

La pregunta por la expresión en el estilo: Gombrich y Wölfflin

Javier Arnaldo

Universidad Complutense de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

*“¿Es que deben ser explicadas las obras de arte?”
H. Wölfflin*

RESUMEN

Como es sabido, la obra de Wölfflin es una importante referencia en la formación y en los escritos de Gombrich, a la vez que objeto de una crítica contundente por parte de éste. Gombrich abunda en el desarrollo autónomo de los problemas artísticos iniciado por Wölfflin, e incluso da explicación a algunas constantes del comportamiento formal postuladas por el autor de *Conceptos fundamentales*. El punto de partida de ambos es la psicología de la percepción, sólo que esta ciencia se ha desarrollado extraordinariamente en nuestro siglo, y ha puesto en evidencia la necesidad de revisar, entre otras cosas, los criterios para la interpretación de los estilos artísticos que se derivaban de la psicología de la empatía del siglo XIX. La antropología biológica de Gombrich ha puesto las bases de una evaluación más adecuada de la relación estilo-expresión.

SUMMARY

It is known that Wölfflin's production is not only an important reference in Gombrich's development writings but it also appears to be the object of a very conclusive criticism. Gombrich emphasizes the autonomous evolution of artistic problems began by Wölfflin and he even explains some constant characteristics of formal behaviour postulated by the author of *Kunstgeschichtliche grundbegriffe*.

They both take psychology of perception as a starting point. In any case, this science has witnessed an extraordinary growth in this century and has proven the necessity to revise, among other things, the criteria to interpret artistic styles deriving from 19th century empathy psychology. Gombrich's biological anthropology has established the basis for a more adequate evaluation in style/ expression relationship.

1. GOMBRICH ENSAYISTA

En el panorama de la historiografía artística de nuestro siglo, Gombrich es, a todas luces, un autor atípico. Su prosa nítida, inteligente, amigable y ligeramente irónica nos remite a un modelo desacostumbrado: la literatura y el ensayo ilustrados del siglo XVIII. Sus obras son ensayos en el sentido exacto del término: aborda un tema, mientras lo mide éste le conduce a otro que, a su vez, enriquece el planteamiento inicial, retoma las afirmaciones anteriores con mayor confianza, etc. Formula sus rotundas tesis con la humildad de un empirista, con la sensatez del que cuestiona o colige siempre en función de la experiencia. Lo que escribe con elaboradísima sencillez adquiere un carácter difícilmente rebatible porque se rige por un tenaz sentido común. Es capaz de sintetizar de forma convincente asuntos muy complejos, asuntos que pueden parecer inabordables, señalando con franqueza y aproximándose con una incomparable amenidad a cuestiones, motivos, leyendas, constantes o problemas que escoge entre

muchos, que se hacen felizmente significativos y en los que descubre claves explicativas muy pertinentes.

Este maestro de la concisión más que enseñar métodos historiográficos, lo que hace es invitar a una reflexión sin prejuicios, desprovista de esquemas preconcebidos y atenta a factores aparentemente secundarios. No enseña a demostrar, sino a discernir. Como un buen ilustrado, asume el primado de la higiene intelectual en su trabajo. Con todo, son muchos los escritos suyos que se ocupan de problemas metodológicos, y, sobre todo, hacemos notar que siempre que aborda el estudio de un tema histórico-artístico, a la vez que lo trata, sus indicaciones se encaminan a cuestionar bases operativas muy afianzadas en los métodos de la historiografía artística. El lector en el que piensa Gombrich, el pedagógico Gombrich, es el profesional de la Historia del Arte, algunas de cuyas categorías básicas (estilo, intención, expresión o, pongamos por caso, evolución) se ven notablemente alteradas en su alcance y significado tras la lectura de *El sentido de Orden* o *Arte e ilusión*.

La libertad de concepto de Gombrich le permite formular sus propuestas teóricas como tesis opuestas a las habituales y que invitan a revisar formas muy afianzadas en la evaluación historiográfica. Con ello, por supuesto, no busca el riesgo gratuito, ni una temeridad pueril, sino que, sencillamente, compara, cuestiona y corrige. Esta es una constante en sus escritos que le sirve para perfilar una sintomatología de las dolencias que, con carácter crónico, afectan al saber histórico-artístico. Las aseveraciones metodológicas de este psicólogo de la percepción son muchas, pero nunca sobrepasan el marco de una propedéutica correctiva. Lo que le interesa es preparar al conocimiento y a la interpretación de obras de arte, y para ello previene de todos los indicios de error o falsedad que pueden manifestarse en el modo mismo de considerar los objetos. Su objeto último de estudio son los depósitos artísticos, pero su interpretación pasa por el estudio de lo que podríamos llamar la patología de la Historia del Arte como disciplina institucionalizada.

2. DIAGNOSTICOS: HEGELIANISMOS

Es bien sabido que, de entre los muchos posibles incómodos intrusos de la teoría historiográfica, Gombrich ha sentido repetidamente en el banquillo de los acusados a la filosofía hegeliana de la historia, que es como decir a la filosofía moderna de la historia. Ha prevenido a los historiadores del arte frente a la tendencia a utilizar la categoría de «progreso» en la explicación historiográfica, y, sobre todo, ha abundado con innumerables argumentos en la necesidad de reconocer la improcedencia de una identificación de los estilos artísticos con rasgos expresivos unitarios a partir de los cuales haya de leerse el complejo espiritual propio de una época o de un pueblo. Esa arriesgada toma de postura le ha llevado a distanciarse de nuestro «colegio» profesional, y, con alguna coquetería, se ha presentado como «historiador de la información visual», en lugar de como historiador del arte a secas. Esta difícil batalla es la del médico que quiere combatir una extendida epidemia, y que, ante la inexistencia de medicamentos conocidos y probados, crea su propio laboratorio farmacéutico, e inventa tratamientos o aplica curas homeopáticas. Es, a todas luces, una batalla difícil de ganar, y que incluso él no quisiera ganar sin reservas. Más bien, si pensamos en Gombrich como estrategia militar nos encontraríamos con uno que no pretende la rendición del enemigo, sino evitar más desmanes. Para ello hace escaramuzas en el frente, en las que arroja al enemigo argumentos suficientes para hacerle entrar en razón y conseguir un pacto afortunado. Es eso lo que quiere obtener: un pacto en cuya primera cláusula ambos bandos reconozcan que ignoran casi todo lo que deberíamos saber para poder afirmar sin reservas. El triunfo sería, digamos, el que todos pasásemos a ser «outsiders» en nuestro propio territorio.

Gombrich escribe propaganda de guerra cuando, por ejemplo, nos sorprende conjurando la obra de Jacob Burckhardt, colocando al maestro de la Historia de la Cultura en la tradi-

ción de la izquierda hegeliana, a la que también quiere hacer pactar. Una extravagancia tal, que repite tendenciosamente con Dilthey o con Huizinga, sólo puede ser explicada, repetimos, como desafuero en la propaganda de guerra. De hecho, este soldado sentimental confiesa que le tiembla la mano¹ nada más desenvainar su florete de esgrimista contra la autoridad de Burckhardt. Pues, lo que quiere combatir no es la *Kulturgeschichte*, ni a sus hábiles portavoces, sino el mantenimiento de sus paradigmas mistificadores, cuyo estandarte él identifica con una pura teogonía de la historia.

Podemos estar seguros de que Gombrich nunca ha querido comprender la filosofía de Hegel como la del ilustrado que traza el proyecto que ha de culminar en la soberanía real de la razón, y que recoge y despide, incluso, a la Ilustración del siglo XVIII. Y no ha querido hacerlo porque el influjo de Hegel le parece demasiado poderoso y demasiado agobiante como para poder asumirlo con optimismo.

De la lectura de sus páginas colegiremos también que no quiere abolir la *Kulturgeschichte* potenciada en el siglo XIX, sino la forma en que ha sido potenciada, el optimismo que llevó a considerar todos los elementos que componen la diversa trabazón de los momentos de la cultura bajo el postulado de la unidad orgánica esencialmente nueva, en la que la psicología humana vendría, por así decir, a trascenderse a sí misma, y a colocarse en un peldaño necesariamente superior. Los elementos que componen una nueva constelación desaparecen en el producto resultante. Ese avance escalonado de los productos de la cultura es lo que la filosofía moderna transcribe con el término neogriego *holismo*. Para Gombrich no hay motivo para ofrecer un enfoque optimista de la historia de la cultura porque es muy dudoso que se halle potenciada por una causa superior, porque la psicología humana es más bien frágil como causa y como cosa, y porque los fundamentos sociales y las constantes biológicas de la civilización son demasiado notables. Lo que está consiguiendo, además, la civilización reciente es, según Ernst Gombrich, alimentar una «pérdida colectiva de memoria con la que nos vemos amenazados»².

¿Quiere, entonces, Gombrich que la Historia del Arte se ciña el cinturón para emerger tan sólo como ciencia de documentalistas? Basta leer cualquier artículo suyo para saber cuál es la respuesta a esta pregunta accesoria. Lo que Gombrich exige al historiador es que sea defensor de la cultura, que sirva a la supervivencia de la cultura y no a su confiada industria. La historiografía antropológica de Gombrich aborda, por así decir, la continuidad de los fracasos, más que la oportunidad de los éxitos.

Hemos abundado en la idea de que las indicaciones metodológicas de Gombrich son, básicamente, una propedéutica para una historia del arte desintoxicada, pero no las orientaciones de un historiador «de escuela», por mucha «escuela» que tenga detrás nuestro autor. Sería inocente distinguir trazos metodológicos en la idea de la habilidad técnica que con tanta insistencia esgrime para explicar fácticamente los cambios estilísticos. Una cosa es valorar determinantes que han sido eludidas injustificadamente, y otra es postular un deter-

¹ *Ideales e ídolos*, Barcelona., 1981, p. 45.

² *Ibid.*, p. 226.

minismo técnico como ya hizo en el pasado, por ejemplo, G. Semper. Los edificios positivistas sólo son sólidos mientras no haya nadie en su interior al que se le ocurra abrir una ventana. Tan pronto como esto ocurre y penetra en ellos la humedad de su periferia, sus vigas se corrompen tan rápido como sus ilusiones. Y Gombrich no sólo considera oportuno abrir las ventanas que haga falta en edificios aparentemente consolidados, sino también cerrar alguna que otra y recordar a sus contemporáneos, en la época del expresionismo abstracto, que la habilidad técnica no es, ni mucho menos, un factor artístico desestimable.

3. PSICOLOGIA DE LOS ESTILOS

Con todo, Gombrich no se fija en el asunto de la competencia de las manualidades de los artistas -que ya, como él mismo afirma, no es suficiente para desarrollar criterios de valor-, sino en la relación entre las habilidades técnicas y la psicología de los estilos. Este es un problema de rango sensiblemente distinto. Se trata de habilidades en relación a claves estilísticas y a expectativas de realización que pueden ser perfiladas en términos psicológicos.

Si enmarcamos las enseñanzas de Gombrich en la denominada psicología de la percepción estaremos más cerca de hacerle justicia, pero, a su vez, se trata de una tradición tan amplia, que con ello diremos muy poco sobre la especificidad y la novedad de sus propuestas. Al considerar, sin embargo, los hábitos intelectuales de Gombrich en los aledaños de la antropología biológica, será mucho más acertada y precisa la etiqueta que utilizamos. Ahora bien, ¿conocemos ya una escuela de la historiografía artística basada en la antropología biológica? No, desde luego, como tendencia establecida, y de ahí provienen tanto la inquietante novedad de los ensayos de Gombrich, como también los intereses preventivos que aparecen habitualmente en sus páginas de pionero.

Quisiéramos, con todo, marcar con mayor radicalidad el carácter profiláctico de las reflexiones que Gombrich nos dirige. En busca de ese énfasis topamos con un capítulo muy sugestivo de su libro *Arte e ilusión*. Es el que lleva el título de *La verdad y el estereotipo* y va encabezado por una cita que procede de la *Crítica de la razón pura*, en concreto del segundo libro de la *Análítica trascendental*. Lo que decía Kant que transcribe Gombrich es lo siguiente:

«Ese esquematismo de nuestra razón al enfrentarse con los fenómenos [...] es un arte escondido en las honduras del alma humana, cuyo verdadero modo de operar difícilmente arrancaremos jamás a la naturaleza»³.

Con esta referencia de principio tal vez fomenté en Vds. la sospecha de que pretendo colocar el legado de Gombrich en el vector de la tradición kantiana. No es este mi objetivo ni mi asunto, que, obviamente, requeriría un estudio más detallado y a propósito. Digamos, no obstante, que la impronta kantiana en los planteamientos de Gombrich no es de rango mayor que en Ernst Mach o en los teóricos de la *Gestalt*. Es

más, la tradición del siglo XIX que, frente a la herencia hegeliana, Gombrich recoge y valora no es sino la psicologista, en la que se yerguen, entre otras, las obras de Hermann Helmholtz y Johannes Volkelt, sustentadas por el legado de Kant.

Y dejemos ahora a un lado la memoria filosófica de Gombrich y pensemos en lo que concierne a la interpretación histórico-artística el problema al que alude Kant en la cita expuesta. Esta hace referencia a lo insondable de las razones del esquematismo con el que opera la mente humana. Naturalmente, el historiador que se ocupa de los depósitos artísticos y trata de explicar el modo de representar la naturaleza que les es característico, si tiene en cuenta ese postulado, se verá impelido a ser reservado en todo lo que se relaciona con las causas subjetivas que afectan a dichas obras. Este sería el primer consejo a seguir, el no excedernos en la personalización, en la mitificación o, en suma, en el enflaquecimiento de la idea de la *voluntad artística*, que es precisamente la que vendría a encarnar la forma de relación entre la esquemática substancia de la mente humana y los fenómenos de la naturaleza externa.

El mencionado capítulo *La verdad y el estereotipo*, cuyo encabezamiento luce ese pequeño apoyo en la autoridad de Kant, contiene una brillante reflexión sobre los móviles formales e imitativos de un cuadro de Cézanne. Gombrich se sirve de la comparación entre una fotografía del monte Saint-Victoire tomada por el historiador John Rewald y uno de los paisajes de Cézanne con este motivo. El contraste entre ambas imágenes conduce a una evidencia. En el mundo de los fenómenos no hay estereotipos. «La verdad -escribe Gombrich- es que nunca hubo una tal imagen única que pudiéramos aislar para compararla con la fotografía o con el cuadro. Hubo una infinita sucesión de innumerables imágenes mientras el pintor examinaba el paisaje ante él, y esas imágenes enviaron una compleja estructura de impulsos por los nervios ópticos de su cerebro. El propio artista no sabía nada de todo aquello que estaba ocurriendo, y nosotros sabemos menos»⁴.

La complejidad de la imagen elaborada por Cézanne puede ser, ciertamente, complemento de su experiencia, de sus afecciones sensitivas y (como se nos dice) neurológicas ante el paisaje. Pero, en este caso, la objetividad de la mimesis no puede ser planteada en términos de correspondencia de la imagen con el objeto que permanece, sino que, de darse, como de hecho ocurre, una feliz adecuación, que es imposible de reducir, de los medios expresivos a la experiencia de aquel paisaje, la objetividad recae sobre las previsiones formales de la mente del pintor en su relación con el fenómeno o conjunto de fenómenos a los que se enfrenta.

Que existen previsiones o hipótesis formales que pueden ser tratadas en términos de objetividad es algo que Gombrich, sin lugar a dudas, admite. Basta leer sus estudios sobre Leonardo, que probablemente constituyen su mayor acierto como historiador. Ahora bien, lo que Gombrich quiere poner de manifiesto al enfatizar que priman las previsiones formales sobre la posible fidelidad a la información visual del

³ [K.r.V., B 180-181.] *Arte e ilusión*, Barcelona, 1979, p. 68.

⁴ *Ibíd.*, p. 70.

objeto, no es la objetividad de unos u otros esquemas estilísticos, sino justo lo contrario: que el estilo se impone sobre el objeto, y, por lo tanto, necesariamente pone límites a la objetividad.

Por así decir, la condición ineludible del estilo no es la «voluntad» de forma, sino la limitación de las conjeturas formales que están a disposición del artista. Al fin y al cabo, la voluntad no puede radicar en otro ámbito distinto al de las formas a las que está subordinado todo apunte visual, pero si éstas, como nos dice Gombrich, responden a «esquemas y diseños que el artista ha aprendido a manejar»⁵, lo que marca la voluntad es el propósito de hacerlas conformes a los objetos, los motivos o los fenómenos imitados. Lo que ocurre es que cualquier nueva «voluntad de forma», necesitará conocer previamente los «esquemas y diseños» que altera, y, en alguna medida, ajustarse a ellos, es decir, hacerse conforme a lo que sabe.

Todo ello lleva a Gombrich a una conclusión tan sencilla como lúcida sobre el problema del estilo:

«Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo, y precisamente porque todo arte es «conceptual», todas las representaciones se reconocen por su estilo»⁶.

Y añadiríamos: no sólo porque todo «arte» es conceptual, sino porque nuestra visualidad está conceptualmente determinada. Y con ese añadido no nos alejamos de las ideas del insigne historiador. Es como si tradujéramos el famoso aserto de Goethe «vemos aquello que pensamos» por un «vemos aquello que podemos pensar».

Gombrich, eso sí, al abordar el problema de los arquetipos que forman parte de la mente en su proyección artística sigue un orden que hace justicia al sentido común. En los conceptos que operan sobre la visualidad en la mimesis artística marca en primer lugar todos aquellos condicionantes que están ligados a los formularios técnicos, las maneras, los medios y esquemas formales dominados. Las obras artísticas cumplen tareas, pero sólo las tareas que se pueden proponer según las habilidades del lenguaje artístico conocido. Enfatiza, por tanto, las posibilidades objetivas de los esquemas formales: aquello que puede hacerse real bajo determinadas condiciones de realización, valga la redundancia. De ahí su interés por la teoría de la ciencia. Pero, no por ello olvida las posibilidades subjetivas, esto es, los supuestos que posibilitan que subjetivamente algo pueda ser pensado como real. De ahí su enorme interés por la psicología de la percepción, la semiología de la imagen, la lingüística formalista, el formalismo visual, o, en sentido lato, la psicología de los sentidos.

Antes de proseguir con estas consideraciones permítanme hacer un breve inciso, y tengan a bien volver sobre la lectura del párrafo citado: «Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones...». Reconoceremos el dominio de la frase pregnante y elocuente que distingue a Gombrich en cuanto nos demos cuenta que nos transmite algo que por poco hubiéramos dado por sobreentendido, pero que no tiene

desperdicio. Apela a nuestro sentido común, y al final nos ayuda extrayendo él mismo la conclusión a la que normalmente deberíamos haber llegado. Creo que es importante remarcar esta aparente inocuidad, porque nos permite comprobar que Gombrich es un maestro en un arte que desgraciadamente brilla por su ausencia en los ensayos de Historia del Arte, lo mismo que en las aulas universitarias. Me refiero al arte de la mayéutica. Cosas que están en la conciencia de todos, pero que no suelen aflorar, por razones y prejuicios distintos que no viene al caso considerar, son las que se ponen de manifiesto con la ayuda de su discurso, y las que, curiosamente, consiguen que nos preocupemos por nuestra propia higiene intelectual. Comprenderemos, por esto mismo, que lo que el ensayista prepara, pero no formula, es mucho.

En ese amable paternalismo de terapeuta podemos percibir una sensible diferencia con respecto al autoritarismo del profesor Wölfflin que él mismo pone repetidamente de manifiesto. Gombrich nos plantea cuestiones de fondo (conceptos fundamentales) pero formuladas como si polemizara sobre las dificultades de dichos problemas en su misma epidermis antes de hacerlo en profundidad. Una de esas preguntas clave que él nos arroja es la que le plantearon sus propios maestros: «¿por qué el arte tiene una historia?»

Es una pregunta previa al resto, una pregunta que tiene prioridad por ser, si se me permite la expresión, «epidérmica». No dice ¿cuál es la razón de la historia en lo que se refiere a los objetos artísticos? sino ¿qué es lo que hace que tengamos que ordenar los objetos artísticos necesariamente en la historia? Responde que el arte no tiene una historia porque se ordene en una evolución lógica, sino que dispone de parámetros históricos porque requiere el apoyo de una tradición. Pero, como parece fuera de dudas, esa tradición no está compuesta simplemente por variantes expresivas, por un sin fin de visiones individuales en la transcripción imitativa de la realidad. No, las metas del arte cambian, pero toda innovación se produce según condiciones de posibilidad impuestas por los logros de la tradición conocida. «Yo encuentro las razones [de que el arte tenga una historia] - escribe Gombrich - en la psicología de la percepción, que explica que no podemos «transcribir» simplemente lo que vemos y hemos de recurrir a métodos de tanteo en el lento proceso de «hacer y comparar» y «esquema y corrección». Dado el objetivo de crear una imagen convincente de la realidad, así es como «evolucionarían» las artes; el objetivo, a su vez, debe depender de la función asignada a las artes visuales en una cultura particular»⁷.

Gombrich conduce, al fin y al cabo, la idea de un evolucionismo lógico a la facticidad de una evolución posibilista según condiciones históricas puntuales. En otra ocasión en la que se planteó la misma pregunta respondió que «El arte tiene una historia porque las ilusiones del arte no son sólo fruto del análisis de las apariencias que el artista practica, sino instrumento indispensable para dicho análisis»⁸.

Esta formulación es más áspere, pero también más pregnante. Al decir que las ilusiones del arte son instrumento

⁵ *Ibíd.*, p. 78.

⁶ *Ibíd.*, p. 89.

⁷ *El sentido de Orden*, p. 268.

⁸ *Arte e ilusión*, p. 39.

indispensable para el análisis de las manifestaciones artísticas, vuelve a poner de relieve la importancia de la impronta del estilo en las expectativas de transformación, pero incluso de conocimiento en una tradición artística. Ahora bien, al tiempo que realza su significación, Gombrich problematiza insistentemente el uso de los términos estilísticos siempre que piensa en los parámetros históricos del arte. Es esta una curiosidad típica de Gombrich, para quien «Todos los procesos cognoscitivos exigen sobre todo flexibilidad y elasticidad de la mente»⁹.

4. WÖLFFLIN COMO PROBLEMA

En el momento en que parece consolidar una vía de comprensión de asuntos problemáticos como éste, él mismo desdibuja sus propias convicciones y deja un tanto huérfanas y a nuestro arbitrio las afirmaciones que había realizado. Por eso resulta algo artificioso sintetizar cuál es la visión de Gombrich sobre la función historiográfica del estilo, y al hacerlo no quisiéramos que fuese en perjuicio de la viveza de su pensamiento. Su toma de postura cobra cuerpo por la vía de la crítica de las tesis de autores consagrados. Entre ellos hay un autor al que se diría que pretende reorientar, es Heinrich Wölfflin. De las razones que esgrime para hacerlo puede aprenderse mucho. A primera vista Gombrich se presenta como su oponente, e incluso parece desear la jubilación de Wölfflin como autoridad. A la larga la repetición o emulación de ejemplos de Wölfflin o las referencias solapadas a sus ideas nos hacen intuir que los lazos que ligan sus obras no son fáciles de deshacer. Y probablemente confrontar los puntos de vista de Gombrich con los del historiador que escoge como rival, Wölfflin, no es la manera más desacertada de matizar algunas ideas del propio Gombrich sobre esos asuntos que nos ocupan.

Insistimos en que, antes que nada, Gombrich rechaza toda teoría del estilo postulada desde la «historia del espíritu». La idea de los estilos como expresiones de unidades sincrónicas de la cultura en la historia le es especialmente incómoda, de ahí su insistencia en lo que llama el «estudio de las continuidades»¹⁰, que no es sino una medida correctiva¹¹. Gombrich ve encarnada aquella idea en un sinfín de interpretaciones historiográficas, excepción hecha curiosamente

del caso de Wölfflin, cuya obra considera relativamente al margen de las pautas hegelianas.

El problema que encuentra Gombrich en el formalismo de Wölfflin es de otro tenor. Hace referencia al mantenimiento de patrones morfológicos y connotaciones normativas a la hora de distinguir cualidades estilísticas concretas. «Ni las críticas normativas -escribe nuestro autor en *Norma y forma*-, ni una descripción morfológica por sí solas nos proporcionarán nunca una teoría del estilo»¹².

Para corregir esas directrices Gombrich propone, por ejemplo, valorar sólo relativamente los principios morfológicos positivos, y tratar de caracterizar los términos estilísticos a partir de «principios de exclusión» (los principios que se rechazan), «principios negativos» (desviaciones de una norma) «principios de sacrificio» (los valores que se sacrifican en favor de otros), o de los «órdenes de prioridades» que se deducen de las opciones concretas en un estilo. Volvemos a encontrarnos, pues, con medidas preventivas.

Pero, la crítica puede extremarse aún. En el capítulo VIII de *El sentido de Orden* las objeciones de Gombrich tienen visos de agresión: describe a Wölfflin como «fisonomista con la conciencia intranquila»¹³. La intranquilidad proveniría de que «Wölfflin nunca resolvió la contradicción entre su aproximación fisonómica y su aproximación formalista al estilo»¹⁴.

¿Qué quiere decir esto? Que una aproximación formalista a los principios de organización de un estilo excluye en principio la descripción de valores expresivos como cualidades inherentes, por razones que explicaremos. O, de otro modo: que la *caracterización* formal en sentido estricto no puede confundirse con una caracterización fisonómica del estilo como hace Wölfflin, quien prácticamente identifica características morfológicas con sensibilidades hacia la forma¹⁵.

Las razones que alega Gombrich para realizar esta crítica son de diverso signo. La primera es, cómo no, la sospecha de alguna forma de hegelianismo. Gombrich ve el fantasma de Hegel hasta en las celdas de los conventos franciscanos. Incluso no le incomoda el rol de historiador quijotesco: «cabalgemos nuestro leñoso corcel -escribirá- para batallar contra una cantidad de fantasmas que aún acosan el lenguaje de la crítica de arte»¹⁶. Aunque, de las aventuras de Don Quijote quisiera rescatar sobre todo los momentos de lucidez del héroe. En este caso sospecha que Wölfflin

⁹ *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, 1968, p. 70.

¹⁰ «Si se necesitan etiquetas podemos hablar de estudios en contigüidad y en continuidad, aunque ni unos ni otros puedan mantenerse totalmente aparte de los otros. La investigación de continuidades puede conducirnos también a individuos que sobresalgan de la multitud anónima debido al impacto que causaron en las tradiciones, y el enfoque biográfico suscitará preguntas siempre renovadas acerca de convenciones culturales, sus orígenes y el tiempo de su validez» [*Ideales e ídolos*, p. 65.]

¹¹ La inversión de los objetivos del análisis historiográfico tiene para Gombrich habitualmente un sentido correctivo o curativo que no debe ser minusvalorado. Así, por ejemplo, frente a una visión del estilo como «síntoma» por el que se diagnostica una época, nuestro autor simpatiza con una interpretación «farmacológica» del estilo, según los efectos que pueden derivarse de los estilos artísticos sobre la vida humana. Véanse, a este respecto, «Four Theories of Artistic Expression», *Architectural Association Quarterly*, XII/4, 1980, pp. 14-19, y *Styles of Art and Styles of Life*, Londres, Royal Academy of Arts, 1991.

¹² *Norma y forma*, Madrid, 1984, p. 217. En este famoso artículo [*Norma y forma*, esp. pp. 209-211] hace ver que los pares de conceptos de Wölfflin no son tanto criterios formales objetivos cuanto polaridades utilizadas como principios de valor que sirven a la caracterización de una norma oculta, que es el ideal clásico de perfección.

¹³ *El sentido de Orden*, p. 258.

¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹⁵ Aún así, como me hizo notar el propio Gombrich, Wölfflin no escribió «*Los*» conceptos fundamentales, sino *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, que no deben ser tomados por parámetros únicos ni universales. El problema radicaría, en este sentido, en ceñir suficientemente el espacio de validez y el alcance de los *conceptos* de Wölfflin.

¹⁶ *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 11.

reconoce en los patrones morfológicos que describe más realidad de la que éstos sostienen, y que, dando por supuesto un paralelismo entre las tipologías formales, los modos de ver y la historia del espíritu, no sólo interpreta en términos psicológicos patrones convencionales, sino que diferencia mediante éstos fisonomías artísticas nacionales, fisonomías de época y hasta de raíz racial. Gombrich recuerda suficientes ejemplos que provienen, sobre todo, del libro de Wölfflin *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*.

Incluso para alguien que no se sienta perseguido ni amenazado por el espíritu de Hegel resulta plausible el sentido final de la crítica desatada por Gombrich. Ciertamente, Wölfflin, discípulo de Burckhardt, sobresalió enormemente en la diferenciación y descripción de los valores clásicos de la cultura, cosa que no es sino el estudio de las «continuidades». Sus reflexiones en este ámbito extemporáneo son muy fructíferas e instructivas, como lo demuestra en su libro de 1899, *El arte clásico*, donde los «valores eternos» de Wölfflin encuentran su expresión más sabia y más sólida. Ahora bien, el asunto se complica cuando busca explicación a algunas excepciones y, por ejemplo, pasa a «preguntar por la legitimidad del clasicismo entre nosotros (germanos, septentrionales)»¹⁷, y alude a la simbiosis entre los valores clásicos y el carácter nacional italiano, y pone en entredicho la objetividad del concepto de clasicismo que ha acuñado en la «idolatría»: «¿cómo puede explicarse -se pregunta Wölfflin- el hecho del «italianismo» en el Norte, si no es mediante el abandono de lo propio? No parece haber otro camino: el alemán, al venerar los valores italianos, renuncia a su Dios y se entrega a la idolatría. Pero, ¿cómo, si nuestro modo de ver Italia no era «italiano»? si sólo encontrábamos en el arte italiano lo que habíamos puesto[!]»¹⁸.

Elucubraciones de tal extremo descubren en el historiador actual auténticos borrones de tinta en el trasfondo de muchas propuestas de Wölfflin. La vieja cuestión de los caracteres nacionales, que persistiría con arraigo en la Alemania de entreguerras, y que después, como obstinado tema de conversación, se convertiría, tristemente, en manjar de fanáticos y aderezo de oportunistas, es algo que ninguna persona con sentido común plantearía hoy en términos categóricos. Pensamos, desde luego, en una escuela alemana, pero no en un «sentimiento formal alemán», espectro que sólo existe entre la bruma de los libros decimonónicos. Y Gombrich reacciona, en efecto, ante esas tesis no tanto aturrido por sus dificultades científicas, sino, sobre todo, alarmado por las resonancias políticas de tales especulaciones.

Parece injusto, no obstante, centrar las críticas en reflexiones anticuadas y en esos asuntos escurridizos que no son precisamente los más representativos de la obra de Wölfflin. Desde luego que su fama grandiosa y su condición de cofundador de una disciplina científica se convierten en agravantes para Wölfflin, pues exigen a sus colegas ser menos condescendientes en sus opiniones que en otros casos y hacen idónea una severidad vigilante a la hora de hacer frente a sus

tesis. Estas ya le fueron rebatidas contundentemente en vida desde la psicología experimental y desde la Escuela de Viena. Pero, insistimos, ni el «argumento antihegeliano», ni las reservas políticas que pueda mantener Gombrich, nos parecen argumentos suficientemente contundentes como para desbancar sin más al esforzado formalismo del historiador suizo.

Gombrich considera aún otros indicios de invalidez en las categorías formales de Wölfflin. Y hay uno muy firme que radica en una insuficiente diferenciación de los aspectos representacionales en la teoría del estilo de este autor. Esta es eminentemente morfológica. Como es sabido, hace uso de pares de conceptos tales como lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, multiplicidad y unidad, etc., que sirven para describir los diversos modos de representación y guiar el estudio estilístico. «El punto más débil de su razonamiento es -asegura Gombrich- el referente a la relación de estos modos de representación con el aspecto objetivo de la realidad»¹⁹. No es que esa relación no esté adecuadamente perfilada, sino que, simplemente, no se plantea.

Esta llamada de atención es muy pertinente. Es resultado de una curiosa sospecha de Gombrich. La que le llevó a cerciorarse de que las categorías de Wölfflin sustitúan mediante principios de orden el antiguo término crítico *composición*, y mediante principios de representación en contorno y profundidad el término *fidelidad a la naturaleza*²⁰. Precisamente «composición» y «fidelidad a la naturaleza» constituyen las dos instancias fundamentales en el ideal plástico del clasicismo. La sensación de orden y la imitación correcta han de encontrar un equilibrio óptimo según las aspiraciones de la solución formal «clásica». Ambas instancias son estrictamente interdependientes: a mayor énfasis en los principios de orden, menor naturalismo, y a la inversa.

Las coordenadas de Wölfflin orientan la descripción formal sólo en función de la «norma clásica», y sólo según ésta se juzgan las soluciones en un plano técnico o morfológico. Sin embargo, no se depara en las cualidades de la representación o del estilo según prioridades que no respondan a tales valores normativos. Y así, especialmente, todo lo relacionado con la mimesis artística queda reducido a descripción de soluciones de objetivos que no tiene por qué plantearse universalmente el arte, sino sólo cuando se acepta o se discute la norma clásica. Las cualidades de la mimesis no se contemplan, o se constriñen bajo principios morfológicos, cuando, en realidad, el seguimiento de la mimesis se propone precisamente el conocer formas de relación entre el lenguaje artístico y las manifestaciones de la naturaleza sensible, que juegan con importantes móviles psicológicos. Y éstos, ciertamente, no pueden ser limitados a unas cuantas posibilidades tipológicas del estilo.

Gombrich desea que la historiografía artística deje, por así decir, de normalizar paradigmas, como pone de relieve a propósito de los análisis formales que no tienen en cuen-

¹⁷ H. Wölfflin, *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, 1988, p. 72.

¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹⁹ *Norma y forma*, p. 212.

²⁰ *Ibid.*, p. 213.

ta el seguimiento puntual de la mimesis en relación a la empi-
ria. Es más, lo que vale para un contexto no tiene por qué
ser válido para cualquier otro. Los análisis para el conoci-
miento de los estilos no pueden orientarse como una cien-
cia normalizada. Gombrich -son sus palabras- estima «la
existencia de la «ciencia normal», la aplicación de un para-
digma existente y prefabricado, como una amenaza para la
salud de nuestra búsqueda y nuestra investigación. Esta salud,
como todos sabemos, se ha hecho de todas maneras un tanto
precaria con el ascenso de lo que sólo cabe denominar «indus-
tria académica»²¹. Bien, si regresamos ahora al problema
que comentábamos antes, el de la asociación de las caracte-
rísticas morfológicas con valores expresivos, podremos abo-
darlo con mayor propiedad. Para Wölfflin, efectivamente,
«los estilos son expresión de la época»²², y sus conceptos
formales tratan de aprehender -son sus palabras- «los fun-
damentos psíquicos del cambio de estilo»²³.

Es sabido que Wölfflin pensaba en sus ocho pares de con-
ceptos como instrumentos de descripción formal, pero, al
mismo tiempo, no dejaba de utilizarlos como categorías inma-
nentes. Los refería al núcleo *fundamental* de la «forma inter-
na», de modo que han de servir para denominar sentimien-
tos formales y «leyes vivas de la forma» que connotan valo-
res eternos de las artes visuales, preñados de valores intem-
porales del espíritu.

Cuando Gombrich observa que los «conceptos funda-
mentales» de Wölfflin se formulan al margen de la relación
entre los recursos artísticos y la realidad sensible, el que esos
principios formales hayan de ir asociados inmanentemente
con valores expresivos se hace dudoso. Sobre todo por una
razón, y es que no aparece modelo natural subjetivo u obje-
tivo alguno. Wölfflin no está definiendo legítimamente «leyes
vivas de la forma» y «sentimientos hacia la forma» que poda-
mos tener por categorías universales, sino que se trata de
principios que, repetimos, se derivan de una macroestructu-
ra normativa, el ideal plástico de la «terza manera». Por
tanto, si se establecen relaciones formales a partir de prin-
cipios que definen una norma, aquellas no pueden ser sino
posibilidades plásticas que se dan a partir de esa norma y
que comunican, significan o expresan en función de la exis-
tencia de dicha norma y en relación a ella, pero no por sí
mismas. Wölfflin convertía, al fin y al cabo, principios deri-
vados en estereotipos formales significantes, mientras que
la matriz de la que provenían quedaba innombrada, como si
tuviera una existencia natural.

Este factor convierte la crítica «antihegeliana» que le
hace Gombrich en relativamente inofensiva, pero también
se refuerzan con ello otros problemas. La desdichada pro-
puesta de una «Historia del Arte sin nombres» -extrava-
gancia que tantas veces se criticó a Wölfflin, y que deslus-
tra la idea de una Historia del Arte según *tareas* de Burckhardt
²⁴ - revela hasta qué punto intuía esas categorías formales

desprovistas de una fundamentación histórico-genética efec-
tiva, esto es, desligadas de condiciones históricas indivi-
duales. Para Wölfflin, en principio, el problema del estilo
afecta sólo a la dinámica inmanente de la forma, que él intu-
ye como evolución predecible del arte. De ahí que Wölfflin
tenga menos de intérprete de la historia que de teórico de
una «vida particular del arte» con directrices intemporales,
son las del ideal clásico.

El paulatino alejamiento del Wölfflin maduro de la his-
torigrafía de la cultura se produjo en la medida en que se
entregaba a problemas inmanentes de la interpretación esté-
tica que le apremiaban. Y, cuando se aplicó a consolidar
esquemas *fundamentales* para los modos de visión artística,
éstos se quedaban huérfanos nada más nacer, pues se pre-
sentaban como valores preformados e independientes de con-
diciones históricas puntuales, por así decir, como valores sin
periferia. Paradójicamente, la emancipación de la Historia
del Arte de la Historia de la Cultura, tal y como la plantea
Wölfflin en su búsqueda de «lo artístico del arte», le con-
duce a un inquietante reduccionismo de las categorías ope-
rativas de ésta.

Pero, no es este tipo de reduccionismo el que preocupa a
Gombrich, ya que él, el enemigo de la filosofía de la histo-
ria, asume y valora precisamente esa hazaña de Wölfflin de
haber buscado la vía de emancipación de la Historia del Arte
con respecto a la Historia de la Cultura. El problema que
acusa Gombrich sigue siendo el que los valores formales que
Wölfflin categoriza se tengan por valores expresivos que
corresponden inmanentemente a determinados órdenes plás-
ticos.

Curiosamente, Gombrich recoge en su polémica contra
Wölfflin la importantísima autocrítica que éste se hizo en
un artículo de 1933, en el que revisaba el sentido de sus
conceptos fundamentales. Gombrich coincide en buena
medida con los términos del propio Wölfflin en este escri-
to, en el que indudablemente se inspira su crítica. Leemos
en dicha revisión, por ejemplo, que él piensa que sus con-
ceptos sólo pueden ser entendidos como formas de la expre-
sión, pero que pueden utilizarse de diversas maneras en
relación al sentimiento. «Lo que queremos mostrar -escri-
be Wölfflin- es que hay que determinar de manera *muy*
general la medida expresiva de nuestros principios esque-
máticos»²⁵. «Hay que guardarse de una explicación dema-
siado específica»²⁶.

Es ese *in nuce* el argumento que va a emplear Gombrich
contra el alcance que antes querían tener los conceptos de
Wölfflin. Esa es la idea de la «falacia fisonómica» que argu-
ye Gombrich, y que había inquietado también al historiador
suizo: «El arte -llegó a escribir éste- no refleja distintas
«atmósferas» de manera uniforme y natural, como los ges-
tos en un rostro humano que reflejan las alteraciones del sen-
timiento»²⁷.

²¹ *Ideales e ídolos*, p. 227.

²² *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, 1985, p. 32.

²³ *Ibíd.*

²⁴ Sobre la evolución del pensamiento historiográfico de Wölfflin véase: M. LURZ, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, 1981.

²⁵ *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, p. 32.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*, p. 28.

5. FALACIA FISONOMICA

«Falacia fisonómica» como título para una teoría estilística es, con todo, un rótulo poco delicado y, sobre todo, poco benévolo. Excede los términos de una autocrítica y es propia de un fiscal muy avisado, como Gombrich. Es evidente que los escritos de Gombrich se nutren de numerosos recursos y criterios estéticos que le permiten confirmar el rango del arte clásico y sus valores; y en esas cuestiones Wölfflin destaca como una de sus fuentes máspreciadas. Ahora bien, Gombrich hereda de su aprendizaje en la Escuela de Viena un interés muy marcado por el arte no clásico y el estudio interdisciplinar, y todo hace que amplíe extraordinariamente los métodos comparativos de Wölfflin. Pero, es sobre todo su defensa de una psicología de la percepción actualizada lo que le insta a socavar los planteamientos de Wölfflin. Esto no ha de ser muy difícil, teniendo en cuenta que la psicología es una ciencia que ha conocido un desarrollo vertiginoso en nuestro siglo.

Pensemos que entre los maestros de Wölfflin se encuentran W. Dilthey y J. Volkelt. Con ellos se inició a las relaciones de la hermenéutica y la psicología de la *Einfühlung* (empatía). Más tarde se servirá también de los planteamientos de Robert Vischer y de Adolf von Hildebrand. Y, en efecto, el desarrollo autónomo de los problemas artísticos que propone Wölfflin mantendrá siempre tácitamente su punto de partida en la psicología de la percepción. Ahora bien, al desligarlas de las relaciones socio-históricas y biográficas de la cultura, lo mismo que de la trabazón psico-física del conocimiento estético, las enseñanzas de sus mayores pierden calado y objetividad psicológica. Desprovista de compromisos con la relatividad empírica de la historia, su historia autónoma de los problemas artísticos podrá ser sospechosa de fraude, puesto que no hay otros apoyos que le den firmeza. Entre sus parejas de conceptos y la psicología de la empatía existía para Wölfflin una relación que nunca explicó ni fundamentó, pero sospechamos que tampoco le estaba permitido hacerlo en el marco de una analítica formal descontextualizada.

Esas fisuras hacen más sencillo para Gombrich el asedio del baluarte formalista. De todos modos, él, que no es dado a la psicología en su forma historicista, prefiere rivalizar en una lucha cuerpo a cuerpo con las armas de un mejor psicólogo de la percepción. Y cuando tilda al formalismo wölffliniano de «falacia fisonómica» se complace en interpretar un papel similar al del ilustrado Lichtenberg polemizando contra Lavater, o en identificarse con el experimentalismo de Hogarth, cuando éste criticaba la teoría fisonómica en boga en el siglo XVIII. Recordemos lo que nos dice en sus páginas «Sobre la percepción fisiognómica» de *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Recoge ahí las burlas de Lichtenberg sobre el planteamiento fisonomista de Lavater. Y todo ello para «discutir la validez y los límites del planteamiento fisiognómico»²⁸, especialmente en lo que afecta a la interpretación histórico-artística.

El teólogo J. Ch. Lavater es el artífice de un método fisonómico, que hizo época, que interpretaba los caracteres de las personas según la forma de la silueta de sus cabezas. Prácticamente, según su concepto, el carácter era transferido por la forma. Gombrich asocia a ésta la posición de los historiadores que interpretan estilos y formas artísticas como si estos, por sus rasgos «fisonómicos», comunicaran significados precisos. Tal sería, por ejemplo, la posición de Wölfflin al pensar en un carácter expresivo inherente a las diversas morfologías de las manifestaciones artísticas.

La crítica de Gombrich es transparente: no se puede confundir la expresión con los códigos de una comunicación ordenada. La expresividad *inmediata* de las formas proviene de su capacidad para provocar reacciones fisonómicas, y lo que hacen estas últimas es proyectar un carácter o un sentido sobre el objeto. La expresión depende del objeto, y a su vez es producto de reacciones intrasensoriales imprecisas con las que respondemos a las formas. Denotamos imprecisión semántica en esas reacciones porque se moldean sobre un trasfondo psicológico muy amplio. La capacidad de sacar sentido «caracteriológico» a formas dadas es, en principio, propia de nuestra psicología en su nivel regresivo -apunta Gombrich-, no en un nivel cognitivo, y no implica la comprensión o el saber sobre el objeto. Se basa en reacciones primarias a estímulos visuales «biológicamente significantes»²⁹, y, en cualquier caso, esa proyección psicológica de significados sobre formas se da en «estados de responsabilidad de nuestra mente» que son muy importantes en la experiencia estética, aunque no los únicos determinantes. Cuando se trata de desarrollar una caracteriología de las formas basada en respuestas inmediatas y con pretensión de inmanencia, existe para Gombrich un peligro evidente de falseamiento de las cualidades expresivas de manifestaciones concretas, porque estas se definen desde un nivel demasiado general, demasiado abstracto, y hasta demasiado absoluto. Gombrich, insistimos, no disimula su sospecha de que esas respuestas psicológicas se hallen muy ligadas al nivel regresivo de nuestras disposiciones psíquicas, desde el que no se pueden explicar las bases de una comunicación ordenada.

La «falacia fisonómica» consiste en establecer relaciones objetivas y necesarias entre categorías formales y expresión sin necesidad de un contexto comunicativo que vaya más allá de la referencia a respuestas psicológicas. Gombrich, refiriéndose a problemas relacionados con el «nivel regresivo» de la conciencia estética primeva, advierte: «Sería un peligroso error equiparar la «imagen conceptual», tal como se usa en los estilos históricos, con esa imagen mínima de fundamento psicológico»³⁰. Es ese un planteamiento al que hay que sobreponerse, y Gombrich insta al estudio de «una válida teoría de la articulación [plástica] que haga justicia no sólo al carácter expresivo de sus elementos, sino también al misterio de la forma ordenada»³¹. La cualidad de una obra de arte no puede reducirse sencillamente a experiencia esté-

²⁸ *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 67.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*, p. 76.

tica, sino que es también un espacio semántico susceptible de ser analizado.

¿Entonces nos participa Gombrich el sinsentido de que el lenguaje artístico carece de formas expresivas? No, desde luego. Lo que enfatiza es que las formas expresivas no están prefijadas en los rasgos estilísticos. Las caracterizaciones de las constantes formales de Wölfflin pueden traducirse a hipótesis psicológicas. Según Wölfflin las respuestas empáticas que provocan unos u otros rasgos estilísticos deberían ser automáticas y vinculantes, y, sobre todo, denotarían formas expresivas inherentes a estos. Pero, para Gombrich la percepción fisonómica es un proceso de tanteo que oscila entre la apreciación de la semejanza con algún tipo de patrones dominantes para el sujeto, y la percepción de desviaciones con respecto a estos parámetros. Lo que nos permite leer la expresión no son las constantes formales, sino las alteraciones en relación a determinadas matrices con las que estamos familiarizados. En *La máscara y la cara* nos muestra Gombrich que la expresión no radica en la presentación de un «carácter», sino en la manifestación de emociones, que alteran los rasgos estables³².

No debe sorprendernos este parangón de la interpretación del estilo con la caracterización fisonómica. La crítica de Gombrich a las consecuencias de la teoría wölffliniana del estilo se basa precisamente en que observa una distinción entre patrones formales dominantes e inflexiones expresivas que se articulan en un amplio espacio semántico establecido por aquellos. A juicio de Gombrich es inadecuado transcribir tales rasgos estables en términos expresivos. La expresión no es propia de la «macroestructura» de un estilo, sino posibilidad de cada realización concreta.

Esa es una razón importante de su crítica a la teoría de Wölfflin. Podemos juzgar la expresión en el momento en el que reconocemos una inflexión concreta dentro de un *organon* estilístico, que marca expectativas, un espacio semántico, pero que no constituye, por así decir, una grafología parlante. La expresión «no es inmediata, sino dependiente de convenciones»³³. Y Gombrich define el estilo como «un conjunto de convenciones que resulta de tensiones complejas»³⁴. Las convenciones son parámetros que establecen una escala de relación para valorar las manifestaciones concretas. El historiador Joaquín Lorda ha acertado a encontrar una paráfrasis adecuada de la idea de estilo que maneja Gombrich: «un conjunto complejo de probabilidades, que los artistas aprenden a utilizar desde dentro»³⁵. Los estilos son horizontes regulares de expectativas, el marco de expectativas formales y mentales, que sufren desviaciones, alteraciones, modificaciones. En éstas precisamente busca el lenguaje artístico sus posibilidades expresivas y establece relaciones

formales, sentidos, dentro del sentido formal puesto en juego. Son los medios los que descubren al artista sus posibilidades expresivas.

La expresión, que, como indicábamos, está ligada a las previsiones y las respuestas del sujeto ante la imagen, depende de lo que Gombrich denomina relaciones intrasensoriales o equivalencias sinestéticas. Pero, advierte: «el problema de las equivalencias sinestéticas dejará de parecer embarazosamente arbitrario y subjetivo si también allí fijamos la atención no en el parecido de los elementos, sino en las relaciones estructurales dentro de una escala o matriz»³⁶. Y añade algo sobre la importancia de la lingüística como modelo a observar en el estudio las matrices o relaciones estructuradas que determinan las expectativas de los estilos: «Fue Roman Jakobson quien me hizo notar que la sinestesia afecta a las relaciones únicamente»³⁷.

El profesor Gombrich, de la misma crítica que realiza a Wölfflin, aprende que el sentido que se asocia a determinados rasgos formales se da dentro de un marco de probabilidades establecido por ciertas normas y que condiciona nuestras reacciones a la expresión. Colige que todo *organon* estilístico, como convenciones que marcan expectativas, tiene un «nivel propio de normalidad», con el que sería necesario familiarizarse para percibir la intención del desplazamiento de cualquier componente en juego en un sentido o en otro. La propuesta de Gombrich para entender los campos semánticos de las imágenes artísticas no está tan alejada de la idea del estilo de Alois Riegl, ese horizonte típico «por medio del cual se nos hace en efecto capaces de disfrutar lo específico, peculiar, insólito de un estilo, con todo el encanto que cualquier alteración suele provocar en él»³⁸.

Todas las obras son excepciones, desviaciones en relación a ciertos postulados de «normalidad» que pueden transcribirse en una serie de categorías que hacen de aquellas conjuntos de decisiones entre alternativas. Es este el punto en el que adquiere importancia el problema de la mimesis. Gombrich liga íntimamente la expresión a la representación. Ambas dependen del contexto normativo, de las «relaciones estructurales» vigentes. Sólo en función del conocimiento de las expectativas de las relaciones que se manejan, en su «nivel propio de normalidad», podemos juzgar el sentido de la representación: atenderemos a las equivalencias visuales según dichas expectativas, y entenderemos la representación como expresión³⁹.

Podríamos ir algo más allá en las propuestas de Gombrich. El conocimiento artístico está sometido necesariamente a un sentido de orden que viene determinado por las expectativas formales de cada estilo. Al mismo tiempo, el orden formal ha de permitir que se desarrollen nuestras disposicio-

³² AA.VV., *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, 1983, pp.15-67. [También en *La imagen y el ojo*, Madrid, 1987, pp. 99-127.]

³³ *Arte e ilusión*, p. 322.

³⁴ *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 20.

³⁵ *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, 1991, p. 299.

³⁶ *Arte e ilusión*, p. 319.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ «Eine neue Kunstgeschichte», *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Viena, Filser, 1929, p. 44.

³⁹ Recordamos, entre otras, una ocasión en la que Gombrich, escudándose en su anglofilia, remite al tema del estilo no como elemento que haya que considerar en sí mismo, sino como problema de la imitación, que es lo que le preocupa. Cfr. «A Primitive Simplicity. «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl» in englischer Sicht», AA.VV., *Kunst um 1800 und die Folgen*, Múnich, 1988, pp. 95-97.

nes, digamos, biológicas, que tienen igualmente un sentido de orden que les es inherente. Las convenciones se articulan siempre en los límites que imponen las formas de comprensión que nos son necesarias. Las propiedades de nuestras disposiciones son las que el lenguaje artístico ha de evocar o, al menos, de ellas, de nuestras propiedades psicofísicas, ha de obtener respuesta. El conocimiento artístico se articula sobre la relación entre la orientación de los medios de expresión, esto es, el lenguaje formal que se desarrolla, y la orientación de nuestra psicología, esto es, su disposición a visualizar con la gramática propuesta. Gombrich, como intérprete, desearía contar con «una gramática transformacional de las formas [sic.], o sea, de un conjunto de reglas que nos permita remitir las diferentes estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje natural»⁴⁰.

Esas «estructuras profundas», si, a modo de sucedáneos, se proyectaran, por ejemplo, como órdenes formales tipificados, nunca podrán tratarse en términos de creatividad, sino como órdenes que preceden a ésta, los que orientan y articulan la creatividad, como la boca lo hace con la sonrisa.

Estos asuntos son cuestiones abiertas. Pero, al referirme a ellos parafraseo consideraciones profilácticas de este historiador eminente que ha abordado con humor la pregunta por los estereotipos en el estudio de la tradición artística, y ha hecho ver que esta cuestión conduce a muy diversas realidades que se engarzan, y que no son del todo ajenas a las constantes de nuestra constitución biomolecular, en la que radica la virtual objetividad del conocimiento artístico. Kant, a quien antes nos referíamos, tenía, como cualquier otro, su sistema nervioso.

⁴⁰ *Arte: percepción y realidad*, p. 48.