

ET IN ARCADIA EGO

PANOFSKY EN PERSPECTIVA

Carlos Montes Serrano

En el presente ensayo se analiza la biografía científica del célebre historiador del arte Erwin Panofsky, intentando evaluar su legado a la historia del arte y de la cultura a partir de los comentarios críticos, explícitos o implícitos, que nos ha dejado Ernst H. Gombrich en el conjunto de sus escritos. Por lo análogo de su trayectoria profesional, las relaciones con el Warburg Institute, los intereses comunes en el ámbito de estudio, la amistad y el reconocimiento mutuo que se tuvieron en vida, las opiniones y críticas de E. H. Gombrich son especialmente autorizadas y valiosas para juzgar, ya cercanos a los cuarenta años de su muerte, las ideas y presupuestos teóricos de Panofsky.

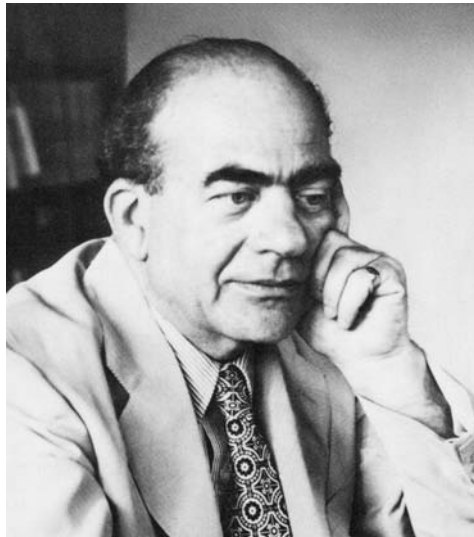


Fig. 1. Erwin Panofsky (1892-1968).

LA FORTUNA CRÍTICA DE ERWIN PANOFSKY

Durante los años cincuenta y sesenta, Erwin Panofsky (1892-1968) ocupó un lugar preeminente entre los historiadores del arte¹. Los estudios de iconografía e iconología por él popularizados, llegaron a convertirse en una auténtica moda intelectual. Tal es así que Panofsky llegó a afirmar que cuando aparecía un nuevo número del *Art Bulletin*, siempre temía encontrarse con una parodia de su método.

Sin embargo, y de forma inevitable, pasados ya casi cuarenta años de su fallecimiento, su influencia ha ido decayendo, y sus obras, aunque continuamente reeditadas, son poco leídas. Su inmensa erudición abruma a las nuevas generaciones, incapaces de seguir sus razonamientos cargados de citas clásicas. Todo ello ha contribuido a crear una cierta prevención en el lector especializado, más interesado hoy día en los valores artísticos de las obras, que en la interpretación de sus significados en el contexto de la filosofía de la historia y de la cultura.

Con todo, en el último decenio la obra de Panofsky volvió a ser objeto de un cierto debate. Todo surgió por la celebración de su centenario en 1995. En los Estados Unidos se organizó un congreso sobre la influencia de Panofsky en los distintos campos del saber², a la vez que sus discípulos publicaban *Three Essays on Style* (1995), un libro homenaje al viejo maestro que reunía tres ensayos inéditos seguidos de unos recuerdos personales³. La sorpresa fue que el anciano profesor Ernst H. Gombrich, desde su plácido retiro en Hampstead, reaccionó ante esta última obra, y ante la edición inglesa de *Perspective as Symbolic Form*, con una crítica devastadora en *The New York Review of Books*, que fue rápidamente recogida en varias revistas especializadas, y más tarde incluida en su último libro publicado en vida⁴.

1. Sobre Panofsky, véase: GOMBRICH, E. H., "Obituary. Erwin Panofsky", en *Burlington Magazine*, 110, junio 1968, pp. 356-360. HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1984.

2. LAVIN, Irving (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton, New Jersey, 1995.

3. LAVIN, I. (ed.), *Erwin Panofsky. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Paidós, Barcelona, 2000.

4. GOMBRICH, E. H., "Icona", *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Turín, 1999, pp. 129-139. Fue publicado como "Icona" en *The New York Review* del 15 de febrero de 1996 y con el título "Panofsky en el Paraíso", en el suplemento *ABC de las Artes* del diario madrileño.

La cosa no quedó ahí, ya que en distintas entrevistas realizadas con ocasión de su noventa cumpleaños, Gombrich siguió comentando algunas de las tesis de Panofsky, en lo que cabría describir como un postrero empeño por combatir los últimos mitos del pensamiento hegeliano en la teoría e historia del arte.

Gombrich ya había dejado traslucir una velada crítica y una mayor reserva a lo largo de su abundante producción científica⁵. Y aunque nunca dejó de mostrar su admiración ante la increíble sabiduría de Panofsky y su habilidad para enfrentarse con nuevos problemas ante la obra de arte, si buscamos estas referencias entre sus libros y dejamos de lado sus frases laudatorias, nos encontramos con un juicio bastante sombrío. Efectivamente, Gombrich no compartía las ideas de Panofsky sobre la iconología, negaba el carácter simbólico de la perspectiva, juzgaba equivocado su estudio sobre la Idea, y rechazaba su interpretación sobre el estilo gótico y el Renacimiento.

En una entrevista publicada ya hace años, le pregunté al profesor Gombrich por sus reticencias ante las ideas de Panofsky; me contestó, con su fina elegancia, recordando el antiguo dicho clásico: “Platón es mi amigo, y también lo es Sócrates, pero aún lo soy más de la verdad”⁶.

En efecto, Gombrich siempre recordó con gratitud la amistad con la que le honró Panofsky cuando le visitaba en la Universidad de Princeton. De ahí que su juicio crítico siempre estuviera atemperado por el trato frecuente, la común biografía de dos emigrados a causa del nazismo, sus vínculos con el *Warburg Institute*, y por el reconocimiento de su innegable aportación a la historia del arte. Por todos estos motivos, tal como Gombrich reconoció en su larga entrevista con Didier Eribon, se impuso que en sus escritos las críticas a Panofsky no dejaran ver más que la punta del iceberg⁷.

Sin poder extenderme demasiado, quisiera volver a retomar la obra de Panofsky en su conjunto, para mostrar, junto a su trayectoria intelectual, algunas partes ocultas de ese iceberg de preveniciones críticas al que se refería el antiguo director del *Warburg Institute*.

ALBERTO DURERO E INTERESES HISTORIOGRÁFICOS

Erwin Panofsky nació en Hannover el 30 de marzo de 1892, y falleció en Princeton, New Jersey, el 14 de marzo de 1968. Su temprano interés por las humanidades y su cuidada formación en el *Joachimsthalische Gymnasium* en Berlín le permitieron adquirir una extraordinaria cultura clásica, junto a un gran dominio del latín, griego, italiano, francés e inglés, además de una profunda afición por la gran música. Todo este saber se dejaba ver en sus escritos, y en esa facilidad para encandilar al público de sus conferencias con citas eruditas.

En sus años de estudiante, entre 1910 y 1914, frecuenta las universidades de Berlín, Munich y Friburgo, siendo influido por las corrientes filosóficas neokantianas, cuya impronta se aprecia muy especialmente en todos sus primeros escritos, y en general, en su propuesta de explicar el significado último de la obra de arte, de la producción de un artista, o de un estilo particular, a partir de ciertas constantes que definen el estado de la filosofía y de la ciencia en ese momento histórico.

De entre sus profesores solía citar con admiración a Wilhelm Vöge, el pionero en los estudios de escultura medieval, y al gran medievalista Adolph Goldschmidt, con quien se doctoraría en la Universidad de Friburgo en 1914. En 1916 contrajo matrimonio con Dora Mosse, a la que conoció en uno de los seminarios de Goldschmidt en Berlín. Con ella publicaría en los años cincuenta el libro *La caja de Pandora*, y un largo estudio sobre la galería de Francisco I en Fontainebleau.

Su disertación doctoral versó sobre “La teoría del arte de Alberto Durero”⁸, el más clásico de los artistas del norte, al que Heinrich Wölfflin ya había dedicado una monografía con anterioridad⁹. Como suele ser frecuente en la biografía intelectual de muchos universitarios, el tema doctoral le dejaría una impronta imborrable, por lo que Panofsky volvería a Durero en varias ocasiones a lo largo de su vida, en lo que quizá sea —en el pensar de Gombrich— su aportación más fructífera y perdurable a la historia del arte¹⁰.

Por otra parte, en la tesis ya queda patente lo que con el tiempo se convertiría en lo más nuclear de su orientación metodológica: las relaciones entre teoría y obra de arte, entre las ideas y las imágenes, entre el mundo del pensamiento y el mundo de la creación artística; así como las influencias del arte italiano en los países del norte.

5. Véase, MONTES, Carlos, “Panofsky, Gombrich y la Miseria del Historicismo”, en *Boletín Académico*, n. 6, La Coruña, 1987, pp. 52-58; “Estilo e Iconología en E.H. Gombrich; una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n. 4, Madrid, 1989, pp. 370-376.

6. GOMBRICH, E. H., “Interview with Carlos Montes”, *Composición Arquitectónica*, n. 6, junio 1990, pp. 125-136.

7. GOMBRICH, E. H. y ERIBON, Didier, *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*, Debate, Madrid, 1992, p. 119.

8. PANOFSKY, E., *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürer (Dürers Ästhetik)*, Berlín, 1914.

9. WÖLFFLIN, Heinrich, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, 1905.

10. Panofsky ya había recibido en sus años de estudiante el codiciado premio de la *Grimm-Stiftung* de la Universidad de Berlín, por un estudio sobre las matemáticas de inspiración italiana en la obra de Durero. Cfr. PANOFSKY, E., *Dürers Kunsttheorie, Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie Italiener*, Berlín, 1915. Otras publicaciones sobre Durero son, “Dürers Stellung zur Antike”, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921, pp. 43-92, recogido posteriormente como “Albrecht Dürer and Classical Antiquity” en *Meaning in the Visual Arts. “Zwei Dürerprobleme”, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, VIII, 1931, 1-48. *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 1943. *Saturn and Melancholy*, (con Raymond Klibansky y Fritz Saxl), Edimburgo, 1964.

Con estos primeros trabajos Panofsky altera la visión que hasta entonces se tenía de Durero, al que se consideraba como el máximo exponente en la pintura de la plasmación del espíritu del pueblo alemán. Sin embargo, nuestro autor supo mostrar que Durero fue más bien el canal a través del cual se transmitió a Alemania la tradición clásica y los ideales del humanismo italiano. Junto con Durero, en esos primeros años Panofsky también prestaría gran atención a Miguel Ángel, al que dedicará varios escritos sobre su obra y sus ideas.

Al gozar de una posición acomodada, Panofsky, siempre proclive a los estudios estéticos e interdisciplinarios, pudo dedicar su tiempo al análisis crítico de las teorías en boga en la interpretación del arte, publicando dos largos ensayos: “El problema del estilo en las artes figurativas” (1915) y “El concepto de *Kunstwollen*” (1920). En ellos examina las ideas de Heinrich Wölfflin y Alois Riegl, como punto de partida para elaborar una personal “teoría general de la interpretación” capaz de explicar los distintos fenómenos de la cultura, el pensamiento y el arte¹¹.

La lectura de estos primeros escritos no resulta fácil, pues exige del lector un buen dominio de las ideas de Riegl y Wölfflin, así como un cierto interés por la filosofía que preside el pensamiento de Panofsky en esos años. Por otra parte, y como señaló el mismo Panofsky, se trata de textos complicados, muy característicos del tipo de trabajo erudito en Alemania, que se ve favorecido por la idiosincrasia del lenguaje alemán, tan propicio a interponer una barrera de conceptos abstractos –una tupida “cortina de lana”, en palabras de Panofsky– entre el texto y el posible lector.

Lo que Panofsky buscaba al estudiar la obra de los dos más grandes historiadores del arte de la generación anterior, era un método científico para la interpretación del arte que de alguna manera salvase las diferencias entre el formalismo de Wölfflin y el idealismo de Riegl. Se trataría, en última instancia, de anudar en un mismo sistema de interpretación, tanto el análisis formal popularizado por Wölfflin, como la investigación sobre las causas últimas que gobiernan los cambios en los estilos, que Riegl resumía con su concepto de voluntad artística o *Kunstwollen*.

Una aplicación concreta de estas reflexiones metodológicas es el artículo “La historia de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” (1921). Panofsky pretende mostrar en este trabajo cómo un aspecto formal, los distintos sistemas de proporciones que podemos encontrar en la historia del arte, expresan, con mayor claridad que las mismas obras de arte, una peculiar y cambiante voluntad artística que va cristalizando en cada época en el estilo que gobierna la arquitectura, pintura y escultura¹². El escrito de Panofsky sirvió para reavivar el interés por las proporciones, un tema algo olvidado, pero que a partir de los años veinte irá ganando interés entre los estudiosos del arte, culminando con los trabajos de Rudolf Wittkower en los años cuarenta¹³.

El año 1925 vuelve a publicar otro ensayo, “Informe sobre la historia del arte y la teoría del arte; una contribución al debate sobre la posibilidad de conceptos fundamentales en la ciencia del arte”, en el que, tras debatir una vez más la validez del concepto de *Kunstwollen*, Panofsky se va a referir por vez primera a tres niveles de estudio y análisis de la obra de arte¹⁴.

En continuidad con estos ensayos, en 1932 publica el texto de una conferencia dictada el año anterior, con el título “Sobre el problema de la descripción e interpretación del contenido de la obra de arte figurativa”¹⁵, en el que continúa perfilando su método de interpretación de la obra de arte. Panofsky esboza una metodología a través de una tabla esquemática que se aproxima bastante a la que definitivamente presenta en el capítulo introductorio a sus *Studies in Iconology* del año 1939. Vuelve a formular los tres niveles de interpretación de la obra de arte, pero introduciendo grandes diferencias con lo planteado en su escrito seis años anterior. Desaparece el concepto de *Kunstwollen* de Riegl, que se sustituye por la noción del “sentido último o esencial”, más cercano al pensamiento de Ernst Cassirer¹⁶.

Es evidente, a la vista de sus primeros escritos, que el pensamiento del joven Panofsky, debido a sus estudios de filosofía alemana en su formación universitaria, es proclive a una ideología historicista, holista y esencialista de cariz hegeliano, en el sentido que Karl Popper dio a estos términos¹⁷. Como bien explicó Ernst Gombrich en su famosa conferencia “En busca de una historia cultural”, Panofsky se sitúa en la estela de Jacob Burckhardt; de hecho, nunca “renunció al deseo de demostrar la unidad orgánica de todos los aspectos de un período” y a la explicación última del arte de una época a partir de un centro común –la esencia de la cultura, el *Zeitgeist* o espíritu de la época– de la que derivarían todas sus manifestaciones¹⁸.



Fig. 2 Alberto Durero, *Autorretrato*, 1498. Museo del Prado, Madrid.

11. PANOFSKY, E., “Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst”, en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 10, 1915, pp. 460-467. “Der Begriff des Kunstwollens”, en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, pp. 321-329. De ambos trabajos hay traducción italiana en PANOFSKY, E., *La prospettiva come forma simbolica, e altri scritti*, (G.D. Neri, editor), Milán, 1961.

12. “Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung”, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14, 1921, pp. 188-219. Traducción castellana en PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 78-130.

13. Véase mi artículo, “Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower (1901-1971)”, en *RA, Revista de Arquitectura*, n. 5, Pamplona, junio 2003, pp. 59-70.

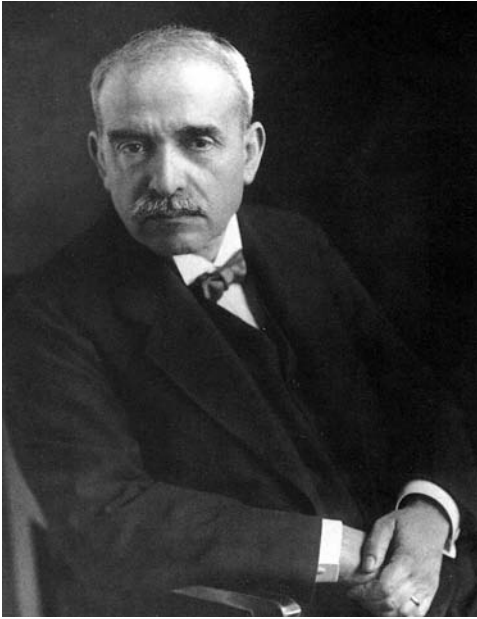
14. PANOFSKY, E., “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”, en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, 1924-1925, pp. 129-161; y versión en italiano en *La prospettiva ...*, cit., pp. 170-202.

15. PANOFSKY, E., “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, en *Logos*, XXI, 1932, pp. 103-119; y versión en italiano en *La prospettiva ...*, cit., pp. 203-218.

16. PANOFSKY, E., *La prospettiva ...*, cit., p. 214.

17. POPPER, Karl, *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 1984.

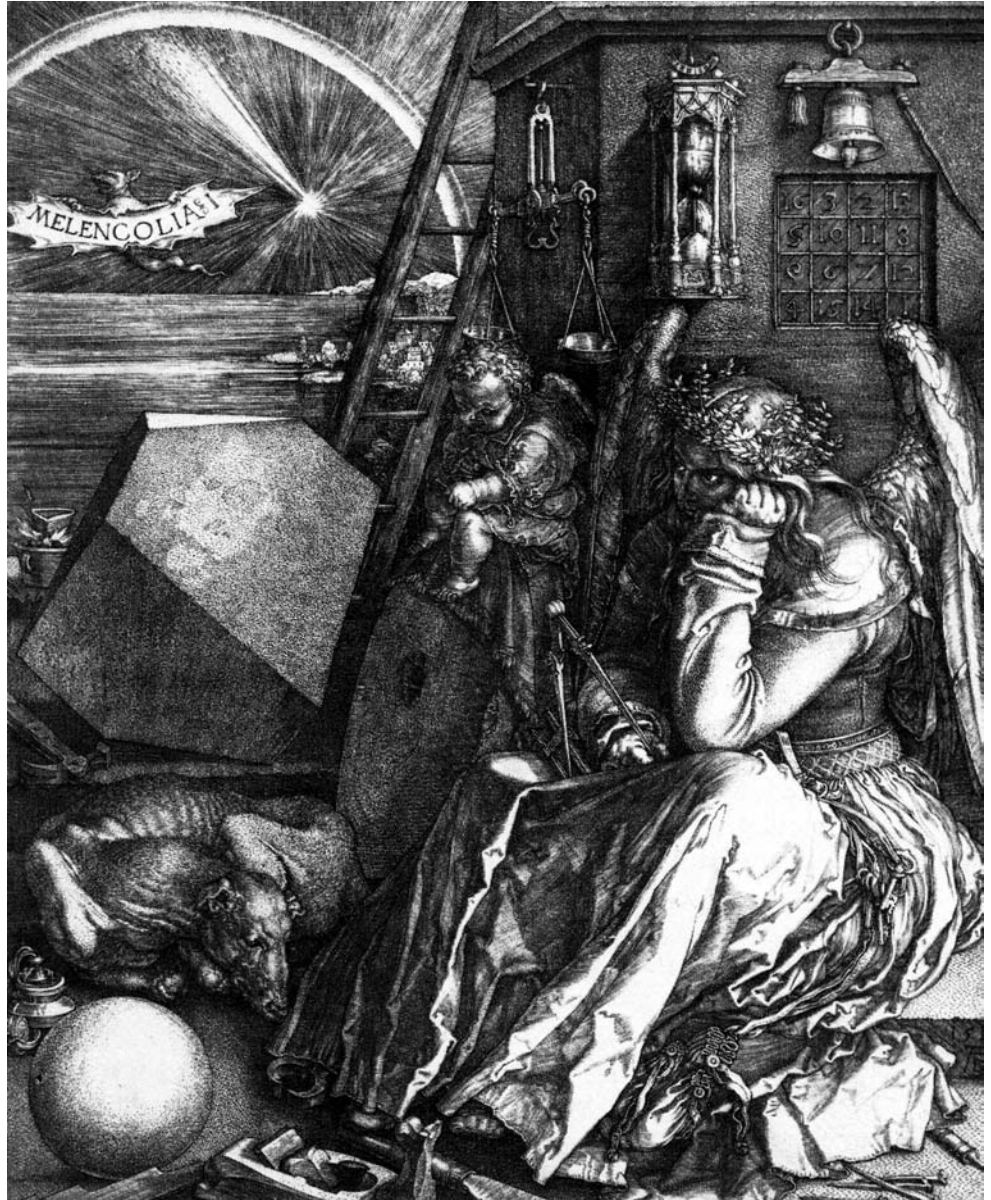
18. GOMBRICH, E. H., “En busca de una historia cultural” en *Ideales e ídolos*, G. Gili, Barcelona 1981, p. 52. También en *El sentido de orden*, G. Gili, Barcelona, 1980, p. 256; y *Lo que nos cuentan las imágenes*, p. 119 y ss. Una exposición ordenada de las ideas de Gombrich en: LORDA, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Eiusa, Barcelona, 1991.



3

Fig. 3. Aby Warburg (1866-1929).

Fig. 4. Alberto Durero, *Melancolía I*, 1514. British Museum, Londres.



4

EN LA UNIVERSIDAD DE HAMBURGO

La crisis financiera de la posguerra afectó a la fortuna personal de Panofsky. En esas circunstancias, la recién creada Universidad de Hamburgo le ofreció en 1921 la cátedra de Historia del Arte, con un contrato inicial de *Privatdozent*, ascendiendo al rango de Catedrático en 1926. Son los años de formación de su departamento, el *Kunsthistorisches Seminar*, de la colaboración con la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, y muy especialmente de los estrechos contactos con Ernst Cassirer, que por aquellos años publicaba su magna obra, la *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-29), que tanta influencia va a tener en la definición de la Iconología. De hecho, en los tres más importantes escritos de Panofsky en esos años, *Melancolía* (1923), *Idea* (1924) y *La perspectiva como forma simbólica* (1925), en los que va delimitando su método y especialidad, se descubre tanto la influencia de Aby Warburg, como la del filósofo neokantiano Ernst Cassirer.

Tiene interés relatar las relaciones de Panofsky con los miembros del Instituto Warburg, pues generalmente se identifica su trabajo y método con el de Aby Warburg y, por tanto, con el Instituto y Biblioteca por él fundado. Sin embargo, debemos recordar que Panofsky nunca fue miembro del Warburg, ni en Hamburgo, ni posteriormente en Londres; aunque parte de la popu-

laridad que alcanzó el *Warburg Institute* en los años cincuenta muy probablemente se debiera a la admiración general de los jóvenes universitarios ante los escritos de iconografía e iconología publicados por Panofsky en los Estados Unidos.

Panofsky había conocido a Aby Warburg en 1912 en Roma, en el Congreso Internacional de Historia del Arte en el que Warburg impartió una ponencia en la que desvelaba el significado de los ciclos de frescos del *Palazzo Schifanoia* de Ferrara, que supuso el reconocimiento definitivo de Aby Warburg y el prestigio de la iconografía. Sin embargo, como ya hemos visto, en esos años los intereses de Panofsky se concretaban en la realización de su tesis doctoral sobre Durero y en cuestiones más cercanas a la filosofía que a la obra de arte concreta.

Sin embargo, su posterior dedicación a la docencia e investigación en la Universidad de Hamburgo le llevó a colaborar de manera informal con miembros del Instituto Warburg, como Edgar Wind, Gertrud Bing y Fritz Saxl. De ahí la creciente orientación de los trabajos de Panofsky hacia la interpretación de los significados profundos de las obras de arte, y hacia la pervivencia y transformación de los temas y motivos de la Antigüedad –*Das Nachleben der Antike*, que decía Aby Warburg– durante el medioevo y el Renacimiento¹⁹.

La primera colaboración de Panofsky en las empresas culturales del Warburg tuvo que ver con Durero. Aby Warburg se había ocupado del significado del grabado *Melancolía* de Durero, pero su internamiento en un psiquiátrico le había obligado a abandonar su estudio. Fritz Saxl, director por entonces de la *Bibliothek*, había tomado esta investigación como suya, por lo que solicitó la colaboración del joven autor de la tesis de Durero. Éste es el origen del *Dürers Melencolia I*, publicado en 1923 en los *Studien* de la Biblioteca²⁰.

En continuidad con sus anteriores estudios teóricos, pero ya con la impronta del Warburg, publica en 1924 uno de los clásicos de la literatura artística de la primera mitad de siglo: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*²¹. Tal como se lee en el subtítulo, *Idea* es un libro de teoría del arte, en el que expone con gran erudición las distintas concepciones que adopta la noción de idea creadora –la intuición o primer chispazo creativo en la mente del artista–, en una revisión desde Platón a Winckelmann.

En el prólogo, Panofsky comenta que el origen de este libro fue una conferencia que impartió Ernst Cassirer en la *Bibliothek Warburg* sobre “La idea de lo Bello en los Diálogos de Platón”, lo que nos habla de la fertilización cruzada entre los distintos campos del saber que tanto propiciaba el Warburg²². De hecho, Panofsky hubiera querido que su texto fuese publicado junto al de Cassirer en los *Vorträge der Bibliothek Warburg*; pero la extensión que alcanzó su investigación, junto a sus más de trescientas notas y varios apéndices, hizo imposible el deseo de ambos autores, por lo que el texto de Panofsky acabó publicándose como un libro independiente. Es de notar que el deseo de publicar su trabajo junto al de Cassirer, nos habla del carácter de su estudio, más cercano a la filosofía del arte y a la historia de las ideas, que a la historia del arte.

Idea se ha convertido en un clásico de la historia de las ideas estéticas, si bien pocos han comprendido el trasfondo del texto. Panofsky no se contenta con ofrecernos un repertorio de referencias eruditas, sino que desea incidir en el sentido último del continuo cambio de significado del concepto *idea*, presentándonos así la trama oculta en la historia del pensamiento. Para ello Panofsky acudirá, una vez más, al determinismo dialéctico de Hegel: el modo de entender la idea creativa irá oscilando continuamente de una postura a la contraria, para ser superadas por una tercera que asume las dos anteriores, en un ritmo gobernado, no tanto por los artistas o pensadores, sino por los cambios ineludibles en el devenir de la *Weltanschauung*. En este caso, al igual que en su interpretación del Manierismo o del Barroco, las posturas antagónicas en conflicto serían la consecuencia de la evolución de la conciencia humana, entre una concepción de la vida objetiva y otra subjetiva, en permanente oposición entre el idealismo y el naturalismo²³.

LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA

También *La perspectiva como forma simbólica* (1927) fue el resultado de una conferencia en la Biblioteca Warburg²⁴. Como el título indica, Panofsky nos ofrece una interpretación de los recursos gráficos utilizados por los pintores para representar la realidad –los distintos sistemas perspectivos–, elaborada a partir del paralelismo con las ideas del momento sobre el espacio, todo ello realizado según la noción de símbolo acuñada por Cassirer.



Fig. 5. Alegoría sobre la Idea en el arte.

19. GOMBRICH, E. H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992.

20. PANOFSKY, E. y SAXL, F., *Dürers Melencolia I: Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung*, Studien der Bibliothek Warburg, 2, Leipzig, 1923.

21. PANOFSKY, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig y Berlin, 1924 (traducción castellana, *Idea*, Cátedra, Madrid, 1981).

22. CASSIRER, Ernst, “Die Idee des Schönen in Platons Dialogen”, en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. II, 1923.

23. Gombrich criticará por extenso el esquema dialéctico de evolución que Panofsky impone a los hechos, aun a costa de forzar las evidencias, así como su confusión de los géneros literarios, muchos de ellos de pura retórica, en los que se enmarcan las citas que comenta. GOMBRICH, E. H., “Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?”, en FATTORI M. y BIANCHI, M. L. (eds.), *Idea. VI Colloquio Internazionale, Roma 5-7 gennaio 1989*, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1990, pp. 411-420.

24. PANOFSKY, E., “Die Perspektive als Symbolische Form”, en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-25, Leipzig-Berlin, 1927 (traducción castellana, *La perspectiva...*, Tusquets Editores, Barcelona, 1973).

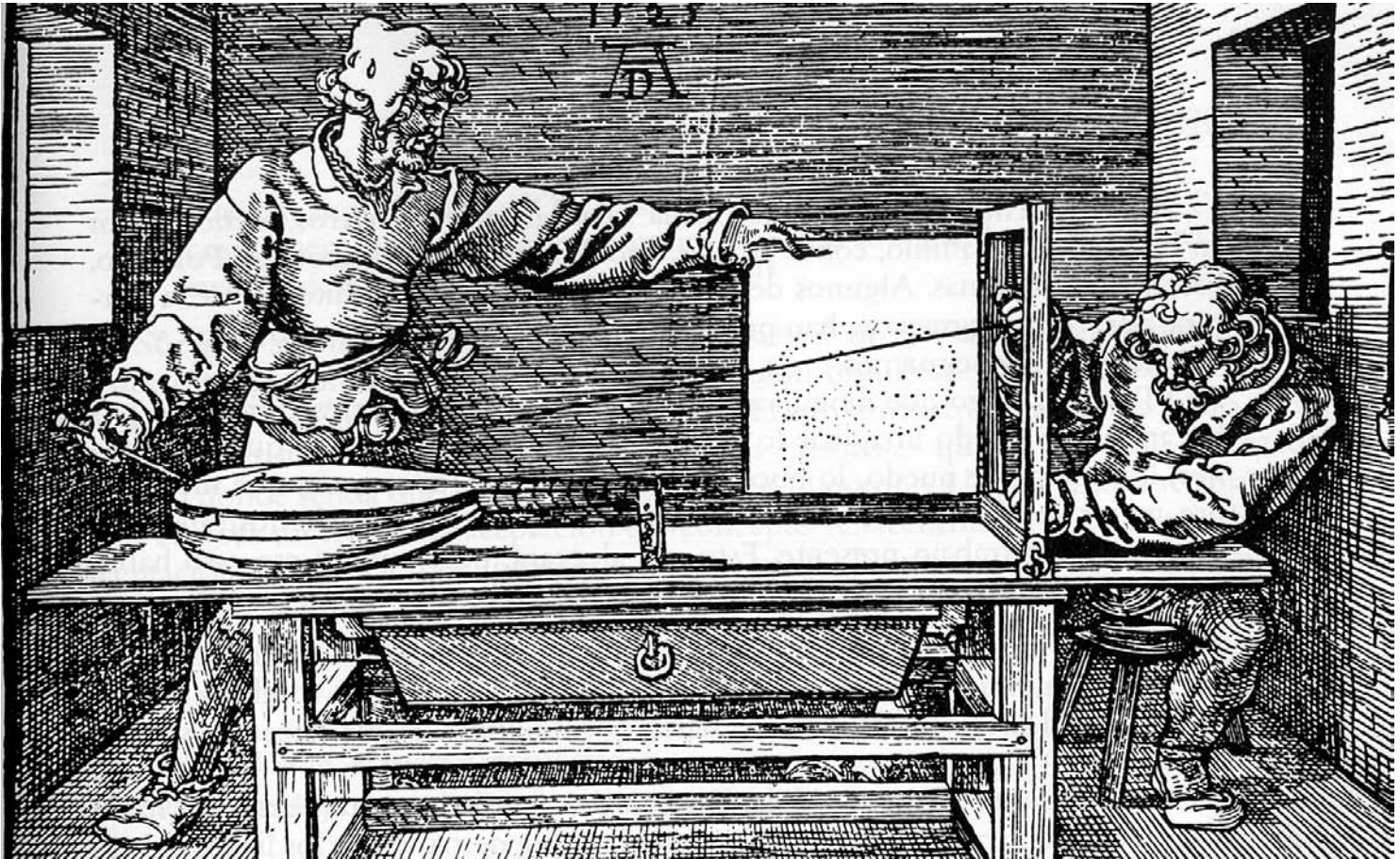


Fig. 6. Alberto Durero, *La perspectiva*, 1525.

Quizá convenga recordar, en pocas palabras, algunas de las ideas de Ernst Cassirer de mayor influencia en la obra de Panofsky²⁵. El hombre es un *animal symbolicum* —explicaba Cassirer en *La filosofía de las formas simbólicas*—, ya que no vive en un mundo solamente físico, sino en un universo simbólico, en un mundo ideal que se ha ido construyendo. “El lenguaje, el mito, el arte y la religión forman parte de este universo, son los hilos que constituyen el tejido simbólico, la enmarañada trama de la experiencia humana; cada progreso en el campo del pensamiento y de la experiencia refuerza y perfecciona esa red simbólica”.

Las formas simbólicas se complementan e integran recíprocamente, a pesar de las posibles contradicciones y disparidades entre ellas. En consecuencia, para Cassirer la filosofía debe procurar estudiar la estructura fundamental de cada una de esas actividades humanas, intentando mostrar cómo todas ellas forman una unidad, un todo orgánico, presidido por una determinada manera de ver el mundo y de organizar la experiencia. Para ello es necesario una profunda labor de interpretación del significado de las imágenes artísticas, de las formas lingüísticas, de los mitos, ritos o creencias religiosas, para llegar a obtener un conocimiento profundo del sentido último y espiritual de esas realidades culturales, de las tendencias generales y esenciales de la mente humana²⁶.

En consonancia con todas estas ideas, Panofsky expone en su *Perspectiva* la tesis de que los modos de representar la realidad son formas simbólicas, cuya significación viene a coincidir con la interpretación de los cambiantes modos de pensar esa misma realidad, es decir, con la filosofía o teoría del conocimiento, que a su vez constituye otra forma simbólica²⁷. De ahí que tanto los distintos sistemas perspectivos utilizados en cada época, como la filosofía del momento, nos remitan a unos cambios en la psique humana, a una determinada concepción del mundo, a una manera de organizar y articular la percepción de la realidad, permitiéndonos en última instancia acceder a lo más específico de la *Weltanschauung* del momento.

Tal parece que Panofsky se conforma en su trabajo con mostrar, de acuerdo con las ideas de Cassirer, las analogías internas entre estas dos formas simbólicas —perspectiva e intuición filo-

25. Ernst Cassirer (1874-1945), nació en Breslau, en una familia de origen judío y de buena posición, al igual que Panofsky. Profesor en Berlín y posteriormente en Hamburgo. En 1933 emigra a Inglaterra, posteriormente a los Estados Unidos donde es nombrado profesor en Yale y Columbia.

26. Ernst Cassirer, al igual que Warburg y Panofsky, era un holista y creía en la unidad orgánica de todas las manifestaciones de la cultura. Habría una estructura común en el espíritu humano que nos permite trazar analogías entre diversos campos en que ese espíritu se manifiesta, creando distintas formas simbólicas, como el arte, el mito o la filosofía.

27. PANOFSKY, E., “Justamente se nos revela en esto, de un modo evidente, que el espacio estético y el espacio teórico traducen siempre el espacio perceptivo *sub specie* de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada y en el segundo caso sometido a las leyes lógicas”. *La perspectiva*..., cit., p. 27.

sófica del espacio—, sin intentar exponer en mayor profundidad qué clase de conocimiento profundo sobre la psique humana cabría extraer de esta investigación²⁸. Solamente algunos párrafos y ciertas notas a pie de página nos llevan a descubrir que las ideas de Panofsky sobre la evolución de los mecanismos de representación de las formas artísticas en el espacio, vienen a seguir las ideas expuestas en su día por Alois Riegl en su estudio sobre el estilo tardo romano; y que esas tendencias esenciales y profundas, que nos desvela el estudio de las diferentes formas simbólicas, no serían otras que el *Kunstwollen* de Riegl, convertido ahora en pensamiento filosófico²⁹.

Las tesis de *La perspectiva*, en cuanto sistema de representación gráfico derivado de una ideología o forma de pensamiento, han sido refutadas por muchos estudiosos de la perspectiva y de la representación como Pirenne o Gombrich³⁰. De hecho, en su principal libro, *Arte e Ilusión*, Gombrich intentará explicar, a partir de la psicología de la percepción, por qué cambian los estilos de representación, contradiciendo las tesis de Panofsky basadas en la filosofía de la historia³¹.

Hoy día pocos estudiosos estarían dispuestos a aceptar el contexto filosófico que subyace en el texto, idéntico al de su anterior libro, *Idea*. Y sin embargo, *La perspectiva* sigue siendo el libro más conocido de Panofsky, al menos en el ámbito de la arquitectura, quizá más por lo atractivo y sugerente de su título que por la fatigosa y a veces incomprensible lectura de su contenido.

ESTADOS UNIDOS: LOS ESTUDIOS DE ICONOLOGÍA

En paralelo con estos trabajos más teóricos, Panofsky escribió o impartió conferencias sobre iconografía, desvelando los significados concretos de algunas obras pictóricas y su ideología subyacente, todo ello en sintonía con el programa de investigación de la Biblioteca Warburg³². Así, por ejemplo, en su escrito sobre *Hercules am Scheidewege* (1930) Panofsky estudia los cambios sufridos por este motivo de la Antigüedad clásica, analizando esas transformaciones como síntomas de las distintas concepciones filosóficas³³.

Con el paso de los años, sus libros y ensayos le otorgaron un merecido prestigio en los ámbitos internacionales. En 1931 es nombrado *Visiting Professor* de la Universidad de Nueva York, viajando durante tres años consecutivos a los Estados Unidos para dictar conferencias a los graduados, bajo los auspicios de lo que con el tiempo llegaría a ser el *Institute of Fine Arts* de dicha Universidad³⁴.

Como consecuencia de las leyes antisemíticas del régimen nazi, Panofsky fue desposeído de su cátedra de Hamburgo en la primavera de 1933, lo que provocó su traslado definitivo a los Estados Unidos, en lo que él gustaba denominar como “la expulsión al Paraíso”³⁵. Durante un tiempo impartiría clases en Nueva York y Princeton, hasta ser nombrado en 1935 profesor de la *School of Historical Studies*, en el recién creado *Princeton Institute for Advanced Studies*. Comenzaba así la segunda etapa de su vida académica, en la que sus escritos van perdiendo densidad filosófica, adquieren un mayor contenido artístico, y ganan en frescura y amenidad.

En uno de esos primeros viajes a Nueva York, Panofsky dictó un ciclo de conferencias sobre iconología auspiciado por la Fundación Mary Flexner, que serían publicadas en 1939 con el título de *Studies in Iconology*. Las conferencias trataron de algunos temas que, lógicamente, habían sido objeto de anteriores trabajos, como las dos dedicadas a mostrar la influencia del movimiento Neoplatónico en los ambientes artísticos de Florencia y en Miguel Ángel, cuestión ya esbozada en *Idea*; el de Piero de Cosimo, publicado anteriormente en el *Journal of the Warburg Institute*³⁶; o “El Padre Tiempo”, extraído del estudio conjunto con Fritz Saxl sobre Durero.

Con todo, la pieza más importante de este libro sería el texto de la primera conferencia, publicado ahora como una larga introducción al volumen³⁷. En ella refunde y da forma definitiva a su artículo de 1932, añadiendo a modo de ejemplo extractos de otro estudio sobre mitología clásica que había publicado en 1933 en colaboración con Fritz Saxl³⁸. El artículo incluía el célebre cuadro explicativo de los niveles del significado y las pautas metodológicas para su interpretación.

La verdadera aportación de Panofsky, y con el tiempo la más discutida, es la del tercer nivel de interpretación, que comprende la iconología o análisis de los significados intrínsecos o contenidos simbólicos de la obra de arte. Su dificultad consiste en que, según las formulaciones de Panofsky, se trata de un tipo de significados desconocidos por el autor de la obra, trascienden sus voliciones conscientes, e incluso pueden llegar a ser contrarios a los significados intencio-

28. Las ideas que se pueden extraer se refieren más al cambiante concepto filosófico y científico del espacio que a la concepción del mundo, salvo que ambas coincidan. Así se nos habla que en la Antigüedad “el mundo permanece siempre como algo fundamentalmente discontinuo” (p. 26), del concepto de infinitud (p. 36 y 39), de la objetividad y subjetividad del conocimiento, de un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias, como la expansión de la esfera del yo (p. 51 y ss.), etc.

29. Panofsky se deja llevar por las ideas de Riegl sobre la necesidad imperiosa del desarrollo de las formas, empleando expresiones grandilocuentes, como lo que “el espacio que la época moderna exige y realiza” (p. 24), o “la misión histórica del arte” (p. 29). Resulta sorprendente la afirmación contenida en la última nota a su trabajo, bastante confusa y pedante, en la que asocia la antiperspectiva al estilo manierista, añadiendo que “una concepción dogmático-religiosa del mundo, en muchos aspectos ligada al pensamiento y a la mentalidad medieval, coincide en sus efectos con el desparter de una exigencia antimatemática contraria a todo lo racional y a todo vínculo, que busca la libertad artística” (p. 123).

30. En una charla informal en el Postgrado de Teoría e Historia de la *A.A. School of Architecture* de Londres, en 1985, Ernst Gombrich comentó cómo en su juventud la tesis de Panofsky le parecía convincente, aunque muy pronto se percató de que se trataba de una especulación típicamente hegeliana y errónea. Recordaba, a este respecto, una anécdota esclarecedora: “Se celebraba un debate en casa de Rudolf Wittkower, al que asistían algunos estudiosos de la perspectiva, como M. H. Pirenne y John White, entre otros. En medio del debate, Pirenne, que era muy crítico con la idea de Panofsky, perdió la paciencia y afirmó: —¿Quiere esto decir que los romanos tenían un diferente sentido del espacio?; es decir, ¿que un romano no podía esconderse detrás de una columna si deseaba ocultarse? Y cogiendo la idea al vuelo exclamé, —Es evidente, ¡no son más que tonterías! ¿No iban a saber los romanos que los objetos situados a lo largo de una línea recta no podían verse si uno se situaba tras una columna interpuesta en esa misma línea? Lo sabían perfectamente (...) El libro de Panofsky sobre la perspectiva —concluía Gombrich— es un ejemplo de cómo forzar los datos para que todo encaje con una idea preestablecida; por otra parte, en algunas excavaciones de villas en Pompeya se encontraron frescos en los que se aprecian hileras de columnas perfectamente representadas en perspectiva”. Cfr. la grabación de la intervención de Gombrich del profesor Luis Tena Núñez, presente en aquel acto.

31. GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusión*, G. Gili, Barcelona, 1982, p. 215 y nota; *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987, p. 242; y *El legado de Apeles*, Alianza, Madrid, 1982, p. 201 y ss.; *Temas de nuestro tiempo*, Debate, Madrid, 1997, p. 49.

32. Véase, por ejemplo, “A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian”, en *Burlington Magazine*, 49, 1926, pp. 177-161 (en colaboración con F. Saxl).

33. *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Studien der Bibliothek Warburg, 18, Leipzig-Berlín, 1930.

34. Véase “Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos”, en *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 349-376.

35. Hubiera sido de esperar que Panofsky se incorporase al Instituto Warburg, emigrado a finales de 1933 a Londres, pero al parecer no recibió invitación de su director y amigo Fritz Saxl. Panofsky se sintió dolido por ello, aunque a la larga su situación académica en los Estados Unidos fue mucho más privilegiada. Había una explicación; la situación financiera del Instituto Warburg era muy precaria, ya que dependían de ayudas privadas; en esa situación casi desesperada, Saxl prescindió de Panofsky, ya que podía ser bien recibido en Estados Unidos, mientras que procuró acoger y salvar a jóvenes estudiosos en situación más incierta, como Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich o Otto Kurtz.

Fig. 7. Sandro Botticelli, tema alegórico procedente de un fresco de la Villa Lemmi en Florencia, *Las Gracias acompañan a una joven de la familia Tornabuoni ante Venus, diosa del amor*, ca. 1485. Museo del Louvre, París.



36. "The Early History of Man in a series of Paintings by Piero di Cosimo", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pp. 12-30. También, "Piero de Cosimo's 'Discovery of Honey'", *Worcester Art Museum Annual*, II, 1936/7, pp. 32-43.

37. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Mary Flexner Lectures on the Humanities, Oxford University Press, Nueva York, 1939 (reedición por Harper & Row, Nueva York 1962).

38. PANOFSKY, E., y SALX, F., "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, pp. 228-280.

39. Al poco de fallecer Panofsky, Gombrich escribió su ensayo "Objetivos y límites de la iconología", como introducción a un libro en el que recogía sus principales trabajos sobre iconografía. En él se muestra muy cauto respecto a la iconografía, advirtiendo de sus límites y peligros, y realmente crítico con la iconología. Se refiere a la diferencia del *significado intencional*, es decir el que el autor realmente pretendió que significase su obra, y las *implicaciones*, o significados que puede encontrar cualquier observador, o que asume la obra con el paso del tiempo. El historiador del arte debería dedicarse a descubrir los significados intencionales, y no tanto elucubrar sobre las implicaciones. Cfr. GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 13-51.

40. "Et in Arcadia Ego" es la contribución de Panofsky a la colección de ensayos editados en Oxford en honor de Cassirer en 1936. Se reeditó en 1955 en *El significado en las artes visuales*, cit., pp. 323-348.

41. Como es habitual en su obra, son estas explicaciones del sentido profundo de la historia, casi escondidas en el texto, las que restan rigor científico a su trabajo, apareciendo como un añadido postizo y artificioso en el desarrollo del discurso. Véase, por ejemplo, cuando citando una obra de Tasso (1573) afirma que "no constituye tanto un elogio de la Arcadia cuanto una invectiva contra el espíritu estrecho y atormentado de su propia época, la Contrarreforma..." (p. 330). O sobre el cuadro de Poussin, que "conuerda con el espíritu ya más relajado y menos angustiado de una época que emergía triunfadora de las graves convulsiones de la Contrarreforma" (p. 336).

nales del artista³⁹. Su interpretación nos desvelaría así "los principios básicos que subyacen en la elección y representación de estos motivos", "las tendencias generales y esenciales de la mente humana", "la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra".

Panofsky era consciente de lo arriesgado de este nivel de interpretación, que según él, exigiría que todo historiador tuviera una buena formación humanística. Son estos conocimientos los que le permitirían obtener una cierta "familiaridad o intuición sintética sobre la psicología del artista y la *Weltanschauung* de la época". Intuición que se vería reforzada por "la distancia" o perspectiva histórica, noción derivada de Aby Warburg, que para nuestro autor sería una garantía de la objetividad del intérprete.

En realidad, este ambicioso tercer momento interpretativo viene a coincidir con la búsqueda de una explicación de las claves que explican la esencia de una cultura, en el sentido de Burckhardt, o el *Kunstwollen* de una época. En definitiva, el significado profundo de la obra de arte nos remite a la búsqueda de un principio causal que diera sentido y relacionara todos los factores culturales de una época. Causa única que Panofsky convierte en una *Weltanschauung* o manera de ver el mundo, y que él gustaba de interpretar a partir de nociones deudoras del idealismo e historicismo alemán.

ESTUDIOS SOBRE EL MEDIOEVO

Durante los treinta años de actividad intelectual de Panofsky en Princeton, sus libros y ensayos se sucedieron sin interrupción. A su vez, sus textos fueron adquiriendo un estilo preciso e inteligible, muy cuidado en la forma literaria, en las expresiones y en la elección de ejemplos. Panofsky explicaría este hecho por la utilización del idioma inglés en sus conferencias y escritos, y por la necesidad de dirigirse a un público menos especializado y más pragmático que el de Hamburgo.

Con el paso del tiempo, algunos de sus trabajos sobre el significado de las pinturas se irían alejando del método iconológico, adquiriendo más bien el carácter de un juego intelectual, con en el que Panofsky era capaz de asombrar y deleitar al oyente o al lector, gracias a su increíble erudición, ingenio y delicado sentido del humor, al tiempo que ofrecía una explicación plausible del significado de las obras de arte.

El artículo “Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition”, del año 1936, es uno de los primeros exponentes de este nuevo estilo. En él podemos apreciar cómo Panofsky utiliza la interpretación iconológica tan sólo cuando la considera necesaria⁴⁰. De hecho, el artículo se ajusta más bien al modelo empleado por Aby Warburg en sus análisis sobre la transformación de las ideas e imágenes. Panofsky nos describe los cambiantes significados que van adquiriendo en el transcurso del tiempo, tanto de la expresión latina *Et in Arcadia Ego*, como las representaciones pictóricas con este motivo, descubriendo sutiles interferencias entre ambas tradiciones, al tiempo que va extrayendo algunas sugerencias que explican, a su entender, el sentido profundo de estas transformaciones⁴¹.

En 1940 aparece en los *Studies of the Warburg Institute* su trabajo sobre *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*⁴², y en 1943 su obra maestra, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, libro al que Gombrich calificó como la mejor monografía sobre un artista escrita hasta aquel momento. El origen de la biografía se encuentra en el ciclo de conferencias que Panofsky dictó en la Northwestern University en 1938, y en él se resumen sus años de trabajo y anteriores publicaciones sobre el artista alemán⁴³. En 1946 publica su libro sobre *Abbot de Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*⁴⁴, en el que estudia la fascinante personalidad del abad de San Denis, patrono y protector de las artes del siglo XII, y su decisiva importancia en el nacimiento del estilo gótico, derivado de sus empresas artísticas para dignificar y engrandecer la nueva iglesia basilical de San Denis, que albergaba las reliquias del legendario primer obispo de París y las sepulturas de los monarcas franceses. El relato de la vida de Suger es de lo más sugerente, aunque el lector no puede menos que sospechar que puede haber algo de fantasía en su recreación psicológica del personaje biografiado.

Ya que normalmente se asocia la iconología e iconografía con el arte del Renacimiento, creo necesario indicar que Panofsky siempre tuvo un gran interés por el arte medieval, tanto por la pintura y la escultura, como por el origen del estilo gótico. Posiblemente estas predilecciones le vienen del magisterio de sus maestros, Wilhelm Vöge y Adolph Goldsmichdt, ambos grandes medievalistas. Por otra parte, el programa metodológico desarrollado por los discípulos de Warburg precisaba una gran atención a la Edad Media y a las transformaciones de las ideas y las formas en el tránsito entre el medioevo y el *Quattrocento*. De hecho, Panofsky tiene que tratar sobre la época medieval en casi todos sus trabajos, como en *Idea, Hércules, La historia de la teoría de las proporciones*, en la que incluye los esquemas medievales de Villard de Honnecourt, o *La perspectiva*, en el que dedica todo un capítulo al modo de representar el espacio desde los siglos XII al XV. Además, se ocupó directamente del estilo gótico en la arquitectura en un largo artículo sobre Giorgio Vasari⁴⁵.

HÁBITOS MENTALES: ESTILO GÓTICO Y PENSAMIENTO ESCOLÁSTICO

Lo que en los textos sobre Suger y Vasari solamente se esboza, va a tomar forma en un pequeño libro en el que nuestro autor intenta profundizar en el nacimiento y desarrollo del estilo gótico entre 1130 y 1270, en el entorno geográfico de unos ciento cincuenta kilómetros de radio alrededor de París. Panofsky interpretará el nuevo estilo en cuanto resultado de la difusión creciente de unos determinados hábitos mentales –formas de pensar o de entender la realidad–, que irán condicionando el raciocinio, la filosofía, la teología y el arte de aquella época y en aquel lugar. Vuelve así a repetirse la tesis de *La perspectiva*; si en aquel caso las formas de comprender el espacio en



Fig. 8 Nicolás Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1639. Museo del Louvre, París.

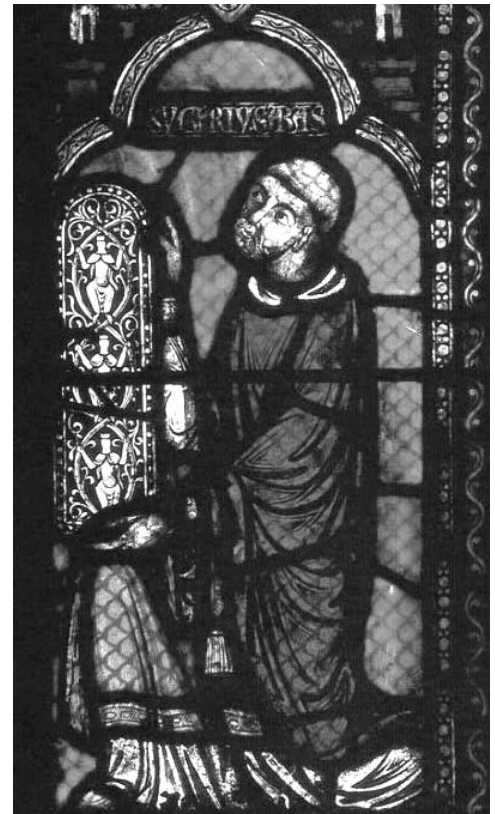


Fig. 9. El abad Suger ofrece una vidriera a San Denis, detalle de la Basílica de San Denis, París, ca. 1150.

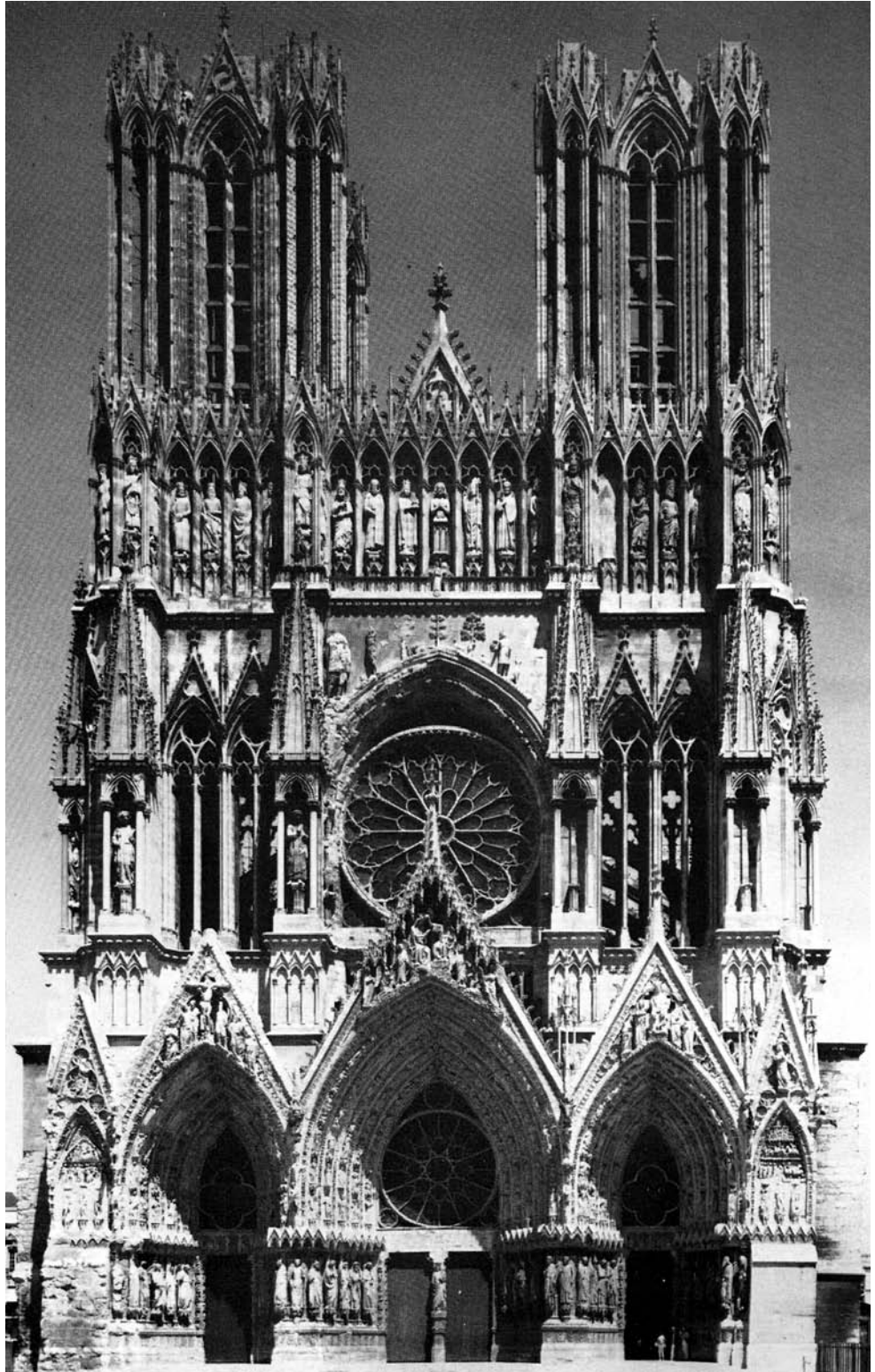
42. 'The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory', en *Studies of the Warburg Institute*, XIII, Londres, 1940.

43. La primera edición apareció como *Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1943 (en posteriores ediciones se publica con el título *The Life and Art of Albrecht Dürer (Vida y arte de Alberto Durero)*, Alianza, Madrid, 1982).

44. *Abbot de Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton, 1946 (*El abad Suger...*, cit., Madrid, 2004). La introducción al libro se incluyó en *El significado de las artes visuales*, cit., pp. 131-170.

45. "Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance...", en *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25-72. "La primera página del Libro de Giorgio Vasari. Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano...", en *El significado de las artes visuales*, cit., pp. 195-233.

Fig. 10. Fachada de la Catedral de Reims, 1252-1475 .



la filosofía eran análogas a las formas de representarlo, en el gótico los hábitos de raciocinio de la escolástica coinciden literalmente con los modos de concebir las fábricas catedralicias.

Sabemos que Panofsky tuvo este proyecto mucho tiempo en su cabeza, dudando si darle forma definitiva por el temor a las críticas de sus colegas. Gombrich solía recordar cómo en una de sus visitas a Panofsky le hizo ver su escepticismo ante estas hipótesis, habida cuenta de ciertas dudas y reticencias por parte de su autor⁴⁶. No obstante, en 1951 publicaría su estudio con el título

46. GOMBRICH, E. H., *El sentido de orden*, cit., p. 256. También en *Lo que nos cuentan las imágenes*, cit., p. 118 y ss.

*Gothic Architecture and Scholasticism; An Inquire into the Analogy of the Arts, Philosophy and Religion in the Middle Ages*⁴⁷.

Aunque aparentemente es un escrito menor, me parece que el libro nos revela como ningún otro el pensamiento de nuestro autor, poniendo en evidencia, con su explicación del sentido último del estilo gótico, el alcance y los límites de su método. Y esto es así por haber dotado a su libro del carácter de un simple ensayo de divulgación, prescindiendo de su acostumbrada acumulación de aparato crítico y referencias bibliográficas, que en otros libros abruma al lector, impidiéndole el necesario escrutinio crítico de sus argumentos.

Como se explica en la introducción y nos aclara el subtítulo –una investigación sobre la analogía entre las artes, la filosofía y la religión en la Edad Media–, Panofsky intenta demostrar la unidad de todos los fenómenos culturales del período medieval. Para ello, según su habitual metodología, procura verificar la existencia de esa unidad investigando en detalle las “analogías internas” entre dos fenómenos aparentemente heterogéneos, como son la arquitectura y la filosofía escolástica.

Es evidente, en el pensar de Panofsky, que si lograba mostrar las analogías entre la arquitectura y la escolástica, de ello se deduciría sin más la existencia de analogías similares en las otras esferas de la cultura, como pudieran ser la pintura, la escultura, la ciencia, la religión, la política o el lenguaje. De hecho, a lo largo del libro, y como pruebas secundarias de su investigación, se complace en mostrarnos algunos de estos paralelismos con respecto a la religión, la escultura y la pintura.

Una vez más, Panofsky logra encandilar y convencer al lector con sus deducciones lógicas y sus pruebas incontestables. Además, el conjunto de sus explicaciones sobre la arquitectura de una catedral y su evolución son magistrales y una prueba fehaciente –por algunos puesta en duda– de la sensibilidad artística de Panofsky. Al leer los argumentos que se exponen en el libro, uno llega a convencerse de que realmente existían esos “hábitos mentales” de raciocinio en aquella lejana época. Hábitos que condicionarían tanto la forma de pensar de los filósofos escolásticos, como la manera de concebir las grandes catedrales por los maestros medievales.

El estilo gótico y la escolástica serían por tanto formas simbólicas que nos permiten acceder al conocimiento de una estructura subyacente, profunda y escondida, que moldea las actividades formadoras de la conciencia y del arte, en un lugar preciso y en un período determinado. Ahora bien, ¿cuáles son esas señales distintivas de esos hábitos profundos o tendencias esenciales de la mente que dejaron su impronta en los maestros góticos y en los filósofos escolásticos? Panofsky las resumirá en una tendencia creciente hacia lo que denomina como el principio de la *clarificación progresiva*, que se procura manifestar visiblemente tanto en el discurso filosófico como en las construcciones arquitectónicas. Se trataría de un intento progresivo de reconciliar posturas contrarias por medio del procedimiento dialéctico, junto a un afán casi obsesivo por ser racional, lógico, claro y sistemático en los procesos y respuestas ofrecidas a dichos problemas.

A la vuelta de más de medio siglo, la lectura de *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* más que ayudarnos a comprender el nacimiento del estilo gótico, nos permite comprobar cómo Panofsky nunca renunció a la filosofía de la historia que recibió en sus años universitarios, reforzada por las lecturas de los escritos de Alois Riegl y de Ernst Cassirer. Por ello, cuando en sus distintas obras se impone la suprema meta de indagar sobre las causas últimas de un estilo, Panofsky siempre acabará acudiendo a los planteamientos holistas e historicistas habituales en la tradición intelectual alemana. Una tradición en la que todo se explicaba a partir de las causas últimas de la historia, que no serían otras que el espíritu hegeliano convertido en el espíritu de un pueblo o en el espíritu de una época, o como en este caso, en los hábitos distintivos de la psicología colectiva de un período⁴⁸.

En definitiva, la ideología que descubrimos en gran parte de los escritos de Panofsky es la historia del espíritu de la humanidad que progresa siempre a favor de la racionalidad, de la lógica, de la objetividad, de la libertad de individuo frente a la colectividad, hacia la emergencia del yo pensante y un futuro cada vez más perfecto. Un progreso que exige siempre el proceso dialéctico, la aparición de contradicciones, el choque entre las posturas antagónicas, la superación de éstas por procesos de síntesis, para volver a empezar con el surgir de nuevas contradicciones y conflictos.

En resumen, el medioevo, el gótico, la escolástica, y aquellos peculiares hábitos mentales, serán eslabones de esa perpetua evolución de las ideas, de las épocas, de los estilos y de las formas, a su vez determinadas por la evolución del espíritu⁴⁹.

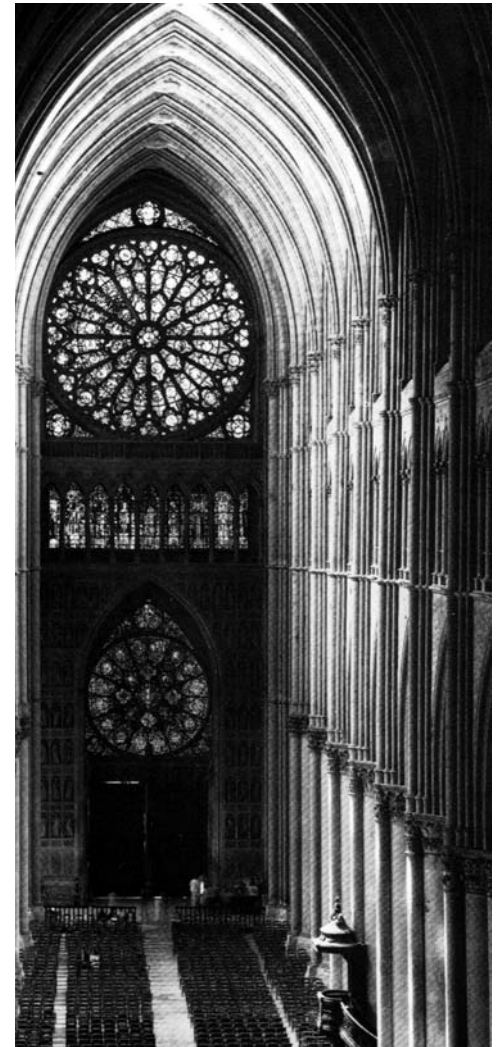


Fig. 11. Interior de la Catedral de Reims, 1220-1245.

47. PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, La Piqueta, Madrid, 1986 (Latrobe, Pa., 1951). Sobre este libro véase mi ensayo: “Panofsky, Gombrich y la Miseria del Historicismo”, antes citado.

48. Sobre la crítica de Gombrich a la filosofía de la historia de Hegel, véase, “The Father of Art History”, en *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition*, Phaidon, Oxford, 1984.

49. En su último libro, Gombrich, fiel a las ideas de Popper sobre la lógica del devenir histórico, criticará con dureza la filiación hegeliana de Panofsky: “El decurso de la historia humana se asemeja a una máquina de relojería compuesta de ruedas dentro de otras ruedas y accionada por el despliegue del espíritu de la humanidad; espíritu que anima el arte, no menos que la ciencia, la ley o la religión de un modo preciso y determinado. Según esta interpretación, la tarea esencial del historiador del arte es demostrar la dependencia de los estilos artísticos en la lógica de este desarrollo...”. Cfr. “Icona”, en *Dal mio tempo...*, cit., p. 130.



Fig. 12. Jan van Eyck, *Cardenal Nicholas Albergati*, 1432. Kunsthistorisches Museum, Viena.

RENACIMIENTO Y RENACIMIENTOS

Durante los años cincuenta, el prestigio de Panofsky se consolidaría a través de la traducción de sus escritos en distintas lenguas, y la recopilación de algunos de sus artículos en forma de libro. En 1953 se publica su estudio sobre los primitivos flamencos con el título de *Early Netherlandish Painting*. El libro es la transcripción elaborada de las conferencias Norton impartidas en la Universidad de Harvard cinco años antes, y en ellas aborda un análisis iconográfico de la pintura del norte, en el que se analiza con detalle cómo las formas tradicionales de la simbología cristiana se van incorporando progresivamente dentro de la pintura realista, hasta llegar a la perfecta integración entre el pensamiento cristiano y representación verosímil de la realidad circundante que encontramos en la pintura de Jan van Eyck⁵⁰.

En 1954 aparece su estudio *Galileo as a Critic of the Arts*⁵¹. Y en 1955 *El significado de las artes visuales*, probablemente el libro más influyente de nuestro autor, que reunía nueve artículos publicados durante las tres décadas anteriores, con excepción del que aparece como epílogo, “Tres decenios de Historia del Arte en los Estados Unidos”, un relato autobiográfico que constituyó su aportación al libro *The Cultural Migration: The European Scholar in America* (1953). Como ya hemos comentado, en esos años publica con su mujer dos pequeñas obras, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* (1956) y *The Iconography of the Galérie François Ier at Fontainebleau* (1958)⁵².

Renacimiento y renacimientos en el arte occidental (1960) también tuvo su origen en un ciclo de conferencias impartidas en la Universidad de Uppsala en el verano de 1952 con el título “El problema del Renacimiento en la Historia del Arte”⁵³. La idea central de las conferencias era una indagación sobre si realmente existió lo que denominamos como Renacimiento italiano, y si fuera así, en qué se diferenció de aquellos otros movimientos de renovación cultural, inspirados en la Antigüedad clásica, que se dieron a lo largo del medioevo.

Como hemos visto, Panofsky estaba realmente convencido de la existencia de estilos dotados de una esencia o un espíritu propio. Así lo afirmaba al tratar del estilo gótico y del estilo barroco, del que impartió varias conferencias, aunque sin llegar a publicar su texto⁵⁴. De igual forma, también existiría un estilo del Renacimiento, con “una fisonomía propia y distintiva, similar a la de un ser humano”, cuya esencia y significado va a exponer en su libro⁵⁵.

En ciertos pasajes de su libro nuestro autor parece insistir en los viejos clichés interpretativos de Burckhardt, en los que enfrentaba una oscura Edad Media con el luminoso despertar del Renacimiento. Por ejemplo, al explicar —con palabras tomadas de Vasari—, que el Renacimiento no supone tan solo una simple renovación de los ideales y formas de la Antigüedad grecorromana, como los que se habían dado ya en “renacimientos” anteriores; sino que existía una regeneración intensa y radical, una iluminación, un renacer y un despertar, como el paso de las tinieblas a la luz, del sueño al despertar, de la ceguera a la visión⁵⁶.

Los intereses de Panofsky en sus últimos años fueron amplísimos. Entre ellos cabe recordar la *Iconography of Corregio's Camera di San Paolo* (1961), publicado como libro por el *Warburg Institute*⁵⁷. En varias ocasiones Gombrich recordó cómo siendo por entonces director del Instituto, tuvo un amable forcejeo con Panofsky sobre la pertinencia de publicar esta investigación, pues consideraba que el significado que atribuía a este enigmático ciclo de imágenes era muy forzado y poco convincente. Finalmente Gombrich accedió a ello, pues al visitar a Panofsky en Princeton, en la primavera de 1959, se había conmovido al encontrarle enfrascado e ilusionado en este estudio, ya que le estaba ayudando a superar una depresión inducida por el pensamiento de que su tiempo ya había pasado y de que carecía de nuevas ideas⁵⁸. Tal parece que Gombrich —con su exigente rigor crítico— lamentó siempre haber cedido en ello, ya que con el tiempo publicaría varios artículos ofreciendo alternativas al texto de Panofsky⁵⁹.

The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator (1963) contiene, tras su provocativo título, un intento de definir algunos rasgos característicos de la mentalidad y arte inglés⁶⁰. El tono del artículo es ligero y desenfadado, aunque no está de más recordar que Panofsky vuelve a un viejo tema de ascendencia germana, muy querido por los ideólogos del nazismo: la existencia de un espíritu del pueblo, o *Volkgeist*, que se manifiesta en su arte y su cultura⁶¹.

Su último libro sería, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (1964), cuyo origen fue un ciclo de conferencias que Panofsky impartió “con la satisfacción de poder observar el tema de estudio desde fuera, a pesar de mi avanzada edad”.

50. PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting; Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953. Existe edición castellana, *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998. Tampoco recibió una crítica favorable de Gombrich, pues pensaba que Panofsky había exagerado en sus interpretaciones del simbolismo en la pintura holandesa del siglo XVII; véase: *Lo que nos cuentan las imágenes...*, cit., p. 137; también *Reflections on the history of art. Views and reviews*, Phaidon, Oxford, 1987, p. 115.

51. PANOFSKY, E., *Galileo as a Critic of the Arts*, La Haya, 1954.

52. PANOFSKY, E., *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Nueva York, 1956 (*La caja de Pandora*, Seix Barral, Barcelona, 1975); “The Iconography of the Galérie François Ier at Fontainebleau”, en *Gazette des Beaux-Arts*, 52, 1958, pp. 113-190.

53. PANOFSKY, E., *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Gebes Förlag, Estocolmo, 1960 (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1985).

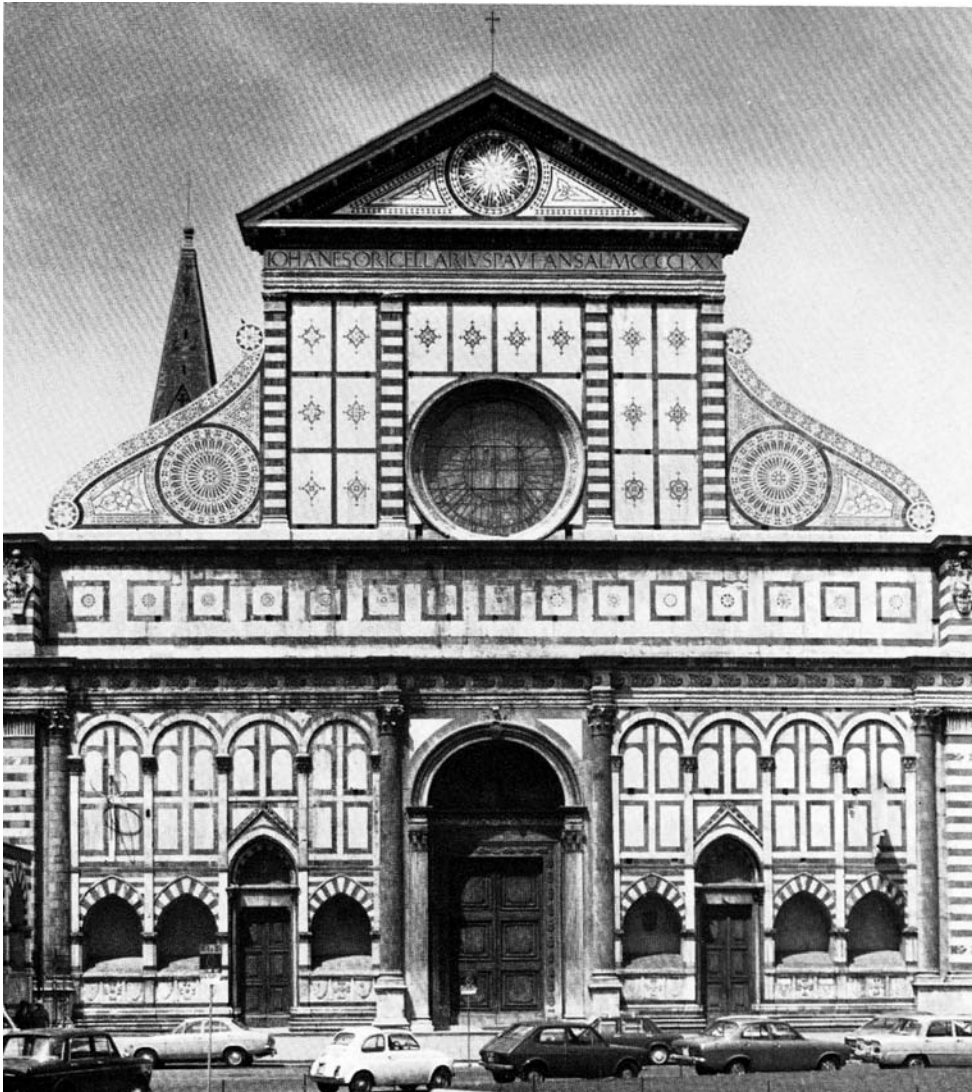
54. “Qué es el Barroco”, en *Erwin Panofsky. Sobre el estilo*, pp. 35-111. El artículo fue duramente criticado por Gombrich (*Dal mio tempo...*, cit., pp. 132-134).

55. PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos*, pp. 35 y 36. Son de interés las primeras páginas de su libro (y las notas a pie de página), en las que Panofsky discute sobre la esencia de un estilo, en contraste con el historiador de las ideas George Boas, quien defendía que los periodos o estilos no son más que construcciones mentales que elaboramos para comprender la realidad, maneras artificiales de dividir la historia para su estudio. Como es natural Gombrich apoyaba en todo a Boas en esa polémica; véase, *Lo que nos cuentan las imágenes...*, cit., p. 120 y ss.

56. *Ibidem*, pp. 76-77.

57. En la colección *Studies of the Warburg Institute*, volumen 26, Londres, 1961.

58. GOMBRICH, E. H., *Lo que nos cuentan las imágenes...*, cit., p. 137 (*Dal mio tempo...*, cit., p. 114).



13

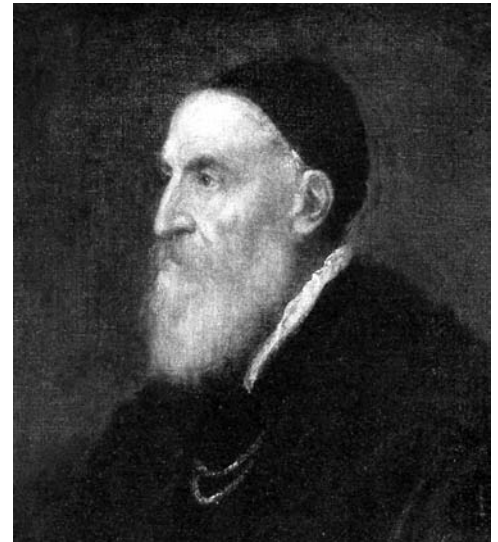
Al poco de fallecer se publicaría su *Problems in Titian. Mostly Iconographic* (1969), que corresponde a las *Wrightsmen Lectures*, impartidas bajo los auspicios del *Institute of Fine Arts* de la Universidad de Nueva York, en las que Panofsky retomó el estudio de uno de los artistas del Renacimiento que más le intrigó y fascinó en sus años de juventud⁶².

PANOFSKY Y GOMBRICH

“No deseo dar la impresión de que falto al respeto a esos maestros –señalaba Gombrich en otra ocasión, tras criticar a Panofsky y a otros historiadores influidos por el idealismo alemán. Por ello, no me cansaré de repetir que el mejor homenaje que podemos rendir a un estudioso es tomarle en serio y examinar críticamente sus argumentos”⁶³.

“Naturalmente yo lo admiraba –comentó Gombrich en sus conversaciones con Didier Eribon–, pero él forzaba mucho los indicios. Era un hábil dialéctico. Era inmensamente inteligente y le gustaba mucho su propia habilidad para presentar sus dossiers como un abogado. Pero a menudo iba demasiado lejos. Lo sabía y se reía de ello. Solía decir: desconfiar del *boa constructor*”⁶⁴.

Efectivamente, parte de sus excesos en la iconología se debía a que para Panofsky, descifrar el significado de una obra de arte tenía algo de juego intelectual y era una ocasión propicia para exhibir su inmenso saber en las conferencias que solían preceder a sus artículos. Le gustaba actuar como una especie de detective, reuniendo pruebas y buscando evidencias. Ávido lector de novelas policíacas, en alguna ocasión se comparó con Sherlock Holmes, quien también tenía



14

Fig. 13. Leon Battista Alberti, fachada de Santa María Novella, completada en 1470, Florencia.

Fig. 14. Tiziano, *Autorretrato*, ca. 1562. Museo del Prado, Madrid.

59. GOMBRICH, E. H., *Topos and Topicality in Renaissance Art*, Society for Renaissance Studies, Londres, 1974, pp. 11-17. También: “Sull’iconografia degli affreschi del Corregio nella Camera di San Paolo”, en Marzio dell’Acqua (ed.), *Il Monastero di San Paolo*, FMR y Cassa di Risparmio di Parma, Parma, 1990, pp. 189-193.

60. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107, 1963, pp. 273-288. Hay versión en castellano: “Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce”, en *Sobre el estilo*, cit., pp. 153-197.

61. A Gombrich le pareció un artículo lamentable, pues incidía en una interpretación racial del arte, que estuvo muy presente en la ideología nazi: “No desearía ponerme solemne con esta caprichosa fantasía de Panofsky, si no fuera porque los estudiantes podrían tomarlo demasiado en serio”. Cfr. *Dal mio tempo...*, cit., p. 136.

62. PANOFSKY, E., *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, Phaidon Press, Londres, 1969 (*Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003).

63. GOMBRICH, E. H. *Tributes...*, cit., p. 62.

64. GOMBRICH, E. H., *Lo que nos cuentan las imágenes...*, cit., p. 121. Panofsky solía reírse de sí mismo empleando un chiste con la expresión equívoca de “cuidado con la tentación del *boa constructor*”, o “esto es puro *boa constructor*”. Jugaba con las palabras *constrictor* y *constructor*, para advertir a sus alumnos del peligro, que a él mismo siempre le acechaba, de alterar sutilmente una palabra, o de exprimir mucho los datos (tal como hacen las boas), e ir construyendo teorías sobre el significado de las obras de arte cada vez más sofisticadas y arriesgadas.

65. MONTES, C., *Arquitectura gótica...*, cit., p. 75. HOLLY, M. A., *Panofsky and the Foundations...*, cit., p. 170.

66. GOMBRICH, E. H., *Obituary*, cit., p. 359. También en *Icona*, cit., p. 129; y *Lo que nos cuentan las imágenes*, cit., p. 123.

67. PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, cit., p. 36.

Procedencia de las imágenes:

Fig. 1. HOLLY, M. A., *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Londres, 1984. Fig. 3. GOMBRICH, E. H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, Oxford, 1986. Figs. 2, 4 y 6. PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza, Madrid, 1982. Fig. 5. PANOFSKY, E., *Idea*, Cátedra, Madrid, 1981. Fig. 7. GOMBRICH, E. H., *Imágenes Simbólicas*, Alianza, Madrid, 1983. Fig. 8. PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1980. Figs. 10, 11 y 13. PODRO, M., *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven, 1983. Fig. 12. PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998. Fig. 14. PANOFSKY, E., *Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003.

que ofrecer ingeniosas soluciones –con esa aparente facilidad del “elemental mi querido Watson”– a los intrincados problemas que debía resolver⁶⁵.

Aunque Panofsky pertenecía a la tradición germánica heredera del pensamiento hegeliano, Gombrich recuerda que no se parecía en nada al típico profesor arrogante y distante que solemos asociar con las universidades alemanas. Al contrario, los que le conocieron afirman que era una persona extraordinaria, muy generosa con su tiempo, al que le bastaba una pregunta o una sugerencia para que te ofreciese abundante información al respecto o corriese a buscar el libro en el que encontrarías el dato requerido.

Con ocasión de su necrológica para el *Burlington Magazine*, Gombrich escribió:

“Hablando con Panofsky, éste se refirió a la diferencia entre la vanidad y la arrogancia, indicando que se veía a sí mismo como una persona vanidosa, pero no engreída. Supongo que quería decir que disfrutaba con los elogios, al igual que con las otras cosas buenas de la vida. Pero su total falta de arrogancia se manifestaba en la manera en que hablaba de la deuda contraída con otros estudiosos. Resulta natural que en la última visita que le hice en 1966 nuestra conversación girase en torno a Aby Warburg, pues nos aproximábamos a su centenario; y la humildad con la que Panofsky describió la influencia que Warburg había tenido en él durante toda su vida fue realmente conmovedora”⁶⁶.

Los recuerdos de Gombrich me llevan a pensar que Panofsky trazó un esbozo de sí mismo en la biografía que dedicó a Alberto Durero, cuyo carácter describió así:

“Seguro de su genialidad, nunca dejó de ser sencillo y afable, dispuesto a favorecer a los colegas en toda ocasión. Le gustaba ver apreciados sus méritos, y cualquier muestra de benevolencia y estima le hacía dichoso, porque era humilde y sincero; sólo la soberbia desdeña la admiración de los demás, y sólo la hipocresía finge desdeñarla. Su sentido del humor y su auténtica modestia le impedían ser rencoroso o arrogante”⁶⁷.

Carlos Montes Serrano. Arquitecto (1977) y Doctor Arquitecto (1982) por la Universidad de Navarra. Profesor Titular (1985) y Catedrático (1990) de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Valladolid. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1996). Director de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (1996-1999) y actual Director del Departamento de Urbanismo y representación de la arquitectura. Sus líneas prioritarias de investigación se centran en la historia de la representación y en la historiografía de la arquitectura. Entre sus libros destacan *Representación y análisis formal* (Valladolid, 1993) y *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento* (Valladolid, 2006). En nuestra revista ha publicado, entre otros, los siguientes artículos: “Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower” (n. 5, 2003) y “Louis Kahn en la Costa de Amalfi” (n. 7, 2005). montes@arqu.uva.es