fórmulas geométricas, de longitudes de onda y de ecuaciones estáticas, o describir las posturas de una figura humana mediante el análisis anatómico. Por otra parte, como la experiencia interna del historiador del arte no es autónoma ni aun subjetiva, sino que la han delineado para él las actividades deliberadas de un artista, no debe limitarse a describir sus impresiones personales sobre la obra de arte como podría hacerlo un poeta frente a un paisaje o al escuchar el canto del ruiseñor.

Por todo ello, los objetos de la historia del arte sólo pueden ser caracterizados por una terminología que resulte reconstructiva en la misma medida que la experiencia del historiador del arte es recreadora: debe describir las particularidades de estilo, no como datos mensurables, o de cualquier otro modo determinables, ni aun como estímulos de reacciones subjetivas, sino como aquello que da testimonio de las «intenciones» artísticas. Ahora bien, las «intenciones» sólo pueden formularse en términos de alternativas: hay que suponer una situación en la que el autor cuente con más de una posibilidad de proceder, es decir, que se vea obligado a elegir entre varios modos de acentuación. Se evidencia así que los términos utilizados por el historiador del arte interpretan las peculiaridades de estilo de las obras como soluciones específicas de «problemas artísticos» genéricos. Esto no ocurre tan sólo con nuestra moderna terminología, sino también con expresiones como *rilievo*, *sfumato*, etc., frecuentes en textos del siglo XVI.

Cuando de una figura que aparece en una pintura del Renacimiento italiano decimos que es «plástica», mientras describimos la de una pintura china diciendo que «tiene volumen, pero no masa» (debido a la falta de «modelado»), interpretamos estas figuras como dos distintas soluciones de un problema que podría enunciarse

como la «antítesis entre unidades volumétricas (cuerpos) y extensión ilimitada (espacio)». Cuando distinguimos entre el empleo de la línea como «contorno», y para citar a Balzac, el de la línea como «le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets», nos referimos al mismo problema, al mismo tiempo que insistimos particularmente sobre otro distinto, esto es, el de la «antítesis entre línea y áreas de colorido». Tras breve reflexión, nos daremos cuenta que es limitado el número de estos problemas primarios, estrechamente relacionados entre sí, y que, por un lado, originan una infinidad de problemas secundarios y terciarios, y por otro, pueden reducirse en última instancia a la antítesis básica: la registrada entre diferenciación y continuidad<sup>16</sup>.

Formular y sistematizar los «problemas artísticos» (que naturalmente no se limitan a la esfera de los valores puramente formales, sino que también incluyen la «estructura estilística» del tema y del contenido) y de esta forma construir un sistema de «*Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe*» es el objetivo de la teoría del arte, no el de la historia del arte. Pero de nuevo aquí, por tercera vez, nos encontramos con lo que hemos llamado una «situación orgánica». Ya hemos podido ver que el historiador del arte no es capaz de describir los objetos de su experiencia recreadora sin reconstruir antes las intenciones artísticas en términos que impliquen conceptos teóricos generales. Haciéndolo así, a sabiendas o inconscientemente, contribuirá al fin al desarrollo de la teoría del arte, que, falta de ejemplificaciones históricas, no sería otra cosa que un pobre esquema de universales abstractos. Por su parte, el teórico del arte, bien aborde el tema desde el punto de vista de la *Crítica* de Kant, desde el de la epistemología neoescolástica, bien desde el de la *Gestaltpsychologie*<sup>17</sup>, no puede construir un sistema de conceptos generales sin referirse a las obras de arte que han surgido dentro de unas determinadas condiciones históricas; pero al hacerlo, conscientemente o no, contribuirá al desarrollo de la historia del arte, que, sin una orientación teórica, no constituiría sino un cúmulo de pormenores informados.

Decíamos del «connoisseur» que es un historiador del arte lacónico, y del historiador del arte que es un «connoisseur» locuaz: la relación que hay entre éste y el teórico del arte podríamos com-

pararla con la existente entre dos vecinos que tuvieran derecho a cazar en una misma demarcación, pero que uno fuera el propietario del arma y el otro controlara las municiones. Ambas partes mostrarían su buen juicio si advirtieran la necesidad de colaborar la una con la otra. Con razón se ha afirmado que si la teoría no conseguía entrar por la puerta grande en una disciplina empírica, lo haría por la chimenea igual que un fantasma, poniéndolo todo patas arriba. Sin embargo, no es menos cierto que si la historia no entra por la puerta grande de una disciplina teórica que trate de la misma serie de fenómenos, se introduce por los sótanos como una horda de ratones, resquebrajando sus propios cimientos.

V. Puede considerarse como un hecho que la historia del arte merece figurar entre las humanidades. Pero, ¿para qué sirven las humanidades? Se reconoce que no tienen ningún fin práctico, y que conciernen al pasado. Cabría preguntarse entonces: ¿por qué meterse a investigar lo que no tiene ningún fin práctico y preocuparnos por el pasado?

La respuesta a la primera pregunta es: porque nos interesamos por la realidad. Tanto las humanidades y las ciencias naturales como las matemáticas y la filosofía tienen en común aquella perspectiva sin finalidad práctica que los antiguos con el nombre de *vita contemplativa* contraponían a la *vita activa*. Pero, ¿es la vida contemplativa menos real, o para ser más exactos, es menos importante su contribución a lo que llamamos realidad que la de la vida activa?

El que toma un dólar de papel a cambio de veinticinco manzanas realiza un acto de fe, y se somete por lo mismo a una doctrina teórica igual que hacía el hombre de la Edad Media que compraba una indulgencia. Al hombre atropellado por un automóvil lo atropellan en realidad las matemáticas, la física y la química. Pues nadie que lleve una vida contemplativa puede dejar de influir sobre la vida activa, de igual modo que le es imposible impedir que la vida activa influya sobre sus ideas. Las teorías filosóficas y psicológicas, las doctrinas históricas y toda suerte de especulaciones y descubrimientos, han cambiado, y siguen haciéndolo, las vidas de millones de personas. Incluso quien simplemente transmite

la ciencia o los conocimientos participa, de forma más modesta, en el proceso de conformar la realidad, de lo cual tal vez resulten más conscientes los enemigos del humanismo que sus mismos acólitos<sup>18</sup>. No es posible concebir este mundo nuestro sólo en términos de acción. Únicamente en Dios se da aquella «coincidencia de acción y pensamiento» que postulaban los escolásticos. Nuestra propia realidad sólo puede ser entendida como una interpenetración de estas dos dimensiones.

Pero aun así, ¿por qué habríamos de interesarnos por el pasado? La respuesta es idéntica: porque nos interesamos por la realidad. Nada existe menos real que el presente. Hace una hora, esta conferencia que ahora dicto era cosa del futuro. En cuatro minutos, ya pertenece al pasado. Cuando dije que al hombre al que atropella un automóvil lo atropellan las matemáticas, la física y la química, con idéntica justificación hubiera podido decir que lo atropellaban Euclides, Arquímedes y Lavoisier.

Para poder captar la realidad tenemos que distanciarnos del presente. La filosofía y las matemáticas lo consiguen construyendo sus sistemas en un medio que por definición no está sometido al tiempo. Las ciencias naturales y las humanidades lo consiguen creando esas estructuras espacio-temporales que he llamado «cosmos de la naturaleza» y «cosmos de la cultura». Y en este punto abordamos lo que acaso constituya la diferencia principal entre las humanidades y las ciencias de la naturaleza. La ciencia natural observa los procesos temporales de la naturaleza y trata de aprehender las leyes intemporales de acuerdo con las cuales se desarrollan. La observación física sólo es posible ahí donde «acontece» alguna cosa, esto es, ahí donde tiene lugar un cambio o éste es expresamente producido por vía experimental. Y son estos cambios los que finalmente se simbolizan mediante fórmulas matemáticas. Por otro lado, las humanidades no se enfrentan a la misión de detener lo que de otro modo se desvanecería, sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto. En lugar de ocuparse de los fenómenos temporales y de hacer que el tiempo se detenga, penetran en una región donde el tiempo se ha detenido de por sí e intentan reactivarlo. Contemplando como ellas hacen esos testimonios o huellas helados, paralizados, que como dijimos «emergen fuera del curso del tiempo», las humanidades se proponen captar el

proceso en cuyo curso se produjeron dichos testimonios y se convirtieron en lo que ahora son<sup>19</sup>.

Al conferir así una vida dinámica a estos testimonios estáticos, en lugar de reducir hechos transitorios a leyes estáticas, las humanidades no chocan con las ciencias naturales sino que las complementan. En realidad, unas y otras se presuponen y se necesitan a un mismo tiempo. La ciencia —aquí entendida en el sentido verdadero del término, o sea, como una búsqueda serena y autónoma del conocimiento, no como algo que estuviera subordinado a fines «prácticos»— y las humanidades son hermanas, pues tienen su origen en ese movimiento que con toda la razón se ha llamado el descubrimiento (o dentro de una más amplia perspectiva histórica, el redescubrimiento) del mundo y del hombre a un mismo tiempo. Y como juntas han nacido y renacido, juntas morirán y resucitarán si así lo quiere el destino. Si la civilización antropocrática del Renacimiento tiende, como así lo parece, a una suerte de «Edad Media a contracorriente» (una satanocracia contrapuesta a la teocracia medieval), no sólo entonces las humanidades, sino también las ciencias de la naturaleza, como nosotros las conocemos, desaparecerán y nada quedará excepto lo que esté sometido a los dictados de lo infrahumano. Pero ni aun entonces perecerá el humanismo. Fácil es encadenar y torturar a Prometeo, pero el fuego que su antorcha ha encendido nunca se extinguirá.

Una sutil diferencia existe en latín entre *scientia* y *eruditio*, y en inglés entre *knowledge* y *learning*. *Scientia* y *knowledge*, que denotan más bien una posesión mental que un proceso del mismo tipo, pueden identificarse con las ciencias naturales; *eruditio* y *learning*, que más bien señalan un proceso que una posesión, con las humanidades. La meta ideal de la ciencia parece ser algo así como la competencia; la de las humanidades, algo parecido a la sabiduría.

Escribió Marsilio Ficino al hijo de Poggio Bracciolini: «La historia es necesaria, no sólo para hacer agradable la vida, sino también para conferir a ésta un significado moral. Lo que es en sí mortal, a través de la historia conquista la inmortalidad; lo que se halla ausente deviene presente; lo viejo se rejuvenece, y bien pronto adquieren los jóvenes la madurez de los ancianos. Si un hombre de setenta años cumplidos tiene fama de sabio por su experiencia, ¡cuánto más sabio habrá de ser aquel cuya

vida alcance mil o tres mil años! Pues puede decirse en verdad que un hombre ha *vivido* tantos milenios cuantos comprenda la amplitud de sus conocimientos acerca de la historia.»<sup>20</sup>

<sup>1</sup> E. A. C. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren (Über Immanuel Kant, 1804, vol. III)*, reimpresso en *Immanuel Kant, sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, pág. 298.

<sup>2</sup> Para las citas de Lutero y de Erasmo de Rotterdam ver la excelente monografía *Humanitas Erasmi* de R. Pfeiffer (*Studien der Bibliothek Warburg*, XXII, 1931). Es bien significativo el hecho de que Erasmo y Lutero rechazaran la astrología judicial o fatalista por razones del todo distintas: Erasmo se negaba a creer que el destino humano dependiera de los movimientos inalterables de los cuerpos celestes, pues una tal creencia hubiera significado la negación de la responsabilidad y del libre albedrío del hombre; Lutero, porque habría significado una limitación de la omnipotencia de Dios. Por eso creía Lutero en el significado de los *terata*, como los terneros de ocho patas, etc., que Dios puede hacer que aparezcan a intervalos irregulares.

<sup>3</sup> Algunos historiadores parecen incapaces de admitir las relaciones de continuidad y las distinciones al mismo tiempo. Es innegable que el humanismo, y todo el movimiento renacentista, no surgieron igual que Atenea de la cabeza de Júpiter. Pero el hecho de que Lupo de Ferrières corrigiera los textos clásicos, que Hildeberto de Lavardin sintiera un gran afecto por las ruinas de Roma, que los eruditos franceses e ingleses del siglo XII rehabilitaran la filosofía y la mitología clásica, y que Marbodo de Rennes escribiera un hermoso poema pastoril sobre su modesta finca rústica, no significa que su perspectiva fuera idéntica a la de Petrarca, mucho menos a la de Ficino y Erasmo. Ningún hombre de la Edad Media podía concebir la civilización de la Antigüedad como un fenómeno concluso en sí mismo e históricamente distanciado del mundo contemporáneo. Por lo que yo sé, el latín medieval no tenía equivalente alguno para los términos humanísticos de «*antiquitas*» o de «*sacrosancta vetustas*». Y así como resultó imposible para la Edad Media elaborar un modo de perspectiva fundado en la representación de una distancia fija entre el ojo y el objeto, así también le era imposible concebir unas disciplinas históricas fundadas en la representación de una distancia fija entre el presente y el pasado clásico. Ver E. Panofsky y F. Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Arts», *Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, pág. 228 y siguientes, particularmente pág. 263 y ss., y más recientemente, el interesante artículo de W. S. Heckscher, «Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pág. 204 y ss.

<sup>4</sup> Ver J. Maritain, «Sign and Symbol», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pág. 1 y ss.

<sup>5</sup> Ver E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934. Del mismo autor, «Some Points of Contact between History and Natural Sciences», en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936,

pág. 255 y ss. (con un instructivo debate sobre las relaciones entre los fenómenos, los instrumentos y el observador, por un lado, y los hechos históricos, los documentos y el historiador, por el otro).

<sup>6</sup> Ver, por ej.: E. Panofsky, «Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims» (Apéndice), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, pág. 77 y ss.

<sup>7</sup> Debo esta expresión al Profesor T. M. Greene.

<sup>8</sup> A. Blunt, «Poussin's Notes on Paintings», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pág. 344 y ss., alega (pág. 349) que la afirmación de Poussin «La fin de l'art est la délectation» es de procedencia más o menos «medieval», pues «la teoría de la *delectatio*», como signo por el que se reconoce la belleza, es la clave de toda la estética de San Buenaventura, y puede muy bien ser de ahí, a través probablemente de algún vulgarizador, de donde dedujera Poussin su definición». Sin embargo, aun si la terminología de Poussin se hallara influida por una fuente medieval, existe una gran diferencia entre afirmar que la *delectatio* es una *calidad distintiva* de todo lo bello, ya sea natural o fabricado por el hombre, y afirmar que la *delectatio* es el fin del arte.

<sup>9</sup> Ver M. Geiger, «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», *Jahrbuch für Philosophie*, I, Parte 2, 1922, pág. 567 y ss. Además, E. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Diss. phil. Hamburgo, 1923, reimpreso parcialmente bajo el título «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pág. 438 y ss.

<sup>10</sup> El «funcionalismo» no significa, estrictamente hablando, la introducción de un nuevo principio estético, sino una delimitación más estrecha del dominio estético. Cuando preferimos el moderno casco de acero al escudo de Aquiles, o consideramos que la «intención» de un discurso legal debiera centrarse decisivamente en la materia tratada y no ser desviada hacia la forma («más substancia con menos artes», como justamente dijo la reina Gertrudis), nos limitamos a exigir que las armas y los discursos legales no sean tratados como obras de arte, es decir, estéticamente, sino como objetos prácticos, o sea, técnicamente. Sin embargo, hemos llegado a considerar el «funcionalismo» como un postulado en vez de un entredicho. La civilización clásica y la renacentista, en la creencia de que una cosa simplemente útil no puede ser «bella» («non può essere bellezza e utilità», como dice Leonardo da Vinci; ver J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, núm. 1445), se caracterizaban por una tendencia a extender la actitud estética a creaciones que son «por naturaleza» prácticas; nosotros hemos extendido la actitud técnica a creaciones que son «por naturaleza» artísticas. También esto es una infracción, y en el caso de la «línea aerodinámica» el arte ha tomado su desquite. En sus orígenes, la «línea aerodinámica» era un principio genuinamente funcional fundado en los resultados de las investigaciones científicas acerca de la resistencia del aire. Su dominio legítimo era, por consiguiente, la especialidad de los vehículos ultrarrápidos y las estructuras sujetas a la presión de un viento de extrema intensidad. Pero cuando esta solución de carácter particular, y básicamente técnica, vino a interpretarse como un principio estético y general, que expresaría

el ideal contemporáneo de la «eficiencia» («streamline your mind!», «aerodinamizad vuestra mente!»), y se aplicó a los sillones y a las cocteleras, se experimentó la necesidad de «embellecer» esta «línea aerodinámica», científicamente fijada; finalmente fue nuevamente transferida al dominio de su competencia originaria en una forma absolutamente no funcional. El resultado es que hoy tenemos menos casas y muebles funcionalizados por el ingeniero, que vehículos y trenes des-funcionalizados por los diseñadores.

<sup>11</sup> Sin embargo, hablando de «re-creación» es importante subrayar el prefijo «re». Las obras de arte son conjuntamente manifestaciones de «intenciones» artísticas y objetos naturales, a veces difíciles de aislar de su contorno material y sujetos siempre a procesos físicos de envejecimiento. Así pues, al experimentar estéticamente una obra de arte realizamos dos actos enteramente distintos, pero que psicológicamente se funden en una única *Erlebnis*: nosotros construimos nuestro objeto estético recreando la obra de arte según las «intenciones» de su autor, y creando al propio tiempo libremente una serie de valores estéticos comparables a los que conferimos a un árbol o a una puesta de sol. Cuando nos entregamos a la impresión que en nosotros producen las estatuas de Chartres, desgastadas por el tiempo, no podemos dejar de gozar como un valor estético la pátina y la exquisita morbidez de los contornos; pero este valor, que implica tanto el placer sensual producido por un particular juego de luz y de color como el más sentimental que se origina de la «antigüedad» y de la «autenticidad», nada tiene que ver con el valor objetivo, o artístico, que los autores comunicaron a sus esculturas. Desde el punto de vista de los canteros góticos, el desgaste que el tiempo habría de acarrear a las estatuas no sólo era algo irrelevante, sino positivamente indeseable: trataban de proteger sus estatuas mediante una capa de color que, de haberse conservado en su frescura original, hubiera malogrado probablemente una buena parte de nuestro goce estético. En cuanto un espectador más, el historiador del arte se halla plenamente justificado para no destruir la unidad psicológica del *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* y *Kunst-Erlebnis*. En cambio, profesionalmente, debe distinguir, lo más posible, la experiencia recreativa de los valores intencionales impresos por el artista en la estatua, de la experiencia creativa de los valores accidentales transmitidos a un pedazo de piedra antigua por la acción de la naturaleza. Y tal distinción no es a menudo tan fácil de hacer como a primera vista parece.

<sup>12</sup> Para los términos técnicos utilizados en este párrafo, ver la introducción de E. Panofsky a los *Studies in Iconology*, reproducida aquí en las págs. 45-75.

<sup>13</sup> Lo mismo ocurre, claro está, con la historia de la literatura y otras formas de expresión artística. Según Dionisio Tracio (*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig, XXX, 1883, pág. 5 y ss.; citado en Gilbert Murray, *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters*, Boston y Nueva York 1918, pág. 15), la Γραμματική (diríamos nosotros, la historia de la literatura) es una ἐμπειρία (conocimiento basado en la experiencia) de lo que han expresado los poetas y los prosistas. La divide en seis partes, y para cada una de éstas puede encontrarse un equivalente en la historia del arte:

1. ἀνάγνωσις ἐν τρι βῆσι κατὰ προσηφάαν (la lectura bien hecha, en voz alta,

según la prosodia): trátase, de hecho, de la recreación estético-sintética de una obra literaria, y es comparable a la «captación» visual de una obra de arte.

2. ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικούς τρόπους (explicación de las figuras retóricas que puedan encontrarse): operación que podría parangonarse con la historia de las fórmulas iconográficas o «tipos».
3. γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις (traducción improvisada de las palabras y los temas poco usuales): identificación del «asunto» iconográfico.
4. ἐτυμολογίας εὑρησις (el descubrimiento de las etimologías): derivaciones de los «motivos».
5. ἀναλογίας ἐκλογισμός (la explicación de las formas gramaticales): análisis de los esquemas estructurales de composición.
6. κρίσις ποιημάτων, ἧ δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ (la crítica literaria, que constituye la parte más atractiva de todo lo que incluye la Γραμματική): apreciación crítica de las obras de arte.

La expresión «apreciación crítica de las obras de arte» suscita un interesante problema. Si la historia del arte admite una escala de valores, así como la historia de la literatura o la historia política admiten grados de excelencia o de «grandeza», ¿cómo podemos justificar el hecho de que los métodos aquí expuestos no parezcan tolerar ningún distingo entre obras de primero, segundo o tercer rango? Ahora bien, una escala de valores depende en parte de las reacciones personales, en parte de la tradición. Estos dos criterios, de los cuales es el segundo el más objetivo, se hallan sujetos a una constante revisión, y toda investigación, por especializada que sea, contribuye a tal proceso. Pero justamente por este motivo el historiador del arte no puede establecer *a priori* ninguna distinción entre su forma de abordar una «obra maestra» y su forma de abordar una obra de arte «mediocre» o «mala»: igual que el investigador literario no puede servirse de un procedimiento distinto para estudiar las tragedias de Sófocles y las de Séneca. Ciertamente es que los métodos de la historia del arte en cuanto tales se mostrarán igualmente efectivos aplicados a la *Melencolia* de Durero o a cualquier xilografía anónima y de poca importancia. Sin embargo, cuando se confronta y se pone en relación una «obra maestra» con otras diversas obras «menos importantes» que hayan surgido motivadamente en el curso de una investigación, entonces la originalidad de su invención, la superioridad de la «obra maestra» en cuanto a composición y a técnica, y todos los otros aspectos que forjan su «grandeza», se muestran automáticamente como algo evidentiísimo: y esto no a despecho, sino precisamente debido al hecho de que todo el grupo de los materiales examinados ha sido sometido a un idéntico método de análisis y de interpretación.

<sup>14</sup> *Il Codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, ed. G. Piumati, Milán, 1894-1903, fol. 244 v.

<sup>15</sup> Ver M. J. Friedländer, *Der Kenner*, Berlín, 1919, y E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, loc. cit. Friedländer advierte con razón que un buen historiador del arte es, o al menos llega a ser, un *Kenner*

*wider Willen*. En cambio, un buen conocedor podría ser calificado de historiador del arte *malgré lui*.

<sup>16</sup> Ver E. Panofsky, «Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pág. 129 y ss., y E. Wind, «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», *ibid.*, pág. 438 y ss.

<sup>17</sup> Ver H. Sedlmayr, «Zu einer strengen Kunstwissenschaft», *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931, pág. 7 y ss.

<sup>18</sup> En una carta al *New Statesman and Nation*, XIII, 1937, 19 de junio, un tal Mr. Pat Sloan defiende la revocación de profesores y maestros en la Rusia Soviética, alegando que «un profesor que sostiene una filosofía anticuada, precientífica, en contra de una filosofía científica, puede convertirse en una fuerza reaccionaria tan poderosa como la representada por un soldado en un ejército de intervención». Y parece que por «sostener» entiende también la mera transmisión de lo que él denomina «una filosofía precientífica», ya que sigue luego así: «¿Cuántos son los que en la Inglaterra actual no pueden establecer el menor contacto con el marxismo por el mero hecho de haberseles imbuido la filosofía de Platón y de otros filósofos? En parecidas circunstancias, tales obras no sólo desempeñan una función neutra, sino una función antimarxista, y los marxistas toman nota de ello.» Naturalmente, las obras «de Platón y otros filósofos» también desempeñan una función antifascista «en parecidas circunstancias», y también los fascistas «toman nota de ellos».

<sup>19</sup> Para las humanidades no es un ideal romántico, sino una necesidad metodológica el «revivir» el pasado. ¿Cómo pueden expresar el hecho de que los testimonios A, B y C se hallan relacionados entre sí? Sólo bajo la condición de demostrar que aquel al que se debe el testimonio A debió conocer los testimonios B y C (o testimonios relacionados con idéntico tipo), o que debió de conocer un testimonio X, que a su vez fue la fuente de B y C, o que debió de conocer B, mientras que el autor de B debió de conocer C., etcétera. Les es tan indispensable a las disciplinas humanísticas pensar y expresarse en términos de «influencia», de «líneas de evolución», etcétera, como para las ciencias naturales el expresarse en términos de ecuaciones matemáticas.

<sup>20</sup> Marsilio Ficino, carta a Giacomo Bracciolini (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I, pág. 658): «res ipsa (*scilicet*, historia) est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Accisenes septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quotannorum acta didicit ab historia.»