

S A B E R E S

Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales

VOLUMEN 3 ~ AÑO 2005

Separata



SOBRE LA HISTORIA DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

Paula Revenga Domínguez



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO
Facultad de Estudios Sociales
Villanueva de la Cañada

© Paula Revenga Domínguez

© Universidad Alfonso X el Sabio
Avda. de la Universidad,1
28691 Villanueva de la Cañada (Madrid, España)

Saberes, vol. 3, 2005

ISSN: 1695-6311

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de los titulares de los derechos.

SOBRE LA HISTORIA DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

Paula Revenga Domínguez*

RESUMEN: La historiografía es un asunto que tradicionalmente ha recibido escasa atención por parte de los historiadores del arte. Sin embargo, cada vez más se repara en el enorme valor de los textos historiográficos tanto por la influencia que éstos han ejercido en la percepción que actualmente tenemos de las obras de arte, como por su importancia desde el punto de vista instrumental para el desarrollo de la labor del historiador. En este artículo nos ocupamos de la historia de la historiografía del arte, pasando revista a sus fundamentos y contenidos esenciales desde sus orígenes hasta los inicios del siglo XX, momento en que se puede hablar del surgimiento de una ciencia de la Historia del Arte.

PALABRAS CLAVE: Historia. Arte. Historiografía.

SUMARIO: 1. Introducción.– 2. Los comienzos de la Historia del Arte: el modelo de Vasari.– 3. Winckelmann: la Historia del Arte como disciplina autónoma.– 4 Las ideas del siglo XIX y su reflejo en la Historia del Arte.– 5 Al filo del siglo XX: la aportación fundamental de la Escuela de Viena.

1. Introducción

Únicamente los últimos siglos han contemplado intentos de establecer una Historia del Arte. Hasta el Siglo de las Luces cualquier proyecto emprendido a este respecto respondió a un carácter fragmentario o parcial. Con anterioridad al siglo XVIII se habían escrito numerosos textos sobre arte, pero todos ellos carecían de perspectiva histórica; el hombre de las mal llamadas culturas “primitivas” o el hombre medieval no concibe el arte como algo provisto de un sentido inmanente y de un desarrollo autónomo, y no será hasta el Renacimiento cuando se empiece a perfilar una nueva concepción del acontecer artístico en el tiempo.

Durante la Edad Media apenas observamos indicios de historicidad en el arte.¹ La Antigüedad grecorromana habría llegado a poseer una notable conciencia de historicidad, pero la literatura conservada no generó auténticos análisis históricos de evolución artística, aunque sí excelentes

* Profesora de la Facultad de Humanidades. Universidade da Coruña.

¹ Sobre esta cuestión véase: ARGULLOL, R.: *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985, p. 91.

crónicas que la reflejaban, y así, por ejemplo, las anécdotas de Plinio² relativas a los artistas de la Antigüedad formarían parte embrionaria de una disciplina³ que, sin embargo, no llegó a desarrollarse hasta los tiempos modernos.

2. Los comienzos de la Historia del Arte: el modelo de Vasari

El Renacimiento intuyó claramente la necesidad de historiar el propio arte. Desarrolló una abundante literatura alrededor de obras y artistas, y, lo que es más importante, trató de esclarecer las raíces que alimentaban su trayectoria estética. Naturalmente en muchas ocasiones se recurrió, con desigual rigor, a las fuentes griegas y romanas, pero en otras, como sucediera con Vasari, hubo un verdadero intento de periodización artística. Así, el Renacimiento, con su alta conciencia de sí mismo, sentó las bases para el ejercicio de una historiografía del arte, aunque ésta sólo alcanzara real ánimo metodológico con posterioridad, bajo los impulsos del racionalismo y el pensamiento ilustrado.

Ya Dante había comenzado la tradición de recopilar biografías sobre artistas, una tradición que culminaría con la importante figura de Giorgio Vasari (1511–1574) que creará por primera vez un modelo historiográfico en sus *Vidas*,⁴ por lo que en la consideración de muchos este autor habría sido el primero que pretendió escribir una Historia del Arte.⁵

Vasari recopiló vidas y obras de artistas hasta su época, con el objetivo de demostrar que a lo largo del tiempo se había producido un proceso lineal que convertía el arte en una especie de organismo vivo, que había

² Vid. PLINIO: *Textos de Historia del Arte*, Visor, Madrid, 1987.

³ Para más información sobre este particular se pueden consultar los estudios de BARASCH, M.: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 1999; y de TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1992, así como las referencias bibliográficas que presentan.

⁴ *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua util e necessaria introduzione a le arti loro*, publicado por primera vez en Florencia en 1550, en la imprenta de Lorenzo Torrentino. En español publicado como: VASARIO, J.: *Vida de artistas ilustres*. (5 vols.), Iberia, Barcelona, 1957.

⁵ Véanse, entre otros, BAUER, H.: *Historiografía del Arte*, Taurus, Madrid, 1983 y OCAMPO, E. y M. PERÁN: *Teorías del Arte*, Icaria, Barcelona, 1993.

atravesado los mismos procesos que un ser humano: infancia, juventud, madurez y decrepitud. Sin embargo, las *Vidas* no constituyen exclusivamente un conjunto heterogéneo de biografías, donde se suministran múltiples noticias sobre la pintura, la escultura y la arquitectura. En ellas desarrolla una visión de la “historia” relativamente coherente, manejando los datos según un modelo teórico concreto, que presupone una cierta interpretación –de fuerte impronta neoplatónica– de la naturaleza del arte. Para Vasari el Arte ha sido inventado por Dios, por lo que la creación divina es el preanuncio de toda creación artística; por tanto, la dignidad social del trabajo artístico tiene un elevado fundamento teológico –con lo que entra en la polémica de la liberalidad de las artes plásticas que constituye uno de los temas claves del arte de su tiempo–. Su teoría histórica se basa en el sentido y progreso del arte, que debe culminar en el arte de su propio tiempo, cuando se tiene la conciencia de haber conseguido la “concordatio” con los antiguos.

El arte nace, según Vasari, entre los pueblos de la Antigüedad, época en que los artistas eran apreciados por los poderes públicos y la sociedad. El arte antiguo era el más perfecto y eso se debió a la mayor proximidad del hombre con la naturaleza; decayó después por la pérdida de las virtudes civiles, es decir, por el deterioro moral de la sociedad, que se produce en época de Constantino, pero también por los azares históricos –la invasión de los bárbaros– y por la actitud de la Iglesia cristiana en su lucha contra los gentiles. La recuperación se produce por la progresiva imitación de los ejemplos de los antiguos, que los modernos pueden llevar a cabo por “la sutileza del ambiente”, pero también porque la naturaleza del arte es “semejante a las otras que como el cuerpo humano nacen, crecen, envejecen y mueren”, de manera que si volviera a decaer su “renacimiento”, gracias al conocimiento de la historia podría renacer de nuevo.

Vasari cree, pues, que el arte tiene su propia lógica evolutiva interna que, no obstante, tiende a coincidir con la de la historia; por ello se remite a ciertos factores políticos y culturales. El planteamiento de Vasari no es estrictamente formalista, sino que se apoya en un concepto histórico, a pesar de que no pueda desarrollar una visión social, sólo posible a partir de un cuestionamiento de la propia sociedad, que aún no se había producido. En ese contexto se explica el progreso del arte como consecuencia de las voluntades individuales de los artistas, animadas por el “genio”.

Con todo, la obra de Vasari carece de una intencionalidad científica en el sentido moderno de la palabra. Tiene más bien un interés práctico, una actitud pedagógica y moralizante, y se preocupa esencialmente por el retrato

plástico de las individualidades artísticas. Por ello, como sostiene Schlosser, sería un error afirmar que fue el padre de la Historia del Arte,⁶ aunque resulta innegable que su influencia directa o indirecta en la historiografía posterior es enorme, como lo es su “modelo biológico” de la evolución artística⁷.

La repercusión de las *Vidas* se hizo evidente en casi todos los libros que siguieron. Después de Vasari otros artistas y teóricos continúan escribiendo vidas de artistas y recogiendo noticias de distinto signo acerca de las actividades pasadas o contemporáneas, siendo el modelo biográfico adoptado de manera casi universal hasta llegar a Winckelman, verdadero impulsor de la historia del arte. Sin embargo, aquellos autores que siguieron a Vasari se mantuvieron en la misma línea de falta de rigor crítico en el uso de la información y de un modelo de visión histórica en el sentido científico.

El primer ejemplo que es heredero directo de las *Vidas* es la obra de Karel Van Mander (1548–1606), *El libro de la pintura*, publicado en 1604.⁸ En una primera parte pretende una historia del arte de los antiguos, basándose en Plinio; el segundo libro se refiere a las vidas de los pintores italianos, haciendo una traducción de Vasari a la que Mander añade otros pintores que él personalmente había conocido en Italia, no incluidos por el florentino; el tercer libro es una serie de referencias biográficas de los pintores del norte de Europa, desde Van Eyck hasta finales del siglo XVI. Además de los datos históricos aportados, su interés radica también en el hecho de plantear un estudio comparado entre la pintura norteamericana y el indiscutido modelo italiano, donde se intenta la diferenciación de las peculiaridades propias de lo nórdico.

A lo largo del siglo XVII y aún en el XVIII, y tanto en Italia como en el resto de Europa, se multiplican las secuelas de estos modelos, con carácter más o menos concreto y localista en cada caso, como sucede con los libros de

⁶ SCHLOSSER, J.: *La literatura artística. Manual de fuentes de historia moderna del arte*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 273.

⁷ Señala Bauer como «toda la crítica, fundamentalmente considera a Vasari como el primer historiógrafo del arte moderno» y continúa señalando que «ya ha pasado la época en que se buscaban los yerros y citas erróneas. Por el contrario, hoy en día se comprueba con asombro que ... su descripción de la Historia se basaba en una gran cantidad material de datos. En cualquier caso, sin Vasari, la investigación sobre el Renacimiento no se encontraría en su avanzado estado actual». Vid. BAUER, H.: *Historiografía del Arte*, Taurus, Madrid, 1983, p. 79.

⁸ MANDER, K. van: *Het Schilderboek*, Alkmaar, 1604.

Baglione (1642) sobre los pintores activos en Roma entre los pontificados de Gregorio XIII y Urbano VIII,⁹ Ridolfi (1648) sobre los pintores venecianos,¹⁰ Soprani (1674) sobre los genoveses,¹¹ Malvasia (1678) sobre los boloñeses,¹² o Dominici (1742–43) sobre los napolitanos.¹³ Debe destacarse entre todos la obra de Bellori, *Le vite...* (1672),¹⁴ por su carácter global y selectivo, que implica un punto de vista crítico; constituye una fundamentación de la profesión de fe clasicista, de modo que el modelo vasariano se instrumentaliza para sustentar una crítica sobre la pintura de su tiempo, que se ejemplifica bien en su famosa arremetida contra Caravaggio.

Fuera de Italia, el mismo modelo se encuentra en las obras de los franceses André Félibien, *Entretiens sur les ... plus excellents Peintres* (1666–88),¹⁵ y Roger de Piles *Abrégé de la Vie des Peintres* (1699).¹⁶ En la misma línea puede situarse en España a Antonio A. Palomino, cuyo *Parnaso español pintoresco y laureado* apareció en Madrid en 1724 como tercera parte de su ambicioso tratado de pintura *Museo pictórico y escala óptica* (Tomo I, *Teórica de la Pintura*, 1715; Tomo II, *Práctica de la pintura*, 1724);¹⁷ en su *Parnaso* recoge Palomino una suculenta colección de vidas de pintores y escultores activos en España desde el tiempo de los Reyes Católicos hasta sus días; y aunque puede considerarse algo tardía desde el punto de vista metodológico, es obra fundamental de la

⁹ BAGLIONE, G.: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII nel 1572, fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642.

¹⁰ RIDOLFI, C.: *Le Meraviglie dell'arte o vero le Vite degli illustri Pittori Veneti e dello stato*, Venecia, 1648

¹¹ SOPRANI, R.: *Vite de' Pittori Scultori e Architetti Genovesi e de' Forestieri che in Genova operarono*, Génova, 1674.

¹² MALVASIA, C.C.: *La Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi divise in duoi tomi*, 2 vols., Bolonia, 1678.

¹³ DOMINICI, B. de: *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, 3 vols., Nápoles, 1742-1743.

¹⁴ BELLORI, G.B.: *Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1672.

¹⁵ FÉLIBIEN, A.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents Peintres, anciens et modernes*, 5 vols., París, 1666-1688.

¹⁶ PILES, R. de: *Abrégé de la Vie des Peintres*, París, 1699.

¹⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724. Edición Aguilar, Madrid, 1947.

historiografía española –aún viva como fuente de noticias–, a lo que se suma su valor como completísimo compendio del arte de la pintura desde la teoría y la práctica.

3. Winckelmann: la Historia del Arte como disciplina autónoma

Pero, como adelantábamos más arriba, la moderna Historia del Arte no podía cristalizar como disciplina autónoma en ausencia de una conciencia histórica mínimamente madura, algo que trajo consigo la Ilustración. El siglo XVIII asistió a la especialización científica, una nueva erudición y la reconsideración de la Antigüedad clásica. En el Siglo de las Luces se procedió a la recopilación y catalogación de grandes colecciones de arte, se desarrolló la arqueología y nacieron nuevos intereses intelectuales. Así, la publicación en 1764 de la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), respondía a ese deseo de sistematizar, ordenar y catalogar propio de su tiempo.

Suele considerarse que la Historia del Arte nace con las obras de este erudito y arqueólogo alemán,¹⁸ y sobre todo con su mencionada *Historia del Arte en la Antigüedad*¹⁹ –calificada por Marías como «auténtico texto fundacional»²⁰–, pues en ella se encuentran muchos principios teóricos que aún permanecen vigentes. Winckelmann realiza un estudio crítico que atiende no tanto a las vidas de los artistas, cuanto a los estilos según las distintas épocas y los diferentes pueblos; se insinúa, pues, que el estudio histórico artístico se refiere al objeto individual desde la óptica estilística, es decir, del lenguaje del contexto al que pertenece. Él concibe el arte –desde el de los egipcios– como un todo orgánico que había evolucionado a causa de los factores geográficos, climáticos y políticos, siguiendo pautas de crecimiento, florecimiento y decadencia; así, en el arte griego distingue cuatro períodos –estilos antiguo, sublime, bello y realista–, y sugiere la extrapolación del esquema a otras etapas más próximas de la historia.

¹⁸ Sobre esta cuestión son fundamentales los estudios de POMMIER, E.: *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, París, 1991, y "Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire", *Revue Germanique Internationale*, 2, 1994, pp. 11-28.

¹⁹ WINCKELMANN, J.J.: *Lehrgebäude der Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1674. Traducida al castellano como *Historia del Arte en la Antigüedad*, Iberia, Barcelona, 1994.

²⁰ MARÍAS, F.: *Teoría del Arte II*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 26.

Señala también que el historiador del arte debe apoyarse fundamentalmente en el estudio directo de los objetos, por lo que las fuentes literarias serán meros auxiliares; pero al mismo tiempo aconseja que las tesis científicas sean ilustradas con grabados que, si bien no pueden suplantar la contemplación directa del objeto, ayudan a seguir y comprender el argumento expresado.

De este modo, a partir de Winckelmann los estudios de Historia del Arte habrán de poseer un instrumental metodológico del que había carecido anteriormente —excavaciones arqueológicas y análisis sistemáticos, apoyo en ilustraciones fiables, crítica de la información literaria—y, asimismo, un punto de vista histórico referido tanto a la evolución de los rasgos figurativos, como a la relación entre el objeto y el medio socio-cultural en que surge. Su planteamiento no resulta, sin embargo, rigurosamente objetivo ya que está fundamentado en una noción trascendente de “Belleza” que quedará esbozado en sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego*,²¹ siendo su célebre fórmula «noble sencillez y serena grandeza» la que define su noción de belleza ideal. Como apunta Marías, a pesar de la consideración de los factores ambientales, Winckelmann no llegó a dar el paso de la valoración circunstanciada de cada estilo (egipcio, persa, etrusco, etc.) y a la relativización de los juicios, pues para él la belleza alcanzada por el arte clásico suponía una auténtica expresión del absoluto,²² lo cual significa una postura antihistoriográfica para la crítica actual.

Sin embargo, la existencia de esa estética normativa y académica de Winckelmann estaba siendo desmontada contemporáneamente por Inmanuel Kant (1742–1804), al establecer en su formulación del *juicio del gusto* el carácter parcial del gusto estético. Su *Crítica del juicio* supone el comienzo de la estética moderna, y en ella se entrecruzan dos movimientos innovadores de la filosofía del arte: el racionalismo de Baumgarten, que otorga un ámbito específico al conocimiento sensible, y el empirismo inglés representado por Addison, que en su obra *Los placeres de la imaginación*²³

²¹ WINCKELMANN, J.J.: *Gedanken über die Nachmung der griechischen Werke* fue publicada en Dresde en 1755. Traducida al castellano como *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Península, Barcelona, 1987; y reeditado en 1998.

²² MARÍAS, F.: *Op. cit. supra*, p. 28.

²³ Publicada por primera vez en el diario *The Spectator* en 1724, y traducido al castellano por Munarriz en 1804 y por Tonia Requejo como *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* en Visor, Madrid, 1991.

expone la variedad de categorías de la estética y entre ellas una fundamental, la de lo “sublime”.

La *Crítica del juicio* de Kant, publicada en 1790,²⁴ se centra en la capacidad del ser humano individual, y la contemplación artística se convierte para él en una actividad particular y subjetiva, en un ejercicio de pura satisfacción desinteresada, es decir, que no responde a ningún fin ni utilidad. Pero no se trata, sin embargo, de una opinión personal o subjetiva puesto que cumple el requisito de la universalidad.²⁵ Kant sostiene que el juicio del gusto no puede basarse en el conocimiento ni en la moral, sino en el libre uso de las facultades y en que «... la verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu que lo juzga».²⁶ Con estas ideas, Kant abre camino a una nueva vía para el arte y su autonomía e inicia la estética de la modernidad.

Por otro lado, un primer paso adelante respecto a la concepción de Winckelmann se encuentra en la *Storia pittorica dell'Italia* (1789)²⁷ del abate Luigi Lanzi (1732–1810), obra fronteriza tanto desde el punto de vista cronológico como conceptual. Propone un estudio directo de las obras ordenándolas en relación al concepto de escuela, que hace referir tanto a criterios geográficos como a la vinculación estilística individual entre los artistas. Lanzi parte del estudio de la obra en relación con el y el tiempo de su génesis, planteando en base a tal premisa una agrupación de obras y artistas, que prelude uno de los puntos fundamentales en los estudios del historicismo nacionalista romántico. Lanzi resulta por ello, y en varios sentidos, uno de los más interesantes precursores de las metodologías positivistas.

En este punto merece citarse también la aportación de Juan Agustín Ceán Bermúdez, cuyo *Diccionario*,²⁸ publicado por la Real Academia de San Fernando en 1800, significa una evidente superación del método vasariano, conscientemente planteado como tal. Ceán se declara sucesor de

²⁴ KANT, E.: *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

²⁵ BOZAL, V.: “Inmanuel Kant” en AA.VV.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996, pp. 179-191.

²⁶ KANT, I.: *Op. cit. supra*, p. 158.

²⁷ LANZI, L.: *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVII secolo*, Basano, 1789.

²⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, 1800 (6 vols.). Reedición facsímil, Madrid, 1965.

Palomino, pero su actitud ha pasado de ser la del cronista al historiador, pues su recopilación de noticias se realiza precisamente en base a la investigación y recogida de documentación de archivo, que hoy es todavía fuente y punto de partida de buena parte de la historiografía del arte español; por lo demás, su carácter de diccionario elimina cualquier otra estructuración metódica. En estrecha relación con esta obra está la de Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*²⁹ que, aunque redactada antes de 1798, se publicaría póstuma y tardíamente en 1829 –por la cesión de su manuscrito al propio Ceán, que lo completó con una introducción, algunas notas y adiciones–; se trata de una historia de la arquitectura española desarrollada en orden cronológico, aunque apoyándose en la identificación de los artistas en relación con las obras. Ambas obras, a pesar de su indudable modernidad, dejan traslucir un espíritu académico a través de sus juicios de valor, especialmente en lo relativo al “churrigueresco”. Pero en cualquier caso, son fruto brillante de espíritu ilustrado español, y textos, aún hoy, de obligada consulta.

4. Las ideas del siglo XIX y su reflejo en la Historia del Arte

Con la Revolución francesa surge el mundo contemporáneo. La quiebra del Antiguo Régimen junto con la dinámica de transformaciones sociales y políticas que la Revolución inaugura o acelera, ponen de manifiesto la realidad de la “sociedad” como problema en relación a la vigencia de los sistemas socio-políticos y a la conciencia del carácter heterogéneo de los grupos sociales. Ello llevará aparejado el desarrollo de las ciencias históricas y sociales.

Formulación fundamental resultará ser el sistema positivista desarrollado por Augusto Comte (1798–1857), filósofo independiente que sienta las bases de la sociología. Su sistema positivista (*Cursos de filosofía positiva*, 1830–42; *Sistema de política positiva*, 1851–54) era una doctrina orgánica cuyo fin primordial apuntaba, en teoría, a una reforma de la sociedad; se basa en la idea de que lo que caracteriza a las agrupaciones humanas es su nivel espiritual e intelectual, por lo que pone especial interés en las cuestiones epistemológicas. Su pensamiento desarrolla tres aspectos; así, por un lado, plantea una *visión global de la historia* –cuyo fin primordial es demostrar como la filosofía positivista debe imperar en el

²⁹ LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (4 vols.), Madrid, 1829.

futuro–, y señala que la humanidad pasa por tres estadios, a saber, el teológico, el metafísico y el positivo, siendo este último el que sustituirá el lastre metafísico por una investigación de los fenómenos que tienda a enunciar sus relaciones. Por otro lado, desarrolla una *fundamentación y clasificación de las ciencias* como propia del estadio positivo, puesto que en este punto la ciencia renuncia a todo lo trascendente del estadio anterior y se reduce a investigar sobre las leyes que pueden verificarse experimentalmente. La formulación de la *doctrina de la sociedad* será el tercer pilar de su sistema.

El positivismo servirá de apoyo al nacimiento de las concepciones más científicas de la historia, y en lo que a la historia del arte se refiere, dará pie al desenvolvimiento de los estudios históricos–filológicos, así como a las metodologías más radicalmente deterministas en la interpretación histórico–artística.

Paralelamente se le puede oponer el desarrollo del pensamiento idealista de Georg Wilhelm Hegel (1770–1831), cuyo sentido de la historia como manifestación evolutiva del espíritu que se desarrolla de forma dialéctica y sus teorías sobre el arte como intuición imaginativa del espíritu absoluto, darán lugar respectivamente a una amplia y diversificada corriente historicista y a las interpretaciones culturalistas de la historia del arte. Autor de la obra *Ästhetik*³⁰ (la primera que se define como “filosofía del arte”), Hegel es un pilar fundamental en la configuración de la nueva disciplina de la Historia del Arte, elaborando una teoría idealista en la que la forma material de los objetos artísticos pierde importancia a favor de su papel de objetos destinados a satisfacer una necesidad espiritual del hombre.

En la filosofía del arte hegeliana –en la que se identifican estética, historia del arte y crítica– no se parte del valor de la imitación de la naturaleza, sino de la expresión del ideal, del mismo modo que el desarrollo del arte no se percibe en el sentido biológico de nacimiento, perfección y decadencia, sino de niveles de articulación entre la forma y la idea. La función de la historia del arte era para él la de definir el papel del Arte en la sociedad como una manifestación del “Absoluto”. El arte ha pasado, según Hegel, por tres etapas fundamentales: simbólica, clásica y romántica; la primera se caracteriza por el desacuerdo entre forma y significado, la

³⁰ HEGEL, G.W.: *Lecciones de estética*, Alta Fulla, Barcelona, 1988.

segunda por la unidad de ambas, y la etapa romántica por la interioridad y la subjetividad.³¹

Con sus planteamientos, Hegel está en la base del historicismo romántico,³² si bien gran parte de esta corriente hará desembocar la disciplina histórico-artística en el camino del positivismo por la vía de la investigación filológica. En este punto se sitúan una serie de aportaciones a la historia de la historiografía artística que ya darán lugar definitivamente al surgimiento de sistemas metodológicos, consciente y coherentemente formulados, para su aplicación al estudio de la Historia del Arte con carácter sistemático.

El historicismo romántico recoge el afán de comprensión de la historia en un sentido más global, que se justifica en el concepto de desarrollo (Entwicklung) hegeliano, y, asimismo, se explica en las perspectivas abiertas por la superación de los presupuestos de la estética normativa. La amplitud, variedad y cantidad de estudios históricos a mediados del siglo XIX hacen que sea éste un momento especialmente caracterizado en la historiografía, la cultura y el arte occidentales. Aporta a la historiografía artística un tan nutrido número de obras que resultan de difícil esquematización; sin embargo, debe destacarse la que podría denominarse *corriente medievalista*, que en cierto sentido no sería sino consecuencia del desplazamiento del interés arqueológico de los ilustrados del setecientos hacia los “tiempos oscuros”, como muestran algunos de los movimientos artísticos más característicos del romanticismo artístico: nazarenos, prerrafaelitas, *gothic revival*, o la arqueología restauradora de la arquitectura medieval. En este proceso del descubrimiento del arte medieval jugó un papel importante la propia literatura romántica, desde Goethe (*Sobre la arquitectura gótica*, 1772), a Chateaubriand (*El genio del cristianismo*, 1801), Victor Hugo (*Notre-Dame de París*, 1831) o Walter Scott y la novela caballeresca.

³¹ Como ha señalado Gombrich, Hegel incorporó la teoría de Winckelmann a su sistema filosófico, pero restringió su ámbito de validez. Es decir, los griegos seguían teniendo un crédito indiscutible, pero el clasicismo se convirtió en sólo una parte de toda la Historia del Arte. Vid. GOMBRICH, E. H.: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, F.C.E., México, 1991, p. 54

³² GOMBRICH, en su ensayo "En busca de la historia cultural", publicado en *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y en el arte* (Gustavo Gili, Barcelona, 1981), demuestra en que grado los máximos representantes de la historia del arte y la historia cultural sufrieron la influencia de Hegel.

En estas coordenadas debe situarse la voluminosa obra escrita del arquitecto Viollet-le-Duc (1814–1879), que, si bien entraría mejor en un estudio sobre restauración monumental, significa un profundo análisis de la arquitectura medieval. Su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (1854–68), así como su *Dictionnaire du mobilier français de l'époque carolingienne a la Renaissance* (1858–75), son sistematizaciones fundamentales sobre el arte medieval, a pesar de su estructura expositiva como diccionarios.

Simultáneamente, apoyado en la doble vía de desarrollo del idealismo hegeliano –el historicismo dialéctico y el sentido del arte como expresión del espíritu–, se sitúa Jakob Burckhardt (1818–1897), cuya obra constituye un hito en la historiografía del arte, especialmente manifiesto en sus *Cicerone* (1855) y *Cultura del Renacimiento en Italia* (1860)³³. Burckhardt, pese a su formación en la escuela histórica alemana, rechaza las construcciones históricas estrictamente idealistas de Hegel y Schelling desde un empirismo que le aproxima a la obra de arte material, como objeto físico que debe ser contemplado, comprendido y gozado.

Parte de los conceptos de análisis más característicos y fructíferos que en este ámbito formula K. Schnaase en su *Geschichte der bildenden Kunst (Historia general del arte)* 1843–79, esto es, el *Volkgeist*, o espíritu de los pueblos como vocación específica y peculiar que se manifiesta especialmente en el arte, y el *Zeistimmung*, o espíritu de la época como conjunto de constantes comunes que se muestran en los estilos temporales.

La aportación fundamental de Burckhardt, al enlazar la historia del arte con la cultura, consiste en la formulación de un sistema de interpretación en que los hechos históricos y culturales se explican al ponerlos en relación entre sí, proponiendo una interpretación globalizadora del momento histórico y una contextualización del arte, lo que para él se manifiesta significativamente en el Renacimiento. Como ha señalado Bauer, para Burckhardt este momento representa un ámbito idóneo de análisis porque ofrece un concepto de arte reflexionado que, por ello, posibilita su ampliación al ámbito de la cultura, pues puede atenderse al sentido de “modelo” que en el Renacimiento se perseguía respecto al mundo clásico y como después el Renacimiento se convertiría, a su vez, en modelo.³⁴

³³ BURCKHARDT, J.: *El Cicerón*, Iberia, Barcelona, 1966; Id.: *La cultura del Renacimiento en Italia. Un ensayo*, Akal, Madrid, 1993. De este mismo autor está traducida también su obra *Consideraciones sobre la historia universal*, Ediciones 62, Barcelona, 1983.

³⁴ BAUER, H.: *Historiografía del arte*, cit., p. 89.

Burckhardt vuelca en su estudio su propio ideal, a partir de la consideración de la cultura como concepto de libertad –tesis que está en el embrión de la Ilustración, se desarrolla con el criticismo de Kant y se formula en la dialéctica de Hegel entre el espíritu y el entorno–.

Burckhardt representa, por otra parte, una de las vías hacia la metodología moderna de la sociología del arte, y va a confluir por otro camino con la propuesta del positivismo, al que, sin embargo, en principio se suele contraponer aduciendo precisamente su desatención a los problemas de la técnica, las instituciones, la economía, los oficios y, en general, las relaciones de los grupos sociales y las circunstancias materiales en relación con el arte. En todo caso, su intento entraría plenamente en una de las líneas más aceptadas de las últimas corrientes de interpretación. La del arte como expresión del pensamiento y la mentalidad de una época, y, en última instancia, del arte como expresión de la sociedad. De ahí la vigencia indiscutible de su obra.

La consecuencia más característica del positivismo en cuanto a la historiografía del arte viene representada por Hyppolyte Taine (1828–1895), estricto coetáneo de J. Burckhardt. Formula las tesis reductoras del positivismo, según una concepción de gran fuerza y lucidez que parte de la reducción de toda la vida espiritual a un mecanismo regido por leyes semejantes en todo, por su necesidad rigurosa, a las naturales. Taine condenaba en bloque los movimientos espiritualistas y ponía el progreso de la ciencia en el análisis de los hechos positivos y en la explicación de un hecho por otro. Sobre esta base, cree que la raza, el ambiente externo y las condiciones particulares del momento determinan necesariamente todos los productos y valores humanos, y bastan para explicarlos. Su *Filosofía del Arte*³⁵ obedece al principio de que la obra de arte es producto necesario del conjunto de las circunstancias que la condicionan y, por consiguiente, se puede hacer derivar de éstas no sólo la ley que regula el desarrollo de las formas generales de la imaginación humana, sino también la que explica las variaciones de los estilos, las diferencias de las escuelas nacionales y hasta los caracteres originales de las obras individuales.

En este sentido, Taine recoge algunas sugerencias que pueden denominarse prepositivistas, desarrolladas principalmente por Stendhal (1738–1842), quien, a pesar de no haber realizado una estética sistemática, vierte en sus escritos multitud de afirmaciones de carácter teórico de gran

³⁵ TAINÉ, H.: *Philosophie de L'Art* de 1881, traducido como *Filosofía del arte* (2 vols.), Espasa-Calpe, Madrid, 1960.

influencia en la crítica posterior, precisamente a través de Taine. Stendhal, viajero infatigable, dejó constancia en sus escritos (libros, comentarios, cartas) de su afición por las artes plásticas, apareciendo como uno de los iniciadores de una corriente determinista en la interpretación de los fenómenos artísticos. Sus convicciones, más vitales que cerebrales, parten de vivencias personales, como se hace evidente por su descubrimiento de la pintura en sus primeros viajes a Italia, lo que le lleva a considerar que si la pintura sólo le ha conmovido en Italia, se debe a que es en ese país donde se dan las óptimas condiciones climáticas y sociales para que el arte pueda florecer y comunicar sensaciones. Así, llegará a establecer una relación de los distintos temperamentos en función del clima y las predisposiciones para las diferentes manifestaciones artísticas, condicionantes a los que se suma, por otra parte, el político (*Una interpretación sensual del arte. El clima geográfico e histórico en las artes*); según esto, para Stendhal el ideario liberal, en oposición a la mezquindad y tiranía de las monarquías absolutas, favorece el desarrollo de las artes, del mismo modo que el temperamento bilioso es el más favorable a la creación artística. De ahí que para él (*Historia de la pintura en Italia*, 1817) el progreso de la pintura en Italia guarde una estrecha relación con la supuesta explosión de libertad individual que se habría producido en las repúblicas-estado italianas a finales de la Edad Media. Esta idea, que es recogida tanto por Burckhardt como por Taine, tiene, como es sabido, honda repercusión hasta hoy.

La interpretación determinista, fundamentada en lo teórico por Taine, tiene un importante paralelo en la obra de los alemanes Semper y Grosse, el primero contemporáneo de Taine y el segundo una generación posterior.

Gottfried Semper (1803–1879) es uno de los primeros en centrar el análisis de la obra de arte como fenómeno histórico, con relativa independencia del artista o del espectador. Para Semper el arte aparece como una entidad positiva, pues se constituye como una serie de objetos que implican una problemática peculiar y proceden principalmente de unos medios técnicos y unos principios formales. Esto se debe en gran medida a su formación práctica, ya que Semper era un arquitecto que escribe obras teóricas, de entre las que destaca *Der Stil in des technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik (El estilo en las artes técnicas y mecánicas, o estética práctica)*, 1860–63. Fundamentalmente estudia el desarrollo artístico fijándose en la evolución histórica de las técnicas que sirven a la realización del objeto: de las primeras realizaciones prácticas (armas, utillaje diverso) a las formas superiores, no utilitarias en apariencia (arquitectura, escultura, pintura).

Semper no es en realidad un historiador del arte, pues más que por hacer un estudio cronológico, se preocupa por las tipologías. Tras sus análisis subyace una tesis esencial: las artes superiores están regidas por unas leyes estéticas que se manifiestan también en los objetos humildes y de carácter utilitario, de modo que los principios del proceso artístico son similares para todas las formas creadas sean cuales sean sus pretensiones; estos principios determinantes son el material empleado, la técnica del trabajo y la finalidad o utilidad. Sin embargo, su planteamiento tiene mucho de las concepciones académicas dieciochescas, si bien con un tinte naturalista: todas las formas de la creación artística responden a las mismas condiciones formales de la belleza que se pueden reconocer en la naturaleza, y éstas son la simetría, la proporción y el orden. Semper no tiene en cuenta la raíz histórica de esos principios –que se remiten a la cultura griega y el Renacimiento– y los hace derivar de la estructura misma del orden natural, encontrándolos en formas del mundo mineral, vegetal y animal. Cree que el arte es una continuación de la evolución natural, cuyos principios esenciales reproduce espontáneamente; por ello, su atención se fija especialmente en la experiencia humana más próxima a la naturaleza: la de los pueblos primitivos. En definitiva, Semper establece los primeros fundamentos del análisis de la relación entre el arte y la tecnología.

Treinta años más tarde E. Grosse en sus obras *Ethnologie und Ästhetik* (*Etnología y estética*), 1891, y *Die Anfänge der Kunst* (*Los comienzos del arte*), 1894, continúa algunas investigaciones de Semper, trazando una estética etnológica y sociológica con la que se abre camino a importantes aportaciones. Grosse no piensa que las diferencias entre las artes, ni su evolución histórica, estén determinadas por los principios apuntados por Semper –materiales, técnica y finalidad–, sino por las distintas condiciones económicas de los pueblos que producen arte: pueblos cazadores, pastores, agricultores, etc. Su concepción es por tanto pragmática, aceptando el papel de la circunstancia histórica, que en Semper se ignoraba, y viendo el origen de las artes en tanto que producciones utilitarias, siempre en función de necesidades sociales. El placer estético es para él un sentimiento más social que personal, y sólo en una última etapa de la evolución histórica ciertas formas artísticas pueden adoptar una función individual.

A pesar de sus acertadas observaciones, Grosse no parece prestar atención a la efectiva diversidad estilístico–lingüística palpable a veces en la producción de cada sistema social; el error, en cualquier caso, resulta menos grave si tenemos en cuenta que él estudió microsociedades primitivas. Sea

como fuere, la obra de Grosse tuvo un éxito considerable, suscitando una larga lista de estudios de carácter etnológico.

Una cierta relación con estos planteamientos por su atención a conceptos de funcionalidad y utilidad en el objeto artístico y, por tanto, a su sentido social, se puede establecer en los desarrollados en Inglaterra por John Ruskin (1819–1900) y William Morris (1834–1896), autores que se pueden incluir en la corriente de los socialistas utópicos.

La mayor originalidad de Ruskin radica en sus escritos teóricos (*Las siete lámparas de la arquitectura*, 1883) y consiste fundamentalmente en conceder al arte un valor moral, el de lo bello, lo que le sitúa en principio en la línea del idealismo –aunque contraponiéndose a la idea kantiana que atribuía esta cualidad casi exclusivamente a la naturaleza–, si bien su fin será social por lo que el arte tiene condicionantes. Así, Ruskin considera la naturaleza del arte como exponente de las virtudes o las condiciones sociales y políticas de un país, y llega a concluir que no se puede reformar el arte sin cambiar la sociedad. En realidad, su postura teórica es la de un violento crítico de la sociedad de su tiempo, por lo que afirma, asimismo, que ni las naciones industriales, ni el hombre sometido a un trabajo mecanizado puede producir o apreciar la belleza, y sólo el artesano que concibe su trabajo como un compromiso moral es capaz de producir formas bellas.

En las obras de Ruskin hay, por otra parte, numerosas apreciaciones sobre la evolución histórica del arte, todas ellas ligadas a sus preocupaciones sociales, siendo una de las más interesantes su apoyo al neogoticismo y la confraternidad prerrafaelita por considerar que representarían la recuperación de presuntas virtudes medievales de tipo caballeresco (libertad, audacia, energía, generosidad) y del valor del trabajo artesanal.³⁶

Morris, su discípulo, irá más allá y llegará a poner en práctica sus ideas, a las que da una forma concreta como socialista militante. Fundador del célebre centro de diseño *Arts and Crafts*, Morris no pretendía tanto ejercer una actividad profesional, cuanto contribuir a mejorar con productos bellos el entorno vital cotidiano del hombre. Él considera que existe una profunda conexión entre arte y sociedad, y por esa vía ampliará la noción de arte, exponiendo sus planteamientos en multitud de artículos periodísticos y conferencias, entre las que son célebres “The Lesser Arts” (1877),

³⁶ Vid. PEVSNER, N.: *Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Thames & Hudson, Londres, 1969.

“Prospects of Architectura in Civilization” (1881), “Art, Wealth and Riches” (1883) o “Art and Labour” (1884), por citar algunos ejemplos.³⁷

Por otra parte, también en Inglaterra, el *Gothic Revival* tuvo su expresión en la historiografía artística con la obra teórica e histórica del arquitecto neogotista A. Pugin, autor de *Contrasts: or a parallel between the Noble Edifices of the Middle Age and corresponding Buildings of the present day, showing the present Decay of Art* (1835) y *The true principles of pointed or christian architecture* (1841). En definitiva, estas teorías –que también enlazan con el historicismo romántico– servirán para apoyar la ampliación del campo de estudio de la historia del arte y, más específicamente, para valorar el interés de las llamadas artes industriales.

La posición de Morris debe considerarse en relación con la primera difusión del pensamiento de Karl Marx (1818–1883) y Fiedrich Engels (1820–1895), formulado como materialismo dialéctico. Su método de análisis parte de Hegel nuevamente, pero la vía de desarrollo de su teoría es una reivindicación del hombre, siguiendo a Feuerbach, que llevará a posiciones revolucionarias. A pesar de que los textos más significativos de Marx y Engels no se centran de forma esencial en cuestiones artísticas,³⁸ tanto a través del desarrollo de su concepción antropológica –insistiendo en la condición del hombre como ente social condicionado por las relaciones con los demás hombres–, cuanto de su método dialéctico –como sistema de análisis y como estructura histórica–, tendrán una gran influencia en la historiografía contemporánea y en el desarrollo de algunas metodologías histórico–artísticas.

5. Al filo del siglo XX: la aportación fundamental de la Escuela de Viena

Durante la segunda mitad del siglo XIX, y como reacción a la crisis generada por el positivismo en el pensamiento filosófico europeo, tiene lugar el desarrollo de diferentes corrientes que se le contraponen, todas ellas en última instancia surgidas de una vuelta al criticismo kantiano. El neocriticismo sustentará las principales aportaciones que sirvan de base a las

³⁷ Vid. THOMPSON, E.P.: *William Morris; Romantic to Revolutionary*, Merlin Press, Londres, 1977.

³⁸ Cabe mencionar, sin embargo, las obras de ambos autores *Escritos sobre arte*, Barcelona, Península, 1969 y *Textos sobre la producción artística*, Alberto Corazón, Madrid, 1972.

metodologías sistemáticas de estudio e interpretación de la historia y más concretamente de la historia del arte.

Cabe destacar, por un lado, el historicismo que fundamenta la especificidad de los objetos del conocimiento histórico –y de los instrumentos para llevarlo a cabo– frente a los del conocimiento natural, así como la crítica de las condiciones que apoyan su validez. La operación principal del conocimiento histórico sería el “comprender” (Verstehen), lo que se ha formulado con frecuencia como “problema de los valores”, esto es, la relación entre el devenir de la historia y los fines o ideales que los hombres tratan de realizar en ella, y que constituyen las constantes de juicio o de orientación en la variabilidad de los acontecimientos históricos. Puede citarse en esta línea a Wilhelm Dilthey (1833–1911), fundador del historicismo alemán.³⁹

Algunos puntos de contacto con el historicismo mantienen los presupuestos de Benedetto Croce (1866–1952), que califica su propia filosofía de *historicismo absoluto*, estableciendo la identidad entre historia y realidad; al mismo tiempo, en sus escritos de teoría del arte –que ejercerán gran influencia posterior– conecta con posiciones idealistas, afirmando el concepto de arte como intuición y expresión. El principio fundamental del pensamiento de Croce, que se apoya en una interpretación de Hegel, es la reducción de toda realidad a la pura actividad espiritual.⁴⁰

Por otro lado, las corrientes neokantianas dan lugar a la reflexión sobre la historia del arte, tanto desde el punto de vista de la crítica en cuanto disciplina científica, como por la revisión de los principios de la estética kantiana sobre el concepto de la forma visual (“escuela de Viena”) y de la teoría kantiana del conocimiento (“escuela de Marburg”).

En el desarrollo, profundización e interdependencia de estas corrientes del pensamiento europeo de fines del siglo XIX se apoya la formulación de los principales sistemas contemporáneos de interpretación del Arte y, en consecuencia, de la Historia del Arte.

Fundamental resulta, en todo caso, la aportación de la llamada Escuela de Viena, que surge –en los últimos años del siglo XIX y primeras décadas de la centuria siguiente– como una brillante escuela de teóricos e

³⁹ DILTHEY, W.: “Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe”, *Deutsche Rundschau*, 72, 1982, pp. 200-236; id.: *Das Erlebnis und die Dichtung*, Göttingen, 1985.

⁴⁰ CROCE, B.: *Breviario de Estética*, Espasa Calpe, Madrid, 1938; ID.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.

historiadores del arte de importancia capital para la configuración de una ciencia del arte autónoma, independiente de la filosofía o de la historia. Las grandes figuras de este grupo (Fiedler, von Hildebrand, Riegl, Wölfflin, Dvorak, Wickhoff, Schlosser) definen el conjunto de los conceptos con los que, básicamente, se han manejado los historiadores del arte hasta nuestros días. Ellos fueron, además, los maestros de casi todos los grandes investigadores de la historia del arte más reciente (desde Panofsky o Gombrich hasta Hauser o, en España, Angulo y Salas). Su influencia ha sido, pues, fundamental.

La escuela de Viena se olvida del contenido, algo elemental para los positivistas, y profundiza –a través del neocriticismo kantiano– en un nuevo concepto: el de la pura visibilidad (*reine sichtigkeit*), gracias al cual los problemas formales y perceptivos de la obra de arte iban a alcanzar una importancia desconocida hasta entonces. Ello permitirá, en primer término, la reflexión sobre la noción de estilo, como se pone de manifiesto en los trabajos del escultor A. von Hildebrand (*El problema de la forma en la obra de arte*, 1893) y de A. Riegl (*Problemas de estilo*, 1893). Por otro lado, la influencia de un medio cultural tan vivo y complejo como el de la Viena de principios de siglo –que concentra a personalidades como Freud, Mahler, Schönberg, Otto Wagner, Klimt, Kokoschka...– se tradujo también en preocupaciones psico–antropológicas de elevados vuelos; de aquí surgirán, por ejemplo, y gracias a la obra de E. Kriss, los primeros intentos de aplicar el psicoanálisis a la obra de arte. Asimismo, surgirá también en Viena la preocupación por el estudio de las fuentes literarias acerca del arte o los artistas, cuyo primer fruto es *La literatura artística* (1924) de J. Schlosser.⁴¹

Si bien en algunos aspectos los conceptos y métodos de la escuela de Viena pueden considerarse hoy superados, lo cierto es que su profundización en la estructura formal del lenguaje artístico sentó las bases para una comprensión más efectiva del papel del arte y de su sentido en las diversas culturas y medios sociales.

La pura visibilidad tiene uno de sus antecedentes en R. Vischer, autor de *Über das optische Formengefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik* (*Sobre el sentimiento óptico de la forma. Una contribución a la Estética*), 1873, que realiza un análisis del valor psicológico y expresivo de las formas puras.

⁴¹ SCHLOSSER, J.: *Die Kunstdliteratur*, 1924, traducida al castellano como: *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976.

Pero será Konrad Fiedler (1841–1895)⁴² quien formule la teoría del “purovisibilismo”, que separa el mundo de la cognición artística del mundo de la naturaleza y sienta así las bases de una visión artística pura; él parte del principio kantiano de la distinción subjetiva y objetiva y apunta que el campo del arte es el de la percepción objetiva y que en él se funden la idea y su representación, la intuición y la expresión. Considera, asimismo, que la representación de imágenes responde a una forma determinada de ver el mundo, introduciendo de este modo el aspecto de arte como producto. Para Fiedler el fin único del arte es la aprehensión puramente visual del mundo y los productos de arte son representaciones del mundo con valor universal que representan nuestra percepción del mundo, y lo constituyen.

Dos de los más destacados seguidores de Fiedler serán Adolf von Hildebrand (1847–1921) y Alois Riegl (1858–1905). En von Hildebrand muchos de los presupuestos de Fiedler quedarán estancados al prescindir del carácter histórico de los mismos; él quería establecer unas leyes al margen de la personalidad individual del artista, basadas exclusivamente en la forma visual pura, en la percepción del espacio y el relieve, y la representación de la superficie y la profundidad, interesándose por las relaciones entre las formas y las apariencias.⁴³

Por su parte Riegl, de cuyas teorías surgirá el concepto de estilo,⁴⁴ enlaza con las ideas de Semper para rectificarlas al refutar el determinismo de éste e introducir ciertas nociones formalistas. Puede decirse que acerca a las concepciones histórico–deterministas la teoría de la pura visibilidad, de manera que a los principios semperianos (materiales, técnica, finalidad) opone un concepto nuevo, el de *Kunstwollen*, la “voluntad artística” o capacidad del artista para expresar ideas a través del lenguaje de las formas; el objeto de la ciencia histórica del arte sería para él el estudio de las *Kunstwollen* o las distintas fuerzas creativas que condicionan una obra de arte, un período o a un artista, en definitiva, de aquello que subyace con carácter inmanente en el fenómeno artístico como intención formal, que no

⁴² FIEDLER, K.: *Schriften über der Kunst* de 1896, traducido al castellano por Pérez Carreño, F. (Ed.): *Fiedler, K. Escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1990.

⁴³ HILDEBRAND, A. von: *Das problem der Form in der bildenden Kunst*, publicado por primera vez en 1893 y traducido al castellano como *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1989.

⁴⁴ RIEGL, A.: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

se explica en función de la psicología –como algunas interpretaciones han querido–, ni en ninguna relación extraartística.

Una de las aportaciones fundamentales de Riegl radicaría en que, a partir de su valoración independiente de la forma, se apartará de la sugestión de los modelos del clasicismo antiguo y renacentista para reivindicar la dignidad de obras de arte diferentes, provenientes de todos los períodos y culturas; elimina así el criterio valorativo de otros estilos o formas en relación con el clasicismo, pues considera que las obras que no se adecúan al ideal clásico no son distintas por incapacidad, sino porque en ellas hay una voluntad de construir formas diferentes.⁴⁵ De esta manera, en la obra de Riegl está implícita la posibilidad de abandonar el etnocentrismo de la cultura europea tradicional, y la primera justificación para estudiar el arte de períodos olvidados, considerados “primitivos” o “decadentes”.⁴⁶

Para las valoraciones estilísticas, Riegl utiliza una distinción –que toma de Zimmermann y de Hildebrand– entre *visión táctil* o próxima y *visión óptica* o lejana. Desarrolla, asimismo, conceptos tales como *forma estática* y *forma dinámica*, y otros; estos términos llegarán lejos sobre todo a partir de la utilización que de ellos haría Wölfflin.⁴⁷

Importancia capital tiene también entre las ideas de Riegl su valiente planteamiento del *problema del estilo*, que se apoyará en datos para su comprensión dialéctica, no mecánica. La *voluntad artística* de una época aparece ante nosotros como una totalidad, con cierta unidad, lo cual implica una cristalización social de actitudes individuales, un cierto espíritu común.

⁴⁵ Vid. RIEGL, A.: *Arte industrial y tardorromano*, Visor, Madrid, 1992.

⁴⁶ Así cabe citar sus estudios sobre el arte romano tardío y el barroco, que amplían considerablemente el campo de la historia del arte y colocan los cimientos para otras interpretaciones de diverso signo (incluso las sociológicas).

⁴⁷ Wölfflin daría un importante paso en la caracterización de los protagonistas formales del lenguaje artístico. Así en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* estableció cinco parejas de categorías formales cuyas diferentes combinaciones y su diversa relación con el sistema en que están integradas forman los distintos estilos. Este autor caracterizó dos estilos paradigmáticos de la Historia del arte, el *Renacimiento* y el *Barroco*, mediante su conocida contraposición de cinco categorías ópticas: lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, pluralidad/unidad y claro/indistinto. Véase WÖLFFLIN, H.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa, Madrid, 1985.

Sin embargo, esta cuestión sería desarrollada más ampliamente por su discípulo Dvorak.

Los textos más importantes de Max Dvorak (1874–1923) están recogidos en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (Historia del arte como historia del espíritu)*, publicado en 1924, donde muestra su concepción de la historia del arte en función de la historia cultural y religiosa en general. Enlaza así con el planteamiento de Buckhardt, siguiendo a su vez el iniciado por Rielg. Sin embargo, no conseguirá fundir de modo convincente la historia de la cultura y las formas artísticas, de manera que el arte parece convertirse en documentación subsidiaria, no social e insustituible (como demostrará Francastel) de la vida religiosa e intelectual. También en la línea de Rielg, se interesa por períodos ignorados por la historiografía tradicional como marginales o secundarios, como el anticlasicismo postclásico del siglo XVI. Su aportación en ese sentido resulta fundamental.

Como apuntábamos más arriba, será a partir de este momento cuando puede hablarse del nacimiento de una ciencia del arte o, mejor, de una ciencia de la Historia del Arte.

Bibliografía citada

- ARGULLOL, R. (1985): *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona.
- BAUER, H. (1983): *Historiografía del Arte*, Taurus, Madrid.
- BURCKHARDT, J. (1966): *El Cicerón*, Iberia, Barcelona.
- (1983) *Consideraciones sobre la historia universal*, Ediciones 62, Barcelona.
 - (1993) *La cultura del Renacimiento en Italia. Un ensayo*, Akal, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid. Reedición facsímil, Madrid, 1965.
- CROCE, B. (1962): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1938) *Breviario de Estética*, Espasa Calpe, Madrid.
- GOMBRICH, E. H. (1981): *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (1991) *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, F.C.E., México.
- HEGEL, G.W. (1988): *Lecciones de estética*, Alta Fulla, Barcelona.

- HILDEBRAND, A. von (1989): *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid.
- KANT, E. (1977): *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid.
- LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (4 vols.), Madrid.
- MARÍAS, F.(1996): *Teoría del Arte II*, Historia 16, Madrid.
- OCAMPO, E. y M. PERÁN (1993): *Teorías del Arte*, Icaria, Barcelona.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A. (1947) : *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724. Edición Aguilar, Madrid, 1947.
- PEVSNER, N.(1969): *Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Thames & Hudson, Londres.
- PÉREZ CARREÑO, F. (Ed.) (1990): *Fiedler, K. Escritos sobre arte*, Visor, Madrid.
- POMMIER, E. (1991): *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, París.
- (1994) "Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire", *Revue Germanique Internationale*, 2, pp. 11-28.
- PLINIO (1987): *Textos de Historia del Arte*, Visor, Madrid.
- REQUEJO, T. (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* en Visor, Madrid.
- RIEGL, A. (1980): *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (1992) *Arte industrial y tardorromano*, Visor, Madrid.
- SCHLOSSER, J.(1976): *La literatura artística. Manual de fuentes de historia moderna del arte*, Cátedra, Madrid.
- TAINÉ, H. (1960): *Filosofía del arte* (2 vols.), Espasa-Calpe, Madrid.
- VASARIO, J. (1957): *Vida de artistas ilustres*. (5 vols.), Iberia, Barcelona.
- VV.AA. (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid..
- WINCKELMANN, J.J. (1987): *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Península, Barcelona.
- (1994) *Historia del Arte en la Antigüedad*, Barcelona, Iberia.
- WÖLFFLIN, H. (1985): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa, Madrid.