

EL PROCESO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Discurso de ingreso, como Académico de número, del Ilmo. Sr. D. Felipe Vte. Garín Llombart, y contestación del Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, marqués de Lozoya

EXCMO. SR. PRESIDENTE;
EXCMO. Y MFCO. SR. RECTOR;
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES;
AMIGOS TODOS:

Creo que debo comenzar estas palabras —que serán, sin duda, más de las que ustedes y yo quisiéramos— con una sincera confesión, como sincero va a intentar ser el resto de mis comentarios: mi grave preocupación, turbación diría, desde que tuve noticia de este nombramiento con el que habéis querido distinguirme. Y ello porque para nadie es desconocido que las generaciones recientes o jóvenes —y mi condición física me incluye en ellas— ven, en general, con indiferencia, cuando no con animadversión, el fenómeno académico, al responder éste en sus orígenes a unas circunstancias históricas concretas que lo remontan a más de dos siglos de antigüedad y que al evolucionar esta circunstancia en nuestros días obliga también a hacerlo al concepto y los fines de las mismas entidades.

Preocupación también porque mi formación como historiador me lleva, casi sin quererlo, a una visión de los fenómenos artísticos o culturales vinculados con la sociedad en la que se desarrollan, acentuando con ello el juicio constante de las crisis institucionales que surgen en ese continuo devenir.

Preocupación, finalmente, por el papel concreto que en conciencia podría o debería representar yo en una corporación con las características de la nuestra.

Y si estoy en estos momentos aquí es porque creo que todas estas preocupaciones, aun sin desaparecer en absoluto, pesan, sin embargo, menos, en una hipotética balanza, que otras consideraciones que también estimo justo mencionar: en primer lugar, una razón puramente personal: la gentil invitación a ello por vuestra parte era motivo y demostración de amistad que no merecía ser desatendida. En segundo lugar, por una causa de carácter más circunstancial o, mejor dicho, «posicional»: el estar asentada la Real Academia de San Carlos en este entrañable caserón de San Pío V, por cuya conservación y mejora tengo que velar «de oficio», y, por tanto, también de los fondos en él contenidos, incluidos los académicos.

Pero fundamentalmente, y no creo haga falta decir ha sido el que me ha hecho decidir, el motivo es crear, honestamente, en la posibilidad de poder ayudar al mejor desarrollo de la corporación, en la medida de mis fuerzas, y, sobre todo, a intentar que, a pesar de las dificultades o trabas, antiguas y actuales, la Academia tenga en nuestro mundo de hoy un papel concreto y activo dentro del panorama cultural valenciano.

Por ello, más que un honor, que lo es, lo considero un compromiso, que iré viendo cumplido, siquiera sea parcialmente, a medida que nuestra corporación siga recogiendo frutos de su actividad colegiada.

La fortuna ha querido que en el movimiento inevitable de sustituciones que la corporación tiene, deba yo hacerlo de una de las más representativas figuras de la Universidad valenciana de los últimos años: don Francisco Alcayde Vilar. Mi doble condición universitaria, de la que cada vez me siento más orgulloso, hace encontrarme en un ambiente propicio y grato.

Por otra parte, ocupar la vacante de un académico vivo es motivo de un nuevo placer y alegría; pero tiene también sus dificultades. Si aquélla, Dios no lo quiera, lo hubiera sido por defunción, la tarea es penosa, pero concreta: hacer la necrología, el panegírico del fallecido. Pero su obra ha acabado. Al cerrarse su vida mortal se cierra asimismo su actividad terrena, y permite sintetizar más concretamente su labor. Si el que ha dejado la vacante, por pasar a serlo de honor,



El señor Garín Llombart, en su discurso de ingreso

vive aún, y en plena actividad intelectual, con energía para seguir trabajando y publicando, plantea una situación más compleja, porque a sus amigos les parecerá bien y a sus enemigos y envidiosos mal todos los méritos que yo mencione en este discurso. Más aún, al antecesor le ocurrirá lo contrario: si es humilde, le parecerán exageradas las excelencias que proclame, y, en cambio, si es soberbio, ellas le parecerán pocas y pobres.

Por suerte para mí, mi antecesor ni es humilde ni es soberbio. Su equilibrio mental está condensado en esta frase suya: «La humildad y la soberbia son dos vicios, dos extremos opuestos, pues la virtud está en el término medio. O sea: ni creerse tan humilde como para no valer nada, ni tan orgulloso para merecerlo todo.» Esta frase aristotélica que moldea su vida me facilita el camino, dándome la seguridad de que aceptará con equilibrio regocijante lo que en particular voy a decir de él, como amigo mío y de mi padre, su compañero universitario.

Bachiller con premio extraordinario, repitió esta misma calificación en su doctorado, formación que complementó con los estudios y títulos correspondientes de maestro superior y abogado.

Su carrera universitaria, iniciada con estos magníficos augurios, empezó a completarse cuando obtuvo, por oposición libre entre doctores, la cátedra de Filosofía. Su paso por el decanato de la Facultad de Filosofía y Letras, paso largo, de casi tres décadas, le haría ser maestro y tutor de una completa generación de estudiantes. Fue también decano del

Colegio Oficial de Doctores en Filosofía y Letras y Ciencias y regente de la cátedra de Luis Vives, y continuando en ámbito universitario, fundador y director del Seminario de Pedagogía (que sería antecedente de la actual Sección de Pedagogía). Director de número del Centro de Cultura Valenciana, fue asimismo académico de esta Real de Bellas Artes de San Carlos, pasando a serlo de honor poco tiempo ha. Su obra literaria, extensísima, nos impide cualquier índice de la misma. *Las emociones, El utilitarismo de Luis Vives, La fe religiosa y la filosofía actual*, sus colaboraciones constantes durante más de treinta años en periódicos locales y nacionales, sus tres discursos de apertura de curso en la Universidad, sus obras teatrales incluso, nos deparan una personalidad tan llena de contenido y tan vitalmente dedicada a su mundo intelectual, que me siento incapaz de poder calibrar con palabras tantos años de actividad constante. Sólo resta pedir a Dios nos lo mantenga entre nosotros muchos más, con esa mente clara y vigorosa.

Y pasemos ya ahora al desarrollo del tema que hemos escogido y que podríamos denominar así:

EL PROCESO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Vamos a tratar, por tanto, sucintamente de ver las distintas fases por las que ha pasado el propio concepto de la historia del arte, desde su conciencia como tal hasta la actualidad. En aras de aquella brevedad a la que hacíamos referencia, nos tendremos que limitar en nuestros comentarios a las llamadas artes «del espacio», renunciando *a priori* a las artes no plásticas —literarias, musicales o cinéticas— aunque en determinadas circunstancias hagamos referencia a las mismas porque así lo pida la justa interpretación del momento histórico-artístico concreto.

1. EL CONCEPTO MERAMENTE EXPOSITIVO DE LA HISTORIA DEL ARTE

La formación de este concepto primario, no explicativo, sino expositivo de los fenómenos artísticos, nos viene ya de la antigüedad. Como su propia denominación indica, se trata de una fase inicial de información de los elementos plásticos, o «estética de observación», que se nutre de tres distintas aportaciones recibidas por la ciencia de la historia del arte: las literarias, las aportaciones críticas posteriores y las de orden técnico-físico. Entre las primeras, ya en la antigüedad hay páginas con tal contenido, en dos clases de obras sobre todo: las descripciones geográficas (Plinio, Pausanias, etc.) y los tratados estéticos, éstos con mucha más entidad, como son los de Xenócrates, Plotino y otros. De carácter más técnico son los antiguos textos chinos sobre arte, como los recopilados por Shiosakanisi en *El espíritu del pincel*. Pero es, sobre todo, con el Renacimiento cuando se elabora con más sistematización una historia del arte, aún sin criterio valorativo, aunque algo más científico. Basta recordar las *Vitae*, de Giorgio Vasari, o los *Diálogos*, de Francesco d'Olanda. Paralelamente a ellos continúan, y aumentando constantemente, los tratados y textos técnicos que de una forma u otra exponen e informan acerca de fenómenos artísticos, como son los del abate Suger, Cennino Cennini, Benvenuto Cellini, Alberto Durerro, Leonardo y, ya en España, aunque algo posteriores, el anecdotario de Jusepe Martínez, o los del Valle, Palomino u Orellana. En todos ellos la índole de su aportación es ampliamente literaria, no entrando en los mismos un posible juicio valorativo del fenómeno artístico y, mucho menos, de la integración de ese fenómeno dentro de un contexto histórico global.

En el siglo xviii, el despertar progresivo de la crítica, el nacimiento del turismo estudiantil, que permite aumentar la información, y el florecer de las excavaciones serán los tres hechos que harán posible un estudio histórico-artístico a nivel aún primario, pero ya coherente, y que la época «ilustrada»

del neoclasicismo dotará de los mejores medios. Como dice Raymond Bayer, la historia del arte de Winckelmann es, no obstante sus numerosos errores, la primera historia verdadera de la evolución del arte griego. El arte —estilo— es algo que nace, envejece y muere, y la historia del arte debe enseñar el nacimiento, crecimiento y modificaciones de los diferentes estilos de los pueblos, según épocas y artistas. En la misma línea, Voltaire había ya dado un sentido histórico al arte de diversas épocas.

Y es aquí donde queremos hacer notar precisamente esta circunstancia: no estamos tratando de estudiar cuándo ha habido conciencia de la estética o de lo bello, sino cuándo ha habido conciencia de la evolución histórica de esa estética, de ese arte, es decir, de cuando se ha sentido la necesidad de estudiar los fenómenos artísticos con un sentido de temporalidad, de historicidad.

Los viajes por España de Ponz, o de Ceán Bermúdez, de Bosarte o Llaguno Amirola pueden ser una primera fase del estudio de la historia del arte basada en la visión directa de las obras y en la documentación. Este sentido estricto, incluso escrupuloso, se irá robusteciendo ya en el xix por esa posición crítica y fenoménica, casi escéptica, en la que la duda sistemática parece ser el eje de toda investigación y que invade todas las esferas de la actividad humana, de la filosofía a la pintura, de la política a la sociología. Más moderno, y saliéndose del límite de este primer apartado por cuanto tiene un concepto valorativo muy acusado de la obra de arte, no puede dejarse de mencionar la obra, o las obras, de ese ilustre valenciano que fue don Elías Tormo y Monzó, de quien el mejor elogio será decir que su guía *Levante*, editada en 1923, es hoy, a pesar del colapso del 36, útil para todo viajero de nuestra región, como para otras muchas zonas de España lo son los textos del profesor Gómez Moreno, otro pionero de la información artística.

Sobra valorar cuánto debe la historia del arte, como toda historia, a ese afán de verificación de las viejas noticias y de su aumento con otras nuevas. Esta severidad crítica y documental y ese afán de investigaciones escrupulosas constituyen la vía de todos los modernos acrecentamientos de noticias, y lo que es más importante, eran la base indispensable para las síntesis valorativas de la teoría del arte.

Con todo, faltaban aún dos aportaciones sustantivas, fundamentales para que la historia del arte tuviera los pilares necesarios para establecerse como ciencia: una, de carácter técnico: ampliación de medios de toda índole; otra, que luego veremos, de orden de pensamiento, con diversos criterios y valoraciones. Las aportaciones técnico-físicas están en la mente de todos: los procedimientos de reproducción casi perfecta de una obra de arte, mediante sistemas óptico-gráficos y óptico-mecánicos, han permitido ser la base insustituible para que la difusión de los objetos de arte fuera un hecho y dejase de ser conocimiento de privilegiados viajeros o investigadores: la fotografía, el fotograbado, la fototipia, el huecograbado, el offset y las mil variantes de las artes gráficas han contribuido a crear una masa informativa capaz de ser seleccionada, sintetizada y estudiada casi en laboratorio, con lo que tiene de ordenación y difusión científica. Insisto mucho en ello porque lo considero fundamental.

Así tenemos, pues, unas aportaciones literarias iniciales, necesariamente vagas aún; otras de carácter crítico, mucho más válidas, que crean la base documental de estudio, y, además, otras de carácter técnico que facilitan la base gráfica para aquél. Con ello, el siglo xix, como dice el profesor Lafuente Ferrari, cumplió su deber en el campo de la historia artística. Pero tal vez por su magnitud existía el peligro de considerarla perfecta y autosuficiente. Y eso no, y por ello no tardó en producirse la reacción: y así puede registrar Woermann que «la investigación documental histórico-artística... cansada del trabajo de acarreo, se esforzó con más actividad en señalar la correlación interna del desarrollo histórico del arte». Benedetto Croce, con su estilo característico, formula aquella sentencia dirigida a los meros historicistas, apostrofándoles de «ocuparse de arte, al cual sirven, pero

delante del cual no pueden levantar los ojos, como simples eruditos que son», y les conmina a que aporten y documenten, pero que lo hagan en silencio y no se crean nunca ocupados en cosas del arte. En efecto, sin erudición no hay historia; pero sin la construcción que la historia exige, la erudición se asemeja a un edificio inconcluso al que le falta lo que le justifique. Como dice Wölfflin, «es preciso dilucidar en algún modo la obra de arte». Para penetrar en la historia del arte se requiere un elemento valorativo, cuya presencia se hace posible por lo menos con la sensibilidad, palabra con la que no queremos referirnos ni a floña sensiblería ni a ningún concepto de orden romántico, sino a esa especial cualidad de penetrar hasta lo más hondo del fenómeno que se estudia, buscando el problema del hombre y del tiempo y su explicación.

2. LOS CONCEPTOS EXPLICATIVOS DE LA HISTORIA DEL ARTE

En ese afán por encontrar y entender un sentido, una significación suficiente, a la obra artística, la historia del arte tiende a establecer unas escalas de valor, unas leyes, es decir, a juzgar a medida que se va narrando: juicio que vea el valor concreto de ese hecho dentro del proceso histórico en que se desarrolla. Sin duda fue la historia del arte la primera en haber concebido y elaborado en toda su significación el problema central de la morfología moderna de la cultura.

A) *El concepto de valoración técnica*

Es la primera explicación, tan ingenua como arraigada, sobre la esencia del arte en general. Son las tesis llamadas «de capacidad». Como dice Worringer, tienen su expresión en la creencia, sancionada por los siglos, de que la historia del arte es la historia de la capacidad artística, y que el fin evidente y constante de esa capacidad es la reproducción artística de los modelos naturales. Por ello se creyó que la humanidad había tardado milenios en aprender a dibujar con exactitud y que entonces la historia del arte queda en cada momento determinada por un progreso o retroceso en esa capacidad. Esta postura, hija del renacimiento y del cartesianismo, concretada y robustecida en la época académica, no concede casi nada a la sensibilidad y se incapacita básicamente para juzgar, apreciar y explicar una realidad histórico-artística en la que tenga un papel la voluntad. La historia del arte se convertía, pues, en la historia del «oficio». No se nos ocurre de momento frase más expresiva para rebatirla que aquella del propio Miguel Ángel cuando dice tajante: «*Si pinge col cervello, non con la mano*» (se pinta con el cerebro y no con la mano). Qué duda cabe que el aspecto manual es un importante punto en la creación artística, pero ni el primero ni el único. Hay un aspecto mental y un aspecto visual y, por tanto, la mera valoración técnica es, más que errónea, incompleta.

B) *La valoración determinista de la historia del arte*

Su exposición más efectiva está en los ensayos de Taine, aunque podríamos ver antecedentes en Montesquieu, Winckelmann, Spencer, etc. Las ideas del pensador francés tratan de buscar esa «explicación a la historia del arte», pues la idea de la imitación de la naturaleza no le parece suficiente. «Las producciones del espíritu humano —dice—, como las de la naturaleza viva, no se explican sino por el medio.» En primer lugar, el medio físico: igual que la temperatura y las circunstancias físicas hacen que surjan unas especies de árboles y no otras, así el paisaje, el clima y las cualidades de la tierra moldean el espíritu del artista, y la obra no es más que el producto de ese influjo ejercido por los elementos exteriores. Y para lo que el medio físico no pueda explicar, se acude al medio social, las costumbres, el estado histórico, la tradición de la raza. De cualquier forma, el arte aparece siempre como resultado *pasivo* de esas influencias ex-

teriores. Y así germina necesariamente la escultura clásica, el Renacimiento italiano, la genialidad flamenca o el invulnerable y seco ascetismo español. La influencia que ejerce esta tesis es fundamental y precursora de opiniones contemporáneas. Pero Taine olvida que el arte no es simple producto biológico, sino que, a pesar de todos sus condicionantes, es efecto libre de una actividad racional y arbitraria, de una actividad humana, en una palabra. Los determinismos más sutiles habría que buscarlos, en todo caso, en aquello que pudiera informar a la voluntad, pero ésta, en el momento de la creación, no puede ser «automática».

Todas las tesis biológicas de la historia del arte son, en cierta manera, como una variante de esta valoración determinista. Juzgan el fenómeno artístico de forma similar a un ser vivo, y, por tanto, el desarrollo del artista tiene las mismas etapas que aquél, sucediendo lo mismo con cada estilo en particular y, a su vez, con el total de la historia del arte. Este método llega a usar términos naturalistas al hablar de genealogías, crecimientos o madureces, y su crítica podría ser la misma que la anterior.

Pero si afirmáramos que todas estas tesis tienen algo de positivo en ese constante evolucionar, ésta concretamente produjo una consecuencia, aunque indirecta, trascendental: la aparición y auge de otro método, el cíclico o cultural, para el que la historia presenta un panorama pluralista ordenándose en grandes ciclos completos, orgánicos y no jerarquizables. Spengler fue el primer propulsor de esta tesis, rompiendo con la idea de la historia universal que Hegel había construido. Es método que rompe con los viejos cánones, y al construir una visión nueva de la historia milenaria del mundo empiezan a respetarse, a dejar de tenerse por bárbaras las culturas no europeas, como estilos de enfrentamiento con el cosmos equivalentes al nuestro. En la evolución de la historia del arte, esta metodología cíclico-cultural, aun cuando pudieran oponerse ciertos reparos, algunos ya apuntados, ha sido fecunda como un primer paso hacia una concepción más universal de la cultura. Ortega y su «concepto generacional» está vinculado, aunque matizándolo, a esta tesis.

C) *El concepto voluntarista de la historia del arte*

Esta tesis, mantenida por Riegl en una obra publicada en 1901, consiste en creer al hombre dueño absoluto de los actos históricos. El concepto de «voluntad de arte» se introduce como una cuña en el complejo mental estético, alterando totalmente el sistema de ideas que trataban de explicar el nacimiento de la obra artística. Para Riegl, la voluntad está en el momento primario de toda creación artística. Las peculiaridades de estilo en cada una de las épocas pasadas se reducen, pues, no a un poder insuficiente, sino a un querer dirigido en otro sentido. Los factores de fin de uso, materia y técnica que puedan modificar dicha voluntad no tienen papel creador, sino simplemente limitador. El mismo Worringer, en esos años, llega a decir: «Se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística.» Hasta ahora, con la voluntad inmutable, el arte clásico era el ideal indiscutible. Con esta nueva tesis se deroga. Los cambios de estilo se deben a unos rasgos psicológicos o a ciertas inclinaciones primarias de la sensibilidad, cuya variabilidad vendría determinada por una variación *voluntaria* en la relación hombre-mundo exterior. La innegable existencia de problemas de orden material en el desarrollo de las obras artísticas frena considerablemente el ímpetu de esta tesis, que tiene de positivo, sin embargo, esa valoración de la voluntad humana.

Su consecuencia final es, en la historia del arte, la prevalencia de ciertas formas o sistemas formales, elegidos de entre los infinitos posibles y que se concretan en la tesis de Wölfflin de la *Historia del arte sin nombres*. En ella el exclusivo protagonista es el estilo, estudiado a través de sus cambios, que surgen por motivaciones provenientes de ellos mismos. Pero, como dice Hauser, «el arte es forma (estilo)

y es expresión, y en su desenvolvimiento está condicionado en parte inmanentemente y en parte trascendentemente: en ningún momento nos aparece entregado completamente a sí mismo ni a la total presión de fuerzas exteriores. No puede negarse que el método wolffiano llega, con su singular visión del mundo, a dar un paso de gigante en la elaboración del concepto de la historia del arte. Sistematiza y organiza muchos de los postulados que aún hoy se estudian; pero ¿a qué obedece esa voluntad de cambio? ¿Por qué se desarrolla así el querer artístico y no de otra manera? Para resolver esta cuestión esencial, vital, debemos ver aún las dos últimas tesis.

D) *Las tesis sociológicas de la Historia del arte*

La entrada en escena del nuevo punto de vista social, que ya inició Jacobo Burckhart en 1895, relacionando la estética con las ciencias sociales, y Willeim Hausenstein, esbozando una sociología de las artes plásticas, se metodiza con los estudios de Plekhanov y de Herbert Read, y de forma gradual, el contexto social —que antes no dejaba de ser mera decoración de fondo— pasa a primer plano, proyectando su posible influencia sobre el hecho artístico.

Esta teoría sociológica, en sus defensores menos exaltados, no pretende un rígido determinismo que derive al arte de los fenómenos de estructura social, pero se basa en los planteamientos nuevos que a nivel de sociología como ciencia se están llevando a cabo desde hace unos años. La repercusión de todo ello en la historia, y por ende en la historia del arte, es evidente. La sistematización de las tres medidas en los fenómenos históricos (los ciclos cortos, medios o largos), o lo que es lo mismo, la historia episódica, la coyuntural y la estructural, tan magníficamente expuesto por el profesor Braudel, ha de afectar a la historia del arte. Pues, como dice Hauser, desde un punto de vista meramente formal de la historia de los estilos, no será nunca posible explicar por qué un desenvolvimiento artístico determinado se ha determinado en un momento concreto y ha experimentado una transformación estilística, en lugar de proseguir. El cambio surge cuando una forma estilística no puede expresar ya el espíritu de la época, estructurado según leyes psicológicas y sociológicas. Todo el problema está en que los hombres buscan en todas estas formas artísticas una respuesta a la misma cuestión, al mismo problema vital. «El arte —dice Tolstoi— es uno de los medios de que disponen los hombres para comunicarse entre sí», y el placer (es decir, lo bello) no es más que un elemento accesorio. Lo importante es la comunicación de emociones.

Lógicamente, para un análisis concreto de estas tesis, se han de estudiar a fondo una serie de cuestiones típicamente sociológicas: el por qué se hace, los elementos de la obra de arte, para quién se hace, quién lo hace (el artista y sus motivaciones), cómo lo hace y qué significación tiene. En el

mismo sentido, André Malraux dice que el arte moderno nació el día que la idea de arte y la de belleza se disociaron, lo cual no deshumaniza al arte, sino al contrario.

E) *El concepto humanístico de la historia del arte*

Entramos con ello en el final de este ya largo deambular por los problemas de la historia del arte. Quisiera advertir que, al utilizar la palabra humanístico, lo hago en su sentido más puro. La obra del arte, y por tanto su historia, es exponente de una actitud del hombre frente a la vida. Es expresión de toda la persona humana y, por tanto, progresa y evoluciona como la propia especie. En él y en su circunstancia hay que buscar la raíz del fenómeno artístico. Y surge aquí, a última hora, como síntesis a toda cuestión valorativa, una pregunta clave: ¿Es que la obra de arte ha de ser explicada? ¿No es lo peculiar de ella que se explique a sí misma? ¿No sería superfluo el arte si se pudiera explicar con palabras? Hay que reconocer que las preguntas tienen un algo que las hace atractivas. Pero su réplica es fácil. El papel del crítico y el del historiador no es querer dirigir la evolución del arte o del artista, sino, como dice Cirici, ha de ser equivalente al del abogado, médico o arquitecto, que no suplente la inteligencia ni el criterio del cliente, sino que le proporciona una información especializada. Y ello porque la percepción se considera con excesiva frecuencia atributo natural y corriente del ser humano, y lo que lo es, es la visión; pero las sensaciones recibidas carecen de sentido mientras el cerebro no sepa ordenarlas coherentemente. El observador debe seleccionar, como dice Knobler, de las numerosas sensaciones que recibe automáticamente, aquellas que sean significativas para la construcción de una experiencia particular. El caos que pueda parecer existir en una pintura cubista puede verlo como una imagen coherente aquel a quien se le haya enseñado a «leer» cuadros cubistas. Ese es el papel del crítico, del psicólogo, del sociólogo, del historiador en su sentido más amplio y concreto, el cual unirá al análisis de la propia obra sus «conexiones históricas» o, dicho con otros términos, sus condicionamientos ideológicos. El desarrollo sistemático de todos los intentos vistos, desde los más ingenuos e iniciales hasta los menos imperfectos, son ese proceso, esas crisis o «agonías» que sitúan a la historia del arte ante la vida. El artista crea lo que quiere y lo crea como quiere, pero el problema será, tal vez, saber de qué se ha compuesto ese querer. El arte es útil, pero no sólo como alegría (como dice el propio Marx), sino que es comunicación del artista de sus sensaciones frente a la realidad, destinada a influir en la configuración de nuestro propio espíritu.

El arte será siempre un lenguaje, cuanto más perfecto más complejo, y con la mayor receptividad posible, con que un hombre intenta comunicarse con otros. En esencia, al estudio de esos símbolos —las «letras» de ese lenguaje a través de los tiempos— se reduce la historia del arte.

DISCURSO DE CONTESTACION

SEÑOR PRESIDENTE Y SEÑORES ACADÉMICOS
DE LA REAL DE SAN CARLOS DE VALENCIA;
QUERIDOS AMIGOS:

En estas viejas e ilustres corporaciones que son las Reales Academias, vestigios del momento histórico en el cual, según la frase de Eugenio d'Ors, Europa ha estado más alejada de la edad de las cavernas, es siempre un motivo de alegría la recepción de un nuevo electo, escogido entre el breve elenco de los que en una ciudad, en una comarca, mantienen enhiesto el estandarte de la cultura. La encina antigua florece con pujantes renuevos. En esta ocasión este optimismo no está enturbiado por la pena de la desaparición de una figura ilustre, de un compañero de los que compar-

tían nuestra tarea en la grata convivencia habitual. Don Francisco Alcayde Vilar, mi querido amigo de tantos años, permanece entre nosotros con la mente bien despierta para seguir al día los progresos de la ciencia y con la sensibilidad más aguzada para captar la belleza.

Gracias os doy, señores académicos, por haberme conferido el gran honor y el gran placer de dar la bienvenida a Felipe Garín y Llombart. Corrían los años veinte de este siglo y yo me entregaba con entusiasmo aún juvenil a la docencia en esta querida universidad valentina. Puedo decir con orgullo que todos los alumnos que ocupaban los incómodos bancos de aquella cátedra sombría y destaralada fueron y son mis amigos, pero entre ellos mantuve, naturalmente, una mayor intimidad con aquellos en los cuales se

iniciaba una vocación hacia la historia y hacia el arte. Figuraba en este grupo selecto, de los que, al dedicarse a los estudios de Filosofía y Letras, profesaban un voto de pobreza semejante al que se formula en las órdenes religiosas, Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Seguí paso a paso su carrera y gocé, con paternal entusiasmo, de la brillante sucesión de sus éxitos: la cátedra en la Escuela de Bellas Artes y su promoción al cargo de director; su triunfo en las oposiciones a cátedra universitaria y su ingreso en esta Real Academia, a cuya docta disertación me cupo el placer de dar respuesta.

Parece como si se hubiese detenido la rueda implacable del tiempo. Hoy retorno a esta misma Real Academia para saludar, en nombre de la Academia, a otro Felipe Garín, heredero del afán laborioso de la fina sensibilidad, del fervoroso entusiasmo del que fue mi alumno hace casi un medio siglo. Ya en mi avanzada senectud, contemplo serenamente este fluir de las academias, que es como el fluir de la vida. Pasan las aguas, pero el río permanece siempre el mismo en su tarea de fecundar la tierra.

Permitid que me detenga un momento en evocar la Valencia que descubrieron mis ojos ávidos cuando llegué a ella en plena juventud, poseído del entusiasmo optimista de mi reciente triunfo en las oposiciones, una mañana de abril del año de 1923. En mi viaje, a través de las ventanillas del tren, se me había revelado la belleza única de la huerta, desde Játiva a la misma Valencia. Un día penetré por primera vez en la Universidad, abrumado por mi ingénita timidez, y fui allí recibido con cariño, que nunca he de olvidar, por los que habían de ser mis compañeros en la Junta de Facultad. Pasaron los meses, y en los primeros días de octubre me situé, por primera vez en la vida, ante la masa de los alumnos. Jamás, cuando he tenido que enfrentarme con el público de academias y de ateneos, he sentido pavor semejante. Pero pronto se estableció entre profesor y escolares una convivencia, una fraternidad que motivaron el que la hora de clase fuese para mí la más grata del día. Y en mis ocios me consagré a descubrir las bellezas recónditas de una ciudad polvorienta y atrasada, pero todavía intacta, con los tesoros acumulados por los siglos en sus iglesias, con sus callejuelas tortuosas, donde aún se levantaban casas góticas y caserones barrocos. La huerta estaba en los mismos aldeaños de la ciudad, donde ahora se yerguen rascacielos. Era todavía la Valencia provinciana de Sorolla y de Blasco Ibáñez. Sin duda, la gran Valencia de hoy supera a la que yo conocí, pero la añoranza del pasado es el supremo placer de los viejos. Hoy, en esta fiesta de juventud, me place evocar los hombres y las cosas de antaño.

No he tenido la fortuna de ser profesor de Felipe Garín y Llombart, como lo fui de su padre. Realmente la revelación de su personalidad data de un día de estío en que me encontré con él en el claustro románico de un monasterio pirenaico, cerca de Estella. Era Año Santo, y aquel muchacho seguía a pie, con algún camarada, la ruta jacobea que durante milenios han seguido los peregrinos de todas las naciones hacia Santiago. La impresión que recibí en aquel encuentro no pudo ser más favorable. La continuidad espiritual del linaje quedaba asegurada. En unas oposiciones a dirección de museos, de cuyo tribunal fui presidente, me pude dar ya cuenta de la hondura cultural, de la finura, de la clara inteligencia de este segundo Felipe Garín. Y en otras oposiciones, esta vez a la cátedra de Arte en la Escuela de Bellas Artes, formé un juicio exacto de la capacidad del joven profesor a cuyo triunfo hoy asistimos.

De la amplitud de sus conocimientos, de la agudeza de su juicio os habrá dado cuenta el discurso que acabamos de escuchar. La historia del arte es quizás la más moderna disciplina que con altura científica se ha incorporado a los estudios humanísticos. Su importancia es hoy inmensa, pues el amor al arte ha penetrado profundamente en la sociedad actual, hasta el punto de que viene a llenar el lugar de las letras grecorromanas en la Europa del Renacimiento o de las ciencias naturales en el mundo de la Enciclopedia y de la

Ilustración. El arte es la huida del trabajo fatigoso, rutinario a veces, del médico, del ingeniero, del jurista. A satisfacer esta necesidad de nuestro tiempo acuden las agencias que organizan excursiones a lugares en que las obras artísticas se acumulan; las visitas a los museos, las conferencias, la publicación de libros en los cuales pinturas, esculturas y monumentos se reproducen con maravillosa exactitud. La historia del arte es, acaso, la disciplina que en nuestro tiempo tiene una mayor aceptación, singularmente en los más elevados estamentos sociales, en la burguesía industrial o en la consagrada a profesiones liberales, y aún se introduce en



El Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, en su discurso de contestación

este nueva pequeña burguesía, formada por los artesanos, a los cuales un trabajo bien remunerado permite un cierto poder adquisitivo.

El discurso que con tanta complacencia hemos escuchado expone la trayectoria de la historiografía artística vista por un historiador en plena juventud que está al día en el diverso concepto que en la cultura occidental ha adquirido este género de estudios. La historia del arte es, en sus comienzos, la historia de los artistas y surge en un país, Grecia, donde el pintor, el escultor o el arquitecto tienen una elevada categoría social, de manera que los pormenores de su vida, la gestación de su obra son objeto de la curiosidad popular. No hay historia del arte que es, en sus comienzos, como hemos dicho, la historia de los artistas en aquellas sociedades en que escultores, pintores y arquitectos no tienen categoría social más elevada que la de un carpintero o un forjador, y en las cuales los bellos oficios están desempeñados frecuentemente por esclavos, como sucede en Roma, o por personas de muy modesto nivel social o cultural, como en la Edad Media. Resurge la historiografía artística en el Renacimiento, cuando los príncipes, apasionados por la belleza, colman de honores a los que supieron crearla. El que un pintor-historiador como Vasari se consagra a narrar el curso vital, la formación artística y el proceso de la tarea de escultores y de pintores, revela la existencia de un público que admira a los creadores de belleza y desea tener noticia de cómo fue su paso por la tierra.

En España esta mentalidad renacentista se revela sobre todo en los coleccionistas eruditos del siglo xvi, como don Felipe de Guevara. En el xvii los repertorios de erudición artística se originan sobre todo por la angustia de los cultivadores del arte, a los cuales una sociedad de rígidos prejuicios aristocráticos no concedía más categoría que la que otorgaba a un carpintero o a un herrero, con los cuales, a veces, habían de convivir en el mismo gremio. Francisco Pacheco y Vicente Carducho, Jusepe Martínez y aun el mismo don Acisclo Antonio Palomino se desvelan por demostrar la

nobleza de las bellas artes y la alta estimación que de los artistas tuvieron los príncipes y los grandes señores de las diversas épocas.

Es la Academia; las Academias, que, como la nuestra de San Carlos, proliferaban por toda Europa como la fórmula artística del Despotismo Ilustrado, las que, al mismo tiempo que elevan la condición de los artistas, haciéndoles convivir con príncipes y grandes señores y exigiendo de ellos un mayor nivel cultural, inician la historia del arte no como una serie de biografías, sino como la evolución del concepto estético en las sucesivas generaciones. Con razón Felipe Garín Llombart señala en Winckelmann el origen de esta tendencia, en su intento de seguir el proceso de la escultura griega. Es en el mismo siglo XVIII cuando viajeros eruditos procuran llenar, acudiendo a los archivos, el gran vacío de tantos siglos. A lo largo del siglo XIX y en los años que corren en el actual, la historia del arte, concebida como el relato de la vida del artista, de la circunstancia en que transcurrió su existencia y de los accidentes que rodearon la gestación de la obra de arte, del estudio y valoración de la misma se realiza cada vez con mayor rigor científico, sobre todo desde que los profesores del Centro de Estudios Históricos —recordemos a don Elías Tormo y a don Manuel Gómez Moreno— infundieron en los investigadores noveles los métodos modernos de trabajo. Pero esta generación, a la cual yo, con mi aportación modestísima, pertenezco, está

siendo superada por los que entienden esta disciplina como la revelación de un proceso psicológico colectivo que requiere nuevas expresiones estéticas. Garín Llombart menciona las teorías de Wolfflin de la *Historia del arte sin nombres*, en la cual el exclusivo protagonista es el estilo, estudiado a través de sus cambios. Y es posible, como lo ha hecho recientemente Luis Hautcoeur, publicar una historia del arte sin una sola ilustración, solamente a base de puras ideas.

Según este concepto juvenil, nosotros, los viejos historiadores, nos vemos relegados al modesto papel del albañil que acarrea materiales —sillares, maderos o ladrillos— para que el arquitecto pueda llevar al edificio su concepto preconcebido. Es de sabios resignarse al implacable suceder de las generaciones y mirar con respeto lo que acaso no alcanzamos a entender. La Academia, que es, como es la tradición, evolución y vida, debe acoger con alegría a los jóvenes que, como Felipe Garín Llombart, parten de nuestro trabajo para avanzar en ambientes para nosotros extraños, como los exploradores del siglo XV, que, armados con la ciencia y la técnica de la vieja Europa, se lanzaban a la aventura de mares ignotos. ¡Felipe Garín Llombart! Con toda la emoción de un viejo profesor y un viejo académico, te doy la bienvenida en la Real Academia de San Carlos y te deseo en ella una larga vida y una fecunda labor para gloria de nuestra amada institución, de Valencia y de España.