

## ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA COMO MÉTODOS DE LA HISTORIA DEL ARTE

**J. J. Martín González**

El entendimiento del pasado histórico tiene por base el descifrar las claves de la organización de las sociedades. El pasado tiene un sentido, pero hay que buscarlo. El arte desempeña una misión fundamental, por cuanto con el lenguaje y la escritura constituyen el medio habitual de la comunicación entre los hombres.

Es ocupación primordial del arte la producción de imágenes. A través de ellas se produce el intercambio de ideas, el desarrollo de las prácticas religiosas, el despliegue del ocio, sin perjuicio de que sea empleado por el poder político como un mecanismo de sometimiento.

La mera contemplación de una figura del pasado nos plantea dos cuestiones: identificación y significado. Las imágenes al poseer sus peculiaridades ofrecen en la misma configuración los elementos que se prestan al reconocimiento. Pero, por otro lado, entre la configuración y el significado hay elementos de correspondencia, hasta el punto de que una imagen pueda ser deducida en función de lo que sabemos de ella.

Pues bien, todo lo que afecta al reconocimiento de la imagen es tarea de la iconografía; el desarrollo último del mensaje es misión de la iconología. Esta última ha adquirido una preponderancia enorme en los estudios. Fue primera en el tiempo la Iconografía. Entre ambas hay una inevitable relación. Los estudios de Panofsky, con su avasallador poder sugestivo, han ensombrecido la importancia de la iconografía. Estos COLOQUIOS son el marco adecuado para plantear las relaciones entre iconografía e iconología, como ciencias hermanas y colaboradoras de la Historia del Arte.

### *La Iconografía*

Iconografía e Iconología constituyen dos ramas de la Historia del Arte. Conocer su finalidad es tarea previa a la organización de un método que las haga accesibles. La iconografía se dirige al conocimiento de una determinada temática. No en balde el término comenzó a emplearse en Italia, para designar los estudios consagrados a las colecciones de retratos de personalidades ilustres. Se trataba de caracterizar tales retratos en función de la moda, el peinado y el marco arquitectónico donde encajaban. Las imágenes se analizan y clasifican, formándose tipos y grupos. La identificación es tarea primordial. El desenvolvimiento de la imagen en el tiempo nos ofrece su perspectiva histórica, en la que caben mudanzas formales y alteraciones en su misma identificación. Diríase que es la historia de un determinado personaje. La iconografía nos conduce a un repertorio; incluso a un diccionario. Es un tratado de imágenes ordenado. Para su reconocimiento el investigador se sirve de los atributos, que son elementos convencionales que por esa misma razón se conocía su significado. La iconografía tiene una configuración formal, pero corresponde a un significado propio, que termina en la misma imagen. Imagen, atributo y símbolo componen la trilogía en que se mueve la iconografía. La heráldica es probablemente una variante de la iconografía que corresponde perfectamente a este concepto. A este propósito conviene advertir que estamos muy necesitados de estudios heráldicos. Los escudos son referidos en los estudios de arquitectura meramente en función de la averiguación de los propietarios, sin extraer el partido que se pueda del análisis de los blasones. El escudo esconde la historia de las familias y no pocas de las virtudes que pudieren servir para explicar el mismo edificio.

La iconografía del arte cristiano recibió un considerado gracias a Émile Mâle (1). Pero hay algo más que iconografía en este autor, como ha señalado Tervarent (2). En 1898 Mâle publicaba el primero de sus libros consagrados al arte cristiano, con la apostilla en el mismo título de *étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Su intención era realizar una investigación sobre los temas, utilizando los textos litúrgicos, las hagiografías y las leyendas. Sin siquiera advertirlo, estaba penetrando en los arrabales de la iconología. Además su método poseía una sólida estructura. Era un auténtico método.

Mâle vino a demostrar que la sola forma no basta. Aun la imagen más ruda pertenece a la esfera del pensamiento, y en su caso de la piedad y de las creencias cristianas. El camino estaba firmemente trazado para futuras investigaciones en el campo de la iconografía religiosa. Una multitud de temas y tipos aguardaba la atención del historiador. Karl Künstle revela la aportación alemana. Pero la ciencia iconográfica no estaba replegada sobre sí misma; buscaba fuentes en los países orientales. Telas, marfiles y piezas de orfebrería habían nutrido el arte cristiano no sólo de formas, sino también de ideas. La iconografía cristiana, sin abandonar su propio terreno, estaba influida por las formas pertenecientes a entidades políticas y laicas; y en determinados casos, por figuraciones correspondientes a otras religiones, pero cuyo contenido estaba absorbido por el pensamiento cristiano (3)

La obra de Künstle preparó el terreno a Louis Réau (4). Sin penetrar en las profundidades de la investigación, en una extensa obra, bien ordenada y con rigurosos índices, el lector encuentra todo el vasto panorama de la iconografía cristiana. Es una magnífica síntesis, donde los temas aparecen clasificados por el orden cronológico en que los episodios se mencionan en los Evangelios, dándose entrada a las leyendas y tradiciones. La metodología es erudita y descriptiva y en ningún caso se pretende agotar los significados. Ya Künstle se había ocupado de los santos, pero en esta obra hay el más amplio repertorio. En este punto hay que hacer una observación. El santoral ofrece lagunas, sobre todo en el campo de aquellos que han merecido los honores de la santidad en parajes menos frecuentados. Es frecuente hallar en la pintura y la escultura de España, santos que aún no han sido identificados.

La iconografía cristiana se extiende a manifestaciones artísticas que no son esencialmente temáticas. Es el caso del género funerario. Un reciente libro de Redondo Cantera muestra la necesidad de tratar conjuntamente el tipo y la iconografía (5). El repertorio iconográfico va siguiendo distintos programas. El primero sigue la pauta de la ordenación de Réau. Se penetra posteriormente en el terreno de la alegoría, para concluir en el simbolismo. Un último capítulo postrero se destina a los "programas iconográficos", lo que constituye la puerta de acceso de la iconología.

Lo mismo puede decirse del retablo. Se trata de un "mueble" litúrgico, un escenario o decoración para el altar (6). Los fieles dirigen la vista al retablo. Conocen su estructura. Como soporte de una temática cristiana, han de recorrer con la vista sus cuerpos y calles, donde van a encontrar los elementos ilustrativos que saben que necesitan para la oración. Hay por lo tanto una síntesis de tipología e iconografía. Y lo mismo cabe decir de las sillerías del coro (7). También aquí se trata de un mueble: un conjunto de sillas, jerárquicamente ordenadas. En el orden humano, existe una presidencia para la comunidad (obispo, abad), pero por encima de ello existe una jerarquía del espíritu y de la religiosidad cristiana.

Pero conviene no descuidar la iconografía profana. Sin duda ha ido detrás al amparo del éxito que la iconografía cristiana ofrecía. Hay que recordar la obra de Van Marle, si bien la mayor notoriedad corresponde a Guy de Tervarent (8). Se trata de una iconografía más complicada, por cuanto no posee los textos evangélicos, y por el contrario descansa en las tradiciones, el folklore y se deja guiar del capricho y la fantasía.

Se ha avanzado mucho en la clasificación de los temas iconográficos. Se presta a ello la atención concedida a los "géneros", dentro de los cuales se efectúan numerosas clasificaciones o grupos. Las mismas exposiciones con frecuencia adoptan esta modalidad monográfica. Un buen ejemplo es la exposición dedicada en España a bodegones y floreros (9). Es de alabar la tarea de clasificación de temas, abordada por el *Rijksbureau voor Kunsthistorische documentatie*, de La Haya. La importancia se deduce del hecho de que utiliza un riquísimo material fotográfico, de suerte que la identificación de los temas es textual y gráfica. El Congreso Internacional celebrado en Oslo en 1928 estuvo consagrado a la Iconografía, en su pleamar. Aunque posteriormente los estudios se dirigían preferentemente a la Iconología, es buen criterio mantener una cierta independencia, para evitar la pretensión que muchos iconologistas sustentan de

absorber los estudios iconográficos. Por esta razón es un acierto la convocatoria de estos Coloquios de Iconografía.

### *La Emblemática*

Dentro de la Iconografía, los libros de emblemas desempeñan una misión fundamental, pues muestran gráficamente la imagen mediante una estampa, describen la representación y por añadidura incorporan una lección moral. Entramos con ella en la cultura de imágenes, cultura simbólica, como la ha denominado Julián Gállego (10). En rigor la Emblemática sirve de puente entre la iconografía y la iconología.

Los *Emblemas* de Alciato fueron el venero de la emblemática. España madrugó en tener ediciones en lengua castellana. No extraña, pues, que la incorporación de nuestros investigadores a los modernos programas de iconografía e iconología, tenga el resultado de versiones actualizadas de los libros de emblemas. Santiago Sebastián ha realizado un estudio crítico sobre el libro de Alciato (11). Por su parte, González de Zárate se vislumbra como un especialista de la emblemática, a juzgar por las obras que ha dedicado a Saavedra Fajardo y Juan de Solórzano (12).

Como se proponía Alciato, los emblemas entrañan ejemplos virtuosos, ofrecidos por medio de imágenes, y que aparte de su interés propio de educar, habrían de ser medio de ilustración para los artistas. Por tal razón no extraña que se vuelva a tales libros cuando se trata de desentrañar el contenido de tal pintura o escultura. Tienen los libros de emblemas un plan a la hora de montar el texto. Y ya aparece evidente en el libro de Alciato. Hay un título o lema, un grabado o imagen y un comentario, que explica el fin moral.

### *La Iconología a partir de Ripa*

En 1953 aparecía en Roma un libro de Cesare Ripa que habría de tener enorme repercusión: la *Iconología*. Había percibido la expansión de la "alegoría" y acertó a elaborar una obra que demandaba el público y sobre todo los artistas. Ediciones en italiano, francés, inglés y alemán hicieron de esta publicación el vademecum de los artistas. Consagraba un término, "iconología", que ha llegado a tener en el siglo XX resonante actualidad, si bien el alcance que hoy posee va mucho más lejos de lo que pensara su autor. Pero conviene, no obstante, ser justo con Ripa, reconociéndole un cierto grado de renovación metodológica, pues es autor al que la ciencia actual relega al olvido.

El libro constituye un catálogo ordenado en forma de diccionario de "imágenes" referentes a virtudes, vicios, pasiones, artes, cuerpos celestes, dioses, etc. En el proemio explica Ripa las razones en que apoya su sistema, empezando por declarar que "las imágenes están hechas para significar cosas distintas a lo que se ve con el ojo". Esto significa que la representación se sujeta a convenciones, extraídas las más de las veces de la antigüedad. La intención es radicalmente iconográfica. Por eso el soporte de cada imagen es un grabado, efectuado con un tratamiento formal sumario, en orden a que no haya la menor confusión de los elementos componentes. El texto es de una gran precisión, en cuanto a la moda, ademanes, colores, incorporándose citas clásicas en latín que sirvan de apoyatura, favoreciendo la credibilidad de las afirmaciones. Esta densidad de citas aporta un bagaje científico a la iconología. Con relación a los emblemas esta obra supone una gran ampliación del repertorio. Se comprende por ello que se acuda a Ripa para poder extraer un significado simbólico a las obras de arte de los siglos XXII y XVIII. Figuras tan descolantes como Velázquez o Bernini tuvieron presente esta obra para caracterizar algunas de sus obras más representativas. Hasta el siglo XIX se propagó su influencia. Cada concepto aparece personificado por una figura generalmente femenina. En orden a la caracterización con atributos, ninguna publicación ha tenido mayor influencia.

Con independencia de ello, otras obras surgieron paralelamente, multiplicando las posibilidades representativas que se ofrecían resueltas a los artistas. Por esta razón las aceptaban éstos, porque su contenido era conocido y además no tenían que aplicarse a inventar. Aunque en el fondo el contenido era puramente iconográfico, todos seguían a Ripa en el empleo de la palabra iconología. Entre estas obras merece citarse la *Iconología* del francés Jacques Baudoin, aparecida en París en 1644, enriquecida con numerosas

figuras. Aunque tributario de Ripa, Baudoin acrecienta el repertorio, que va dirigido a poetas, pintores, grabadores y "a todos los curiosos de las Bellas Artes y de las Ciencias". En este libro los conceptos apuntan a una interrelación de ideas, que hacen necesario un mayor esfuerzo de la imaginación. Se afirma que las imágenes son los símbolos del pensamiento, y como ellas encierran los misterios de la teología, la filosofía y la naturaleza. Esto significa que ciertamente el autor se adentraba con pleno convencimiento en el campo de la iconología.

La fecundidad literaria del jesuíta francés Claude Franlois Ménestrier difundió aún más el reinado de los emblemas y figuras simbólicas. La emblemática resplandecía en los más diversos acontecimientos, de que él procuraba la ambientación: matrimonios, canonizaciones, obras teatrales, bailes. Es el mundo de la "fiesta", que conjugaba la imagen, la palabra, la música, en una trama que tenía mucho de escénica.

El racionalismo del Siglo de las Luces aplicaría un tajante recorte a esta poética ficción. La arqueología sería el gran correctivo. Comienza la decadencia de las imágenes y los símbolos. Pero con todo había una profunda verdad: durante mucho tiempo la civilización occidental había vivido bajo el imperio de las imágenes, portadoras de pensamientos. Era preciso de nuevo ir a su encuentro si se pretendía penetrar en los arcanos de la historia.

### *La Iconología en su nuevo significado*

La Iconología se ocupa del origen, transmisión y significado profundo de las imágenes. Es el grado último que permite comprender la imagen; el soporte es la iconografía. No hay iconología sin iconografía. La diferencia esencial es que la iconología se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado. Por eso la iconología, más que rama de la historia del arte, lo es de la cultura y del pensamiento(13).

El término fue usado por Ripa nada menos que para titular su propia obra. El vocablo advendría a nuestra época con una renovación de su alcance. Ciertamente que los que siguieron a Ripa durante los siglos XVI al XIX mantuvieron la palabra. El cambio se va a producir en nuestro siglo. Según Bialostocki, fue Warburg en 1912 quien empleó la palabra iconología, pero acudiendo a un nuevo "método iconológico (14).

El conocimiento de las ideas de un período, es el presupuesto básico en el desarrollo del método iconológico moderno. Pero para su correcta aplicación, las imágenes no deben ser una ilustración de tales ideas, sino punto de arranque de una novedosa metodología. De lo contrario, no se saldría del vicio de hacer de las imágenes un juego ornamental de la cultura. Al contrario, las imágenes son en sí mismas uno de los motores de la historia. Baste recordar el papel que desempeñan los grabados satíricos antipapales en la campaña de descrédito contra el Pontificado durante la Reforma.

La imagen, con todo su rico contenido, va a ser pieza clave del pensamiento. *La Melancolía*, de Alberto Durero, dice más acerca del estado mental del siglo XVI, que muchos sesudos escritos. Es la clave del nuevo modo de pensar. La iconología se apodera de todas las manifestaciones del arte. La estampa marcha a la cabeza de este protagonismo, precisamente por su capacidad de difusión. Frances A. Yates estudió las *Tapicerías de los Valois*, del Museo de los Uffizi, señalando el valor que poseen acerca del esclarecimiento de un período histórico que afectaba a las relaciones de España, Flandes y Francia en las postrimerías del siglo XVI.

Los estudios de iconología van más allá de la pura visualidad. La pura belleza artística no pocas veces ha sido una placentera trampa para ocultar las verdades del pensamiento. Panofsky dio la vuelta al significado del *Amor divino* y del *Amor humano*, de Ticiano.

El historiador del arte se va a convertir en un humanista completo, dotado para el conocimiento de la literatura, la ciencia, la religión, la política, sobre el sólido apoyo de su dominio en las mismas obras artísticas.

A la misión descriptiva e identificatoria de la iconografía, añade la iconología la capacidad "penetrativa", como ha señalado Hoogewerff. Precisamente porque se preocupa de la evolución de los temas, advierte los cambios que el tiempo introduce. Lo mismo que el

lenguaje, las imágenes viajan a través de la "semántica", como indica Lafuente Ferrari en el prólogo a la versión española de los *Estudios sobre iconología*, de Erwin Panofsky.

La iconología ha introducido una nueva concepción de la historia del arte. Puede afirmarse que ha salido de sus cuarteles de invierno, para inundar todas las esferas del pensamiento. El arte ha dejado de ser un objeto que atrae por su belleza formal. Es un punto de cita obligado para conocer el pasado histórico. Ha obtenido un prestigio, que aleja definitivamente la obra de mero objeto para la contemplación. Sin dejar de serlo, toda la cultura gira a su alrededor, como un enigma o pieza clave para desvelar las raíces del pensamiento. Múltiples razones sin duda han influido para producir este fantástico ascenso del prestigio del arte en el momento en que vivimos, pero hay que reconocer que el impulso de los estudios de iconología ha sido una de las fuerzas de mayor consideración.

### *La renovación de los estudios de Iconología*

Un conocimiento más profundo de lo que entraña la iconología, ha supuesto la puesta a punto de un método. Iconología y metodología van a la par. De suyo el concepto se afianza, cuando se comprueba que el método adquiere solidez. Bialostocki ha observado que eminentes arqueólogos se han aplicado desde comienzos del presente siglo al desciframiento de cuestiones iconológicas con el correspondiente empleo del método (15). Y cita expresamente el caso de Salomón Reinach, en sus estudios acerca de los mitos y religiones antiguas. Es una actividad que fomenta los estudios de iconología, aunque la metodología difiere grandemente de la que ahora impera, salida de la llamada Escuela de Warburg. Punto de partida que fueron los estudios "iconológicos" efectuados por Aby Warburg (1866-1929) a propósito de los frescos del Palacio Schifanoia, de Ferrara, donde pudo obtener una explicación de su contenido acudiendo a fuentes remotas, sobre todo de la astrología india y musulmana. La ampliación de las fuentes era desde este momento inexcusable para hacer una averiguación en profundo del significado. La razón era obvia: la información de que se nutrieron los artistas era mucho más vasta de lo que hasta entonces se había estimado, como consecuencia de que existieron unas relaciones comerciales mucho más amplias. Suerte fue que estos felices hallazgos fueran dados a conocer en medio tan eficaz para su difusión como el Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912. Al progresar los estudios, se funda en Hamburgo el *Instituto Warburg*, que aglutina los trabajos de eminentes iconólogos bien conocidos para que nos detengamos en sus trabajos. Así Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Edgar Wind, E. H. Gombrich, y por encima de todos, Erwin Panofsky. También es de sobra conocido el éxodo que tuvo que sufrir el Instituto, ya que amenazado por el pragmatismo nazi que todo lo supeditaba a su política, con acierto mudó su residencia desde Hamburgo a Londres. Se funde con el Instituto Courtauld de la universidad de Londres; y surge la revista que ha de dar a conocer por todo el mundo las investigaciones que realiza: el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Concepto y método quedan de esta manera impuestos y garantizados.

La biblioteca del Instituto, nutrida de obras de todas las procedencias y en las más diversas lenguas, con todo género de medios gráficos (colecciones de grabados, fotografías y dibujos), permite investigar sin tener que desplazarse del centro. El iconólogo ha de poseer los más diversos conocimientos, desde el dominio de lenguas (clásicas y modernas, occidentales y orientales), la filología, la historia, la literatura, la historia de las religiones, la astrología, la ciencia, sobre una robusta base de saberes de historia del arte. Es el iconólogo un verdadero sabio. Precisamente esto es lo que ha dado a la iconología el mayor respeto. Son tan sugestivos los estudios de iconología, alteran de modo tan radical las ideas tradicionales, que se correría el riesgo de considerar una poética invención, una exhibición malabarística, lo que en definitiva es una tarea del más exigente método científico.

La precisión del método iconológico de la Escuela de Warburg ha sido tarea de Panofsky (16). Lo ha concebido en tres estadios: preiconográfico, iconográfico y significado intrínseco; el último momento es el puramente iconológico.

La fase preiconográfica supone un análisis puramente formal del objeto. La iconográfica entraña el desciframiento del tema, es decir, la correlación entre la imagen visual y asignación precisa a un acontecimiento, con la consiguiente justificación de su mensaje directo. Quiere decirse que este significado o convención es de conocimiento general. Sólo el tercer grado requiere un estudio a fondo, ya que ha sido elaborado en un medio elitista, de entendidos, de escritores, políticos, gobernantes y personas muy ligadas al mundo de la

religión. Por esta razón la investigación debe ser reconducida a este terreno. Sólo el científico, el erudito y el sabio está en condiciones legítimas para penetrar en este campo y desvelar lo que la obra deliberadamente oculta.

Se venía advirtiendo la persistencia de temas clásicos, preferentemente mitológicos a lo largo de la Edad Media. La identificación de la forma y de la iconografía ofrecía la paradoja de que una edad media cristiana hubiera tan sistemáticamente conservado un legado artístico de naturaleza pagana. Panofsky analizó este material y observó que se había operado una mudanza en el campo de la iconología, es decir, del significado profundo. Es un cambio temático, que ofrece el reverso de lo que aparentemente revela la obra. Estaba el camino preparado para nuevas sorpresas. Y éstas llegaron con nuevas interpretaciones. Las imágenes habían sido "moralizadas". Ya Mâle advirtió este fenómeno de la moralización. De una manera similar el neoplatonismo del siglo XVI permitía cambiar el camino del desnudo femenino. Las mismas ideas neoplatónicas justificaban la presencia de las figuras de *la Aurora, el Día, la Tarde y la Noche*, en la capilla funeraria de los Médicis, en Florencia. La Iglesia había salvado al clasicismo greco-latino.

Iconografía e Iconología conducían a un mismo objetivo, siempre que realmente hubiera existido una pretensión de llegar a los últimos objetivos. La iconografía era el soporte; incluso se había desarrollado con anterioridad. Pero eran tan deslumbradores los resultados obtenidos por los iconólogos, que éstos no han podido reprimir un sentimiento de superioridad. La moda actúa a su favor. Convendría recordar las muchas dificultades que ha tenido que vencer la iconografía; que toda iconología descansa sobre la iconografía, y que no pocas interpretaciones iconológicas se hallan todavía en la cuarentena prudente que las pueda encumbrar a la aceptación general.

Pero sean bien venidos los estudios iconológicos, empezando por aquellos más primarios, como puedan ser los referentes a textos. Por eso conviene reconocer el mérito de Sánchez Cantón (17), al que han seguido otras aportaciones (18). En el entendimiento de cuadros célebres del siglo xvii, la inspiración en las comedias de la época es cosa tan probada, que se hace forzoso leer y ver para alcanzar el verdadero objetivo. Tal es el caso de la *Rendición de Breda*, de Velázquez, en que se escenifican pasajes de la comedia *El sitio de Breda*, de Calderón; o la *Recuperación de Bahía*, de Maino, que se inspiró en la comedia de Lope de Vega, *El Brasil restituido*.

No menos conocido es el ejemplo del Hospital de la Caridad, de Sevilla. Este edificio experimenta un cambio radical desde el momento en que entró a formar parte de la hermandad Don Miguel de Mañara. Es precisamente su *Discurso de la Verdad*, el depósito de ideas que nutre el conjunto iconográfico de las pinturas de Murillo y Valdés Leal y el repertorio escultórico del retablo mayor (19). Pero el significado aún se precisa más, leyendo las diversas inscripciones que hay en las paredes (20).

La inspiración en grabados para componer pinturas está deparando sistemáticas búsquedas. El profesor Angulo ha sido el precursor de estas investigaciones. En 1947 publicaba un madrugador trabajo, mostrando las fuentes de algunas pinturas de Velázquez; los grabados, sobre todo de Durero, ejercieron un fecundante efecto sobre el pintor (21). En rigor esta investigación se sitúa en escala de Panofsky en la posición preiconográfica, porque toca la forma pero no el tema. Otro es el caso de los determinados modelos que definían un contenido iconográfico. Un grabado del francés Claude de Audran, editado en Roma, fue el que utilizaron los escultores castellanos del siglo XVII para representar a Fernando III el Santo (22).

### *El impulso de la Iconología en España*

Los estudios de iconología han adquirido en España un gran desarrollo. Conviene por ello dirigir la mirada hacia el pasado, para contemplar cómo se ha verificado el proceso. Si tenemos en cuenta que hasta 1972 no se traducen al español los *Studies in Iconology* de Panofsky, la aparición en 1948 del estudio de Angulo sobre *Las Hilanderas* (23) es de una precocidad asombrosa. El mérito de introducir en España la metodología iconológica de la escuela de Warburg corresponde al citado profesor. El examen iconográfico señalaba la presencia de Palas y de Atenea. Había que averiguar por qué estaban en el cuadro. Y la clave provino de la literatura. El pasaje está inspirado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Más adelante volvería sobre el tema, aportando nuevos testimonios literarios, y sobre todo grabados en que se inspirara tanto la composición como el tema (24).

Es curioso que la mitología desencadenara la investigación iconográfica en España. El mismo Angulo se anticipó, igualmente, al ver el

interés de la mitología y como los temas tuvieron mayor difusión de lo que se pensaba (25). Una monumental obra ha elaborado Rosa López Torrijos en torno a la mitología (26) .

Dentro de la corriente renovadora iconológica hay que comprender el libro de Julián Gállego referente al contenido simbólico de la pintura española del Siglo de Oro (27). Se comporta como un experto iconólogo, ya que utiliza para la comprensión de los temas de la pintura, sermones, epigramas y sobre todo grabados. El libro se publicó en París en 1968, y en 1972 se dio a conocer en lengua española.

Esta fecha de 1972 es memorable, pues indica la imposición del método iconológico en España. En dicho año apareció traducido el libro de Panofsky (Estudios sobre iconología) y el primer número de la revista *Traza y Baza*, que llevaba el subtítulo de *Cuadernos hispanos de simbología, Arte y Literatura*. Su fundador -Santiago Sebastián- se ha colocado en cabeza de los iconólogos españoles.

El ejemplo de esta revista ha cundido y la iconología está representada en todas las publicaciones periódicas españolas. Y lo mismo puede decirse de la iconografía.

España de esta manera participa en investigaciones de esta naturaleza y de una forma distinguida. Si la nueva época de la iconología ha partido de la escuela de Warburg, han sido los países de habla inglesa -Inglaterra y los Estados Unidos- los principales impulsores del método. Pero participan asimismo Francia, Holanda, Alemania occidental, Polonia, Checoslovaquia, Hungría y naturalmente España.

Especial importancia se confiere a los "programas". Todo conjunto pictórico o escultórico es completado a la luz de una clave interpretativa. Por su precoz visión hay que resaltar el largo estudio dedicado por don Elías Tormo al Salón de Reinos del Buen Retiro de Madrid (28). Puso en relación los retratos ecuestres de Velázquez, la serie de pinturas de historia y la mitología de los *Trabajos de Hércules* de Zurbarán, advirtiendo que todo respondía a una idea de conjunto. La aportación de pasajes literarios ofrecía ya esta aplicación de la moderna iconología.

Las investigaciones en torno a la capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco, ofrecen otra prueba de la progresiva penetración en los dominios de la iconología. García Chico primeramente describió los temas de la cúpula (29). Fue la fase iconográfica. Un estudio de Santiago Sebastián ofrecía ya una interpretación iconológica, no sólo para la cúpula, sino para toda la capilla (30). Un trabajo posterior de Redondo Cantera hacía aún más completo el programa, relacionando incluso las inscripciones que hay en el suelo (31). De esta suerte, hay una estratigrafía de niveles, desde el suelo a la bóveda. La más reciente publicación integra en el programa a la música (32). Labajo Valdés concluye afirmando que en este conjunto funerario puede hablarse de una "escultura sonora".

Aunque la iconología se ocupa de la figura humana y de la de los seres vivientes, cabe aplicarla asimismo a la arquitectura. Bien justificado está en los casos en que de alguna forma se hace alusión al hombre, como la planta de ciertos templos, cuyas proporciones están en relación con las del ser humano. Pero cabe al mismo tiempo hablar de una iconología de la arquitectura, aunque se la presente bajo el calificativo de simbolismo. El ejemplo más patente lo hallamos en el monasterio de El Escorial. Su planta se relacionó con la forma de la parrilla en que fuera supliciado San Lorenzo. Mas ya Taylor apuntó la idea de que encarnaba la imagen del templo de Salomón (33). Esta idea prevalece, si bien Kubler cree más bien que haya que relacionar el edificio con San Agustín y más concretamente con la *Civitas Dei*; en apoyo de esta posibilidad argumenta el cuadro de *San Jerónimo y San Agustín*, pintado por Sánchez Coello y que se encuentra en la iglesia del monasterio (34).

Osten Sacken contempla el edificio como una totalidad (35). Por esta razón su libro lleva por título *El Escorial. Estudio iconológico*. La referencia iconológica al propio edificio queda patente al estudiarse como "templum Salomonis". El carácter excepcional del monasterio, como unicum dentro de la concepción iconológica, se analiza puntualmente en el libro. No una idea, sino todo un manojo, pero sometido al designio de Felipe II, hace que El Escorial defina la posición de la Iglesia Católica defendiendo los contenidos de la fe y las formas de culto; represente la exaltación de la victoria española en el mundo enfrentado en guerra; y exalte a una monarquía y a un soberano de la Casa de Austria.

## *Iconología e Historia*

Los estudios iconológicos pueden ofrecerse publicados en trabajos especialmente dedicados a esta rama e integrados en obras de amplio espectro histórico. Desde que Buckhardt hiciera participar de forma tan notable al arte dentro de la cultura del renacimiento italiano, el prestigio de esta rama no ha dejado de avanzar en los estudios históricos (36). Pero en concreto la iconografía y la iconología han sido impulsadas por André Chastel. La Florencia de Lorenzo el Magnífico está interpretada sobre todo con clave iconológica (37). Textos de Dante; programas, que empiezan desde el propio símbolo del edificio, pasando por las series iconográficas; la participación de la música; las referencias a la belleza y al mundo de las ideas. Todo hace de esta obra una de las cimas de la iconología, dentro del campo general de la historia de un período.

Otra brillante aportación descansa en un hecho histórico: el *Saco de Roma* de 1527 (38). Obras como ésta dejan anticuados los anteriores libros de historia, donde las obras de arte no eran sino un acompañamiento divertido a tanta letra impresa. Se acabó la obra de arte como "ilustración" del libro de historia. Hay una historia que se escribe y otra que se hace con pinturas, esculturas y estampas. La batalla de las imágenes está dentro de la guerra armada que ensangrentó los campos de Italia.

España también se ha unido a estos estudios. Uno lo debemos a Lleó (39). El escenario de su investigación es la Sevilla del Renacimiento. Historia, mitología, literatura, humanismo en una palabra, se confabulan para hacer de esta ciudad una realidad fundamentada en el pensamiento humanístico. De igual suerte Checa Cremades ha analizado la personalidad de Carlos V (40). Edificios palaciegos, ceremonias, elementos heráldicos, esculturas, pinturas y grabados diseñan un "héroe del renacimiento" que hace revivir el antiguo concepto de "imperator". Esta misma concepción humanística, imprescindible en el entendimiento de la historia, está presente en las obras densas que ha publicado Santiago Sebastián (41).

### *Una historia integral del arte*

Nos hallamos en plena euforia iconológica. Un ejemplo habla por todos: el *Guernica* de Picasso. El ascenso en su valoración ha ido en aumento. Recordemos la apoteosis de su llegada a Madrid. Aunque es indudable que ha habido una "politización" oportunista de una parte de su mensaje, de no ser una obra maestra del arte universal, todo hubiera resultado vano. Pero el cuadro viene a ser el colofón de cuanto venimos señalando. Hay un sólido fundamento histórico: su referencia a la guerra civil de 1936-39; por extensión a toda guerra. Existe una cuestión iconográfica?iconológica. Picasso tuvo el acierto, como los grandes maestros del barroco, de ocultar artísticamente su contenido. ¡Qué fácil le hubiera sido explicar públicamente lo que representa el cuadro y no lo hizo! La iconografía se encarga de analizar las partes del lienzo, donde se descubren un toro y un caballo. Y aquí llega la incertidumbre: lo que simbolizan. División de opiniones. Por eso se acude a los textos, a la iconografía (precedentes en Caravaggio, Rubens, etc.), todo enderezado a una clave que tiene su meollo en lo que pensaba Picasso acerca de la guerra.

Pero el *Guernica* es una obra total. Hay un problema artístico. Pertenece a una época de Picasso y está dentro de una cuestión estilística. Los que cargan la nota en el contenido, minusvaloran el expresionismo picassiano. Quiere decirse que el lienzo pertenece a la historia de los estilos. Es la eterna cuestión de la "forma". Focillon se hace imprescindible (42). Además, ¿quién se atreve a sostener que la forma no es más que la forma? Se hace esta advertencia, porque la familia de los historiadores está dividida, cuando no rota. Es lamentable que muchos historiadores del arte se endiosen dentro de su torre de marfil. Nadie es más que nadie. Si la historia del arte se ha ganado hoy tan enorme prestigio, evidenciado porque un solo cuadro célebre vale tanto como el capital de una gran fábrica, es por una suma de valores. Es la suma lo que vale, no los sumandos en particular. Que nadie se atribuya el mérito de llevar la bandera.

Y para concluir, quisiera ofrecer un ejemplo. Se trata de un libro, que por fortuna está escrito por pluma no española, lo que hará más ecuánime y aceptable esta conclusión. Sobrado conocida es la personalidad de Jonathan Brown en el territorio de la iconografía, bien tratando de las series (los cuadros de Zurbarán en el monasterio de Guadalupe), bien en obras de contenido histórico, como el libro que él y Elliott han dedicado al palacio del Buen Retiro. Pero mi comentario se dirige a su reciente libro sobre Velázquez (43). Por supuesto es una monografía sobre la personalidad y la obra artística del pintor, que no un catálogo. Es la biografía y el arte de

Velázquez lo que entra en consideración para el autor. Podía haber cargado las tintas en lo referente a la iconología. Y sin embargo se guarda la debida proporción. Entonces da entrada a los aspectos visuales, de forma y color. Estos comentarios, también proporcionados, están esparcidos a lo largo de la obra. Y bastaría este comentario que se refiere a la *Venus del espejo*: "La tersura y la tonalidad rosada y cremosa de las carnaciones se hacen resaltar mediante la tela o colcha azul grisáceo sobre la que se reclina la diosa, mientras que los tonos más cálidos del fondo sugieren un escenario íntimo y reservado". La parte es importante y necesaria; pero sólo el todo nos conduce a la verdadera dimensión de las cosas".

## NOTAS

(1) Émile Mâle. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, Leroux, 1898. Del mismo, *L'art religieux au XIIe siècle en France*, París, Colin, 1922. Del mismo, *L'art religieux de la fin su moyen âge en France*, París, Colin, 1908. Del mismo, *L'art religieux de la fin au XVI siècle, au XVII siècle et du XVIII siècle*, París, Colin, 1951.

(2) Guy de Tervarent, "L'iconologie au xx siècle", *Journal des savants*, julio-septiembre de 1965, pp. 584-589.

Anteriormente, G. J. Hoogewerff, "L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien", *Rivista di Archeologia Cristiana*, vol. VIII, pp. 53-82.

(3) Karl Künstle, *Ikongraphie der chrislichen Kunst*, Freiburg ini Breisgau, Herder, 1926 y 1928. El segundo volumen está dedicado a la iconografía de los santos.

(4) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955-1959.

(5) María José Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

(6) J. J. Martín González, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *BSAA*, 1964, pp. 33 a 64.

(7) J. J. Martín González, "Sillerías de coro, en *Cuadernos de Arte Gallego*, Ediciones Castrelos, Vigo, 1964. Sobre las sillerías de coro de Galicia versó la tesis doctoral de Andrés A. Rosende Valdés, en curso de publicación.

La sillería del convento de San Marcos de León es sin duda uno de los testimonios más fehacientes de la existencia de un programa ordenador en el campo de este tipo.

(8) Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et á la Renaissance*, La Haye, Nijhoff, 1931-32.

Guy de Tervarent, "Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600", *Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958?-1959.

(9) *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Exposición celebrada en el Museo del Prado, en noviembre de 1983 y enero de 1984. Catálogo al cuidado de Alfonso E. Pérez Sánchez, Publicaciones del Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

(10) Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Edición de Aguilar, Madrid, 1972. Es traducción al español, del original en francés, París, 1968. Es el primer libro español en que se ofrezca una perspectiva de conjunto, con metodología iconológica.

(11) Alciato, *Emblemas*, edición y comentario por Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985.

(12) Jesús María González de Zárate, "Saavedra Fajardo y la literatura emblemática", Separata de *Traza y Baza*, núm. 10. Valencia, 1985.

Del mismo, *Emblemas regio?políticos de Juan de Solórzano*, Ediciones Tuero, Madrid, 1987. La calidad de la edición es una muestra del interés que esta materia ha alcanzado en España.

(13) José Fernández Arenas, "Teoría y Metodología de la Historia del Arte", *Antropos*, Barcelona, 1982, p. 111.

(14) Jan Bialostocki, "La méthode iconologique et l'érudition française", en *L'information d'Histoire de l'art*, mayo-junio de 1975, París, pp. 103-107.

(15) Bialostocki, *La méthode iconologie...*, ob. cit.

(16) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Harper Torchbook, Harper and Row, New York, 1962. Versión en lengua española, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

(17) Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, cinco vols., Madrid, 1923 a 1941.

(18) Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la Historia del Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1943.

María del Pilar Dávila Fernández, *Los Sermones y el Arte*, Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980.

(19) Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 1980. Edición inglesa en 1978, por la universidad de Princeton. La referencia a la iglesia del Hospital de la Caridad, entre páginas 179 y 207.

(20) Enrique Valdivieso y J. M. Serrera, *El Hospital de la Caridad*, Sevilla, 1980. Es una monografía exhaustiva del Hospital, ampliándose el repertorio de obras que guardan relación con el programa y por tanto con el escrito de Don Miguel de Mañara. La lectura de los letreros del templo, que se hallan junto a las mismas obras, enfatiza el significado.

(21) Diego Angulo Íñiguez, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1947.

(22) Jesús Urrea, "San Fernando en Castilla y León", *BSAA*, 1986, pp. 484-487.

(23) Diego Angulo Íñiguez, "Las Hilanderas", *Archivo Español de Arte*, 1948, pp. 1-19.

(24) Diego Angulo Íñiguez, "Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aragne", *Archivo Español del Arte*, 1952, pp. 67-84.

(25) Diego Angulo Íñiguez, "La Mitología y el arte español del Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1952, pp. 63-209.

(26) Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Ediciones Cátedra, Grandes temas, Madrid, 1985.

(27) Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Palma de Mallorca.

(28) Elías Tormo, "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta del Palacio y del pintor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, pp. 24 a 44, 85 a 111, 191 a 217, 274 a 305, tomo de 1912, pp. 60 a 63.

(29) Esteban García Chico, "La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco", *BSAA*, tomo segundo, 1934, pp. 319-356.

(30) Santiago Sebastián, "El programa de la capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco", en *Traza y Baza*, 1973, pp. 17-25.

(31) María José Redondo Cantera, "Aportaciones al estudio iconográfico de la capilla Benavente", *BSAA*, 1981, pp. 245-264.

(32) Joaquina Labajo Valdés, "Música y escultura en el renacimiento español: interrelaciones al servicio del arte fúnebre", *BSAA*, 1987, pp. 375-386.

(33) René Taylor, "Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la Idea de El Escorial", en *Traza y Baza*, 1976, núm. 6, pp. 5-47. Su contenido apareció primeramente en 1967, en unos estudios dedicados a Rudolf Wittkower.

(34) George Kubler, *La obra del Escorial*, Alianza Forma, Madrid, 1983, p. 179.

(35) Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Xarait Ediciones, Madrid, 1984. La obra es traducción del original en lengua alemana, publicado en 1979.

(36) J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1859. Traducción Española, Madrid, 1941.

(37) André Chastel, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982. Traducción de la edición francesa de 1959.

(38) André Chastel, *El Saco de Roma, 1527*, Espasa Calpe, Madrid, 1986. Primera edición, de 1983, por la Universidad de Princeton.

(39) Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

(40) Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.

(41) Santiago Sebastián, *Arte y Humanismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1978. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

(42) Henri Focillon, *La vie des formes*, París, 1934.

(43) Jonathan Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Alianza Editorial, Madrid, 1986. El comentario, en página 182.