

SÍMBOLO, SIGNIFICADO Y OBSOLESCENCIA
EN LAS OBRAS DE ARTE
(REGRESO A LA DÉCADA DE LOS SETENTA)

GONZALO M. BORRÁS GUALIS
Universidad de Zaragoza

CUANDO NUESTRO grupo de investigación Vestigium tomó la decisión de colocar esta segunda edición de las *Reflexiones sobre el gusto* bajo el marbete específico de *El recurso a lo simbólico*, uno que ya se encuentra en las postrimerías de su vida académica se sintió de nuevo trasladado en el tiempo a los primeros pasos de la misma, en los inicios de la década de los setenta del pasado siglo, cuando florecieron en nuestro país los estudios dedicados a lo simbólico en el arte, tanto en traducciones de obras de historiadores del arte extranjeros como en algunas obras singulares de la historiografía artística española, que en torno a 1972 iniciaba una nueva etapa de normalización en los estudios universitarios¹.

Transcurridas ya desde entonces más de cuatro décadas, el tema de este Simposio nos recuerda el carácter cíclico y recurrente de nuestros estudios y reflexiones históricas, incluidas las histórico-artísticas. En efecto, cada nueva generación vuelve a abordar desde diferentes perspectivas e intereses los asuntos más universales. Son signos evidentes de normalización académica. Por ello es conveniente que alguien rememore ante los estudiosos actuales lo ya transitado por otras generaciones, en este caso por la generación de historiadores del arte a la que pertenece este ponente. No se trata de desempolvar una bibliografía añeja (que no anticuada), sino de ofrecer como pórtico un legado generacional. En este contexto hay que situar lo que aquí se va a glosar.

¹ Me he ocupado en varios trabajos del cambio operado en la historiografía artística española en torno a 1972; citaré tan solo dos, separados por casi un cuarto de siglo: «La Historia del Arte, hoy», *Artigrama*, 2, 1985, pp. 213-238; y «La Historia del Arte», en RICO, F., GRACIA, J. y BONET, A. (eds.), *Literatura y Bellas Artes*, «España Siglo XXI», V, Instituto de España / Fundación Sistema / Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 601-620.

Para seguir una exposición lo más sistemática y ordenada posible agruparé los comentarios que propongo en este retorno a la década de los setenta en tres apartados temáticos, ateniéndome estrictamente al título de la ponencia: a) símbolo, b) significado y c) obsolescencia en las obras de arte.

I. SOBRE EL SÍMBOLO

Antes de referirme a algunos estudios sobre lo simbólico en el arte aparecidos en la historiografía artística española en torno a la década de los setenta, tal vez resulte útil recordar aquí el significado originario del término símbolo en la cultura griega, ateniéndonos a la primera acepción del *Lexicon* de Liddell-Scott², según la cual el símbolo es «cada una de las dos mitades o piezas correspondientes de un astrágalo, o de otro objeto, que dos «xenoí» u otras dos partes contratantes lo rompen y reparten entre ellas, guardando cada parte una de las piezas, para que sirva de prueba de identidad ante la presentación de la otra». De esta definición conviene retener a nuestro propósito que el símbolo conlleva un convenio y que su significado tan solo se revela y se hace patente cuando entran en relación las dos mitades que lo componen.

A la luz de esta acepción etimológica creo que se puede comprender mejor la definición del término símbolo, que ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española³, cuando dice: «Imagen, figura o divisa, con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen». De nuevo se trata de una relación entre dos piezas, que ahora ya no son partes de un mismo objeto material como en la acepción etimológica griega, sino que la primera es una imagen material y la segunda es un concepto intelectual, mediando una convención cultural de que la primera representa al segundo, es decir, que se nos revela y adquiere su sentido al establecerse la correspondencia entre ambas. Pertrechados, pues, de este báculo terminológico, espero que nos resulte a todos menos confuso este paseo por los estudios sobre simbolismo en el arte.

² Cfr. LIDDELL, H. G., y SCOTT, R., *A Greek-English Lexicon*, Revised and augmented by Sir Henry Stuart Jones with the asistance of Roderick McKenzie, Oxford, Clarendon Press, 1996. La traducción que ofrezco del inglés es mía. Los «xenoí» u «hospites», que pertenecían a dos ciudades distintas, estaban vinculados por un contrato de hospitalidad, realizado por este procedimiento simbólico.

³ Cito por la decimonovena edición de 1970.

Sin duda la aportación más destacada a la que quiero referirme en esta relectura fue *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, de Julián Gállego Serrano⁴, publicada en 1968 en su primera versión francesa y en el emblemático año de 1972 en su primera edición española. En varias ocasiones he valorado la singularidad de esta obra en el contexto de los estudios sobre la pintura española del siglo de oro y de la cultura visual de la sociedad de la época, en la que se fundamentó que «el aparente realismo de la pintura española del siglo de oro no es, en la mayoría de los casos, sino la clave de su idealismo trascendente».

Visión y símbolos constituye la tesis doctoral de su autor, defendida en la Sorbona y dirigida por el profesor Pierre Francastel, en la que Julián Gállego sigue el método de investigación del maestro, que pone el énfasis en la dicotomía planteada entre la autonomía de la obra de arte, de un lado, y su vinculación sociocultural de otro, tal como Francastel había ensayado en su obra *Pintura y Sociedad*. En la «Introducción» Gállego expone explícitamente este propósito: «El objeto de este estudio es el distinguir, dentro de los temas figurativos de la pintura española del siglo de oro, los elementos tomados de otros campos de la actividad cultural y los elementos originales, plásticos diríamos hoy, pero no por eso menos cargados de significado». Con esta distinción quedan perfectamente separados los dos grandes campos de la cultura simbólica en el arte: de un lado, el de los temas o asuntos representados; de otro lado, el de las formas artísticas. A ambos concederemos alguna atención en estas reflexiones introductorias.

Al simbolismo de los temas o asuntos representados dedica Julián Gállego toda la primera parte de su obra, bajo el epígrafe de la cultura de los símbolos en España en el siglo xvii, con un exhaustivo estudio de las fuentes de la cultura simbólica española, para concluir subrayando el triunfo de los símbolos y de las alegorías en la sociedad española frente a la mitología. El análisis de la pintura del siglo de oro se desarrolla en la segunda parte de la obra, que concluye con un capítulo dedicado precisamente al simbolismo de las formas, en este caso a los sistemas de organización simbólica del cuadro, con un último epígrafe premonitorio sobre «El cuadro dentro del cuadro», que más tarde devendrá en obra monográfica⁵.

⁴ Cfr. GÁLLEGO, J., *Vision et symboles dans la peinture espagnole au siècle d'or*, Paris, éditions Klincksieck, 1968; del mismo, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972 (2.ª edición española, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984).

⁵ Cfr. GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Interesa especialmente a nuestro propósito el capítulo primero de la primera parte de *Visión y símbolos*, que Julián Gállego dedica a la consideración de la terminología, reconociendo de entrada el confuso lenguaje de la cultura simbólica. A todos resultará, pues, sumamente esclarecedora la relectura de esta parte de la obra. En ella el autor deja de lado los signos de reconocimiento, es decir, las divisas (en la cultura francesa) o empresas (en la cultura española), que constituyen el patrimonio exclusivo de una persona o de una familia y proceden de la cultura caballeresca, constando de una imagen (excluida la figura humana) y de un mote o leyenda, en las que domina el gusto personal. Justamente la diferencia entre las empresas y los emblemas, que comparten imagen y leyenda, es que estos últimos no son de uso exclusivo de un individuo o de una familia, sino que pertenecen a la sociedad entera y proceden de la «sabiduría antigua».

Julián Gállego nos propone su propia definición de símbolo en un alarde de concisión⁶ en los siguientes términos: «símbolo es una figura o imagen, empleada como signo de una cosa, siempre que esta cosa es en principio abstracta: virtud, vicio, etc.», y aún concluye de modo más general: «Símbolo es una correspondencia legible entre una apariencia y un contenido moral». Dentro de esta cultura simbólica considera y define los emblemas, los jeroglíficos, las alegorías y los atributos. Sutil resulta, por lo demás, la diferencia que establece entre los atributos y las insignias; Gállego considera a estas como meros signos de reconocimiento, al igual que las divisas o empresas, mientras que para él los atributos, objetos reales o convencionales que sirven para hacer reconocer a un personaje, corresponden a la cultura simbólica de la sociedad entera y «hablan por sí mismos».

Así pues, insto a los participantes en este Simposio a una detenida relectura de estas precisiones terminológicas hechas por el llorado profesor Julián Gállego, que pueden servir de introducción y útil complemento a las ponencias que nos presentan los profesores Juan Francisco Esteban Lorente⁷ y Juan

⁶ Concisión que es de agradecer, en todo caso. En las antípodas de esta actitud se situaba Juan-Eduardo Cirlot, quien en su conocido diccionario excluye del mismo el término símbolo, para dedicarle un estudio introductorio de más de cuarenta páginas [sic]. *Cfr.* CIRLOT, J.-E., *Diccionario de símbolos*, Nueva edición revisada y ampliada por el autor, Barcelona, Editorial Labor, 1969, pp. 15-56.

⁷ El profesor Juan Francisco Esteban Lorente ha dedicado notables estudios a la cultura simbólica en el renacimiento y el barroco. Para introducirse en el tema recomiendo especialmente la lectura de su excelente *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990. Interesa

Carlos Lozano sobre el recurso a lo simbólico en el renacimiento y en el barroco, respectivamente.

Regresando a nuestra década de los setenta, fueron por aquel entonces numerosas las traducciones al español de obras señeras de autores extranjeros, en especial de algunas dedicadas al simbolismo de las formas. Entre ellas merece destacarse por su carácter paradigmático la primera edición en español en el año 1973 de *La perspectiva como forma simbólica* de Erwin Panofsky⁸, un trabajo que había sido publicado en el año 1927 en los «Vorträge» del Instituto Warburg, por lo que la traducción se acometía con un retraso de casi medio siglo, desfase que el año anterior había sido denunciado con indignación por el llorado profesor Enrique Lafuente Ferrari en su introducción a la edición española de los *Estudios sobre Iconología* del mismo autor⁹.

En *La perspectiva como forma simbólica* Panofsky había subrayado el diferente concepto del espacio que la antigüedad clásica mantuvo con respecto al del renacimiento, lo que se plasmó en una diferente representación del espacio en el arte, que para el mundo clásico puede denominarse «prospectiva», y que se fundamenta en las obras de los científicos y filósofos antiguos. En resumen, y partiendo del supuesto de la esfericidad de la visión natural, en la técnica perspectiva antigua no existe un punto de fuga sino un «eje de fuga»; así el plano para la representación se divide en dos por medio de un eje vertical y se trazan en las dos mitades simétricas de dicho plano las líneas ortogonales de fuga, que de esta manera no convergen en un punto («punto de fuga»), como en la perspectiva central del quattrocento, sino que corren paralelas hasta encontrarse, dos a dos, en el eje de fuga. Se trata de una técnica de representación puramente empírica y aproximativa y responde a una concepción del espacio no homogéneo ni sistemático. Por lo demás, para Panofsky la perspectiva no es un simple elemento «técnico» de la obra de arte, sino que expresa su propia esencia.

Sin duda el estudio de Panofsky generó un especial interés por el concepto del espacio en el arte y en la arquitectura a lo largo de su historia. Así, en nuestra década de los setenta siguieron floreciendo algunos estudios sobre el

de modo especial la cuarta parte de la obra, en la que se ocupa, entre otros temas, de los jeroglíficos (pp. 285-310), de las empresas, emblemas y enigmas (pp. 311-331), con especial atención a la emblemática española (pp. 332-359), y de la alegoría (pp. 375-417).

⁸ Cfr. PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets editor, 1973.

⁹ Cfr. LAFUENTE FERRARI, E., «Introducción a Panofsky (Iconología e Historia del Arte)», en Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza editorial, 1972, pp. IX-XL.

concepto del espacio en la arquitectura, tanto de carácter general como monográficos. Entre los de carácter general me interesa recordar ahora los de Bruno Zevi y Christian Norberg-Schulz y entre los monográficos los de Giulio Carlo Argan y Rudolf Wittkower.

Bruno Zevi (Roma, 1918-2000), arquitecto, crítico e historiador de la arquitectura, emigrado a Estados Unidos en 1938, graduado en Harvard, admirador del movimiento moderno y de Frank Lloyd Wright, ya había publicado en 1948 en Einaudi su obra clásica *Saber ver la arquitectura*, inmediatamente traducida al español en 1951 por la editorial Poseidón de Buenos Aires. Para Zevi la verdadera esencia de la arquitectura, aquello que la diferencia de la pintura y de la escultura, es el espacio interior, en el cual el hombre vive y se mueve; la arquitectura para ser comprendida y vivida requiere el tiempo de recorrerla, la cuarta dimensión; pero a la vez con sus volúmenes externos delimita el espacio exterior, es decir, el espacio propiamente urbanístico.

Al comienzo de la década de los setenta Zevi gozaba de un considerable prestigio, bien cimentado por las sucesivas ediciones de *Saber ver la arquitectura* que en 1971 alcanza la quinta edición en español¹⁰. Y dos años antes, en 1969 editorial Aguilar traducía su *Architettura in nuce*¹¹, una obra en la que continúa desarrollando su pensamiento sobre el tema, con especial atención al concepto del espacio arquitectónico y urbanístico.

A mediados de la década, en 1975, la excelente editorial Blume publica la traducción de otra obra de gran impacto en la historiografía española, *Existencia, espacio y arquitectura*, de Christian Norberg-Schulz¹², en la que el autor expone su concepto personal de la arquitectura como espacio existencial. Para el autor el hombre es un animal simbólico, que concibe el espacio como forma simbólica.

Reteniendo la idea del espacio como el concepto esencial de la arquitectura, la historia de la arquitectura deviene en una historia de los diferentes conceptos espaciales a los largo del tiempo, publicándose varias monografías, en cuyas traducciones se especializó la editorial Nueva Visión de Buenos Aires, y

¹⁰ Cfr. ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, 5.ª edición aumentada en notas y bibliografía, y con el duplo de láminas fuera texto, según la 8.ª edición italiana, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1971.

¹¹ Cfr. ZEVI, B., *Architettura in nuce. Una definición de arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1969.

¹² Cfr. NORBERG-SCHULZ, Ch., *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975.

a las que en la antesala de los setenta corresponden los importantes estudios de Giulio Carlo Argan¹³ y Rudolf Wittkower¹⁴.

De especial interés para nuestro tema simbólico es la obra de Wittkower sobre *La arquitectura en la edad del humanismo*, en la que se fundamenta el simbolismo de la tipología arquitectónica de planta central en el renacimiento, analizada como una figura geométrica perfecta, de varios ejes de simetría lateral, la más adecuada para la representación de la perfección divina.

Ya en los últimos años de la década de los setenta algunos historiadores del arte españoles se incorporaron a este florecimiento bibliográfico sobre la dimensión simbólica de algunos elementos formales como el espacio y la luz. Me interesa destacar entre ellos a Santiago Sebastián y a Víctor Nieto.

El profesor Santiago Sebastián, que había prestado una destacada atención a los estudios de Erwin Panofsky, fue el impulsor y fundador de la nueva revista *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y Literatura*, cuyo número 1 aparece editado en el año 1972 en la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca, perteneciente a la Universidad de Barcelona, en la que ejercía como profesor agregado de Historia del Arte. En la presentación de dicha revista hace alusión al ejemplo estimulante de los estudios de Erwin Panofsky y señala como la actividad científica de la revista el campo de la alegoría y del simbolismo.

No es de extrañar, pues, que en la estela de Panofsky y de Norberg-Schulz el profesor Sebastián diera a la luz sus apuntes de clase, con el título de *Espacio y Símbolo*, en el año 1977¹⁵, cuando ya ejercía como catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba. Con *Espacio y Símbolo*, obra en la que el autor introduce numerosas aportaciones personales relacionadas con el arte español, Sebastián inicia una larga cadena de aportaciones a lo simbólico en el arte, tanto desde el punto de vista del asunto como de la forma, convirtiéndose en el adalid de estos estudios.

Mención destacada merece asimismo la obra publicada en 1978 con el expresivo título de *La luz, símbolo y sistema visual*, del profesor Víctor Nieto

¹³ Cfr. ARGAN, G. C., *El concepto del espacio desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.

¹⁴ Cfr. WITTKOWER, R., *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

¹⁵ Cfr. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Espacio y Símbolo*, Córdoba, Ediciones Escudero, 1977. Entregado a la imprenta en el otoño de 1976, como apuntes para sus alumnos del curso cordobés de 1976-1977, a los que está dedicado.

Alcaide¹⁶, estudioso de las vidrieras de las catedrales góticas, en la que desarrollando los estudios precedentes de Jantzen, Seldmayr y Panofsky aborda el significado simbólico de la luz en la configuración espacial en las artes del gótico y del renacimiento.

II. SOBRE EL SIGNIFICADO

Pero conviene no olvidar que el significado de las obras de arte no se agota ni tampoco es reducible a su contenido conceptual, es decir, que ni el método iconográfico ni el método iconológico, si se opta por la terminología de Panofsky, son suficientes para desvelar por completo su significado.

Aunque la formulación del método iconológico viene siendo reconocida como una aportación científica exclusiva de Erwin Panofsky, desde que el autor la publicó como introducción¹⁷ a sus *Estudios sobre iconología*, cuya primera edición fue hecha en Nueva York por la Oxford University Press en el año 1939, sin embargo la paternidad científica de dicha formulación metodológica corresponde por igual tanto a él como a su colega Fritz Saxl, y así lo reconoce el propio Panofsky en el «Prefacio» a dicha edición cuando afirma: «El capítulo de introducción sintetiza el contenido revisado de un artículo metodológico publicado por el autor en 1932 con un estudio sobre la Mitología Clásica en el arte medieval, publicado por el autor al año siguiente en colaboración con el Dr. F. Saxl» y sigue diciendo en relación con ello: «Los métodos que el autor ha tratado de aplicar están basados en lo que él y el Dr. Saxl aprendieron al mismo tiempo del difunto profesor A. Warburg, y que han tratado de poner en práctica a través de muchos años de colaboración personal». A pesar de todas estas precisiones de su autor, la tradición historiográfica ha venido atribuyendo por comodidad la autoría en exclusiva a Panofsky.

¹⁶ Cfr. NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual. (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

¹⁷ Precisamente esta introducción, con el título «I. Iconografía e Iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento», fue publicada antes en su versión española en PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970. La primera edición original en inglés de dicha obra, con el título de *Meaning in the Visual Arts*, se había editado en Nueva York en 1957. Mientras tanto los *Estudios sobre iconología* fueron traducidos al español en 1972, a partir de su segunda edición en inglés de 1962; ya han sido citados en la nota 10.

Tampoco es cuestión ahora de volver sobre dicha formulación metodológica, en la que se estableció una diferencia entre *Iconografía* e *Iconología*, en detrimento de la primera, que ya no es aceptada en nuestros días por los estudiosos¹⁸. En efecto en esta introducción metodológica de 1939, no solo se traslada al título del libro el nuevo término de *Iconología*, sino que se insiste en los tres niveles de percepción de una imagen: el primer nivel o descripción pre-iconográfica de la imagen, que percibe tan solo el contenido temático natural; el segundo nivel o descripción iconográfica, que desvela el contenido temático convencional; y el tercer nivel o descripción iconológica, para el que el autor reserva arbitrariamente el verdadero significado intrínseco de la obra de arte, es decir, su sentido más profundo.

Precisamente alcanzar el significado total de las obras de arte es el objetivo final que se plantean los historiadores del arte, tarea para la que ningún método de investigación ha conseguido en exclusiva una solución plenamente satisfactoria, de modo que la reflexión sobre el método ha constituido una constante entre los estudiosos. Un iconógrafo español tan reconocido como el profesor Joaquín Yarza manifestaba a este respecto en 1984¹⁹: «Yo no creo en el «método» de la historia del arte. Estoy completamente convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en tanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de la época. La sociología integra obra y artista en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos. Y lo propio sucede con otros métodos. El sistema que permite estos diversos análisis debe cuidarse al máximo para que los resultados tengan un valor. Un historiador del arte puede decantarse, si le place, hacia un método u otro. Lo que no se puede

¹⁸ No me extenderé en esta cuestión que ha sido tratada de forma excelente por el profesor Juan Francisco Esteban Lorente en su *Tratado de Iconografía*, ya citado en la nota 7. A este respecto dice: «La cuestión puede resumirse de la siguiente manera: la diferencia entre Iconografía e Iconología es solo de detalle, pues mientras los estudios llamados iconográficos se han preocupado de recopilar marcos generales, partiendo de lo particular, la Iconología solo puede tener éxito en las obras de arte que sean excepcionales en su comunicación semántica, porque precisamente lo genérico forma parte de la llamada Iconografía, de la representación y pensamiento colectivo de una sociedad, tiempo y lugar».

¹⁹ Cfr. YARZA LUACES, J., «Autobiografía intelectual», *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 43, 1984, p. 17.

consentir es que, por encontrarse a gusto con la práctica de uno de ellos, pretenda erigirlo en enseña de «lo científico», en detrimento, o incluso, con desprecio de los restantes».

Me interesa al llegar a este punto, es decir, al método más idóneo para alcanzar el significado intrínseco de la obra de arte, retornar de nuevo al comienzo de la década de los setenta, momento en el que un entonces joven estudioso español, el profesor Valeriano Bozal, excelente colaborador en la actualidad de nuestros Simposios, nos ofrecía en el año 1970 un extenso ensayo sobre el análisis lingüístico de la imagen artística²⁰, que ha influido de forma decisiva en mis aproximaciones al significado de las obras de arte²¹.

El punto de partida del autor es la consideración de la obra de arte como lenguaje, una idea que ha constituido uno de los ejes principales del pensamiento del siglo xx. La reflexión lingüística sobre las artes ha aportado a lo largo del siglo xx extraordinarios frutos interpretativos, desde las obras de Walter Benjamin hasta las de Nelson Goodman. El lenguaje ya no es entendido como un instrumento neutro y transparente al servicio de un sujeto que lo utiliza para describir el estado de las cosas en el mundo, sino que el mismo lenguaje «abre» el mundo.

La propuesta de Valeriano Bozal, formulada como un nuevo sistema estético sobre las obras de arte, es que el análisis lingüístico de toda imagen artística ha de ser abordado en tres niveles distintos: 1) el técnico; 2) el temático o informativo; y 3) el significativo. Los elementos materiales a analizar en el nivel técnico son: a) el soporte, es decir, los materiales y técnicas de la obra de arte; b) las formas, simples y complejas, y c) el sistema o imagen resultante de la incidencia de las formas sobre el soporte, de modo que el sistema no se define solo por los elementos materiales que lo integran sino por el tipo de relaciones que dichos elementos mantienen. A su vez, cada uno de estos tres elementos del nivel técnico es fundamento y depende de los otros dos niveles superiores de análisis, por lo que nos ofrece una doble perspectiva: informa (segundo nivel) y significa (tercer nivel). Estos dos niveles superiores, el informativo y el significativo, determinan de forma intencionada el nivel técnico.

²⁰ Cfr. BOZAL, V., *El lenguaje artístico*, Barcelona, Ediciones Península, 1970.

²¹ Me he ocupado del sistema estético propuesto por Valeriano Bozal en el año 1970 en varias ocasiones; el interesado puede consultar BORRÁS GUALIS, G. M., *Teoría del arte I. Las obras de arte*, Madrid, Historia 16, 1996, pp. 30-32; y, del mismo, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp. 89-94.

Con ello el profesor Valeriano Bozal establece en el mismo umbral de la década de los setenta un nuevo sistema estético de análisis de la imagen artística, que podría denominarse «la imagen artística como sistema», y que ha constituido su método de trabajo como historiador del arte, pudiéndose constatar en numerosos estudios, entre los que deseo destacar su *Imagen de Goya*²², una obra en la que el propio título se convierte en referencia del método.

También es posible que el intento de alcanzar el significado profundo de las obras de arte no sea más que una quimera, como lo viene siendo asimismo la permanente búsqueda del significado de la vida, de la que la creación artística constituye una de sus dimensiones esenciales.

Pero, entretanto, para alcanzar este significado (el del arte y el de la vida) los historiadores del arte nos esforzamos en indagar nuevos métodos o en renovar y mejorar los ya experimentados. A este esfuerzo colectivo creo que responde el enfoque de este Simposio sobre *El recurso a lo simbólico* en las obras de arte. Me gustaría que estas reflexiones introductorias os sirviesen para que no olvidéis que el análisis de lo simbólico en el arte no agota su significado.

III. SOBRE LA OBSOLESCENCIA

Para concluir, recordaré de nuevo que la eferescente década de los setenta fue pródiga en todo tipo de análisis y reflexiones sobre el arte. Y en España constituyó además un momento de recuperación historiográfica y de normalización académica universitaria, en el que se tradujeron y se difundieron numerosas obras de autores extranjeros.

Entre ellos he querido elegir como cierre de esta conferencia introductoria a Gillo Dorfles, cuya teoría estética alcanzaría su máxima difusión en nuestro país en esta década de los setenta, sobre todo a través de las traducciones de la editorial Lumen de Barcelona, publicándose en 1972 (reeditada en 1975 y 1984) la segunda edición en español de su obra *Símbolo, comunicación y consumo*²³, con una luminosa «Aproximación a Dorfles» de Alexandre

²² Cfr. BOZAL, V., *Imagen de Goya*, Barcelona, Editorial Lumen, 1983. Esta obra es una reelaboración de la tesis doctoral del autor, dirigida por Alfonso Emilio Pérez Sánchez, y defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en el mes de junio de 1981 con el título de *Goya y la imagen popular del neoclasicismo al romanticismo*.

²³ Cfr. DORFLES, G., *Símbolo, comunicación y consumo*, 2.^a edición, Barcelona, Editorial Lumen, 1972. Con una «Aproximación a Dorfles» de Alexandre Cirici.

Cirici, firmada en St Paul-de-Vence en julio de 1968, una obra que ya había sido publicada en la versión original italiana por Einaudi en 1962.

En realidad, como subraya Alexandre Cirici en la mencionada «Aproximación», el autor había trazado ya su teoría estética en su obra *El devenir de las artes*, editada en italiano en 1959 (traducción española del Fondo de Cultura Económica de 1963), en la que descubría que las obras de arte no tienen en sí mismas una significación concreta sino que son estructuras ambiguas, mecanismos que pueden ser utilizados de distintas maneras y que la sociedad no emplea del mismo modo en el momento de ponerlas en circulación que después de un cierto tiempo de usarlas como moneda corriente. Por ello contemplar el arte no es ya contemplar una realidad fija, sino precisamente la línea de su cambio a través del uso.

En *Símbolo, comunicación y consumo* Dorflès da el paso definitivo en su teoría estética al caracterizar al siglo xx como «el siglo de la obsolescencia», o lo que es lo mismo, «del rápido consumo» frente a otras caracterizaciones posibles, como el siglo de la relatividad, del psicoanálisis o de la fenomenología. Dice el autor: «La obsolescencia domina y gobierna todas nuestras actividades. Incluso ahora, en este preciso instante, mientras estoy trazando estas palabras sobre la hoja blanca, tengo la clara sensación de su envejecimiento, del amarilleo inevitable de la hoja sobre la que escribo, del devenir insólito del carácter tipográfico que se utilizará para componer este texto, de la probable pérdida de eficacia de la sobrecubierta que presentará este volumen».

Rápida comunicación y rápido desgaste de las imágenes, la obsolescencia como característica esencial en el devenir de las artes, la caducidad de la creación artística, su continua mutación, su constante metamorfosis. Es el núcleo esencial de la teoría estética de Dorflès, que continuará desarrollando en su obra *Nuevos ritos, nuevos mitos* (edición italiana de 1965).

En el pórtico de este Simposio sobre *El recurso a lo simbólico* me ha parecido oportuno recordar a los participantes, por mediación del gran crítico triestino, la caducidad de nuestras reflexiones sobre el tema.