

TEORÍAS DEL SÍMBOLO Y DESCRIPCIÓN DE OBRAS DE ARTE DE LA ILUSTRACIÓN AL ROMANTICISMO

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO

SOSTENÍA ERNST CASSIRER que el paso de la estética clásica a la estética moderna se corresponde exactamente con el giro que en el campo del conocimiento científico de la naturaleza se había operado en el tránsito de Descartes a Newton¹. En ambos casos nos hallaríamos ante un mismo objetivo, liberarse de la omnipotente *deducción* como método absoluto para dar cabida a la observación directa de los hechos empíricos. La consecuencia de ello sería, en el campo de la estética, la asunción de la primacía de la *descripción* de las obras de arte por encima de la explicación y la derivación de estas respecto de la norma clásica. Se trataría de la instauración del subjetivismo estético, en la medida en que la descripción del objeto matérico viene precedida y determinada por las condiciones *subjetivas* de su captación.

A partir de estas observaciones nos centraremos en el análisis de hitos críticos e historiográficos de dicho método: la *descripción* de obras de arte. Partiremos de la obra de los Richardson *An Account of some of the Statues, Bas-relief, Drawing and Pictures in Italy, etc. with Remarks*, aparecida en 1722². Y concluiremos con los cinco ensayos que Friedrich Schlegel redactara en París a principios del siglo XIX, reunidos bajo el título de *Gemäldebeschreibungen aus Paris und Nierdaderlanden, in den Jahren 1802 bis 1804*³.

De un extremo a otro se ha consumado una transformación fundamental que metamorfosea la Teoría (clásica) del arte, de la que parten los escritos de los Richardson, en Filosofía (simbólica) del Arte, bajo la que se realizan los

¹ CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, México DF, FCE, 1972, pp. 327 y ss.

² Citaremos esta obra por la edición francesa, RICHARDSON, J., *Traité de la peinture et de la sculpture*, Paris, ENSBA, 2008.

³ Citaremos esta obra por la edición francesa, SCHLEGEL, F., *Descriptions de tableaux*, París, ENSBA, 2001.

de Schlegel. Lo que nos interesa es cómo este cambio afecta a la *lectura* descriptiva de las obras de arte en la formación de la crítica de arte moderna. En este sentido no podremos de ningún modo olvidar que la figura puente entre ambos polos es Wincklemann que alumbra la consideración histórica en la interpretación y cuyo trabajo se basa precisamente en descripciones de obras de arte.

En el transcurso del siglo XVIII, las *descripciones de obras de arte* adquieren un nuevo impulso en Francia bajo un género inédito de literatura artística: los *Salones*. Y estos venían a cumplir funciones ya no correspondientes a las exigencias de la Teoría normativa del Arte sino a un nuevo campo del discurso artístico que denominamos como Crítica de Arte. El objetivo principal en el uso de las descripciones en estos escritos era intrínseco a su propio carácter: describir cuadros que el lector no podía ver expuestos. En cierto sentido se asemejaba a ciertos usos de la écfrasis antigua, su valor sustitutivo frente a la visión, solo que ahora los cuadros son reales, no imaginarios como en muchas ocasiones ocurría en los textos de los neosofistas. Además se trata de cuadros contemporáneos de los que se describe con mucha precisión los materiales empleados, los temas, composición, y dónde se interpretan las intenciones de los artistas y se lleva a cabo un análisis moral, como de manera paradigmática podemos ver en Diderot. De esta manera, el texto se convierte en un discurso a la vez descriptivo y valorativo. En cierto modo, no había tanta diferencia entre esta práctica discursiva y la llevada a cabo por la teoría academicista. La cuestión clave radicaba en la consideración del destinatario. Mientras la primera se dirigía principalmente a profesionales con indudable finalidad didáctica y con fuerte vocación normativa, la segunda se dirigía a un incipiente público de arte que ahora tiene acceso a la compra y/o simplemente disfrute del arte: una pedagogía social sustituye a una pedagogía artística.

El origen de este nuevo discurso sobre el arte se halla en la Inglaterra iluminista de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII salida de la revolución parlamentarista. Matthew Craske comenta, aludiendo a la introducción del editor que había publicado una traducción de un diálogo de Charles Antoine Coypel (que a su vez había sido la base de un artículo sobre la apreciación de las artes visuales aparecido en abril de 1735 en el periódico *Prompter*) cómo habría como una paradoja en el dilema moral de someter al espectador al mismo tiempo al placer de la visión del arte y al ennoblecimiento del espíritu a través del ejercicio de la simpatía con el tema representado, llegando a afirmar «Like the passionate lover the viewer must accept that they have been seduced

by surface “charm”»⁴. Lo que me interesa acentuar aquí es ese doble aspecto entre el agrado sensual y el ennoblecimiento moral, porque señala claramente el desdoblamiento del espectador como sujeto en su faceta individual y social, respectivamente, y cómo la segunda depende de la primera. Por ello la crítica primero tiene que apreciar los valores sensuales/sensoriales de la obra para hacerlos acordes con los valores representativos (simbólicos). Tiene que convencer al sujeto espectador como individuo para que acepte su dimensión social y moral. Esa es la base de ese nuevo público en la sociedad inglesa que difiere de las élites aristocráticas predecesoras. Y de aquel surge y se dirige la labor crítica y teórica de los Richardson. A un espectador representante de una nueva clase en el poder, ávida de hacerse ver y de sentar las bases de su propia identidad cultural en el nuevo orden político, que no precisamente está falta de recursos económicos, y que está dispuesta a invertirlos en fundamentar esa sociedad a través del orden cultural y simbólico que la iba a sostener. De este modo, los escritos estéticos de los Richardson ocupan un lugar muy destacado en el marco de la Ilustración inglesa. Es el reflejo del impulso de una nueva clase social en ascenso, optimista, compuesta de individuos liberados y devenidos independientes que aspiran a su progreso social e intelectual. Es para estos que aquellos elaboran un discurso teórico y crítico sobre el arte desde el profundo convencimiento tanto de la validez de las grandes obras del arte como de la posibilidad de hallar interés en ellas a cada cual. Suponen la defensa de la idea de una adecuada accesibilidad objetiva al arte de todos aquellos que estuvieran interesados y dispuestos a hacer el esfuerzo de entenderlo y apreciarlo. Un discurso pedagógico como alternativa a ese «je ne sais quoi» que alimentaba la práctica social artística de la sociedad aristocrática.

Por ello las disertaciones sobre obras de arte concretas para establecer su valor crítico hacen uso de la descripción, no solo como ejercicio literario heredado del clasicismo basándose explícitamente en Vasari o Bellori, sino como exigencia de ese acercamiento prioritariamente empírico al que hacía referencia Cassirer. De hecho, el punto de partida del Tratado es la aceptación de los principios clasicistas y academicistas de las partes del arte de la pintura, pero el valor de las obras no es *deducido* de estos principios. A este respecto, es muy significativo que los tomos primero y segundo, que versan sobre la Teoría de la Pintura y el Arte de la Crítica, respectivamente, vengán introducidos por

⁴ CRASKE, M., *Art in Europe 1700-1830*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997, p. 145.

«Un ensayo sobre...» que alude a ese mundo experimental del individuo que ha reafirmado sus principios espirituales para abordar de nuevo el mundo, la naturaleza, experimentalmente, expuesta por la divinidad para su uso y disfrute, alejándose de estériles disputas doctrinales. Así el clasicismo introducido por aquel humanismo cívico en la Inglaterra de principios del XVIII está impregnado por este giro. En este sentido, el capítulo titulado precisamente «De la bondad de un cuadro» del tomo segundo, dedicado a exponer las bases metodológicas del ejercicio del crítico, es palmario del *reversionismo* de las bases teológicas para la reflexión estética⁵. Ante todo, el crítico debe abandonar toda suerte de juicio de autoridad heredado como primer precepto. Esto implicaba «volver a ver». Solo después vendría la acomodación de esa mirada a las exigencias de la razón teórica.

Las descripciones de Richardson hijo vienen a ser como una puesta en práctica de los principios establecidos en los tomos anteriores y se enmarcan bajo el modelo de una «guía del viajero». Por lo tanto no tienen ninguna intención sustitutiva, ni normativa, sino que son el punto de inicio para «ver» a partir de alguien que ha dado cuenta de la visión directa y que describe lo que ha visto, aunque literariamente se apoye directamente en los escritos clásicos como referencia cultural, de la misma manera que las suyas lo pudieran ser para eventuales descripciones de sus usuarios. A pesar de que la metodología crítica impone una sistemática exposición progresiva en la descripción según los preceptos teóricos del academicismo francés, el énfasis que cobran en determinados ejemplos de obras los aspectos sensoriales por encima de su supremacía del dibujo sobre el colorido, en lógica correspondencia con la herencia académica, es un claro síntoma de esa orientación moderna que parte de la apreciación empírica y que en materia estética supone un gusto por los aspectos sensoriales de la obra de origen *lookiano*.

Una funcionalidad muy distinta adquieren las descripciones de pinturas que nos ofrece la crítica de arte del primer romanticismo alemán. Agust Wilhen Schlegel publicaba una serie de estas con el título «Die Gemälde. Ein Gespräch», aparecido en el tercer fascículo de la revista *Athenaeum* en marzo de 1799⁶. Ahora la écfrasis asume un valor, cuando no incluso sustitutivo,

⁵ RICHARDSON, J., *op. cit.*, pp. 139-161.

⁶ Citaremos esta obra a partir de la edición italiana de la revista: «I dipinti. Un dialogo». CUSATELLI, G., AGAZZI, E. y MAZZA, D. (a cura di), *Athenaeum [1798-1800]*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 321-396.

complementario, en el sentido de completud del *contenido* estético de la obra. Se trataba de una respuesta a la desarticulación en clave semiótica del *ut pictura poesis* de Lessing. Y ciertamente la reciprocidad entre poesía y pintura está en el sentido de participar de un fondo de contenidos compartidos, esto es, la *Invenzione* de la teoría clásica, de manera que al final del diálogo vemos afirmar a Weller, el personaje poeta del diálogo⁷, lo siguiente: «Mi sono interesato spesso del rapporto fra le arti figurative e la poesia. Da questa traggono delle idee per innalzarsi al di sopra della realtà più prossima, mentre del canto loro attribuiscono all'immaginazione vagante fenomeni precisi. Senza reciproco influsso le arti divverebbero quotidiane e servili, e la poesia un fantasma privo di corpo». Pero a renglón seguido continúa: «... [la poesía] dovrà rimanere sempre la guida dell'arte figurativa, e questa, a su volta, le servirà da interprete. Attualmente, però, i temi che furono indicati alla pittura moderna nei suoi momenti più alti e anche successivamente, ci sono diventati così estranei che essa stessa necessita che la poesia le faccia da interprete»⁸. Este sentido hermenéutico supone un cambio decisivo respecto de la matriz clásica del adagio horaciano. Un diálogo que había comenzado por la dificultades planteadas por la imagen pictórica para ser *interpretada* en sus propios signos, es decir, por el mismo lenguaje pictórico, no la *copia*, la reproducción de la imagen, sino la captación de su contenido, en una pintura equivalente estéticamente, termina, ante su imposibilidad, por la resolución de su *interpretación* a través de otro lenguaje, con otro tipo de signos, la poesía. En efecto, después de proceder a una larga serie de extensas descripciones pictóricas que tratan de convencer al interlocutor pintor del diálogo, Reinhold, de lo fútil de su esfuerzo desde el punto de vista estético en la *copia* de una pintura de la *Gemälde Galerie* de Dresde y su mejor captación por el lenguaje. Hay ahí toda una afirmación de la legitimidad de la crítica de arte, en la medida que esta se entienda como la actividad que da cuenta del contenido estético de la obra como valor. De hecho, se afirma en un momento del diálogo lo siguiente: «... non è possibile caratterizzare qualcosa senza esprimere una specie di giudizio»⁹. En otros términos, no existe algo así como un «juicio de la descripción pura», sino que asume siempre valor crítico, subjetivo. Pero el sentido de esta crítica aquí difiere del llevado a cabo por los

⁷ *Ibidem*, pp. 385-387.

⁸ *Ibidem*, p. 375.

⁹ *Ibidem*, p. 338.

Richardson. Estas descripciones no están dirigidas a ese público de entendidos y/o con posibilidades de adquisición de obras de arte, y por extensión, solo por extensión, al resto de ciudadanos, esto es, dirigidas a fomentar un mercado de arte, sino a un *espectador ideal* que, independientemente del mercado, se configura como un espectador *puramente* estético. Las descripciones en la ficción dialogada son la trascripción ligüística de las pinturas dirigidas a alguien que no puede seguir con la mirada el discurso, es decir, tienen valor sustitutivo. Y lo hace sin recurrir al lenguaje de los especialistas porque este crearía más confusión que esclarecimiento: «Non fidandomi affatto della ia avventatezza, ho posto l'occhio a guida della fantasia, sforzandomi di calarmi nei dipinti. Come potete facilmente immagiannare, non ho certo corso il pericolo di risultare poco comprensibile ad Amalia usando un linguaggio specialistico.»¹⁰ Ahí está ese giro hermético de la crítica que trata de alcanzar a través del lenguaje descriptivo el espíritu de la obra de arte.

De este modo no hace sino proseguir el camino iniciado por la historiografía de Winckelmann frente a los anticuarios del momento. Si es cierto que, como sostiene E. Découltot, las descripciones del arqueólogo alemán hunden sus raíces en el valor de la semiótica clásica del *ut pictura poesis*, y de ahí su predilección por la alegoría¹¹, no lo es menos que, como ha señalado K. Pomian comparando su labor con respecto a la de un conocedor coetáneo como Mariette, esa lectura semiótica se *transforma* en hermenéutica: el análisis visual, la descripción lo más exhaustiva y exacta posible del signo material de la obra y su contexto arqueológico (lo empírico) no agota su trabajo sino que es el punto de partida para acceder a su espíritu¹². Este es el sentido que Schlegel expone, suprimiendo, por innecesaria o contraviniente, la parte *profesional*. Es muy significativo, que el diálogo termine con descripciones poéticas, en sonetos, de obras pictóricas, la poesía adquiere aquí el valor de *re-interpretación* estética del cuadro. Con ello la obra de arte no solo era portadora o vehículo de símbolos, sino que se constituía como *Símbolo*.

Fue T. Todorov quien subrayó la importancia para la teoría romántica del arte de la figura de K. Ph. Moritz, que radica en última instancia, en la derogación de la *teoría de la imitación* clásica y la instauración de una *teoría de la*

¹⁰ *Ibidem*, p. 328.

¹¹ WINCKELMANN, J. J., *De la description*, Édition d'Élizabeth Découltot, Paris, Macula, 2006, p. 8.

¹² POMIAN, K., *Des saintes reliquies á l'art moderne. Venise-Chicago XIII-XX siècles*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 247-248.

creación, donde la concepción de lo simbólico es determinante¹³. Y sobre sus consideraciones conceptuales se eleva la teoría romántica de los románticos, primordialmente de Agust Wilhelm Schlegel a través a su vez del filósofo Friedrich Schelling, como *doctrina simbólica del arte*.

El cambio teórico respecto de la *alegoría* clásica va a tener importantes implicaciones para la crítica de arte, porque afectará al centro neurálgico del discurso crítico, a saber, la valoración de la descripción. El hecho de que ya no se trate para Moritz de una manera degenerada del *uso* alegórico en el arte sino de la imposibilidad de llevar a término la finalidad estética en sí misma, desacredita el método descriptivo winckelmanniano, no en su intencionalidad, que era ciertamente tan hermenéutica como lo va a ser el Moritz y los románticos, sino que se trataría de un error de concepto que desautoriza el método. Lo que muestra de manera palmaria un importante ensayo al respecto, título mismo: *La signatura de lo bello* de 1788-9, totalmente reveladora del alcance en el interrogante de su subtítulo: *¿En qué medida se pueden describir las obras de arte?* Aquí, enlazando con los planteamientos *lessinguianos*, llevaba a cabo una crítica muy concreta a la descripción del Apolo de Belvedere realizada por Winckelmann. En última instancia, se trataba de denunciar lo contradictorio del carácter analítico para la aprehensión estética de la obra de arte, cuando su *ser en sí* es sintético. El procedimiento del método analítico conllevaría en sí mismo la destrucción de su dimensión estética, que radica en su completud en su *ser-todo-uno*. Esto suponía una verdadera ruptura frente al discurso clásico del arte. La cuestión llevada a sus últimas consecuencias podría ser radical: ¿Es el lenguaje verbal una herramienta adecuada para hablar del arte visual? Moritz llega a plantear que la única posibilidad es la poesía. «La poesía describe lo bello en las artes figurativas en cuanto aprehende con la palabras las mismas relaciones que las artes figurativas designan por medio del dibujo»¹⁴.

Friedrich Shlegel, sin embargo, nos muestra que antes de llegar a esa radicalidad hay espacio para cumplir ese programa. Y no es que se planteen dudas al respecto, en las que resuenan ecos de aquella radicalidad cuando advierte a su correspondiente después de varias descripciones: «J'ignore si je suis parvenu à te donner une idée satisfaisante de ce tableau, qui fait partie des plus admiabes qu'il m'a jamais été donné de voir. Mais s'il me fallait en parler

¹³ TODOROV, T., *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1981, pp. 213 y ss. Seguiremos a este autor en las siguientes consideraciones.

¹⁴ *Ibidem*, p. 230.

encore, je ne pourrais le faire que dans un poème; peut-être le poème est-il d'ailleurs le meilleur moyen, et plus naturel, de parler de tableaux et d'oeuvres d'art.»¹⁵

Por otra parte, la terminología misma aparece dudosa y perfilándose cada vez más hasta llegar al final del texto donde alcanza la definición. Leemos en los primeros compases de las Descripciónes a propósito de Correggio:

Tous ses tableaux sont allégoriques, ou plutôt, si ce terme te paraît trop général et vague pour rendre compte de leur diversité, permets-moi au moins de dire ceci: l'allégorie lorsque'elle cherche à exprimer l'opposition éternelle, le combat du bien et du mal; car il est bien évident que je ne parle pas ici d'allégories au sens commun du terme, le seul ou presque que l'on trouve dans les traités et dans les têtes des peintres actuels, de ces allégories –mais méritent-elles encore ce nom?– qui ne cherchent pas à évoquer l'éternité mais seulement à traduire en symboles des concepts abstraits, c'est-à-dire isolés et étriques; il est absolument évident, disais-je, que ce n'est pas de ce genre d'allégorie qu'il est question ici.¹⁶

Al final del texto, haciendo ya balance teórico de todo lo sucesivamente expuesto, se establece claramente el cambio terminológico para dar cuenta de esa otra realidad a la que alude el arte, el verdadero arte, así leemos:

Puet-être un extrémiste en appellera-t-il un autre; il n'y aurait rien d'étonnant à ce que la fièvre générale de l'imitation suscite précisément chez tel ou tel talent, sûr de lui, un désespoir d'originalité absolue. Et puet-être cet artiste, s'il parvient à retrouver une idée juste de l'art, s'il comprend que les significations symboliques et les allusions aux mystères divins sont l'objectif véritable de l'art, que tout le reste n'est que moyens, maillon servile, lettre, si cet artiste comprend tout cela, puet-être donnera-t-il naissance à des oeuvres remarquables et d'un genre entièrement nouveau; des hiéroglyphiques, d'authentiques symboles, que seraient plus un composé de sentiments, de vues ou d'intuitions empruntés à la nature qu'un prolongement de la manière ancienne. Tout tableau doit être hiéroglyphe, symbole divine, pour mériter l'épithète d'authentique¹⁷.

Partiendo de una concepción que es directamente extraída de Kant, vemos cómo su teoría del genio (talento del artista) es *romantizada*, la imitación (ejemplaridad kantiana) llega a ser originalidad absoluta, esto es, realidad divina. Los misterios divinos que se expresan a través de un lenguaje maravi-

¹⁵ *Ibidem*, pp. 75-77.

¹⁶ *Ibidem*, p. 56-62.

¹⁷ *Ibidem*, p. 238.

llos que son los jeroglíficos extraídos de la naturaleza misma sentida e intuita, auténticos símbolos. El cuadro deviene un *jeroglifo-símbolo*. De nuevo oímos a Wackenroder. Pero como decíamos en él, estos mismos principios, no disuelven la crítica sino que son el punto de partida para todo un despliegue de ejercicio crítico del que sus Descripciones son una buena muestra.