

Erwin Panofsky  
**El significado en las artes visuales**

**Versión castellana de**  
Nicanor Ancochea

**Alianza Editorial**

Título original:  
*Meaning in the Visual Arts*

Publicado por acuerdo con Doubleday & Company, Inc., New York

Primera edición: 1979  
Segunda edición: 2004  
Novena reimpression: 2024

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1995 Erwin Panofsky  
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987, 1991, 1993, 1995, 1998, 2000, 2004, 2008, 2011, 2015, 2016, 2018, 2021, 2023, 2024  
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



PAPEL DE FIBRA  
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-206-8652-3  
Depósito legal: M. 31.559-2011  
Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE  
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

# Indice

|  |     |
|--|-----|
| Prólogo .....  | 9   |
| Lugares originales de publicación .....  | 15  |
| Introducción:  |     |
| <i>La historia del arte en cuanto disciplina humanística</i> .....   | 17  |
| Capítulo 1.  |     |
| <i>Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento</i> .....   | 45  |
| Capítulo 2   |     |
| <i>La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos</i> .....   | 77  |
| Capítulo 3   |     |
| <i>El abad Suger de Saint-Denis</i> .....  | 131 |
| Capítulo 4   |     |
| <i>La «Alegoría de la Prudencia» de Ticiano: Post scriptum</i> .....   | 171 |
| Capítulo 5   |     |
| <i>La primera página del «Libro» de Giorgio Vasari. Apéndice: Dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi y el problema del manierismo en la arquitectura</i> ..... | 195 |
| Capítulo 6   |     |
| <i>Alberto Durero y la Antigüedad clásica. Apéndice: Las ilustraciones de las «Inscripciones» de Apianus en relación con Durero</i> ..                                 | 263 |

|   |     |
|---|-----|
| Capítulo 7  |     |
| « <i>Et in Arcadia ego</i> »: Poussin y la tradición elegíaca ..... | 323 |
| Epílogo   |     |
| Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos .....      | 349 |
| Índice analítico .....  | 377 |

## Prólogo

Los ensayos reunidos en este volumen han sido escogidos por su variedad más que por su cohesión. Abarcan un período de más de treinta años y se refieren a problemas generales así como a cuestiones particulares que entrañan datos arqueológicos, actitudes estéticas, iconografía, estilo, e incluso esa «teoría del arte», hoy en buena medida caída en desuso, que en ciertas épocas desempeñó un papel análogo al de la armonía o el contrapunto dentro de la música.

Estos ensayos se distribuyen en tres grupos: en primer lugar, *versiones revisadas de artículos anteriores*, completamente reescritos y, en la medida de lo posible, puestos al día mediante la incorporación tanto de las aportaciones posteriores de otros como de algunas reflexiones más recientes (secciones IV y VII); en segundo lugar, *reimpresiones de artículos publicados en inglés en el transcurso de los últimos quince años* (Introducción, Epílogo, secciones I y III); en tercer lugar, *traducciones del alemán* (secciones II, V y VI).

En contraste con las «versiones revisadas», las «reimpresiones» no han sufrido más alteración material que la corrección de errores e inexactitudes y unos pocos apartes ocasionales que aparecen entre corchetes. Lo mismo se puede decir de las «traducciones del alemán», si bien aquí se han tomado algunas otras libertades con los textos originales: me he considerado en libertad para traducir de manera menos literal de lo que me habría atrevido a hacer tratándose de trabajos ajenos, para corregir bastante el texto y, en dos lugares,

para efectuar supresiones considerables\*. No se ha intentado, sin embargo, alterar el carácter de los originales. Tampoco he querido prestarles una apariencia menos pedante expurgándolos de argumentos y documentación erudita (si algo se puede sacar de la lectura de ensayos como éstos, es un cierto respeto por la convicción de Flaubert de que «le bon Dieu est dans le détail»); ni he querido prestarles una apariencia de mayor perspicacia fingiendo haber sabido más de lo que sabía cuando fueron escritos, excepción hecha, una vez más, de uno o dos apartes entre corchetes. Queda al lector —si se siente inclinado a ello— la confrontación de las «reimpresiones» y «traducciones del alemán» con los resultados de investigaciones más recientes, y a tal fin pueden ser útiles las siguientes indicaciones bibliográficas.

**Para la sección I**, «Iconografía e iconología», véase:

J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (Bollingen Series, XXXVIII), Nueva York, 1953 (recensión de W. S. Heckscher en *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, págs. 306 y ss.).

**Para la sección II**, «La historia de la teoría de las proporciones humanas», véanse:

H. A. Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Chicago, 1951.

R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935 (en particular, págs. 272 y ss. y figs. 90-154).

E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, Londres, 1955.

H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruvius (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft)*, Baden-Baden, 1951.

E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), Londres, 1940, págs. 19-57, 106-128.

---

\* En la sección V se ha suprimido una larga discusión del estilo de los dibujos reproducidos en las figuras 46 y 47 (págs. 28-32 del original); en la sección VI se ha eliminado un segundo Apéndice (págs. 86-92 del original).

F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, II; Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil-hist. Klasse, 1925/26, 2)*, Heidelberg, 1927, págs. 40 y ss.

W. Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig, 1933.

K. Steinitz, «A Pageant of Proportion in Illustrated Books of the 15th and 16th Century in the Elmer Belt Library of Vinciana», *Centaurus*, I, 1950/51, págs. 309 y ss.

K. M. Swoboda, «Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde», *Alte und neue Kunst (Wiener kunsthistorische Blätter)*, II, 1953, págs. 81 y ss.

W. Ueberwasser, «Nach rechtem Mass», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVI, 1935, págs. 250 y ss.

**Para la sección III**, «El abad Suger», véanse:

M. Aubert, *Suger*, París, 1950.

S. McK. Crosby, *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, París, 1953.

L. H. Loomis, «The Oriflamme of France and the War-Cry 'Monjoie' in the Twelfth Century», *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, págs. 67 y ss.

E. Panofsky, «Postlogium Sugerianum», *Art Bulletin*, XXIX, 1947, págs. 119 y ss.

**Para la sección V**, «La primera página del 'Libro' de Giorgio Vasari», véanse:

K. Clark, *The Gothic Revival; An Essay on the History of Taste*, Londres, 1950.

H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Leipzig y Zurich, 1938.

P. Sanpaolesi, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Roma, 1941 (recensión de J. P. Coolidge en *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, págs. 165 y s.).

*Studi Vasariani, Atti del Congresso Internazionale per il IV Centenario della Prima Edizione delle Vite del Vasari*, Florencia, 1952.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 2.<sup>a</sup> ed., Londres, 1952 (con instructiva «Nota bibliográfica» en págs. 139 y s.).

G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna, 1933.

J. Ackerman, «The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan», *Marsyas*, V, 1947/49, págs. 23 y ss.

E. S. de Beer, «Gothic: Origine and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, págs. 143 y ss.

R. Bernheimer, «Gothic Survival and Revival in Bologna», *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, págs. 263 y ss.

J. P. Coolidge, «The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century» *Art Bulletin*, XXV, 1943, págs. 177 y ss.

V. Daddi Giovanozzi, «I Modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Santa Maria del Fiore», *L'Arte Nuova*, VII, 1936, págs. 33 y ss.

L. Hagelberg, «Die Architektur Michelangelos», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, VIII, 1931, págs. 264 y ss.

O. Kurz, «Giorgio Vasari's 'Libro'», *Old Master Drawings*, XII, 1938, págs. 1 y ss., 32 y ss.

N. Pevsner, «The Architecture of Mannerism», *The Mint, Miscellany of Literature, Art and Criticism*, ed. por G. Gregson, Londres, 1946, págs. 116 y ss.

R. Wittkower, «Alberti's Approach to Antiquity in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, págs. 1 y ss.

*Idem*, «Michelangelo's Biblioteca Laurenziana», *Art Bulletin*, XVI, 1934, págs. 123 y ss., en particular págs. 205-216.

**Para la sección VI**, «Dürero y la Antigüedad clásica», véanse:

A. M. Friend, Jr., «Dürer and the Hercules Borghesi-Piccolomini», *Art Bulletin*, XXV, 1943, págs. 40 y ss.

K. Rathe, «Der Richter auf dem Fabeltier», *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig y Viena, 1926, págs. 187 y ss.

P. L. Williams, «Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise»,



*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, págs. 47 y ss.

Se puede hallar más información sobre las obras de Durero a que se alude en esta sección en A. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburg, 1922, II, 1, 2, Basilea y Leipzig, 1937, 1938; y en E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3.<sup>a</sup> ed., Princeton, 1948 (4.<sup>a</sup> ed., Princeton, 1955):

Para concluir, quisiera manifestar mi gratitud a los editores de los libros y publicaciones periódicas en que aparecieron por vez primera los ensayos aquí reunidos; al doctor L. D. Ettlinger y el profesor U. Middeldorf por su amable asistencia a la hora de obtener fotografías, y a la señora de Willard F. King por su ayuda inapreciable en la tarea de dar forma a esta recopilación.

E. P.

Princeton, 1 de julio de 1955



## *Lugares originales de publicación*

**Introducción:** Publicada bajo el mismo título en *The Meaning of the Humanities*, ed. por T. M. Greene, Princeton, Princeton University Press, 1940, págs. 89-118.

1 Publicado como «Estudio introductorio» en *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939, págs. 3-31.

2 Publicado con el título de «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung» en *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, págs. 188-219.

3 Publicado como «Introducción» en *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946, págs. 1-37.

4 Publicado (en colaboración con F. Saxl) con el título de «A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian» en *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, págs. 177-81. Véase también *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig y Berlín, B. G. Teubner, 1930, págs. 1-35.

5 Publicado con el título de «Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis» en *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, págs. 25-72.

6 Publicado con el título de «Dürers Stellung zur Antike» en *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, págs. 43-92.

7 Publicado con el título de «*Et in Arcadia ego*: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau» en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, ed. por R. Klibansky y H. J. Paton, Oxford, Clarendon Press, 1936, págs. 223-54.

**Epílogo:** Publicado con el título de «The History of Art» en *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, ed. por W. R. Crawford, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1953, págs. 82-111.

### Abreviaturas

B: A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Viena, 1803-1821.

L: F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlín, 1883-1929 (vols. VI y VII, eds. por F. Winkler).

## Introducción

# *La historia del arte en cuanto disciplina humanística*

I. Nueve días antes de su muerte, recibió Immanuel Kant la visita del médico de cabecera. Enfermo, caduco y casi ciego, se incorporó del asiento y permaneció de pie, temblando de debilidad y murmurando a la vez algunas palabras ininteligibles. Tras unos instantes, su fiel compañero comprendió que no se volvería a sentar hasta que él mismo lo hiciera. Sólo entonces toleró Kant que lo acompañaran hasta el sillón que ocupaba. Una vez se hubo restablecido, dijo esta frase: «Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen» («No me ha abandonado aún el sentimiento de la humanidad») <sup>1</sup>. Ambos se sintieron tan conmovidos que a punto estuvieron de echarse a llorar. En realidad, aun cuando el término *Humanität* no hubiera cobrado, en el transcurso del siglo XVIII, otra significación diferente de la de «buena educación» o «urbanidad», seguía éste conservando para Kant un sentido mucho más profundo, subrayado justamente por las circunstancias de la hora: expresaba la conciencia trágica y orgullosa que tenía un hombre de los principios que él mismo había aceptado y que libremente se había impuesto a sí mismo, y que en aquellos instantes contrastaban con las servidumbres exteriores a que lo habían sometido la enfermedad, el paso de los años y todo aquello que en su significado conlleva la palabra «mortalidad».

En el curso de su evolución histórica, dos significaciones fácilmente diferenciables se han dado al término *humanitas*: la primera se origina de la confrontación entre el hombre y lo que es inferior a él, y la segunda, de la confrontación entre aquél y todo cuanto

lo trasciende. En el primer caso, *humanitas* es un valor; en el segundo, una limitación.

El concepto de *humanitas* con el significado de valor se formuló en el círculo de los allegados a Escipión el Joven, siendo Cicerón su portavoz más entusiasta y explícito. Significaba así la cualidad que distingue al hombre no sólo de los animales, sino igualmente, y en mayor grado, de quien pertenece a la especie *homo* sin que por ello haya de merecer el calificativo de *homo humanus*, o sea del bárbaro o del hombre vulgar faltos de *pietas* y *παιδεία*, o lo que es igual, del respeto por los valores morales y de esa agradable mezcla de saber y de urbanidad que sólo podríamos definir con el desacreditado término de «cultura».

En la Edad Media desplazó a este concepto la consideración de la humanidad en contraposición a la divinidad, y no a la animalidad o a la barbarie. Por consiguiente, las cualidades que comúnmente se le asociaron fueron las de lo frágil y lo transitorio: *humanitas fragilis*, *humanitas caduca*.

Así pues, la concepción renacentista de *humanitas* presentó desde el principio un doble aspecto. El nuevo interés concedido al hombre se fundaba a un mismo tiempo en la renovación de la clásica antítesis entre *humanitas* y *barbaritas*, o bien *feritas*, y en la supervivencia de la antítesis medieval entre *humanitas* y *divinitas*. Cuando Marsilio Ficino define al hombre como un «alma racional que participa de la inteligencia divina, pero que obra en un cuerpo», no hace otra cosa que definirlo como el único ser que a la vez es autónomo y finito. Y el célebre «discurso» de Pico della Mirandola «Sobre la dignidad del hombre» puede ser cualquier otra cosa excepto un documento del paganismo. Dice Pico della Mirandola que Dios puso al hombre en el centro del universo para que tomara conciencia del lugar donde se encontraba, y pudiera decidir así, con toda libertad, lo que más le conviniera. En ningún instante afirma que «sea» el hombre el centro del universo, ni siquiera en el sentido que corrientemente se atribuye a la expresión clásica del «hombre medida de todas las cosas».

De esta concepción ambivalente de *humanitas* se ha originado el humanismo. Este no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre,

fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). De estos dos postulados se derivan consecuentemente la responsabilidad y la tolerancia.

No es extraño que una actitud semejante haya sido atacada desde dos campos opuestos, alineados recientemente en un frente común por su aversión compartida hacia las ideas de responsabilidad y de tolerancia. Parapetados en uno de estos campos se encuentran quienes niegan los valores humanos: los deterministas, ya crean en una predestinación física, social o divina; los autoritarios, y esos «insectólatras», en fin, que profesan la hegemonía absoluta de la colmena, ya se denomine a ésta grupo, clase social, raza o nación. En el otro campo se sitúan quienes niegan los límites del hombre en provecho de una u otra forma de libertinismo político o intelectual: figuran entre éstos los vitalistas, los esteticistas, los intuicionistas y los adoradores del héroe. Desde el punto de vista del determinismo, el humanista es un alma perdida o un ideólogo. Desde el del autoritarismo, es un herético, o bien un revolucionario (o un contrarrevolucionario). Desde el de la «insectolatría», no es otra cosa que un individualista inútil. Finalmente, según la óptica del libertinismo, trátase de un burgués tímido.

Erasmus de Rotterdam, el humanista *par excellence*, representa un caso típico que viene al caso. La Iglesia tuvo como sospechosos y rechazó en última instancia los escritos de un hombre que había dicho: «Tal vez esté más difundido el espíritu de Cristo de lo que nosotros pensamos, y sean numerosos los que figuren en la comunidad de los santos sin que estén representados en nuestro calendario.» El aventurero Ulrich von Hutten despreció su escepticismo irónico y su poco heroica afición a la tranquilidad. Y el propio Lutero, que insistía en la idea de que «nadie posee la facultad de concebir ninguna cosa buena o mala, ya que todo cuanto sucede en el hombre acontece por absoluta necesidad», perdió los estribos ante la creencia que se manifiesta en esta célebre interrogación: «¿Cuál iba a ser entonces la utilidad del hombre tomado en su totalidad [esto es, en cuanto ser dotado de alma y cuerpo], si Dios obrara en él como lo hace el escultor con la arcilla, pudiéndolo hacer igual de bien con la piedra?»<sup>2</sup>



**II.** El humanista niega así la autoridad, pero respeta la tradición. No sólo la respeta, sino que la contempla como algo real y objetivo que hay que estudiar, y, en caso necesario, restablecer: *nos vetera instauramus, nova non prodimus*, como dijo Erasmo.

Lo que la Edad Media hizo fue aceptar y desarrollar, más que estudiar y restaurar, la herencia del pasado. Se imitaron entonces las obras de arte clásicas y se recurrió a Aristóteles y Ovidio igual que se hacía con las obras de los contemporáneos. Ningún intento se hizo para interpretarlas desde un punto de vista arqueológico, filológico, o bien «crítico», y en suma, histórico. Dado que se valoraba la existencia humana más como un medio que como un fin, tanto menos cabía considerar los testimonios de la actividad del hombre como valores autónomos<sup>3</sup>.

No existe, por tanto, en la escolástica medieval ninguna distinción básica entre la ciencia natural y lo que llamamos humanidades, *studia humaniora*, para citar de nuevo otra expresión de Erasmo. La práctica de ambos estudios, allí donde se prosiguió, siguió estando dentro de los límites de lo que se denominaba filosofía. Sin embargo, desde el punto de vista humanístico, se hizo razonable, y aun inevitable, el distinguir, dentro del reino de la creación, entre la esfera propia de la *naturaleza* y la esfera de la *cultura*, y el definir así a la primera con relación a la última, o sea, considerando la naturaleza como todo el mundo accesible a los sentidos, dejando al margen los *testimonios o huellas dejados por el hombre*.

En realidad, el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones «evocan a la mente» una idea distinta de su existencia material. Otros animales utilizan signos y edifican estructuras, pero utilizan los signos sin «percibir la relación de significación»<sup>4</sup> y edifican las estructuras sin percibir la relación de construcción.

Percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla. Un perro anuncia la aproximación de un desconocido por medio de un ladrido del todo diferente del que emite para manifestar su deseo de salir. Pero nunca utilizará este peculiar ladrido para transmitir la idea de que *ha* venido un desconocido cuando el amo estaba ausente.



Todavía menos intentará nunca un animal, aun cuando fuera físicamente capaz de hacerlo, como ocurre en el caso de los monos, representar algo en una pintura. Los castores construyen presas, pero son incapaces, por lo que sabemos acerca de ellos, de distinguir las operaciones tan complejas que esto supone, de un *proyecto* preconcebido que podría trazarse en un dibujo en vez de materializarse en piedras y maderos.

Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador.

También el científico se ocupa de testimonios humanos, especialmente de las obras de sus predecesores. Pero se ocupa de ellos no como objeto de investigación, sino como objeto que le ayuda a investigar. En otros términos, se interesa por tales testimonios no en la medida en que emergen fuera de la corriente del tiempo, sino en la medida en que ésta los absorbe. Si un científico moderno lee a Newton y a Leonardo da Vinci en el original, no lo hace como científico, sino como un hombre interesado por la historia de la ciencia, y por tanto, por la civilización humana en general. En otros términos, lo hace como un *humanista*, para quien las obras de Newton o de Leonardo da Vinci poseen una significación autónoma y un valor duradero. Desde el punto de vista humanístico, los testimonios o huellas del hombre no envejecen.

Así pues, mientras la ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmos de la cultura.

A pesar de cuantas diferencias haya en cuanto a materia y procedimiento, existen algunas sorprendentes analogías entre los problemas de método que se le plantean al científico, por una parte, y los que se le plantean al humanista, por otra<sup>5</sup>.

En los dos casos, el proceso de investigación parece iniciarse con la observación. Sin embargo, tanto el observador de un fenóme-

no natural como el escrutador de un testimonio humano no sólo están subordinados a los límites de su campo de visión y al material de que disponen. Al dirigir su atención hacia *determinados* objetos, ambos obedecen, lo sepan o no, a un principio de preselección, dictado por una teoría en el caso del científico y por una concepción histórica general en el del humanista. Puede ser cierto que «nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos», pero es al menos igualmente cierto que en los sentidos hay muchas cosas que no penetran nunca en la mente. Nos afecta principalmente lo que dejamos que nos afecte, y así como la ciencia natural involuntariamente selecciona lo que llama fenómenos, las humanidades involuntariamente seleccionan lo que denominan los hechos históricos. Así han ido ensanchando las humanidades su cosmos de cultura y en cierto modo han transferido los centros vitales de sus intereses. Incluso quien instintivamente simpatiza con la simple definición de las humanidades bajo la fórmula de «latín y griego», estimándola como esencialmente válida, mientras sigamos empleando ideas y expresiones como, por ejemplo, «idea» y «expresión», incluso éste deberá admitir que tal definición se ha convertido en algo un poco estrecho.

Además, el mundo de las humanidades se halla determinado por una teoría de la relatividad cultural, comparable a la de los físicos, y dado que el cosmos de la cultura es bastante más reducido que el cosmos de la naturaleza, la relatividad cultural prevalece dentro de las dimensiones de nuestro mundo y fue observada desde fecha muy anterior.

Todo concepto histórico se basa evidentemente en las categorías de espacio y tiempo. Los testimonios o huellas humanos, y lo que implican en sí, tienen que fecharse y localizarse. Sucede, empero, que estas dos operaciones son, en realidad, aspectos de una sola operación. Si sitúo la fecha de una pintura alrededor del año 1400, esta afirmación mía no tendrá sentido mientras no pueda yo indicar *dónde* pudo haber sido realizada en esa fecha. Y a la inversa, si adscribo una determinada pintura a la escuela florentina, también debo poder decir *cuándo* pudo haber sido ejecutada dentro de los límites de esa escuela. El cosmos de la cultura, lo mismo que el cosmos de la naturaleza, es una estructura espacio-temporal. El año 1400 significa algo distinto

en Venecia de lo que significa en Florencia, por no decir nada de Augsburgo, de Rusia o de Constantinopla. Dos fenómenos históricos son simultáneos, o tienen una determinable relación temporal recíproca, sólo en la medida en que se les puede relacionar dentro de un cierto «marco de referencia», a falta del cual el propio concepto de simultaneidad resultaría tan poco significativo en el dominio de la historia como en el de la ciencia física. Si a través de una serie de circunstancias llegamos a conocer que una determinada escultura negra ha sido ejecutada en el año 1510, no tendría sentido alguno declarar que es «contemporánea» de la bóveda que Miguel Angel pintó en la Capilla Sixtina<sup>6</sup>.

Por último, es análoga la sucesión de pasos a través de los cuales se organiza el material en un cosmos de cultura o de naturaleza, y lo mismo vale para los problemas de método que este proceso implica. El primer paso, como ya antes se ha mencionado, consiste en la observación de los fenómenos naturales y en el examen de los testimonios o huellas humanos. Luego los testimonios deben ser «descifrados» e interpretados, como lo son los «mensajes de la naturaleza» captados por el observador. Finalmente, los resultados deben ser clasificados y coordinados en un sistema coherente que «tenga un sentido».

Hemos visto hasta ahora que incluso la selección del material, para la observación y el estudio, está predeterminada, hasta un cierto punto, por una teoría, o bien por una concepción histórica general. Esto se evidencia todavía más en el procedimiento mismo, en cuanto que cada paso dado hacia el sistema que «tenga sentido» no sólo presupone el precedente, sino también los ulteriores.

Cuando el científico observa un fenómeno, los *instrumentos* que utiliza se hallan subordinados a su vez a las leyes naturales que desea explorar. Cuando el humanista examina un testimonio o huella humanos, tiene que recurrir a *documentos* que se han elaborado asimismo en el transcurso del proceso que quiere investigar.

Vamos a suponer que yo me encuentre en los archivos de una pequeña población renana con un contrato fechado en 1471, y unas notas de pago adjuntas, y que se deduzca de esto que el pintor local «Johannes *qui et Frost*» fue encargado, con destino a la iglesia de Santiago, de la ejecución de un retablo con la

Natividad en el medio y las figuras de san Pedro y de san Pablo a los lados. Vamos a suponer también que yo localice en la iglesia de Santiago un retablo que se ajuste a ese contrato. Este sería el caso de documentación más sencillo y positivo que cabría esperar encontrar, mucho más sencillo y favorable que si se hubiera tratado de una fuente «indirecta», como, por ejemplo, una carta, una descripción que apareciera interpolada en una crónica, una biografía, un diario o acaso un poema. Aun así, no pocos serían los problemas que se nos plantearían.

El documento puede ser un original, una copia o una falsificación. Tratándose de una copia, ésta pudiera ser defectuosa, y aún en caso de ser un original podría éste contener algunos datos equivocados. El retablo, a su vez, puede ser aquél mismo del que habla el contrato, pero es igualmente posible que la obra original fuera destruida durante los disturbios iconoclastas del año 1535 y haya sido posteriormente reemplazada por otro retablo con el mismo asunto, aunque ejecutado hacia el año 1550 por un pintor de Amberes.

Para alcanzar un mínimo de certeza, deberíamos «cotejar» el documento con otros documentos de fecha y origen similares, y el retablo con otras pinturas ejecutadas en la Renania en torno al año 1470. Pero surgen aquí dos dificultades.

En primer lugar, el «cotejo» es evidentemente imposible si no tenemos idea de lo que hay que «cotejar»; tendremos que aislar ciertos rasgos o criterios característicos, como algunas formas de escritura, o determinados términos técnicos utilizados en el contrato, o bien ciertas particularidades formales o iconográficas que se manifiesten en el retablo. Pero ya que no podemos analizar lo que no comprendemos, nuestro examen exige previamente el desciframiento y la interpretación.

En segundo lugar, el material con el que cotejamos nuestro caso problemático no ofrece una mejor garantía de por sí que el propio caso. Considerado individualmente, cualquier otro monumento fechado y firmado resulta tan dudoso como lo es el retablo que en el año 1471 se encargó a «Johannes *qui et Frost*». (Es bien evidente que la firma puesta en un cuadro puede ser, y lo es a menudo, tan escasamente digna de crédito como puede serlo un documento concerniente a una determinada pintura.) Sólo



sobre la base de todo un grupo o género de datos, podremos resolver si el retablo de referencia era estilística e iconográficamente «posible» en la Renania en torno a la fecha de 1470. Sin embargo, toda clasificación presupone evidentemente la idea de un todo al que se adscriben las clases en particular. En otros términos, la concepción histórica general que tratamos de levantar a partir de nuestros casos individuales.

Como quiera que se considere, el inicio de nuestra búsqueda parece presuponer siempre la conclusión, y los documentos que deberían explicar los monumentos son a la postre tan enigmáticos como los mismos monumentos. Es, por ejemplo, perfectamente posible que uno u otro término técnico de nuestro contrato constituya un *ἄπαξ λεγόμενον*, que sólo pueda explicarse por medio de este único retablo; y lo que ha dicho un artista acerca de sus propias obras hay que interpretarlo siempre a la luz de éstas. Aparentemente nos hallamos enfrentados a un círculo irremediablemente vicioso. En realidad, trátase de lo que los filósofos suelen llamar una «situación orgánica»<sup>7</sup>. Dos piernas sin el cuerpo no pueden caminar, ni el cuerpo sin las piernas, y sin embargo, puede hacerlo un hombre. Bien es verdad que los documentos y los monumentos individuales sólo pueden ser examinados, interpretados y clasificados de acuerdo con una concepción histórica general, y al propio tiempo tal concepción histórica general sólo puede construirse sobre monumentos y documentos concretos: de igual modo que la comprensión de los fenómenos naturales y el uso de los instrumentos científicos dependen de una teoría física general, y viceversa. Sin embargo, una situación semejante no desemboca por fuerza en un callejón sin salida. Todo descubrimiento de un hecho histórico desconocido, y toda nueva interpretación de otro ya conocido, o bien «encajarán» dentro de la concepción general que predomine, corroborándola y enriqueciéndola de esta forma, o bien introducirán en ella una alteración radical, o de detalle, proyectando una luz nueva sobre todo lo sabido anteriormente. En los dos casos, el «sistema que tiene un sentido» opera como un organismo consistente, a la vez que elástico, igual que un animal vivo con relación a sus miembros considerados individualmente. Y lo que es cierto respecto a la relación entre los monumentos, los documentos y una concepción histórica general en el ámbito de