

---

## *Sobre modernización técnica del libro de arte*

CÉSAR PEMÁN PEMARTÍN

En medio de tantos progresos de las técnicas modernas sorprende observar que el instrumento por excelencia de la cultura, el libro, no ha experimentado mejoras esenciales desde la lejana sustitución del *volumen* arrollado por el *codex* de hojas cosidas. Éste, sin embargo, resulta cada día más inadecuado a las necesidades de la ciencia moderna y muy particularmente a la ciencia del Arte.

La primera necesidad que plantea el libro al estudioso en su forma actual es la de reducirlo a *fichas* lo que exige un tiempo y un trabajo considerable. Es frecuente el destrozo de valiosos libros de Arte para aprovechar sus láminas coleccionándolas por materias, autores y otros conceptos en repertorios iconográficos especializados.

Parece llegado el tiempo de aportar soluciones que armonicen las necesidades científicas con las exigencias económicas.

Dos sugerencias me parecen fundamentales: la organización del libro en forma de hojas sueltas (*détachables*) y la estandarización de los formatos.

El libro debería volver a las formas clásicas de in-folio, 4.º, 8.º de medidas rigurosas convenidas, aptas para recoger láminas de medidas igualmente preestablecidas, sensiblemente las fotografías de 18 x 24, 13 x 18, 9 x 12. Ficheros de dimensiones adecuadas y universalmente convenidas podrían recoger las hojas sueltas de tales libros para formar sin más trámites repertorios iconográficos, bibliográficos o de otros órdenes. Naturalmente que ya el libro había de ser concebido como destinado a tal fin. Las láminas no habían de contener otras reproducciones o textos en el reverso, las notas bi-

bliográficas ocuparían hojas aisladas unas de otras. El sistema podría extenderse a toda clase de material coleccionables: *comptes rendues* de exposiciones, ventas o congresos, legislación, personal, etc. En las reproducciones de obras de Arte se convendría un modo invariable de hacer constar en la ficha, al pie o tal vez por el reverso todos los datos esenciales: autor, fecha, asunto, material, dimensiones, procedencia e historia, bibliografía, comentario ... Un *catalogue raisonné* sería siempre un conjunto de hojas sueltas de ese tipo.

Las Revistas cuyo *dépouillement* suele ser tan laborioso se prestarían con la mayor utilidad para todos a una reforma del tipo propuesto.

Un ideal acaso un poco más utópico o lejano consistiría en que todo el contenido de un libro científico pudiera darse en forma de papeletas destacables, pasando a una hoja distinta con cada materia distinta.

Pueden preverse y discutirse algunas objeciones. Algunos dirían: dejaría de haber libros enteros en las Bibliotecas. Otros: los costos subirían enormemente.

A lo primero cabe contestar que el sistema propuesto sólo afectaría a libro científico y aún éste sólo recibiría el trato de desmembración del estudio especializado y de las instituciones científicas. El lector ordinario y las bibliotecas generales conservarían los libros intactos al lado de los de simple amena lectura, bajo cubiertas que no tendrían por qué ser diferentes.

En cambio el estudioso o la institución científica ansiarían adquirir tantos ejemplares como reper-

torios tuviera que proveer; verosímilmente uno por autores, otro por localidades, alguno por material, por fechas u otras circunstancias. El editor vendería lógicamente más ejemplares. El comprador compraría seguramente algo más caro, pero ahorraría infinito tiempo, trabajo y gastos en secretarios, fotocopias. La modernización de procedimientos de reproducción, la carestía de la mano de obra, etc., han representado en los últimos lustros aumentos de precio muy considerables sin rendir una utilidad comparable.

El sistema propuesto rendiría servicios inestimables a los estudiosos aislados y a los centros y bibliotecas provinciales y alejadas de los grandes centros.

Una acogida favorable del Congreso a las ideas expuestas con el acuerdo de subsiguiente sometimiento de la propuesta al CEHA sería posiblemente el medio de que la organización internacional acordara someter la idea a un estudio exhaustivo que condujera a una propuesta oficial a las grandes editoriales de Arte que pudiera conducir a resultados positivos.

---

## *Propuesta para la coordinación de actividades entre los Departamentos de Historia del Arte*

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Se pretende promover a través de la Secretaría General del Comité Español de Historia del Arte (C. E. H. A.) y al margen de los contactos directos que puedan existir entre profesores o incluso entre Departamentos. Las propuestas que se someten a la consideración de los congresistas constituyen sólo un punto de partida considerado como visible dentro de las circunstancias actuales. La coordinación se iniciaría en los siguientes campos:

### 1. INTERCAMBIO DE INFORMACIÓN

La Secretaría del Comité se encargaría de reunir y transmitir todas aquellas noticias (conferencias, exposiciones, trabajos en curso, publicaciones, etc.) que deben ser conocidas de los diversos Departamentos de Historia del Arte. De un modo muy especial las que se relacionan con las investigaciones, tanto de carácter individual como de equipo, emprendidas en el seno de los mismos. Resulta de la mayor importancia informar sobre las Memorias de Licenciatura o Tesis Doctorales en elaboración. Estos datos podrían difundirse a través de simples «Circulares» u «Hojas Informativas» que, no obstante, deberían responder a unas ciertas características y ser incluso coleccionables. Aparecerían, debidamente numeradas, a medida que fuesen recibiendo las noticias o, cuando menos, trimestralmente.

### 2. PUBLICACIÓN ABREVIADA DE TRABAJOS REALIZADOS

Las crecientes dificultades que existen para imprimir en extenso los trabajos que se realizan en el seno de los Departamentos aconsejan la edición de un «Boletín del C. E. H. A.» donde tendrían cabida los resúmenes de las Memorias de Licenciatura y Tesis Doctorales. Recuérdese que en las últimas es preceptivo este trámite. Podrían establecerse unos límites para estos resúmenes: se sugieren 60 folios para las tesis y 20 para las memorias de licenciatura con un discreto margen para las ilustraciones.

La publicación de este «Boletín del C. E. H. A.» podría realizarse recurriendo a los sistemas más económicos. La composición se haría en máquinas de escribir corrientes (aunque con espacios compensados y cinta de polietileno), sin justificar; los textos se pasarían luego a fotolitos o «maxters», reduciendo el tamaño y efectuando la tirada en sencillas impresoras de «ofsset»; las ilustraciones que no fuesen de línea se añadirían al final de los trabajos. Las experiencias acumuladas como motivo de la publicación de las Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, nos mueven a recomendar la mayor simplicidad en las técnicas editoriales.

Si el Comité no dispusiera de una buena Secretaría, con personas que pudieran llevar a cabo estos trabajos, cabría encargar la composición y la tirada en casas que se ocupan de hacer reproducciones en «ofsset».

### 3. INTERCAMBIO BIBLIOGRÁFICO MEDIANTE «MICROFILM» O «XEROCOPIAS»

La Secretaría del Comité podría encargarse también de suministrar reproducciones en «microfilm» o en «xerocopias» de artículos o libros a petición de los Departamentos. Este servicio atendería no sólo peticiones concretas de ciertos artículos u obras, que serían reproducidos en ejemplar único, sino que podría encargarse de reproducir determinados trabajos u obras agotadas que se anunciarían previamente en las hojas informativas y que harían factible (al hacerse ediciones de medio centenar o más de ejemplares) enriquecer, a bajo precio, los fondos bibliográficos de los Departamentos.

### 4. FINANCIACIÓN

Los costes de las «Circulares» u «Hojas Informativas», «Boletín del C. E. H. A.» y de los artículos o libros reproducidos tendrían que correr, de manera inevitable, a cargo de los Departamentos. Pero deberían solicitarse subvenciones de la Dirección General de Enseñanza Universitaria y de la de Investigación. En cualquier caso a cargo de los Departamentos correría la parte proporcional de los gastos de impresión de los resúmenes de las Memorias de Licenciatura y Tesis o de reproducciones de libros y artículos. La utilidad de estos servicios compensaría de sobra el sacrificio económico. La suscripción al «Boletín» por parte de los miembros del C. E. H. A. contribuiría a enjugar gastos.

---

## *La docencia de las bellas artes en la Real Academia de San Carlos de Valencia*

VIOLETA MONTOLIÚ SOLER

La comunicación que voy a presentar ante Vds. es el fruto de una investigación destinada a observar la evolución del Arte Valenciano durante los siglos XVIII, XIX y XX, tomando como base la labor docente realizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, único organismo con carácter oficial que asumió la responsabilidad de enseñar y formar artísticamente a quienes pretendían profesionalizarse en el ejercicio de las Artes.

El Academicismo es un fenómeno universal que, dejando a un lado sus orígenes gremiales, de inexacta similitud, se perfila con la Academia de Milán fundada por Leonardo, cuya ejemplaridad fructifica primeramente en Florencia donde, aunque con eco algo desvirtuado, Vasari establece una Escuela de Dibujo, o mejor, una completa Academia de Bellas Artes que es la primera en irradiar al mundo el preceptismo clásico, formal y virtuoso, sustituyendo el sistema tradicional de «maestría y aprendizaje» por una docencia ecléctica y preceptista. Este academicismo vasariano produjo una continuidad múltiple en Bolonia, ciudad que, tal vez por carecer de primeras figuras en el Arte del momento, se lanza fervientemente por el camino del estudio y de la preparación técnica casi virtuosista. Así nacen las Escuelas boloñesas que culminan con la fundación de los Carracci, que unen a éstos primeros afanes de tecnicismo, una vieja y viva tradición universitaria capaz de aplicar a las disciplinas artísticas, la organización y los métodos universitarios.

Si Italia había sido el crisol de las Academias, Francia y su monarquía absoluta encontraba en esta

modalidad una perfecta cristalización de su temperamento ordenancista, matemático y unificador aumentado por la filosofía cartesiana y propagado por el apogeo de la política borbónica.

España que, desde la entronización de Felipe V entró en la órbita de los Borbones, recibió con interés el auge de las instituciones académicas precisamente porque ya contaba con antecedentes muy claros. Durante el reinado de Felipe II existe ya la fundación de una Academia dirigida por Juan de Herrera que más que una academia era el reflejo de un ambiente propicio al academicismo, siguiendo las directrices de maestros como Carduccio, Los Guevara, Giuseppe Martínez, Siguenza y Céspedes, que tiene su continuidad en la ya verdadera academia fundada en Sevilla por Pacheco e integrada por amigos del Romanismo y de la «buena pintura». Este movimiento académico y otros subsiguientes como el de Valdés Leal, Herrera el Mozo y Murillo, piden al rey que se funde una Academia al igual de las que ya existen en Italia, solicitud hecha principalmente con miras a garantizar la defensa corporativa y prestigio social del artista.

Valencia también manifestó su interés normativo en materia artística. Sus antecedentes se remontan al siglo XIV, aunque se trata de noticias vagas que hablan de viejas asociaciones de artistas valencianos y de la existencia de una escuela de pintores en Valencia. Seguramente pintaban arcas y objetos similares, lo cual no desmiente el hecho de que en el siglo XVII se fundase en ésta ciudad una hermandad religiosa especialmente integrada por artistas que pintaban retablos y cuya sede estaba en

el convento de Santo Domingo<sup>1</sup>. Más tarde, este colegio de pintores se dirige al monarca reinante, Felipe III, para que dé plena libertad de profesión y apruebe sus propias constituciones. Semejantemente a la Academia de los Nocturnos, cuya de la literatura hispana, se erige en Valencia una «Academia Valenciana» en 1742, en el centro del Colegio Imperial San Vicente, con fines eruditos. Se considera a esta Academia como precursora de las academias organizadas ya que, al extinguirse, en 1751, se vio sustituida por la de Santa Bárbara, directo antecedente de la de San Carlos. Pero al igual que en otras muchas ciudades, es en el siglo XVIII cuando la Academia de Valencia alcanza su gloria con una numerosa pléyade de figuras ilustres como el pintor José Conchillos, sucesor de Espinosa, que tuvo una Escuela, pública primero y privada después; Evaristo Muñoz que tanta influencia tuvo en otros muchos artistas de la época, y en esta misma trayectoria los ideales de la arquitectura también descuellan en Valencia promovidos por clérigos creadores como Vicente Tosca, José Zaragoza y Juan Bautista Corachán. En este mismo momento, el 13 de junio de 1752, Fernando VI crea la Real Academia de San Fernando de Madrid dotándola de numerosos medios materiales.

La nueva generación de artistas valencianos que precedió al gusto barroco se encontró con un gran hueco que llenar. Toda la región se encontraba llena de edificios barrocos y ornamentos similares, mientras la Europa coetánea siente correr por sus venas el nuevo estilo artístico que renueva las bellezas griegas y romanas. También en Valencia se quiere desterrar el barroquismo de las artes e imponer los moldes clásicos exigiendo unos estudios públicos de las nuevas artes que dogmatizan sobre el gusto; estos impulsos nacidos de la celda del Padre Tosca y guiado por los auspicios de los hermanos Vergara, hizo que se creara en 1754 una Academia Pública y Oficial de Arquitectura, Escultura y Pintura, a la que pusieron el nombre de Santa Bárbara, en homenaje a la reina D.<sup>a</sup> Bárbara de Braganza, esposa del entonces reinante Fernando VI.

Los estatutos de esta incipiente Academia que son un fiel reflejo de los de la Academia de San Fernando tienen un gran interés porque se refieren a una institución que aún no ha podido conseguir el matiz real y son los únicos documentos que reglamentan la primera Academia Oficial de Bellas Artes, destacando especialmente el hecho de que pretende ser una institución universitaria como lo demuestra el asentamiento de las aulas de esta Escuela en la misma mole del edificio de la Universidad, lo que le confiere una consideración, de facto, como una Facultad más y sus alumnos se ven integrados en el ambiente universitario, ya que convivía con los estudiantes de Jurisprudencia, Ciencias, Cánones y Teología.

Desde el punto de vista docente, en primer lugar crea la clase del Natural o dibujo del Natural, seguida de la de Principios y Arquitectura, y la del Modelo Blanco, atendidas todas ellas por directores, tenientes de director, académicos de Mérito y de Honor, quienes tienen la misión de vigilar y corregir a los alumnos, los cuales pueden colaborar con los profesores en cuanto a temas y formas de estudio, similar a la colaboración entre maestros y aprendices<sup>2</sup>. Sin embargo, la muerte de la Reina y precariedades económicas derrumbaron este primer tronco artístico, que fue erigido de nuevo en 1764, con instauración definitiva y expresa protección real, adoptando el nombre de San Carlos, en honor del patrón del Rey Carlos III.

La Junta de la recién fundada Academia elaboró unos estatutos que delegaban la elaboración de los planes de estudio a los directores ya elegidos, además de esta división de cargos y funciones existe, completamente aparte una estructura complicada integrada por cuatro clases de Juntas llamadas: Particular, General, Ordinaria y Pública, de las que la Particular es el verdadero comité que tiene potestad y gobierno, rigiendo todos los aspectos referentes a los estudios.

<sup>1</sup> GARÍN ORTIZ DE NARANCO, F., *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valencia, Valencia, 1945.

<sup>2</sup> *Representación hecha a la Muy Noble Ciudad por los Directores y Consiliarios que dirigen la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, que con el nombre de Santa Bárbara, se ha establecido en la insigne Universidad de Valencia, en este año de 1754 con relación de su origen, progresos y estado*. Copia manuscrita encuadrada con un ejemplar impreso de los Estatutos de la fundación de San Carlos. Año de 1754, págs. 3-4.

Los estatutos no declaran un esquema de categorías en las asignaturas de la Academia. Se sabe que quien más directamente era el responsable de las asignaturas y la marcha del curso eran las Juntas Ordinarias, en donde desde los más remotos comienzos, se refleja la fidelidad a los principios básicos del Neoclasicismo. Las enseñanzas o clases estaban dispuestas flexiblemente, unas veces por razón del destino y otras en orden al presente o futuro profesional del artista. Agrupaban unos estudios básicos comunes divididos en «Salas»: de Principios y Estampas, de Modelo Blanco y del Natural, que daban paso a las especialidades de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado. El material docente usado en los estudios básicos procedía de compras propuestas por los propios profesores de las asignaturas o por donaciones efectuadas generosamente por el Rey, la Real Academia de San Fernando o por personajes ilustres de la ciudad, sin embargo no se halla ninguna nota detallada sobre textos o sistemas docentes empleados hasta después de 1850, rastreando entre esas donaciones lo que debía suponer el tema, textos y modelos utilizados en cada una de las clases.

La sala de Principios y Estampas era la que iniciaba cualquier tipo de enseñanza o aprendizaje en la Academia; equivalía a la que actualmente se imparte en las Escuelas de Artes y Oficios y a ella asistían los que, por deseo propio o del profesor, se consideraban como menos aptos para el desempeño del dibujo, eje y fundamento, entonces, de cualquier manifestación artística<sup>3</sup>. En un grado superior al estudio del dibujo, existía la segunda clase de estudios comunes: modelo blanco o de yeso, que equivalía al dibujo clásico de estatuas, estudio que debían realizar sin excepción todos los alumnos, y para lo que se dispusieron varias figuras vaciadas de la escultura clásica en unión de los seis timos de la Arquitectura de Palladio, el Vitrubio del Marqués de Galiani y algunos dibujos de figuras del natural<sup>4</sup>.

Los estatutos fueron modificados en varias ocasiones generalmente para aumentar la dotación y ampliar la plantilla de profesores que atendían nue-

vas asignaturas (como ocurre en 1776, 1778, 1848 y 1850), pero hasta 1788, las enseñanzas se canalizaban especialmente hacia la Pintura y la Escultura, quedando el grabado y la arquitectura en estudios separados, todo ello completado por la promulgación de un Decreto de Carlos III por el que se establece una Escuela Especial de Flores y Ornatos aplicados a los Tejidos de la seda, coincidiendo con el auge de esta industria valenciana. Tras el episodio de la Revolución francesa, un nuevo real Decreto promulga unos estatutos a observar que modifican en parte el panorama decente esbozado anteriormente, quedando definitivamente perfilado en 1863 del siguiente modo:

*Estudios elementales:* Dibujo lineal, dibujo de figura, modelado, sección de policromía y Artes plásticas.

*Estudios profesionales:* Anatomía artística, Perspectiva, Teoría e H.<sup>a</sup> del Arte, Dibujo de Antiguo, escultura, colorido, dibujo del natural, paisaje y modelado de adorno<sup>5</sup>. Los estudios de Flores, Arquitectura y Grabado quedan reglamentados aparte, así como las asignaturas que componen las enseñanzas de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores, que son las siguientes:

— Geometría descriptiva, Topografía y Agrimensura, Mecánica y Construcción, Composición y parte legal<sup>6</sup>.

El plan de estudios de 1901 presenta el siguiente panorama que permite observar la continuidad de las asignaturas:

Sección primera. estudios de pintura y escultura

*Clases preparatorias:* Dibujo elemental de figura, Acuarela y Paisaje.

*Clases Superiores:* Anatomía Artística, Perspectiva, Teoría e H.<sup>a</sup> del Arte, Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural, Colorido y Modelado.

Sección segunda. estudios de arte aplicado

Arte decorativo, Abaniquería, Cerámica y esmaltes, Pintura Mural.

<sup>3</sup> Id., págs. 7-8.

<sup>4</sup> *Acuerdos en Limpio de Juntas Particulares, desde 1765 a 1786*, Libro I, año 1777-78, págs. 19.

<sup>5</sup> *Estudios*. Lista de Matrícula de estudios profesionales. Año 1863-65. Legajo núm. 44, núm. 5.

<sup>6</sup> *Estudios*. Libros de Aprobados en las clases de esta Escuela desde 1768 a 1845. Legajo 40, núm. 10, v.

CONCLUYENDO: Lo que se pretende plantear con esta rápida y escueta ojeada basada en algunos puntos de la investigación realizada, es la necesidad que la H.<sup>a</sup> del Arte tiene de contar con el proceso docente seguido por los artistas en un momento histórico determinado, ya sea impartido por individuos o por organismos colectivos de todo tipo. Conocer la preparación profesional del artista es como atisbar la explicación de gran parte de su obra, del mismo modo que su personalidad, educación, nivel humano y espiritual, nos perfilan al hombre creador.

En segundo lugar se intenta recalcar la ineludible influencia ejercida por una institución capaz de

perpetuar durante casi dos siglos su programa docente, puesto que las actuales Escuelas de Bellas Artes, promulgadas en 1934, están reglamentadas desde el punto de vista docente siguiendo el patrón académico, de modo que muchos de los jóvenes estudiantes en la Academia de antes, son los actuales profesores de las Escuelas Artísticas.

Y en tercer lugar, se pone de manifiesto el evidente matiz universitario de la Academia desde sus orígenes renacentistas y la preocupación de estas instituciones por dotar al artista de una titulación que haga posible la normalización de una profesión creativa en el ámbito de la Sociedad.



---

## *Sincronía y diacronía en la enseñanza de la historia del arte*

M.<sup>a</sup> CRUCES MORALES SARO

La exigencia fundamental de la enseñanza de la Historia del Arte, se manifiesta en la necesidad de que la comprensión del hecho artístico se haga explícito a dos niveles: la organización general de un período históricamente delimitado y el comentario particularizado de obras de arte.

No creemos que esta relación deba establecerse simplemente como una yuxtaposición, ni aceptar la ilustración sólo como acompañamiento que refrende la exposición de patrones, que en sentido acumulativo, es necesario aplicar uniformemente sobre amplios conjuntos estilísticos, es decir, como refrendo visual de la indagación y explicación que se pretende ofrecer del proceso del arte en un período determinado.

El momento clave, significativo, de la Historia del Arte, se resuelve a nivel de la enseñanza, como una síntesis entre los dos momentos: el discursivo, que tiende a uniformizar, por hacer susceptibles de la misma interpretación, conjuntos de hechos que son en realidad heterogéneos. (Como cuando se plantean las líneas básicas del Renacimiento a base de una concienzuda «Introducción»); y la particularización, el comentario que tiende a profundizar en las diferencias y peculiaridades, que se ejerce sobre obras concretas que aparecerán así consideradas en su doble aspecto de hecho histórico y hecho artístico individual.

La teoría y la crítica, llegan a nuestros días a la necesidad de admitir algo que está en el fondo mismo de nuestra actividad, la confluencia de las dos tendencias polarizadas historicismo y estructu-

ralismo, como único modo de obtener el alcance y significación total de las obras de arte.

La aplicación de esquemas lógicos a la Historia del Arte, pueden conducir si no va seguido de un momento sintético a la desmembración del hecho artístico. La posibilidad de aplicar unos modelos de trabajo idénticos a la producción artística de un período, induce a perder de vista y oscurecer el carácter de univocidad e irrepitibilidad de la obra de arte. El segundo momento actúa así como corrector dentro del normal discurrir explicativo de las génesis y los destinos, las formas y las técnicas y todos los demás índices operativos que son propios del método histórico.

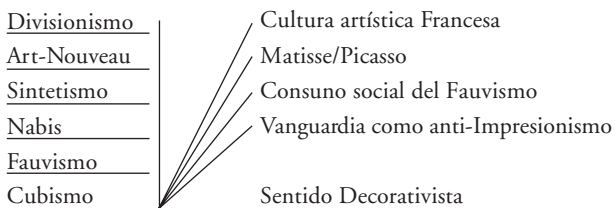
### FUNCIÓN DEL HISTORICISMO EN LA EXPLICACIÓN DE UNA OBRA

La definibilidad histórica de cada obra, afirma y corrige a la vez el discurso en el que previamente han quedado fijadas. El sentido de continuidad y simplificación que se operan por necesidades de una claridad pedagógica, se manifiestan en su verdadero sentido, cuando se traslada la reflexión a los casos particulares. Cada obra, concreta de manera unívoca, toda una serie de factores que se manifiestan mucho más ambiguos en el contexto que la circunda.

Es necesario fijar en la obra comentada, como se insertan los factores individuales, colectivos y especialmente poner de manifiesto la multiestra-

tificación del arte en cada momento. Es decir concretar las tendencias generales de una manera específica e individual. Uno de los instrumentos operativos a tener en cuenta es el «corte perpendicular» o «corte sincrónico». Mediante este procedimiento se sigue con una base histórica-artística la peculiaridad en el concretarse estilos o tendencias en una sola obra de arte:

Ej.:



ESTUDIO ROJO. Matisse. 1911

Es la llegada a la explicación de la génesis, el proceso de plasmación de tendencias efímeras, de larga duración, anticipación y retardatarias. La comprensión histórico-artística, teniendo en cuenta previamente las circunstancias del artista, posición estética, alcance de la propuesta, significado sociológico de su obra. Una parte importante de la labor del enseñante, pero que no agota el sentido de la obra.

Un nuevo punto, que puede abordarse también desde la perspectiva histórica es el carácter de «cualidad», la importancia de los valores artísticos (todavía no profundizados en sentido crítico, sino en cuanto a la relación de lo «cualitativo» con lo «típico»). Y es, que una parte importante del problema de las «obras maestras», se debate a este nivel de la TIPICIDAD.

Las propuestas desde esta perspectiva son:

— La cualidad reside en la obra que expresa mejor su época. (Desde este sentido no serían mejores las obras excepcionales).

— La cualidad expresa el complejo de las relaciones y contradicciones de la sociedad que produce la obra. En el sentido de «la verdad en la praxis» (referido todavía al papel del realismo, la verdad que refleja la obra aún a despecho de su autor. Lukács).

— La cualidad residiría en la cantidad. Alcance y proyección de una obra, incidencia en su medio cultural la obra anticipadora y revolucionaria (Masaccio en la Capilla del Carmine. Caravaggio,

etc.). En un sentido restringido sería el «populismo» (Gramsci), como eficacia cultural, consumo social de los géneros.

Estas aproximaciones a lo TÍPICO es una obra, contrastan con los resultados obtenidos desde un método ahistórico. Así desde el punto de vista formal, lo típico residiría en la capacidad de la obra para sintetizar las características (abstraídas), del estilo; es decir, la obra como punto de confluencia entre la acepción generalizante y lo individual. El tipo Ideal de Weber.

Valorada la dimensión o posición relativa de la obra a comentar, según la tipicidad, todavía se puede analizar desde su historicidad el alcance suprahistórico de la misma. Si una proyección inmediata es la que se refleja en la continuidad estilística (ej. Miguel Ángel y Rafael en los manieristas florentinos, en la escuela de Bolonia, etc.), existe, además una supervivencia proporcionada por la historiografía que incide de manera importante en la funcionalidad de aquélla.

La difusión de las propuestas a nivel teórico, el que movimientos posteriores tomen como punto de partida una obra, en la que se concentra toda una posición estética: El Laoconte de Lessing, comprendería lo que toma la historiografía neoclásica del mundo antiguo y del Renacimiento. En este sentido es especialmente fructífero llevar a cada obra a la dimensión de nuestra cultura artística actual: Las tumbas de los Médicis interpretadas por Panofsky, Borromini a través de Gaudi en los ensayos de Bruno Zevi, etc.

Una exigencia de habernos situado en este nivel suprahistórico, es la precaución al aplicar categorías generales, para determinar casi con una sola palabra la significación de una obra: nociones como arcaísmo, clasicismo, realismo, simbolismo, expresionismo, manierismo, naturalismo, idealismo, decadentismo, decorativismo, etc., sólo adquieren sentido referidas a su propio tiempo/lugar. Hemos de señalar las reservas sobre lo que las recurrencias estilísticas puedan añadir a la introspección de la obra, y sobre todo desde el punto de vista histórico considerada.

Calificar de «clásica» una etapa o una obra de un pintor, puede ser el dato más claro para diferenciar a esa obra: las obras de finales de la época rosa de Picasso en los primeros tiempos de Gosol. Pero también debe especificarse claramente en que consiste ese clasicismo. A nivel de categoría queda

muy diluido si se compara con obras de Ingres, Rafael o cualquier «clásico».

¿Dónde está la norma para considerar esto como clasicista?: ¿Idealización del desnudo femenino — canon de proporciones— figura escultórica presencia de la línea-dibujo-volumen?; o será más bien que aliamos «clasicismo» con simplicidad de la composición a nivel sintáctico, pocas figuras, claridad, estatismo? ¿Existe una norma «clásica» para el color? Es evidente que no se exige lo mismo a una obra de Picasso para calificarla de clásica, que a una obra de Delacroix. En este caso concreto el clasicismo sólo es comprensible en función de la forma-expresiva, pero no tanto a nivel sintáctico como a nivel semántico; lo «clásico» es el sentido esteticista, de goce en el arte, la tradición mediterránea de una actitud contemplativa, inmersa en la naturaleza, aunque no se haya producido esa perfectibilidad de la naturaleza de los «clásicos». Es clásico, el sentido de la obra como resultado, al final de un proceso elaborado, costoso, con muchos bocetos y dibujos, es decir, lo opuesto a una improvisación. Pero sobre todo lo demás, el clasicismo particular de obras como «El Tocado» (1906) se delimita solamente mediante connotaciones históricas. El espacio no es correcto del todo, el dibujo no es académico, la perspectiva no es aérea; sólo en la dimensión de la obra posterior y anterior del pintor, y en la herencia cultural nuestra se nos hace comprensible.

#### EL MOMENTO SINCRÓNICO DE LA OBRA DE ARTE

Con todo, el aspecto que resulta menos solucionado a nivel práctico de los programas de Historia del Arte, está en centrar el segundo momento a que nos referíamos dentro de la particularización del comentario sobre obras concretas. El momento sincrónico en el que se trata de abordar el cuento de la operación crítica con la explicación histórica ya referidas al nivel de la unidad de la obra de arte.

Surgen muchas referencias, en el proceso de proporcionar a los estudiantes las claves, para determinar la misma artísticidad de la obra. Se trata de facilitar la percepción unida a la significación. Ello exigirá ver en la obra de arte un sistema de significaciones, un lenguaje visual y una tecnología.

Resulta útil citar ahora el concepto de «imagen poética» aplicado al arte (G. Della Volpe). Poner

de relieve «lo formal» que el excesivo historicismo tiende a descuidar pero desde una posición en que la forma se manifiesta como «imagen-concepto», los contenidos sólo se evidencian al expresarse y desde esa perspectiva las mismas imágenes son ahora los contenidos.

El estilo se nos explicaría como una creación de la forma por las ideas y de las ideas a través de la forma.

La primera exigencia, estriba en destacar la obra en relación con el artista, la obra es una elección entre múltiples posibilidades y las posibilidades desechadas pueden seguirse a veces en la preparación de estudios y bocetos, en la sucesión de varias obras que suponen direcciones divergentes experimentales, etc.

Respecto al papel del factor material: artesanía, técnica, tecnología, lo artístico se manifiesta como distinta, pero estos factores pueden integrarse de manera importante. A veces la técnica (en sentido amplio) se asume por el artista como el contenido mismo y condiciona la expresión (Brancusi, Chillida, Arquitectura Actual, etc.).

La reflexión de la obra sobre sí mismo, la obra como poseía del hacer poesía; uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo en plantear la obra como manifiesto, pero este aspecto se encuentra muchas veces a lo largo de la Historia del Arte, especialmente desde el Renacimiento. (La fachada de 55. Lucca o Martina de Pietro da Cortona revela el conflicto y la posición del autor en la polémica Bernini/Borromini).

El momento sincrónico, contribuye a determinar la validez total de hecho artístico. Así el fenómeno neogótico puede ser susceptible de un excelente ensayo histórico, pero a nivel forma-expresión se revela en toda su insuficiencia, lo mismo diríamos de tantos plagios, pastiches y academicismos (incluso los contemporáneos, de los fenómenos Naifs, Abstractos ... cuando degeneran y falsean la dimensión del arte).

Desde el punto de vista de la creatividad presente en una obra, podemos referirnos a la capacidad de comunicación o de información. Aquí se trataría de observar sobre todo la novedad de la imagen, que se interpreta como más llamativa y por ello con mayor incidencia a nivel «vanguardista».

En el concepto de «obra total», se llegaría a proporcionar la auténtica dimensión global y las manifestaciones que completan al aspecto plástico o visual; como versión a nivel literario y musical.

En este lugar se destaca en toda su importancia para la función pedagógica el papel del comentario de textos, el papel de la artigrafía y la colaboración interdepartamental que sacase de este presente aislado, en «insulas» autónomas, las distintas disciplinas cuya faceta complementaria es más significativa, que la particularidad de los «campos» sobre las que se ejerce la investigación.

¿Las cartas de Van Gogh, pertenecen más a la Historia del Arte o de la Literatura, o es que puede comprenderse el fenómeno simbolista sin Mallarmé, Valery y Debussy, o el Romanticismo sin Goethe, Baudelaire, Wagner ...?

Por último, suele ser contradictoria la forma de introducir «la Estética» como parámetro de las obras de arte.

La Estética conlleva dos niveles en nuestra referencia, uno natural, la correspondencia cronológica y el sentido que tendría mencionar a Ficino a propósito de «La Primavera de Boticelli», a Lipps y Wörringer para introducir una obra expresionista germana, o la consabida alusión a Freud ante la simbología surrealista. Es preciso acudir al Aeropagita para explicar parte de la elaboración arquitectónica de Suger, y a Abelardo y la escuela de Chartres, la Escolástica y el Tomismo para aludir al naturalismo de gótico. Pero tampoco la estética puede ser la demostración clara del estado del arte en una época. El carácter excesivamente general de las propuestas y la particularidad con que se expresan las obras de arte ha de resolverse nuevamente por la introducción de cada caso particular.