

# PANOFSKY, GOMBRICH Y LA MISERIA DEL HISTORICISMO

Por CARLOS MONTES SERRANO  
Profesor titular de la E.T.S.  
de Arquitectura de Valladolid

## A propósito de «Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico» (1)

### I. EL AUGE DE LA HISTORIOGRAFIA DEL ARTE.

La reciente edición del libro de Erwin Panofsky *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico* publicado originalmente en 1951, supone una valiosa aportación para los estudios de historiografía del arte en nuestro país. Ya en el año 1959 se publicó en Argentina una traducción de este breve libro, reeditado en 1967, pero los ejemplares de estas ediciones eran de muy difícil acceso para el lector no especialista (1).

En la presentación a esta edición, Calvo Serraller rinde homenaje a Enrique Lafuente Ferrari, fallecido el pasado año, quien en 1972 pologaba extensamente los *Estudios sobre Iconología* (2) ofreciendo al lector español unos apuntes biográficos y un correcto análisis del método iconológico cuya paternidad bien podríamos atribuir a Erwin Panofsky (3). En la presentación de esta obra, el profesor Calvo Serraller se pregunta el porqué de este interés por la obra de Panofsky y de las sucesivas ediciones de sus libros en nuestro país en los últimos años —se han traducido ocho de sus diez principales obras—. Su análisis es certero cuando incluye este fenómeno dentro de la masiva publicación de obras significativas de otros prestigiosos historiadores del arte, motivada por la implantación de la especialidad de arte en la mayoría de nuestras universidades (4).

No obstante podríamos entender este fenómeno dentro de un contexto mucho más amplio. En los últimos decenios la Historiografía ha experimentado un auge inusitado, no sólo en la Historia del Arte sino en la Historia en general. Podemos decir que la historia se pliega sobre sí misma para examinar y redescubrir los principios en que sustenta su labor investigadora. Si ya hace años, el historiador francés H. I. Marrou escribía que «la salud de una disciplina científica exige, de parte de quien la cultive, cierta inquietud metodológica, la preocupación por adquirir conciencia del mecanismo de su funcionamiento, cierto esfuerzo reflexivo sobre los problemas que éste implica» (5), en nuestros días los historiadores han descubierto la urgente necesidad de esta reflexión aplicada a su disciplina con el fin de llegar a entender el sentido, los objetivos y los límites de su tarea, en la pretensión de hallar un camino válido entre los múltiples que parece recorrer hoy la historiografía (6).

Esta inquietud, motivada por la notoria indefinición que reina hoy en torno al estatuto epistemológico de la disciplina histórica —nunca han sido tan distintas las formulaciones que los teóricos o los profesores de historia hacen de su objeto y del método que debe seguirse para llegar a él—, ha alcanzado también a la Historia del Arte.

Podemos afirmar, por tanto, que también la Historia del Arte ha alcanzado esa madurez que Marrou reclamaba; no debemos olvidar que hace ahora un siglo, en torno al año 1885, tres grandes historiadores, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin y Aby Warburg, asentaron gracias a sus potentes sistemas interpretativos, elaborados en íntima relación con la más alta especulación cultural y filosófica, las bases metodológicas, dotando a la literatura histórico artística del rango científico que ahora se examina. Desde esta fecha la producción histórica referida al arte —asentada sobre conceptos que trascienden lo histórico para adaptarse al análisis y valoración crítica de las obras objeto de estudio— ha atravesado muy variadas vicisitudes: desde la exposición presuntamente imparcial u objetiva de los puros datos, a aquella otra, que también creyéndose objetiva, refleja inconscientes prejuicios, cuando no una actitud de compromiso hacia ciertas corrientes estéticas o ideológicas.

Son precisamente estas bases metodológicas y los esquemas conceptuales utilizados en la investigación histórico artística los que ahora se analizan y debaten. Las referencias bibliográficas son amplias y sus continuas ediciones dan muestra del interés y vitalidad que la historiografía del arte alcanza en nuestros días (7).

Bajo esta perspectiva hemos de entender el favorable clima cultural que ha permitido la publicación de textos básicos —hasta ahora no traducidos al castellano— de autores tan renombrados en el extranjero como E. Panofsky, P. Frankl, R. Wittkower, J. von Schlosser, E. Gombrich, E. Kaufmann, A. Riegl, H. Wölfflin... Textos que tratan sobre análisis concretos de períodos históricos, de acuerdo con unas determinadas corrientes metodológicas o peculiares puntos de vista sobre estética o historia de la cultura.

Pienso, por tanto, que el máximo interés de la publicación *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*, reside en esta preocupación por la historiografía. Diríase que una vez historizados todos los períodos del arte, investiga-

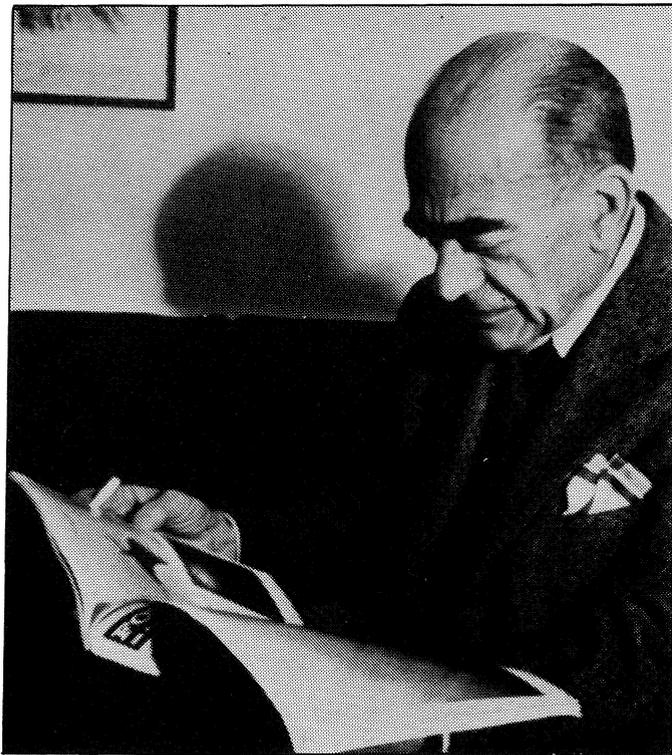


Fig. 1.—ERWIN PANOFSKY (1892-1968)

dos los episodios más marginales de la producción artística, rescatados del olvido y redimidos de juicios peyorativos los denominados estilos «decadentes», la historia hace historia de sí misma, de sus artífices, de los conceptos y métodos por ella manejados en los últimos 150 años. Y para ello, lo imprescindible del conocimiento directo de las fuentes, en nuestro caso, de los textos de los grandes historiadores que desde Burckhardt a Panofsky han afianzado en estudio analítico e interpretativo de la obra de arte y de arquitectura.

Es poco probable que el interés por la obra de Panofsky resida en la actualidad de sus libros, una vez que la metodología por él practicada ha sido abiertamente discutida durante los últimos quince años, no gozando ya de aquella tremenda seducción de los años cincuenta y sesenta. Por otra parte, el libro que ahora se publica es, quizá, uno de los textos más controvertidos de Panofsky, objeto de crítica y revisiones desde el amplio espectro historiográfico: E. H. Gombrich, M. Schapiro, J. Ackerman, entre otros, han puesto en duda el alcance científico de esta incursión iconológica de Panofsky por la arquitectura gótica de los siglos XII y XIII.

Más bien habría que entender y valorar esta edición en lo que supone de rescatar del olvido —o dar a conocer— un libro que puede ayudar a comprender el pensamiento de Panofsky en su madurez, ofreciendo una síntesis de sus ideas a través de la aplicación de su metodología a un estilo concreto y evidenciando, asimismo, el alcance y las limitaciones de esta metodología. Para los historiadores de la arquitectura ofrece, por otra parte, la posibilidad de analizar la validez del método iconológico —en cuanto método válido para analizar todas las manifestaciones artísticas— aplicado en esta ocasión, no a la representación de imágenes —historias, mitos, alegorías— o a los mecanismos de su construcción verosímil, sino al mundo de las formas y de los estilos arquitectónicos.

Un interés que se acrecienta por lo ameno de su discurso y lo riguroso de los análisis puramente formales. La enorme eduridición de Panofsky, su talento humanista fiel conocedor de la cultura, le permite detectar los problemas formales y presentar aquellas soluciones concretas que hicieron que el estilo gótico evolucionase coherentemente —aunque no de forma continuada— a lo largo de esos 150 años que él examina. Es aquí, en estas descripciones formales —el problema del rosetón, del muro, del pilar o de la nave—, donde Panofsky, abandonando en parte las pretensiones culturalistas que tanto abundan en el texto, nos ofrece las páginas más sugestivas de este trabajo, capaces —al profundizar en el análisis y en la crítica de las soluciones alcanzadas— de emocionar al lector con sus pesquisas, con la explicación detallada de las intrincadas relaciones que gobiernan la arquitectura de la catedral gótica.

Estudiemos, pues, estas limitaciones metodológicas y, en concreto, su validez en cuanto aplicación concreta a la evolución de las formas arquitectónicas de las catedrales francesas de los siglos XII y XIII. Para ello se hace necesario un análisis del texto, una revisión de los presupuestos e influencias y, por último, una justificación de estas críticas de acuerdo con otros enfoques metodológicos y, en especial, a partir del punto de vista de E. H. Gombrich, su amigo y colega en las tareas docentes, buen conocedor de las ideas de Panofsky, y director del Warburg Institute durante casi veinte años.

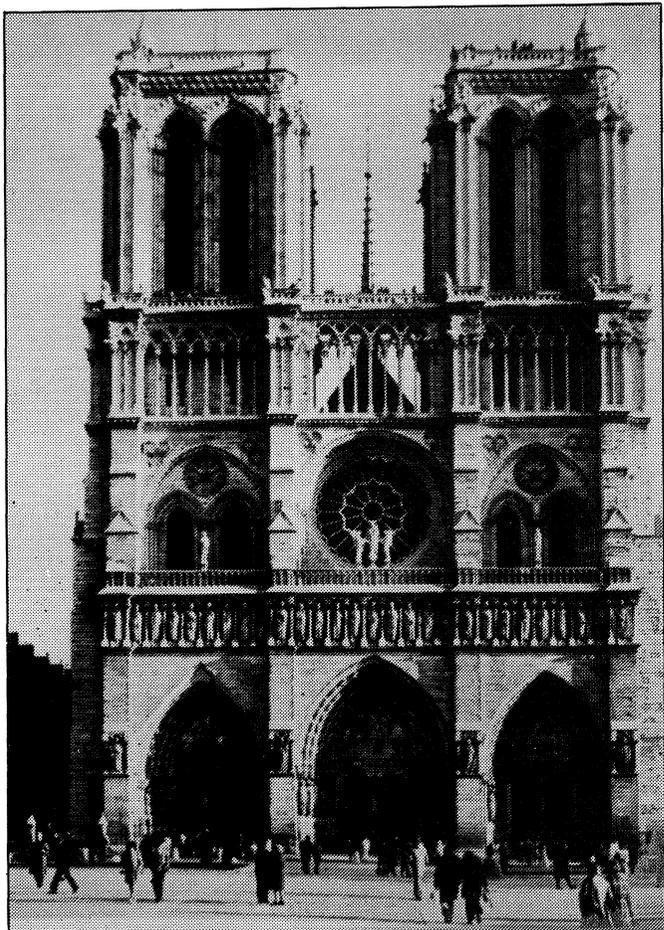


Fig. 2.—FACHADA DE NOTRE DAME DE PARIS (1200-1250)

## II. LA CONSTRUCCION LOGICA DEL DISCURSO.

La tesis principal que Panofsky defiende en este trabajo no es en absoluto extraña para aquellos que hayan leído *La Perspectiva como forma Simbólica* o sus más explícitas argumentaciones metodológicas de los *Estudios sobre Iconología*. Como nos explica en la Introducción, trata de mostrar, organizando los materiales que le ofrece la historia de las ideas y de las formas artísticas, la unidad de los fenómenos culturales en un determinado período histórico. Panofsky intenta «verificar» la existencia de esa unidad acudiendo a «analogías intrínsecas» de fenómenos aparentemente tan heterogéneos como son las artes y la filosofía escolástica. Analogías expuestas por medio de paralelismos y concordancias entre estos dos campos del saber y actuar humanos. Se vislumbra, ya en estas primeras páginas introductorias, una cierta cautela por parte de Panofsky, una puesta en guardia contra aquellos recelos y críticas que él ya esperaba por parte de los historiadores del arte. La advertencia de los riesgos evidentes de su trabajo —al recurrir inevitablemente a una información no exhaustiva—, el peligro de forzar la situación en pos de interpretaciones novedosas, y la humildad con la que expone su trabajo —«una nueva alternativa sin pretensiones, que intenta relacionar la arquitectura gótica con el pensamiento escolástico»—, es una evidencia de ello.

Panofsky esboza su tesis en el primer capítulo, en el que intenta mostrar las concordancias que se dan, entre los años 1130 y 1270 y en un área demarcada por una circunferencia de ciento cincuenta kilómetros de radio en torno a París, entre el desarrollo del nuevo estilo de pensamiento escolástico y el nuevo estilo arquitectónico.

Para Panofsky unos mismos mecanismos y del intelecto darán lugar a la evolución de la escolástica y de los modos de hacer de los maestros góticos. Desde esta perspectiva, la evolución de la escolástica primitiva, desde Abelardo (merto en 1142) hasta la escolástica clásica formulada por Buenaventura y Tomás de Aquino (merto en 1274) es explicada como un intento de reconciliar la fe con la razón, superando los antiguos conflictos, anteriores a Abelardo, de los siglos X y XI; conflictos que resurgirían en la escolástica tardía del S. XIV, dando lugar a un nominalismo crítico —defendido por Guillermo de Occam— y al misticismo antirracionalista del Maestro Eckhart.

Panofsky interpreta la arquitectura gótica como un intento similar de reconciliar problemas en conflicto. El nuevo estilo arquitectónico, desarrollado a partir de la primitiva arquitectura gótica de Saint-Denis de Suger (muerto en 1151), seguirá un camino similar al de la escolástica, en un intento de armonizar en

estructuras cada vez más perfectas principios aparentemente contradictorios. Las catedrales clásicas más perfectas, Chartres y Soissons, en el siglo XIII, la época de los grandes maestros góticos como Hugues Libergier, Robert de Luzarches o Pierre de Montereau, son una consecuencia de esta evolución. En el desarrollo posterior, en el gótico tardío, Panofsky encuentra unos rasgos comunes a aquellos que condujeron a la escolástica decadente. Al tipo clásico de catedral, alcanzado gracias a una perfecta síntesis de soluciones sucesivas, perfectamente sistematizadas y, en ocasiones, algo arcaicas; con ejemplos que oscilan entre estructuras ascéticas y simplificadas y aquellas otras de un extremo refinamiento decorativo y extrema complejidad.

Con su discurso, Panofsky, intenta ir relacionando —creando analogías y paralelos— toda una serie de concordancias cronológicas, con el fin de exponer cómo estos sucesos tan dispares —filosofía, teología, arquitectura, escultura y pintura— son consecuencia de una misma manera de ver la realidad, de leerla, de trabajar con ella. Ya en el románico y en el renacimiento carolingio descubre analogías sorprendentes. En la escultura, progresivamente más realista desde los ejemplos de Chartres a Amiens, ve una evolución desde el pensamiento platónico hasta la victoria aristotélica de la escolástica. Las sutilezas de la escolástica decadente —Duns Scoto— concuerda con las sutilezas y refinamientos, florituras y encajes de un gótico postclásico. El empirismo y subjetivismo al que conducen las tesis de Occam encuentra paralelos con las primeras interpretaciones en perspectiva del espacio de Giotto y Duccio, con la pintura de paisaje, de interior y, sobre todo, con el retrato.

Todas estas concordancias y analogías indican, según Panofsky, unos mismos hábitos mentales. Hay algo más que un simple paralelismo o una mera corriente de influencias individuales entre el pensamiento escolástico y las formas artísticas. La investigación iconológica le conduce a postular —por encima del pensamiento filosófico y la arquitectura gótica— la estructura específica de un período. La escolástica y la catedral gótica se nos presentan como formas simbólicas de una estructura subyacente, profunda y escondida, que moldea inconscientemente las actividades formadoras de la conciencia y, por tanto, del pensamiento y del arte. La investigación de estos hábitos mentales conduce, en último término, a la investigación sobre el significado del comportamiento humano, de esas tendencias esenciales de la mente de las que hablara al explicar la metodología iconológica. Son aquellos mismos mecanismos que Panofsky ya exponía al hablar de la perspectiva en el siglo XV, y que le permitían afirmar que entre el modo de pensar, de «construir» la realidad, y el modo de representar esa misma realidad no hay ningún salto; ambas reflejan esa estructura subyacente común, que da sentido a las distintas manifestaciones culturales de la «época».

Son esos hábitos mentales los que analiza en el segundo capítulo. Unos hábitos que, consciente o inconscientemente, fueron formando la conciencia de artistas y pensadores en los siglos XII y XIII en torno a París. Unos hábitos que evolucionaron desde aquellos que dieron lugar al arte románico hasta aquellos otros que forzaron la disolución de la escolástica y del gótico clásico.

Es precisamente al describir la difusión de esos hábitos mentales donde el Panofsky iconólogo de obras anteriores se nos muestra más cauto y elusivo, renunciando a individualizar la estructura específica del período, a definir la «esencia» de la época que estudia, aquel principio unificador que sustenta y explica a la vez las manifestaciones sensibles y los significados inteligibles de los actos humanos. Por una parte nos habla de una «fuerza» formadora de hábitos (8); por otra de unos ciertos hábitos mentales de raciocinio que surgen de la lenta evolución de la escolástica, hábitos que afectarían al modo de operar de los maestros góticos a los que Panofsky concede una postura tan privilegiada como la que se concede comunmente a los artistas y arquitectos renacentistas.

Estos maestros medievales, los constructores de las catedrales góticas, debieron haber leído —según Panofsky— los textos originales de los grandes pensadores, estarían inmersos en la doctrina escolástica de mil modos, en directo contacto con aquellos filósofos con quienes ideaban los programas arquitectónicos y los motivos iconográficos. Pero además, habrían acudido a las escuelas monásticas y escuchado las *disputaciones* en la Universidad de París. El arquitecto gótico, para Panofsky, es «un hombre de mundo, de amplia experiencia, ha viajado mucho, que goza, en fin, de un prestigio social sin igual en el pasado y nunca aventajado más tarde; la totalidad del saber humano permanecía entonces accesible al espíritu normal y no especializado..., el lírico, el poeta, el jurista, el letrado y el artesano podían entrar en relación casi en pie de igualdad» (p 33). Tal es así que Panofsky no llega a dudar de que el maestro medieval —convertido ahora en arquitecto y doctor— era considerado como «una especie de escolástico».

Son estos canales de difusión los que permiten al maestro medieval empararse de aquellos hábitos mentales que regían el razonamiento discursivo. El maestro gótico asimila, por medio de estos vínculos, la «esencia» del pensamiento escolástico, y de alguna manera lo objetiva, le da forma, en las complejas estructuras arquitectónicas.

Los peculiares *modus operandi* o maneras de hacer y razonar en el pensamiento filosófico medieval, son analizados por Panofsky en el capítulo III, y los define como la *concordantia* y la *manifestatio*; concordancia entre contrarios por medio de un procedimiento dialéctico de reconciliar principios opuestos, y la deliberada sistematicidad que se intenta manifestar con la lógica del razonamiento discursivo. De estos dos principios reguladores surgirán ese esquematismo y formalismo que gobierna todo el raciocinio a partir del siglo XIII, que podemos encontrar en la *Summa Theologiae* del Aquinate, en esa exhaustiva organización en partes a través de divisiones y subdivisiones sistemática-

mente articuladas, con el fin de que «el lector se vea conducido, paso a paso, de una preposición a otra, y esté constantemente informado de los progresos de este retroceso» (p. 41). Todo ello indica, según Panofsky, algo más que un simple afán por el orden y la sistematicidad, o por las construcciones nemotécnicas, fáciles de recordar gracias a la cadencia rítmica de los procedimientos discursivos y lo sugestivo de la terminología. Indican o manifiestan una tendencia o hábito mental que Panofsky define como el «principio de la clarificación».

Panofsky entiende las distintas manifestaciones artísticas gobernadas por estos mismos principios de la **concordantia** y la **manifestatio**, hábitos mentales que también gobiernan las diversas disciplinas de la época que tratamos: la medicina, política, etc. Tras traer unas curiosas analogías entre la articulación intelectual en la obra de Tomás de Aquino y las teorías estructuralistas de la Gestalt aplicadas por R. Arnheim (?), Panofsky aplica estos principios al análisis de las catedrales medievales. El principio de la distinción y necesidad deductiva que gobierna la **manifestatio** llevará a una progresiva clasificación de la articulación de las bóvedas, de acuerdo con la sección de los soportes y la división de éstos en pilares, columnas y columnillas, en una fragmentación de los elementos portantes teóricamente ilimitada. Nervaduras, arcos, ventanas del triforio, arquerías ciegas del cruceiro..., todas ellas están gobernadas por este principio de clasificación. Cada elemento proclama su identidad, separado del otro, pero unido en busca de una misma totalidad formal. Toda la estructura manifiesta la lógica y la razón de los principios que la gobiernan. Principios racionales, técnicos y constructivos.

Si el principio de la **manifestatio** condiciona y gobierna la estructura formal. La **concordantia** entre opuestos será la que haga evolucionar coherente, pero no de modo continuo, las distintas construcciones catedralicias, a través de la aceptación y reconciliación de soluciones contradictorias. Así como los escolásticos interpretan y reinterpretan sin cesar los supuestos textos dispares de las escrituras y de los Santos Padres, los maestros medievales buscan sin cesar la reconciliación de datos contrarios: así, la distribución de naves y cruceiro, las torres en el exterior, la sucesión de bóvedas, las arcadas del triforio y las ventanas en los muros laterales, la relación de los pilares de la nave con las nervaduras, el rosetón de la fachada, etc.

Una evolución que parece seguir la lógica tomista, ese ritual de **disputationes** basado en el conocido esquema: **videtur quod-sed contra-respondeo dicendum**. Un esquema dialéctico que asume dos soluciones contradictorias en otra posterior que las perfecciona. Los ejemplos escogidos por Panofsky para mostrar esta evolución así como la manifestación del racionalismo y de la lógica constructiva de las catedrales, son, sin duda alguna, las páginas más logradas de este libro. Páginas que demuestran el fino talento analítico y sus grandes cualidades como crítico e historiador del arte.

El discurso de Panofsky acaba con una referencia a los personajes de Conan Doyle; «probablemente el lector pensará más o menos lo que el Dr. Watson pensaba de las teorías filogenéticas de Sherlock Holmes: ¿todo esto no es un poco fantástico?» (p. 75). El mismo Panofsky nos contesta a esta pregunta, afirmando una vez más la extraordinaria coherencia en la evolución que se desarrolla en Francia desde la arquitectura gótica primitiva hasta su forma clásica, de acuerdo con el principio, a su parecer aplicado de forma plenamente consciente, del **videtur quod-sed contra-respondeo dicendum**.

Al modo que en las novelas policíacas el detective muestra en el último momento la prueba con la que puede confirmar sus audaces hipótesis, Panofsky reserva para sus últimas líneas una prueba que considera definitiva: «en el Album de Villard de Honnecourt aparece el plano de un prebisterio ideal que él mismo y otro maestro, Pierre de Corbie, habían concebido **inter se disputando**. He aquí —nos dice Panofsky— dos arquitectos de la época clásica del gótico que discuten una **quaestio**..., un prebisterio que combina, de algún modo, todos los **sic** posibles con todos los **non** posibles... Aquí, la dialéctica ha guiado el pensamiento arquitectónico hasta el punto que deja de ser arquitectónico» (p. 75).

Avido lector de Sir Arthur Conan Doyle, Panofsky sentía un gran placer por los problemas de intrincadas relaciones, y no había nada que más le gustase que el ofrecer ingeniosas soluciones que imponían un orden aparente en el caos de la realidad (9).

### III LA BUSQUEDA DEL CENTRO.

La relación entre formas y conceptos es, quizá, la expresión que mejor resume los intentos metodológicos de Panofsky a partir de su definición iconológica; una relación que le conduce a la búsqueda de ese sentido profundo de la **Weltanschauung** que Panofsky convirtió en parte esencial de la interpretación del arte. El estudio de la **Weltanschauung** le permite alcanzar esas «tendencias esenciales de la mente humana» que impregnan, en un período o época concreta, todas las manifestaciones culturales —«los productos de la acción del hombre»—: arte, política, filosofía, religión, mitología... Esta es la causa de las íntimas relaciones que existen entre las distintas manifestaciones artísticas y entre éstas y el resto de los fenómenos culturales del período. En cuanto que referidas todas ellas a un mismo principio unificador, a un «centro» común, todas ellas revelan una misma estructura subyacente, unos mismos principios rectores, o unos mismos significados o actitudes inconscientes. El contenido profundo de la obra artística se convierte así en una especie de concepción filosófica de la cultura.

Estos temas, desarrollados por Panofsky a lo largo de sus sucesivos trabajos, le incluyen en aquella herencia hegeliana que Gombrich analizó, de acuerdo con la crítica de Popper al historicismo, en el ensayo **In Search of a Cultural**

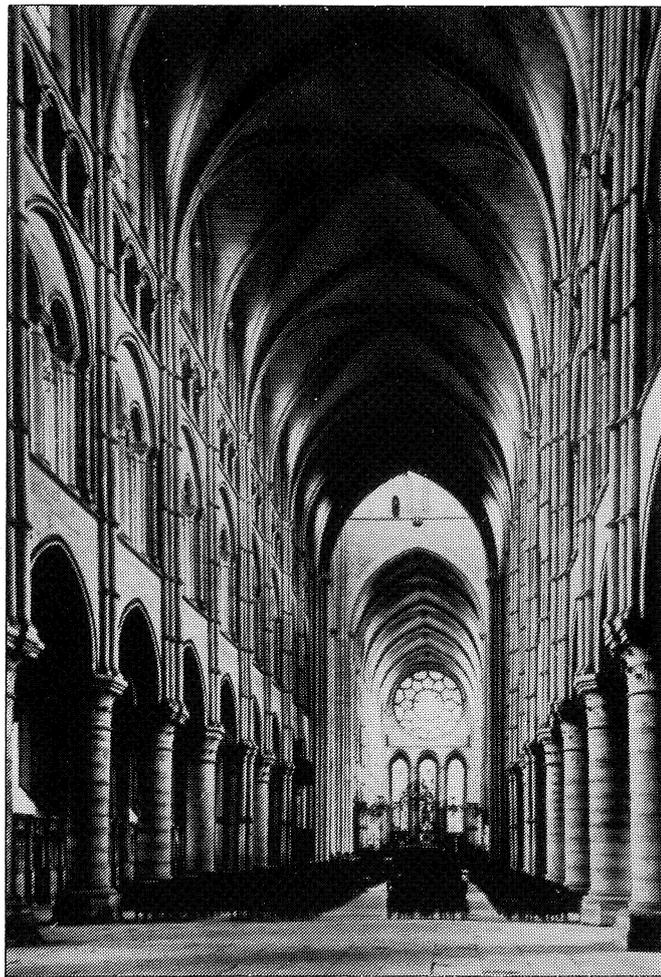


Fig. 3.—NAVE DE LA CATEDRAL DE LAON (1165-1200)

**History** (10). En aquel trabajo, Gombrich incluía a Panofsky dentro de una amplia generación de historiadores —Riegl, Wölfflin, Dvorák, Huizinga— influenciados por la obra de Burckhardt y, a través de él, por la concepción hegeliana de la historia. Para ellos, la interpretación de la obra de arte o la explicación de un estilo, sólo son posibles si los situamos dentro del concepto de período y de cultura. La pretensión común es trascender los hechos concretos para poder descubrir la «esencia» de la cultura en un período determinado; se trata del **Zeitgeist** o «espíritu de la época» hegeliano que recorre toda la historiografía artística desde Burckhardt a Pevsner.

«Panofsky —explica Gombrich—, presenta una exposición más crítica y sofisticada de este programa, pero quienes han estudiado sus obras saben que tampoco él renunció en ningún momento al deseo de demostrar la unidad orgánica de todos los aspectos de un período» (11).

El texto de Panofsky se nos muestra así como un intento más de definir la esencia del período del que la arquitectura gótica es una más de las consecuencias lógicas. Panofsky se acerca con esta obra tardía a Burckhardt; si éste veía el arte del Renacimiento como la lógica consecuencia de un nuevo «espíritu» que surgió en el siglo XV, Panofsky intenta penetrar ahora, a partir del análisis de las estructuras subyacentes de manifestaciones culturales tan heterogéneas como la arquitectura y la escolástica, hasta el núcleo de aquel período comprendido entre 1140 y 1270.

Qué duda cabe que hay una cierta verdad en el postulado que afirma una íntima conexión entre las distintas manifestaciones de una cultura. Pero una cosa es afirmar esas conexiones y otra muy distinta es postular que todos los aspectos de una cultura se relacionan con una causa rectora, con un centro común, de la que son meras manifestaciones (12). En consecuencia, hay una radical diferencia entre la investigación de las mutuas relaciones entre las manifestaciones artísticas dentro de la lógica de una situación cultural concreta, y la búsqueda de la «esencia común de un período» que pudiera explicar supuestas analogías entre las obras de arte y los distintos aspectos de la cultura.

Si el primer enfoque conduce a una investigación paciente a través de la infinita cantidad de documentos y obras que el pasado nos ha legado, a partir de ciertas hipótesis o criterios de relevancia que nos ayudan a enfocar nuestra búsqueda, el segundo enfoque parte de una teoría preconcebida —la unidad de todas las manifestaciones culturales en una esencia común— cuya validez se intentará demostrar. Una vez postulada la «esencia» de la época —labor en algunos casos audaz y costosa, como en el caso que nos ocupa, mientras que en la mayoría de los casos se acude a «clichés» o hipótesis de gran simpleza— a partir de unos cuantos rasgos peculiares de la cultura y sus manifestaciones,

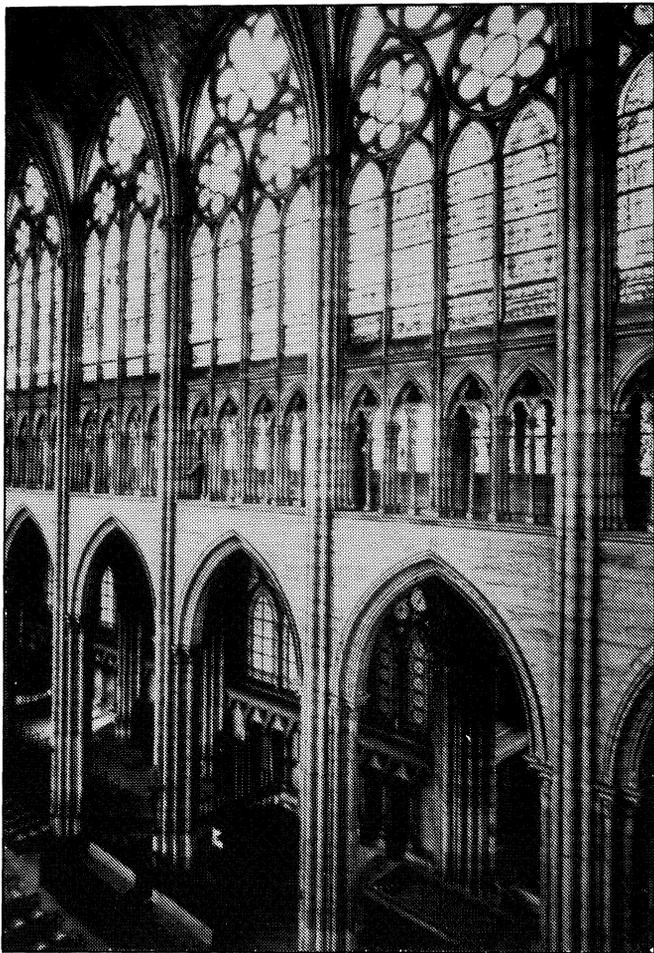


Fig. 4.—NAVE DE LA IGLESIA DE SAINT-DENIS

el método se simplifica sobremanera: consiste en tomar varios elementos de la cultura, por ejemplo, las ilustraciones de las miniaturas, la escultura de los pórticos de las iglesias, el tipo de letra..., e intentar demostrar de la forma más explícita posible cómo todos ellos muestran unos mismos rasgos, una misma estructura básica, como son, en resumen, manifestaciones de una misma esencia o espíritu del período.

La obra de arte y sus rasgos más significativos se nos muestran así como «síntomas» de algo más —de «aquello que la obra revela pero no exhibe»— de los hábitos mentales de la época, o de las actitudes esenciales del período, o del principio general en el subyacente.

Se trata de lo que Gombrich definió como el «método exegético» (13), en el que cada detalle se nos muestra como portador de una significación que lo trasciende. Dado el conocimiento a priori de lo que se quiere demostrar y el postulado de que toda obra revela, de forma oculta, su íntima relación con otras manifestaciones de la cultura y con ese centro o esencia común que le da sentido, la tarea se reduce a un buscar concordancias, analogías, estructuras comunes, rasgos equivalentes...; pruebas, todas ellas, que ayudan a confirmar lo que a priori se conoce. El buen historiador se convierte así en un artista que sabe trascender el puro formalismo y plantear con gran habilidad descripciones «metafóricas» basadas en paralelos sugestivos y memorables.

Si este método ha dado muestra de una gran pobreza, como en el caso de Giedion, entre otros, al identificar esa «estructura subyacente» con un vago e impreciso «concepto espacial» que nada indica y que puede aplicarse indistintamente a cualquier fenómeno histórico (14), en manos de grandes historiadores, como Panofsky, supera extraordinariamente torpes y simples asociaciones —una posible «idea del espacio» en la arquitectura gótica—, al investigar toda una serie de «cuestiones polarizantes» —el rosetón, el pilar, el muro lateral, las torres, los arbotantes, la técnica constructiva— que se pueden definir como aquellos «problemas» cuya solución hacen evolucionar las estructuras góticas, dando lugar a aquellas grandes catedrales que Panofsky estudia.

La pobreza del planteamiento reside en dos cuestiones. En primer lugar en aceptar como real lo que no es más que una simple metáfora o una interesante analogía estructural entre realidades heterogéneas de un período. En segundo lugar el planteamiento, en sí vicioso, de la investigación histórica, condicionada a priori a confirmar unos postulados ajenos, en la mayoría de los casos, a la obra artística, radicados en altas especulaciones culturales y filosóficas.

Si el análisis de la primera cuestión nos llevaría al análisis de los complejos mecanismos de nuestro conocimiento —basado en clasificaciones, polaridades, semejanzas, metáforas y analogías—, de imposible exposición en breves líneas (15), la segunda cuestión se nos presenta más definible: se trata del Historicis-

mo expuesto por Karl Popper en su afamado libro, inspirador de la crítica de Gombrich a los determinismos y holismos en la investigación histórico artística (16).

Para Gombrich, el peligro de estas interpretaciones no reside en que parten de suposiciones apriorísticas o en que estén vacías de todo contenido, sino en que estos planteamientos impiden toda posterior investigación, al crear «mitos» o «clichés» interpretativos de una rápida y fácil aceptación y asimilación por lo aparentemente coherente de sus explicaciones (17). Asombrado por la amplia trama de interrelaciones que el historiador muestra, el lector no percibe, en muchos casos, lo engañoso del planteamiento. Moviéndose en un círculo cerrado —los hechos nos llevan a la esencia o estructura subyacente para interpretar posteriormente, a partir de esa misma esencia, esos mismos hechos—, el lector acaba haciendo suya, gracias a la aparente lógica deductiva y a la dialéctica del proceso de argumentación, esa interpretación que explica las grandes obras artísticas como una quintaesencia del espíritu de la época, del espíritu del pueblo, del inconsciente colectivo o de las cambiantes formas de visión. Por ello, afirmará Gombrich, esas interpretaciones —basadas en el fetichismo de la causa única— que dan respuesta a todo fenómeno cultural, no son sólo hostiles a la razón, sino al mismo saber histórico.

Gombrich define la auténtica investigación histórica —de acuerdo con Karl Popper— como aquella labor que parte de ideas preconcebidas, al modo de hipótesis provisionales que orientan la búsqueda y estimulan la curiosidad del historiador durante los primeros pasos de su investigación; posteriormente a lo largo del trabajo, y ante los nuevos datos que se le ofrecen, pondrá a prueba esas teorías; no buscará las «pruebas» para la confirmación de sus hipótesis, sino que, al contrario, buscará ejemplos que las contradigan y se planteará interrogantes que constatará con sus hipótesis y resultados previos. En consecuencia, la objetividad de toda hipotética teoría reside en esa disponibilidad de dejarse someter a crítica, en este buscar argumentos contrarios que la refuten; admitiendo como verdadera aquella teoría que es capaz de soportar ese proceso de crítica, siendo conscientes del carácter provisional de esa explicación, capaz de ser refutada o matizada por nuevos datos que posteriores investigaciones nos ofrezcan.

Toda teoría o interpretación de un fenómeno artístico que no pueda ser contrastada con argumentos contrarios, no tiene contenido científico alguno. Se engloba dentro del mundo de los sueños, de los mitos, de la poesía; son, en el mejor de los casos, explicaciones metafóricas capaces de arrojar cierta luz sobre nuestra experiencia y fruición estética. De ahí el peligro de la herencia hegeliana; la interpretación historicista de los hechos artísticos, basada en supuestos espíritus de la época o en sombríos recovecos del Inconsciente Colectivo —sean formas de visión o hábitos mentales—, carece de todo contenido científico pero, debido a lo sencillo de sus explicaciones, tiene un tremendo atractivo al ofrecer, gracias a la dialéctica o al desprecio de aquellos datos que no «encajan» en la explicación, una interpretación para todo, como si todas las realidades de la vida estuviesen realmente interrelacionadas a partir de una única esencia (18).

Pertenece Panofsky a esta generación de historiadores cautivados por la causa única o por la búsqueda de un centro común que explica toda realidad cultural. Para él, lo que quiere investigar está dado de antemano. Como alguien ha afirmado, actúan todos ellos como un jugador con ventaja que siempre se guarda una carta para el último momento. Desde el comienzo intenta mostrar, acudiendo selectivamente a la historia, su hipótesis de partida; su erudición le permite hilar los datos con una tremenda habilidad, pero siempre nos queda la duda sobre lo riguroso de su trabajo; pues la verificación de la existencia de la unidad de los fenómenos del período, que se plantea en las páginas iniciales, carece de esa objetividad que Popper reclamaba, al no poder contrastar su teoría con hechos contradictorios.

El concepto de «hábito mental», expuesto en pocas líneas en el Capítulo II y convertido en el núcleo de toda su teoría, es un concepto sumamente ambiguo, en absoluto perfectamente definido, cuya correcta descripción llevaría a un entendido en psicología experimental a escribir más de un volumen, para poder fundamentar sus conclusiones en multitud de pruebas y experimentos a favor y en contra.

Sólo dos datos, como son el que el maestro Hugues Libergier aparezca representado en su tumba revestido de una «especie de hábito universitario», sosteniendo el modelo de su iglesia, y la inscripción grabada en la tumba del maestro Pierre de Montereu en la que se le denomina como **Doctor Lathomorum**, son suficientes para Panofsky para afirmar que el maestro medieval «era considerado como una especie de escolástico» (p. 34).

La utilización en una ocasión de la palabra **disputare** en vez de **colloqui, deliberare** u otros términos, en el Album de Villard de Honnecourt, es interpretado, asimismo, como la prueba irrefutable de que la dialéctica escolástica ha guiado el pensamiento arquitectónico hasta su perfección.

Las concordancias —simples metáforas o paralelos sugestivos— entre las tres etapas de la escolástica y las tres fases en que divide el gótico francés, manifiestan, además de lo relativo y arbitrario de la subdivisión en períodos y estilos, lo frágil de algunas comparaciones. No es difícil trazar paralelos entre la escolástica decadente, rígida y normativa, y una arquitectura gótica postclásica también rígida y formalizada; ni entre los abatares del pensamiento filosófico a partir del siglo XIV —escindido entre el nominalismo y el misticismo— y la diversidad de estilos del gótico tardío.

Panofsky entiende como significativo ese carácter rítmico, articulado y me-  
motécnico del razonamiento de las **questiones** —de gran importancia en una  
época en que no era fácil la adquisición de manuales y en que las citas y razo-  
namientos se hacían de memoria—, pero insatisfecho por explicaciones más  
simples busca, en este dato, un sentido más profundo.

Para él, la evolución de la escultura hacia un mayor realismo —desde Char-  
tres, a Reims y a Amiens— son la prueba de un mayor interés por la psicología,  
consecuencia de la victoria del aristotelismo sobre el platonismo; cuando se al-  
canza una explicación más sencilla y lógica acudiendo a la función de cateque-  
sis que estas escenas talladas en piedra tenían para un pueblo en su mayor  
parte inculto; una catequesis basada en la piedad popular y en la predicación  
de dominicos y franciscanos en un siglo de alta espiritualidad, en el que unos  
y otros intentan profundizar en los misterios de la fe (19).

La utilización de la metáfora y de la analogía se hace así tema común de  
todo el discurso, evitando profundizar en cuestiones que se revelan como pro-  
metedoras, pero que rápidamente se asumen en la lógica del razonamiento his-  
toricista. Así la transparencia de la arquitectura gótica es juzgada como una con-  
secuencia más del mismo fenómeno que conduce a la **manifestatio** de la argu-  
mentación tomista; la violenta separación entre interior y exterior en las iglesias  
románicas indican un fenómeno análogo a la separación entre fe y razón en aque-  
lla época, al igual que esa adecuación de la razón a la fe, y de ésta a la razón,  
se equipara al afán de sintetizar y articular las distintas soluciones contradicto-  
rias en las grandes catedrales góticas del período clásico.

Panofsky se encuentra también con hechos difíciles de encajar dentro de  
su interpretación, y él así lo advierte en una nota a pie de página (p. 39), pero  
esto no le preocupa: esas «enormes excepciones» son, en su opinión, residuos  
de tendencias anteriores que perviven y se manifiestan tanto en el estilo de la  
escolástica como en el gótico clásico. Para Panofsky estas contradicciones son  
algo normal en toda definición general del estilo (20), que en muy pocos casos  
se da en sus formas más puras o clásicas; por todo ello, apenas hay que tomar-  
las en cuenta; se «exceptúan» o se «eliminan», como escribe en su texto (p. 48).

Afortunadamente para Panofsky, el método exegético exige encontrar una  
serie de hábiles relaciones entre diversos hechos heterogéneos a elegir por el  
historiador de entre la inmensidad de datos y obras artísticas que el pasado nos  
ha legado; tarea nada difícil para aquel que conozca someramente el período  
a investigar. Tarea en extremo fácil para aquel que definía al historiador del arte  
como un humanista completo, penetrado de la historia del pensamiento, la filo-  
sofía, la ciencia, la literatura, las concepciones políticas y la transmisión de las  
fuentes del conocimiento, datos todos ellos que le permitirían interpretar en una  
obra de arte concreta su significado intrínseco a la luz de la historia de la cultura  
(21). Circunstancias todas ellas que concurrían en ese extraordinario hom-  
bre que fue Panofsky y que le permitieron alcanzar, a lo largo de su vida, esas  
obras maestras de la historiografía artística que hoy, instruyendo, provocando  
y deleitando a través de sus páginas, se nos presentan como unas auténticas  
obras de arte (22).

#### IV. UNA INTERPRETACION ALTERNATIVA DEL ESTILO GOTICO.

Sólo nos queda, para finalizar esta exégesis del texto de Panofsky, esbo-  
zar una alternativa a su enfoque metodológico, intentando, a pesar de lo difícil  
de una verificación o contrastación crítica de sus postulados, ofrecer explica-  
ciones más sencillas y racionales, basadas, en la lógica situacional, que nos  
eviten acudir a la «fuerza formadora de los hábitos» o a oscuras razones  
teleológicas.

Panofsky enlaza dos realidades heterogéneas —escolástica y arquitectura—  
por medio de unos mismos «hábitos mentales» que gobiernan tanto la disputa  
pública de los escolásticos, como el modo de hacer de los maestros medieva-  
les, gente versada en letras —en el pensar de Panofsky—, empapados del es-  
píritu filosófico de la época. Unos hábitos que conducirán a esa evolución del  
estilo gótico en busca de soluciones cada vez más articuladas y perfectas por  
medio de esos principios de la **concordatio** y de la **manifestatio**.

El concepto de «hábito mental» es, como ya señalamos, un concepto en  
extremo vago y ambiguo. Lo que uno inmediatamente se pregunta es por qué  
esa «fuerza formadora de los hábitos» no alcanzó a otras manifestaciones cul-  
turales o sociales del momento: algunas aberraciones del sistema feudal se opo-  
nen frontalmente a esa **concordatio** y **manifestatio**. En realidad, el concepto  
de «hábito mental» podría identificarse, en cierto modo, con el del **Zeitgeist**, con-  
cepto que sorprendentemente conduce a A. Hauser o a P. Frankl a estudiar el  
barroco católico como la consecuencia lógica de la ascética y el espíritu jesuítico.

Todo está relacionado en la cultura, cada hecho está vinculado por mil hi-  
los con los demás; pero no hay causas únicas que todo lo expliquen. Es aquí  
el peligro de entender el «síndrome» de diversas manifestaciones culturales co-  
mo un «síntoma» de algo más profundo. El hecho de que la arquitectura gótica,  
el sistema feudal y el pensamiento escolástico, concurren en una misma época,  
parece exigirnos la búsqueda de una «esencia común de la época» o una  
«mente colectiva» de la que los hechos son meros síntomas. Pero la psicología  
ha demostrado que no tiene por qué darse conexiones necesarias entre hechos  
heterogéneos de una misma época: el que un estilo se nos presente rígido y  
monolítico no indica que sea consecuencia de unas mentalidades rígidas y cua-  
driculadas (23). Lo que este hecho nos manifiesta es la tendencia de la mente  
para articular relaciones y hacer clasificaciones. El hombre —recuerda  
Gombrich— es un animal clasificador y tiene una tendencia innata a buscar ex-  
plicaciones sencillas a todas las realidades que le rodean; cuando el acceso  
a una realidad se hace difícil, tendemos a utilizar analogías y metáforas para  
interpretar su sentido, y así, el historiador del arte, siempre ha mostrado una

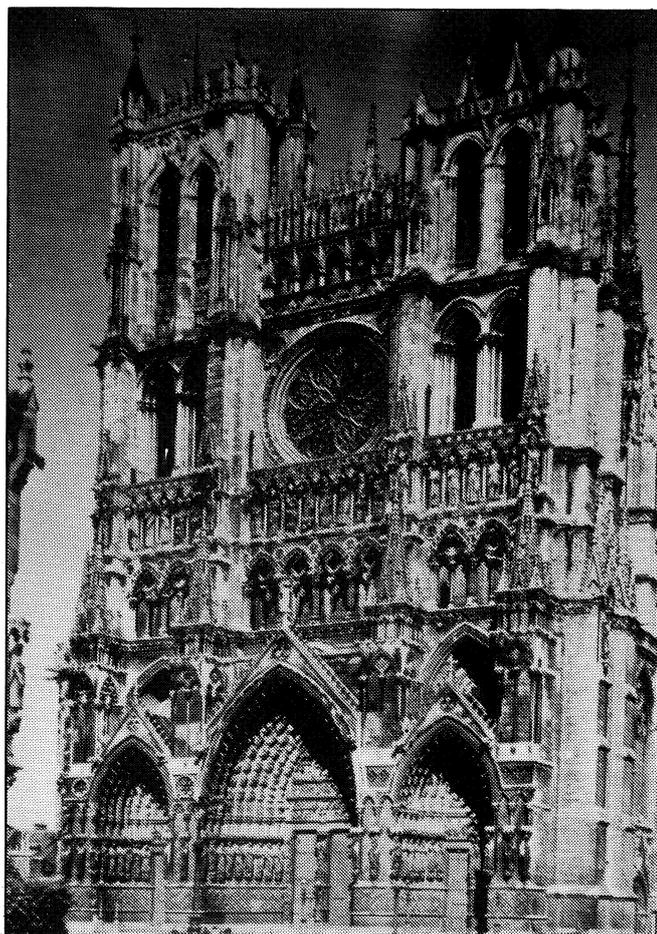


Fig. 5.—FACHADA DE LA CATEDRAL DE AMIENS (1220-1269)

tentación obsesiva de tratar los cambios estilísticos como síntomas de los cam-  
bios en las mentes de grupos o en cierta clase de espíritu colectivo de un pue-  
blo o un período; atribuyendo el poder creador del individuo al grupo, a la raza,  
a la clase o a un período, despreciando la posibilidad de que un estilo pueda  
variar por muchas otras varias razones. Podemos conceder que la evolución  
de una forma no es un fenómeno aislado, pero ¿debe ser sintomático de todo  
un cambio en la sociedad? (24).

En este sentido, el gótico siempre se ha visto como un síntoma de algo más,  
acudiéndose para su interpretación a argumentos que, basándose en factores  
religiosos, morales, éticos o políticos, postulaban un principio de unidad supe-  
rior. Es significativo al respecto, el caso de P. Frankl quien en su última obra  
sobre el gótico, investigaba a lo largo de mil páginas la «esencia inherente» del  
gótico, para concluir en sus últimas páginas que el gótico es una especie de  
metafísica, muestra la íntima relación entre el hombre y Dios (25).

Podemos aceptar que tanto la escolástica como el gótico exhiban un aná-  
logo deseo de progresiva integración en favor de la resolución de rasgos conflic-  
tivos, intentando manifestar un sentido de orden que todo lo abarca. Pero no ha-  
ce falta plantearse problemas metafísicos; basta afirmar que tales ideales indi-  
can, simplemente, un claro deseo de racionalidad y de afán de superación; en  
unos casos para hacer el discurso más inteligible, en otros, para alcanzar es-  
tructuras formales cada vez más perfectas, evitando torpes soluciones de com-  
promiso. No se necesita profundizar en el inconsciente colectivo, nos basta con  
acudir a explicaciones históricas basadas en un análisis lógico de la obra de  
arte individual y particular, resultado de manos expertas y ánimos grandes que  
procuraban dar respuesta, del mejor modo posible, a las demandas concretas  
de quien le encargaban su trabajo.

Gombrich y Ackerman, en sus profundos ensayos sobre el estilo, han mos-  
trado, con todo detalle, la influencia que las condiciones técnicas y sociales tu-  
vieron en la mutación de las formas artísticas. Podríamos resumir en dos los mo-  
tivos del cambio estilístico: la competitividad y el progreso tecnológico.

Es lógico suponer que cada maestro medieval competía con los demás —  
le iba en ello su prestigio y su paga— en alcanzar mejores soluciones, o en me-  
jorar defectos aún no resueltos. Hemos de tener en cuenta, además, que este  
lógico espíritu de competición, de aventajar al contrario con mejores solu-  
ciones, era potenciado por la función social de las catedrales góticas. El significa-  
do de la catedral, en cuanto iglesia de un obispo, casa de Dios y obra colectiva  
de una ciudad, asume el papel de símbolo del poderío —social, económico y  
religioso— de una comunidad. De ahí el deseo de construir una catedral más  
grande, más rica y mejor que las ya construidas en otras ciudades. De ahí que  
el desarrollo de la catedral gótica pueda ser entendido, entre otras cosas, como  
el lento y paciente desarrollo, en busca de soluciones cada vez más perfectas,  
de este «tipo» de edificios; por ello podemos hablar de desarrollo, auge y deca-  
dencia del «tipo catedral gótica», sin acudir a analogías extrínsecas para medir  
su calidad.

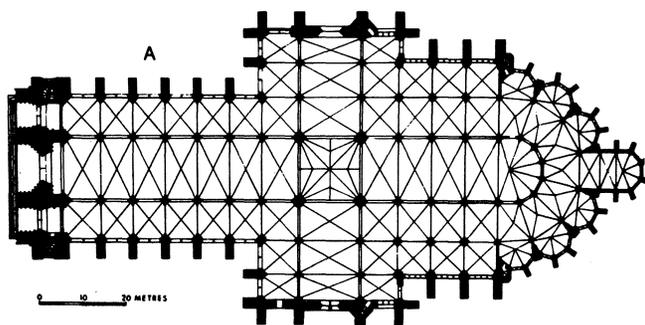


Fig. 6.—PLANTA DE LA CATEDRAL DE AMIENS

De este modo, no parece aventurado el pensar que los maestros medievales estarían al tanto de los problemas constructivos y las soluciones alcanzadas —por medio de un continuo proceso de ensayo y error— en las distintas catedrales. No hace mucho, la revista *Scientific American* analizó rigurosamente lo que decimos, respecto a la construcción de arbotantes; en este artículo se explica cómo cada solución alcanzada establecía un precedente que alteraba la situación anterior respecto a un problema en cuestión. Cada mejora racional o cada innovación tecnológica obraba así una fácil aceptación y rapidísima difusión por toda Europa. Es el mismo fenómeno que llevó a la inmediata difusión y aceptación de mejoras objetivas como fueron los anteojos, la perspectiva en la pintura, el uso de la pólvora en la guerra, la imprenta y el ferrocarril.

Cada nueva solución de un problema planteado —el pilar, el rosetón, el muro, el arbotante— aumentaba la gama de alternativas que disponía el constructor medieval en esa lenta evolución de la estructura catedralicia, originando un lenguaje estilístico aceptable por todos, pero que permitía a la vez —bajo la dirección de cada maestro— la flexibilidad y la adaptabilidad a distintos problemas, fines o soluciones.

Por tanto, las distintas mejoras en los métodos del hacer, conducían a cambios inevitables cuando se conocían y se dominaban. Un progreso técnico que no afectaba a las reglas básicas o a los principios generales del tipo catedral, que se mantiene gracias a la tenacidad que las tradiciones ofrecen a los cambios sin sentido.

La arquitectura gótica es, con la clásica, el ejemplo más claro que la historia nos ofrece respecto a lo que aquí señalamos. Podemos entender que la bóveda de crucería supone un avance sustancial en la tecnología del hacer, convirtiéndose rápidamente en forma expresiva por su fuerza en cuanto rasgo definidor de unas «reglas de juego» o de un mismo lenguaje de formas. Como afirma Ackerman, es este interés por la estructura —en contraste con la arquitectura clásica— la que llevó a esa gran flexibilidad en la técnica y en sus formas. El cambio estructural fue tan rápido y racional que se puede seguir su pista sistemáticamente a través de una serie de catedrales comenzadas en una misma generación; la construcción de bóvedas o los métodos para los contrafuertes, son suficientes para suministrar las claves precisas para averiguar su cronología.

De esta forma, podemos entender la evolución de las formas sin acudir a razones extrínsecas como son el feudalismo o la escolástica, simplemente evidenciando una sucesión de complejas decisiones de los distintos maestros medievales en busca de mejores soluciones para los problemas comunes. Así, la invención de las nervaduras de bóvedas y contrafuertes hicieron posible aligerar paredes y cubiertas —hasta entonces uniformemente masivas— al concentrar los esfuerzos en unos puntos determinados. Ese proceso de aligeramiento, unido al deseo de lograr una mayor iluminación, sería continuado con el tiempo, hasta lograr soluciones límites en la resistencia de las estructuras.

Lo que motiva todos estos cambios es el principio de la competitividad. El constructor gótico compite en habilidad y destreza. Las distintas catedrales se juzgan de acuerdo con el refinamiento y la sofisticación de sus soluciones, que superan la riqueza en las habilidades ya alcanzadas; de ahí la competición por lograr catedrales cada vez más altas y anchas, o el deseo de lograr mejores vidrieras o rosetones mayores. Se trata del mismo fenómeno que conduce a un mayor realismo y habilidad en la imitación e ilusión en la pintura y la escultura, o en la riqueza de los detalles ornamentales.

Mientras estas «cuestiones polarizantes» permanecieron vivas en las expectativas de patronos y constructores, el tipo catedral permaneció casi invariable; la revisión de las formas se movía dentro de unos límites perfectamente

regulados. Es sólo cuando nuevos tipos se impusieron —en el siglo XVI—, por presiones de la «moda» cultural del momento, cuando el tipo catedral gótica se abandona progresivamente en favor de nuevas estructuras formales, en las que la competitividad se ajusta a otras cuestiones polarizantes del todo diferentes, que, a su vez, harían evolucionar a la nueva tipología.

Para concluir, podemos afirmar, respecto a Panofsky, que sí hay una psicología del hacer artístico, pero ésta no es extraña al mundo de las formas, pues se basa únicamente en los complejos procesos de la creatividad artística, tras los cuales siempre hay un hombre, un artista creador, condicionado socialmente, pero también completamente libre en sus decisiones. También se cumple en el arte aquel viejo proverbio: «los grandes hechos tienen pequeños principios». Un dicho que, como Gombrich señaló en una ocasión, actúa como verdadero hechizo deteniendo, de una vez y para siempre, la sombra del historicismo que planea sobre toda la producción histórico-artística.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) E. PANOFSKY, *Arquitectura gótica...*, (Ediciones de la Piqueta), Madrid 1986. La edición original de la obra, *Gothic Architecture and Scholasticism; An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy and Religion in the Middle Ages* (1951), reeditada en Nueva York el año 1957.
- (2) El trabajo de E. Lafuente Ferrari, *Iconología e Historia del Arte*, ha sido publicado en el libro homenaje *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte* (Instituto de España), Madrid 1985.
- (3) El precursor de este método fue Aby Warburg (1866-1929), pero sería popularizado por Panofsky en los Estados Unidos hasta convertirse en una de las últimas «modas» en la actividad científica de la historia del arte.
- (4) Señala Calvo Serraller que la primera especialidad de arte se creó el curso 1967-68, por lo que la primera promoción obtendría el título el curso 1970-71. Desde entonces los estudiantes y licenciados en Historia del Arte se cuentan por millares, lo que ha influido en esta masiva publicación de títulos fundamentales de la historiografía artística contemporánea.
- (5) *El conocimiento histórico*, Barcelona 1968, p. 12.
- (6) Cfr. I. OLAVARRI, *En torno al objeto y carácter de la ciencia histórica*, Anuario Filosófico, vol. XVII /1, 1984.
- (7) Podríamos citar al respecto, además del discurso de E. Lafuente Ferrari ya mencionado, los estudios de J. Fernández Arenas —Teoría y Metodología de la Historia del Arte—, H. Bauer —Historiografía del Arte—, F. Checa y otros autores —Guía para la Historia del Arte—, etc. De particular interés, por su amplia referencia a Panofsky, es el trabajo de M. PODRO *The Critical Historians of Art* (Londres 1982), y el de M. A. HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Londres 1984).
- (8) Para Panofsky, un hábito —de acuerdo con la definición tomista— es un principio que regula el actuar del hombre, predisponiéndole a realizar los actos de una determinada manera.
- (9) Cfr. M. A. HOLLY, op. cit., p. 170.
- (10) Este ensayo, pronunciado en Oxford el año 1967, es considerado como una de las piezas fundamentales, en la revisión historiográfica del concepto de cultura, de las dos últimas décadas. Sus referencias a la Historia del arte le convierten, sin duda alguna, en uno de los intentos más clarividentes de analizar los sustratos filosóficos de las distintas concepciones historiográficas del arte. Cfr. *Ideales e Idolos*. Barcelona 1979, pp. 29-70.
- (11) *Ibidem*, p. 52.
- (12) *Ibidem*, p. 54.
- (13) Es el método que Gombrich describe al hablar de la filosofía de Hegel, consecuencia de ese enfoque teleológico y panteísta de toda su obra. Cfr. *Ibidem*, p. 38.
- (14) Como afirma R. SCRUTON en su libro *La estética de la Arquitectura* (Madrid 1985), basta recordar la descripción que hace Giedion de la Villa Saboya en cuanto obra especialmente apropiada para la época de la relatividad, al ser «en un sentido totalmente literal... una construcción en el espacio-tiempo».
- (15) E. H. Gombrich ha analizado en distintos trabajos el poder de la metáfora y la facultad de nuestra mente para articular relaciones y hacer clasificaciones, tomando como reales lo que son meras analogías. Cfr. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona 1968 y *El sentido de orden*, Barcelona 1980.
- (16) Basándose en *La Miseria del Historicismo*, Gombrich va a plantear, a lo largo de toda su obra, una lucha contra los holismos en historia del arte; especialmente contra la interpretación sociológica del arte, los determinismos, los estructuralismos y los ingenuos enfoques basados en la psicología o en el psicoanálisis.
- (17) Cfr. *Arte y saber histórico* y *La Historia social del arte en Meditaciones sobre...*, pp. 113-123 y 139-154.
- (18) Gombrich explica la fragilidad de estas supuestas causas únicas en un artículo sumamente ilustrativo de la influencia de Hegel en la historia del arte. Cfr. *The Father of Art History en Tributes; Interpreters of our cultural tradition* (Londres 1984).
- (19) Por otra parte, esa función de catequesis conlleva una rápida formulación en formas rígidas y reconocibles; de ahí esa ordenación sistemática de los personajes, de los vicios, de las virtudes, etc., en un mismo pórtico. Como explica Gombrich, en aquella época, el que contemplaba o ejecutaba las escenas sagradas exigía algo más; no se satisfacía con el «qué», con el símbolo esquemático de las imágenes, sino que quería contemplar el «cómo», el modo en que aquella escena había transcurrido; al modo de un espectador más de los sucesos narrados por la escritura. Cfr. *Arte e Ilusión* (Barcelona 1982) y *The Image and the Eye* (Londres 1982).
- (20) Un concepto de estilo que se identifica con el espíritu subyacente de la época. Por ello, es imposible —de acuerdo con esta vaga explicación— definir con precisión el concepto de «estilo» y especialmente sus límites cronológicos o el porqué de sus cambios. Una crítica a este planteamiento en E. H. GOMBRICH, *Style en International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. 15, New York 1968; también J. Ackerman, A. Theory of Style, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XX, 1962.
- (21) Cfr. E. PANOFSKY, *La historia del arte en cuarenta disciplinas humanísticas*, en *El significado de las artes visuales*, Barcelona 1980.
- (22) Para una breve biografía sobre Panofsky, se puede consultar E. H. GOMBRICH, *Erwin Panofsky* (nota necrológica), en *Burlington Magazine* 110 (junio 1968), pp. 356-360.
- (23) E. H. GOMBRICH, *Style*, p. 359.
- (24) Cfr. E. H. GOMBRICH, *El sentido de Orden*, p. 258.
- (25) Cfr. P. FRANKL, *The Gothic*, Princeton 1960; citado por E. H. GOMBRICH en *Norma y Forma*, Madrid 1984.