

La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna.

Víctor Mínguez Cornelles
Inmaculada Rodríguez Moya
Grupo IHA, Universitat Jaume I

RESUMEN

Partiendo del análisis de una imagen de larga tradición y profundo contenido simbólico, como es la del Conde Rodolfo de Habsburgo y su reverencia al paso del viático, los autores revisan la importancia del método de la Historia de la Cultura desarrollado por Jacob Burckhardt y del método Iconológico de Aby Warburg. Ambos métodos tuvieron una gran trascendencia a nivel europeo y un amplio desarrollo en la universidad española a partir de la década de los 70 del siglo XX. Una síntesis de ambos métodos es la que ha servido al grupo Iconografía e Historia del Arte (IHA) para llevar a cabo una labor de veinte años tanto en el planteamiento de encuentros científicos, como en un extenso número de publicaciones en los que la interpretación de la obra de arte parte de la búsqueda de fuentes iconográficas y emblemáticas, la interdisciplinariedad, el estudio de los modelos de la Antigüedad y la crítica artística.

Palabras clave: Historia de la Cultura / Iconología / Iconografía / interdisciplinariedad / metodología.

ABSTRACT

This article deals with the review of the relevance of the History of the Culture method developed by Jacob Burckhardt and the Iconology method by Aby Warburg. The authors start with the analysis of an image with a long tradition and a deep symbolic content, the Count Rodolfo of Habsburg and the viaticum. This image is used by the authors to point out the great significance of both methods in Europe and its development in the Spanish University from the 70s on. The Iconography and History of Art Research Group (IHA) at the University Jaume I had carried out along twenty years of work, using a synthesis of both methodologies, a great number of scientific meetings and publications in which the analysis of the works of art starts from iconographic and emblematic sources, the interdisciplinary, the study of the Antiquity models and the artistic criticism.

Keywords: History of Culture / Iconology / Iconography / interdisciplinary / methodology.

Un hombre montado sobre un caballo y otro situado a su lado y a pie conversan. El primero viste ropas eclesiásticas; el segundo propias de un caballero. Esta escena, de pequeño tamaño y escasa calidad técnica, y realizada por un artesano local hacia 1746, la encontramos pintada al fresco en uno de las pilastras de la capilla de la Comunión del templo de la Asunción de la localidad de Catí [Fig. 1]. Está integrada en un interesante programa iconográfico de exaltación eucarística, en consonancia con la función que cumple la capilla. El conjunto, pintado por Pascual Mespletera, nacido en San Mateo, fue ideado por el padre Francisco Celma, párroco de la villa entre 1717 y 1771. ¿Quiénes son estos dos personajes? ¿Qué representan? Rodeados de otras muchas escenas religiosas, pasan casi desapercibidos. Y sin embargo, aluden nada menos que a un episodio esencial en la construcción simbólica y propagandística de la Casa de Austria, una anécdota medieval que en el transcurso de los siglos de la Edad Moderna se convertirá en sello de identidad de la monarquía hispánica y que como vemos trascenderá el marco dinástico y se seguirá representando en el siglo XVIII bajo la Casa de Borbón: se trata del legendario encuentro entre el conde Rodolfo I (1218-1291), que estaba cazando, y el sacerdote que transportaba el viático a un moribundo. Rodolfo cedió su montura al religioso, representando de esta manera la sumisión de la realeza a Dios, y fue entonces cuando el sacerdote profetizó la grandeza de la familia de los Habsburgo, fundada precisamente por el conde. Esta iconografía fue representada por grandes pintores al servicio de la Corte hispana, como Pedro Pablo Rubens y Jan Wildens, *Acto de devoción de Rodolfo I* (1611-1620, Museo del Prado)



Fig. 1. Pascual Mespletera, *El Conde Rodolfo*, siglo XVIII, fresco. Capilla de la Comunión, Iglesia de la Asunción, Catí. Foto: Pablo González Tornel.



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens y Jan Wildens, *Acto de devoción de Rodolfo I*, 1611-1620, óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

[Fig. 2], o Lucas Valdés Leal, *Acto de devoción de Carlos II* [Fig. 3] (a partir de 1680, Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla), y ayuda a entender obras esenciales de la escuela española como el lienzo de Claudio Coello, *La Sagrada Forma* (1685-1690, Sacristía del palacio monasterio del Escorial). Su importancia para la construcción de la imagen de la monarquía queda patente también en la *Emblemata regio-politica in centuriam una redacta* (Madrid, 1650) de Juan de Solórzano, en su emblema IX [Fig.

4]. Todas estas pinturas y otras muchas, además de imágenes realizadas en diversos soportes de gran proyección —estampas, emblemas y jeroglíficos— configuraron la imagen plástica de lo que se llamó la *Pietas Austriaca*.¹

No es un tema ajeno al arte valenciano: además del ejemplo de Catí, en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Alcalà de Xivert podemos contemplar una pintura anónima realizada al óleo sobre lienzo, que data del último tercio del siglo XVII y lleva por título *Acto de devoción*

¹ Respecto a la devoción eucarística de los Austrias y la *Pietas Austriaca* véase CORETH, A.: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. Verlag für Geschichte und Politik, Viena, 1954; ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio: “Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria” en FERNÁNDEZ ALVADALEJO, P. (et al.): *Política, religión e inquisición en la España moderna: homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996, pp. 23-57; MÍNGUEZ, V.: “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 77, 1999, pp. 123-148; RODRIGUES-MOURA, Enrique: “Religión y poder en la España de la Contrarreforma. Estructura y función de la leyenda de los Austria devotos de la Eucaristía”, en MALDONADO ALEMÁN, Manuel (ed.): *Austria, España y Europa: indentidades y diversidades*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 11-30.



Fig. 3. Lucas Valdés Leal, *Acto de devoción de Carlos II*, a partir de 1680, fresco. Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla.



Fig. 4. Emblema IV, Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio-politica in centuriam una redacta*, Madrid, 1650.

de Rodolfo I de Habsburgo (*El viático*), en la que el conde, el escudero y el acólito escoltan al sacerdote montado ya sobre el caballo [Fig. 5], y en la iglesia de San Andrés, en la ciudad de Valencia, un pintura de José Vergara envuelta en un marco de rocalla incorpora una multitud de acompañantes y espectadores al grupo formado por el conde, el viático y el caballo [Fig. 6]. La presencia en todas estas composiciones de la montura cedida permite relacionarlas con la emblemización del retrato ecuestre en la Edad Moderna. Y no ha de extrañarnos que esta escena se repita en los templos de un reino que desde finales del siglo XVI –tras el Concilio de Trento– y de la mano del Patriarca Juan de Ribera, fundador del Colegio del *Corpus Christi*, potenció el culto eucarístico en tierras todavía en gran medida por cristianizar. Para entender el significado de la pequeña escena situada en la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Catí, que probablemente el padre Celma contempló en una estampa, hemos de tener presente por tanto muchos aspectos: la creación en el siglo XVII de un ceremonial dinástico en la Corte de Madrid –pues en ello devino el relato del encuentro entre Rodolfo y el viático–, la asimilación de esta iconografía por los Borbones, la trascendencia del culto eucarístico en el Reino de Valencia, el significado simbólico del retrato ecuestre y la importancia del uso de grabados como modelos iconográficos. Descifrar la complejidad y la vida de esta imagen es lo que nos permite interpretar adecuadamente una representación cultural que mantuvo su vigor en el siglo XVIII, perviviendo en una pequeña villa del Maestrazgo, encargada por un cura rural a un pintor popular.

Pues bien, el grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA), de la Universitat Jaume I, lleva veinte años volcado en el análisis del significado de las imágenes de la Edad Moderna –no solo plásticas, también arquitectónicas y urbanísticas–, especialmente las vinculadas a la imagen del poder, recurriendo para ello fundamentalmente a dos metodologías complementarias: la historia de la cultura y el método iconográfico-iconológico, ambas nacidas en Alemania a mediados del siglo XIX y principios del XX respectivamente.

DOS METODOLOGÍAS COMPLEMENTARIAS

La interpretación del significado de las imágenes es el propósito del método iconográfico-iconológico, que también ha tenido y tiene en la Universitat de València uno de sus focos más activos, escuela iniciada en los años ochenta por el catedrático Santiago Sebastián, pionero de estos estudios en la universidad española. Sebastián aplicó al arte español, valenciano e hispanoamericano una metodología que había surgido muchas décadas antes como contrapeso inicialmente a los estudios exclusivamente formalistas y estilísticos, haciendo hincapié no tanto en los valores estéticos de la obra de arte sino sobre todo en su significado.²

Sin embargo, un paso previo a la aparición del método iconográfico-iconológico fue la aparición de la Historia de la Cultura como disciplina, pues ésta ya contemplaba la obra de arte integrada en su contexto histórico. Surgió como reacción al positivismo. La figura clave fue Jacob Burckhardt (1818-1897) [Fig. 7].³ Nacido en Basilea, estudió Historia del Arte en Berlín. Heredero de la fundamentación historiográfica de

2 Seguimos en gran medida las reflexiones planteadas por Rafael García Mahiques en su reciente y excelente aportación, *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural*. Encuentro, Madrid, 2008 e *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Encuentro, Madrid, 2009 y las de CHECA, Fernando: “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929),” en *Atlas Mnemosyne. Aby Warburg*. Akal, Madrid, 2010, pp. 135-154.

3 OCAMPO, Estela, PERAN, Martí: “Jacob Burckhardt y la Escuela de Viena”, *Teorías del arte*. Icaria, Barcelona, 2002, pp. 93-100; ALCINA CLOTE, José: “Jacob Burckhardt, historiador de la cultura”, *Anuario de filología*, nº 9, 1983, pp. 3-8; LOMBARDI BOSCÁN, Lilia, RONDÓN ÁVILA, Carlos: “Estado, religión y cultura como fundamentos en la teoría de la historia de Jacob Burckhardt”, *Minio: Revista de Artes y Humanidades*, nº 16: 2006, pp. 174-188.



Fig. 5. Anónimo, *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo (El viático)*, último tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Juan Bautista de Alcalá de Xivert. Foto: Inmaculada Rodríguez Moya.



Fig. 6. José Vergara, *El Conde Rodolfo*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Andrés, Valencia. Foto: Pablo González Tornel.



Fig. 7. Jacob Burckhardt.

la Historia del Arte de Hegel, desarrolló el método de la Historia de la Cultura o *Kulturgeschichte* a partir de sus obras *Der Cicerone* (1855) y sobre todo su obra fundamental *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) –*La cultura del Renacimiento en Italia* (1982). En ellas Burckhardt inserta la evolución del arte en el marco más amplio de los fenómenos culturales y espirituales de cada época, de tal manera que el arte es un eslabón de la Historia de la Cultura. De este modo, las artes son el mayor exponente de un tiempo preciso, y a través de ellas se expresa en imágenes ese espíritu de la época. No niega los datos que ofrece el positivismo, pero los hace significantes al insertarlos dentro de un contexto histórico y espiritual. Cultura, en el sentido humanista, y arte se influyen mutuamente. La Cultura además es una amalgama de elementos, en la que hay tres factores esencialmente determinantes, el Estado, la Religión y el hecho propiamente cultural, que se contaminan entre ellos, pues de su “mutua relación dependía el carácter general que debía darse en un periodo”.⁴ En su segundo libro, y frente al positivismo de los catalogado-

res de antigüedades, Burckhardt propuso la sistematización conceptual de los hechos, reconstruyendo la época mediante la conjunción de los hechos históricos, culturales y artísticos, y apostando por la interpretación intuitiva o subjetiva. También defendió la dialéctica hegeliana, que concebía la historia de la humanidad como un progreso permanente hacia la civilización. En su método también se desvela el interés hacia la función de la obra de arte, imprescindible para su comprensión, la consideración de los aspectos formales, la búsqueda de generalizaciones dentro del maremágnum de los hechos históricos, y la idea de progreso cultural. No obstante, reconoció la autonomía del arte, es decir, el arte existe por sí mismo, por sus valores puramente estéticos, introduciendo así el formalismo en sus análisis. Reconoció también el valor de libertad en la creación artística, y el de la originalidad, estableciendo tres niveles de creatividad en las obras de arte. Burckhardt además abordó el estudio de la fiesta, como producto de la cultura. En definitiva, propuso la valoración de la obra de arte como documento histórico y como fin

4 BOUZA, Fernando: “Prólogo”, en BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal, Madrid, 2010, p. 29.

cultural. Su trabajo tuvo gran repercusión en la llamada Escuela de Viena, que retomó la idea del espíritu de la época.

El más claro iniciador de la Iconología fue Aby Warburg (1866-1929) [Fig. 8]. Su nacimiento en el seno de una familia judía de Hamburgo, dedicada al negocio de la banca, facilitó que pudiera volcarse en los estudios humanistas. Fue su familia quien subvencionó primero sus estudios en la Universidad de Bonn y en Florencia, centrados fundamentalmente en el Renacimiento, y posteriormente la creación de su Biblioteca y su dedicación a la investigación. Estos primeros estudios le llevaron a construir una audaz tesis en Estrasburgo en 1891 sobre las pinturas mitológicas de Botticelli (publicada en Hamburgo en 1893). En 1912 deslumbró a la comunidad científica con una conferencia titulada *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*, impartida en Roma en el marco de un congreso de Historia del Arte. Esta es la fecha y el estudio que se propone habitualmente como inicio de la Iconología. Lo más importante sin embargo de esta conferencia fue que demostró a la comunidad de Historiadores del Arte que era necesaria una ampliación metodológica para abordar el estudio de las imágenes. El interés fundamental de Warburg a lo largo de su densa trayectoria intelectual fue averiguar la importancia de la influencia clásica en el arte, y la pervivencia de sus modelos expresivos y de sus símbolos, que de manera compleja y azarosa, se filtraron en la Edad Media, y resurgieron en la Edad Moderna. Su método consistía en recuperar el medio original en el que se han producido las obras de arte, a través de documentos e instrumentos que permitieran acer-

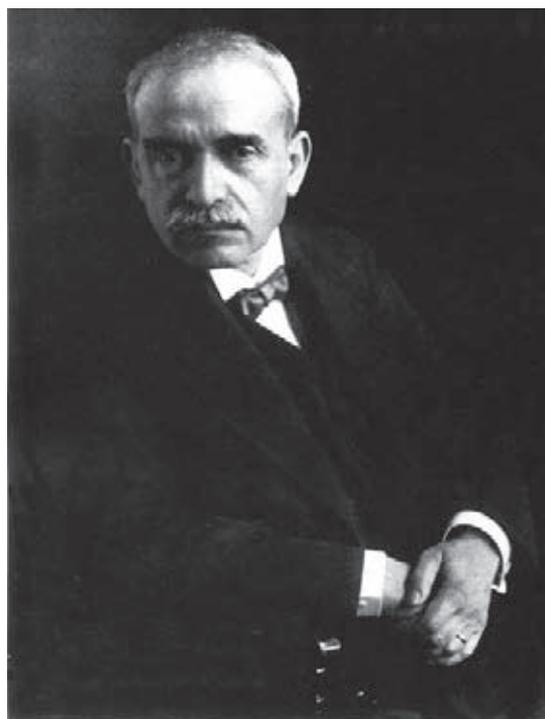


Fig. 8. Aby Warburg.

carse a la mentalidad tanto el comitente como el artista. A su método lo llamó Iconología, para diferenciarlo de la iconografía que utilizó como método auxiliar. La Iconología se define como la interacción entre formas y contenidos, de tal modo que el estilo, como elección, es también un síntoma de la mentalidad de la época. Warburg prestó una gran atención a la pervivencia de los símbolos y de los gestos a través de la historia de la cultura. Estas ideas le llevaron a idear un proyecto muy ambicioso e inacabado: el *Atlas Mnemosyne*.⁵ Con él pretendía dilucidar dos aspectos fundamentales: las vicisitudes de los

5 Un estudio muy interesante sobre la figura de Aby Warburg lo podemos leer en BÁEZ RUBÍ, Linda: “Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene (historias de fantasmas para gente muy adulta). Aby Warburg y su biblioteca en los estudios novohispanos del siglo XVI” en ENRÍQUEZ, Lucero (ed.): *(In)Disciplinas: Estética e Historia del arte en el cruce de los discursos*. IIE, UNAM, México, 1999, pp. 215-246; y sobre todo la más reciente recopilación de sus estudios editada por Felipe PEREDA en WARBURG, Aby: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza, Madrid, 2005. Recientemente han aparecido muchas publicaciones en castellano sobre Aby Warburg, por supuesto el imprescindible *Atlas Mnemosyne*. *Aby Warburg*, Madrid, Akal, 2010; también SETTIS, Salvatore, SAXL, Fritz: *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Ediciones de La Central, Barcelona, 2010, y DIDI-HUBERMAN, George: *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores, Madrid, 2009.

dioses olímpicos en la tradición astrológica y el papel de la representación del *pathos* antiguo en el arte y en la civilización post-medieval. Otro punto de interés fue la migración y circulación de las imágenes, tanto en el tiempo como en la distancia, entre el norte y el sur y el Oriente y el Occidente, e incluso en una memoria social hereditaria. Además Warburg realizó un dura crítica a la Escuela de Viena en dos de sus conceptos fundamentales: el *zeitgeist* o espíritu del tiempo y la *weltanschauung* o visión del mundo, pues consideraba que en cada época había más de una tendencia y que incluso, a veces, los artistas se oponían al espíritu de su tiempo. Entre sus aciertos también estuvo el no desdeñar las llamadas artes suntuarias como transmisoras de imágenes, frente a la excesiva consideración del llamado gran arte, siguiendo la estela de Alois Riegl.

A partir de 1915 Warburg abandona su interés por los estudios sobre la cultura italiana, y vuelve su mirada sobre una época de la historia germánica, la Reforma protestante, idealizando a Lutero y reparando principalmente en la obra de Durero. La derrota militar de Alemania en 1918 provoca una profunda crisis personal en Warburg, que será ingresado en varios sanatorios mentales. En 1923 obtiene el alta médica y regresa a Hamburgo, donde con la colaboración de Fritz Saxl inicia los primeros pasos –biblioteca, seminarios, publicaciones– para la creación de un instituto de cultura. A partir de 1927 se interesa por los estudios sobre la memoria y su proyección cultural, y la vida de los símbolos. Tras su muerte en 1929, y a raíz del ascenso de los nazis en Alemania, su biblioteca será trasladada en 1933 a la Universidad de Londres, convirtiéndose en el Warburg Institute, incorporándose definitivamente a la Universidad en el año 1944. Desde 1958 ocupa la actual sede de Woburn Square. La revista fundada por Warburg, *Vorträge*, se convirtió en el *Journal of the Warburg Institute* (1937),⁶ y las monografías conocidas como *Studien*, en los *Studies* (1938). Los primeros

directores del *Journal* fueron Edgar Wind y Rudolf Wittkower.

Entre los continuadores de Warburg en el Instituto y Biblioteca fundados por él debemos destacar a Fritz Saxl, Edgar Wind, Jan Bialostocki, Rudolf Wittkower, Jean Seznec, Frances Yates, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky. Fritz Saxl (1890-1948) fue responsable de la Biblioteca y luego del Warburg Institute. Siguió en la órbita de su maestro en su interés hacia la pervivencia de la mitología en la cultura occidental. Formado como historiador del arte en la Escuela de Viena, defendió su tesis doctoral en 1912: *Rembrandt-Studien*. Conoció a Aby Warburg en 1911, coincidiendo con él en su interés por los estudios astrológicos. En 1913 se establece en Hamburgo, convertido ya en el colaborador más estrecho de Warburg. Desde 1929 fue director del Warburg Institute. Algunas de sus publicaciones más célebres traducidas al castellano son *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental* (Alianza, Madrid, 1989), y, junto con R. Klybansky y E. Panofsky, *Saturno y la melancolía* (Alianza, Madrid, 1991).

Edgar Wind (1900-1971), también de origen judío, estudió en las universidades de Berlín, Viena y Friburgo, y fue el primer discípulo de Panofsky. Wind presentó en 1922 su tesis *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*. En 1924 viaja a Estados Unidos, trabajando como profesor entre 1925 y 1927 en la Universidad de Carolina del Norte. En 1927 visita Hamburgo y conoce a Warburg. Entre 1930 y 1933 será profesor de la Universidad de Hamburgo. En 1933 huye a Londres participando en el traslado de la biblioteca Warburg. Allí funda en 1937, y con la colaboración de Rudolf Wittkower, el *Journal del Warburg Institute*. Sus estudios publicados en la revista han sido recopilados en el volumen *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista* (Alianza, 1993). Desde 1939 hasta 1955 vive en Estados Unidos. Ese año ocupará la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Oxford.

6 Hoy en día *Journal of the Warburg and Courland Institutes*.

Su obra más importante será *Pagan Mysteries in the Renaissance*, editada en Londres en 1958 (*Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, 1972), donde analiza la influencia de la filosofía neoplatónica en el arte italiano de los siglos XV y XVI, ofreciendo por ejemplo nuevas y apasionantes interpretaciones de *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus* de Botticelli.

Jan Bialostocki (1921-1988) reflexionó sobre la pervivencia de las formulas iconográficas a lo largo del tiempo, es decir, los tipos iconográficos. Algunos son muy aptos para transmitir significados, son los llamados temas de encuadre. Su obra fundamental será *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, publicada en Dresde en 1966 (*Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, 1972). Jean Seznec (1905-1983) estudió en la Academia francesa de Roma, bajo la dirección de Emile Mâle, obteniendo una plaza en 1929. Posteriormente trabajaría en departamentos de literatura francesa en las universidades de Cambridge, Harvard y Oxford. Su obra más importante es *La Survivance des dieux antiques*, publicada en el Warburg en 1940 (*Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, 1983), donde intenta superar la contraposición entre Edad Media y el Renacimiento. Dame Frances Amelia Yates (1899-1981) estudió en la University College de Londres, incorporándose al Warburg Institute a principios de los años cuarenta. Especialista en Giordano Bruno, la tradición hermética, el arte de la memoria y la emblemática. Sus obras más importantes son *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Ariel, 1983) y *El arte de la memoria* (Taurus, 1974).

Rudolf Wittkower (1901-1971) estudió Historia del Arte en la Universidad de Munich y obtuvo el doctorado en 1923. Trabajó diez años en la Biblioteca Hertziana de Roma. Posteriormente se incorpora al Warburg Institute, participando activamente en la fundación del *Journal*. Entre 1949 y 1956 fue profesor de la Universidad de Londres. Como especialista en arquitectura sorprendió a sus colegas al poner en relación la creación arquitectónica renacentista con las ideas neoplatónicas y la música antigua en *Ar-*

chitectural Principles in the Age of Humanism, publicada en 1949 (*Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, 1995). En 1956 se traslada a Estados Unidos donde llegará a dirigir el Departamento de Bellas Artes y Arqueología de la Universidad de Columbia. Otra de sus contribuciones clave, escrita con su esposa Margot, será *Born under Saturn*, editada en 1963 (*Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, 1992).

Erwin Panofsky (1892-1968) es la figura más relevante de la iconología, pues fue quién la definió y estableció de manera explícita el método de trabajo. Estudió en las universidades de Berlín, Munich y Friburgo/Breslau. En 1914 se doctora en Friburgo con una tesis dedicada a la teoría artística en la obra de Durero: *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*. Entre 1926 y 1933 es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Hamburgo. En esta ciudad conocerá a Aby Warburg. Su primer gran estudio, *La perspectiva como forma simbólica* (1927) ya revela la influencia intelectual de Warburg. En él plantea que la perspectiva de punto fijo establecida por el Renacimiento constituía una particular manera de representación espacial, que se derivaba de una determinada concepción del mundo, y que no era consecuencia de una configuración visual o perceptiva humana. Debido a su ascendencia judía, abandona Alemania cuando los nazis llegan al poder, refugiándose en Estados Unidos. En 1935 se incorpora al nuevo instituto de la Universidad de Princeton, Institute for Advanced Study. A partir de este momento publicará sus obras principales: *Studies in iconology* (1939), *The life and Art of Albrecht Dürer* (1943), *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951), *Early Netherlandish Painting* (1953), y *Renaissance and Renaissances in Western Art* (1960).

Trató también de temas conceptuales y metodológicos sobre Arte en dos trabajos fundamentales: *La Historia del arte en cuanto disciplina humanística* e *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*. Según Panofsky el método iconológico debía seguir una serie de pasos, desde lo más evidente y descriptivo hasta

lo más oculto y simbólico: el primer paso consistiría en la descripción pre-iconográfica o contenido temático primario, y en ella se ofrecen datos fácticos y expresivos; el segundo paso sería el análisis iconográfico o contenido secundario o convencional, y consiste en la identificación de imágenes, historias y alegorías, y también en la descripción y clasificación de las imágenes; y el tercer paso es ya el análisis iconológico o contenido cultural, que trata de dilucidar la significación intrínseca o contenido, y se presta para ello atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas, puesto que estos valores son también “valores simbólicos” de una determinada sociedad.

Con estos pasos la iconología se concibe como un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Este método ha tenido una gran difusión y ha tenido mucho éxito entre los historiadores. Otra de las más famosas obras de Panofsky es *El significado de las artes visuales*.

Ernst Gombrich (1909-2001),⁷ austriaco de origen judío, estudió en la Universidad de Viena. Su tesis doctoral, centrada en el arquitecto Giulio Romano y defendida en 1933, fue dirigida por Julius von Schlosser. Su primer trabajo al incorporarse al Warburg Institute consistirá en ordenar las notas manuscritas de Aby Warburg tras su fallecimiento. Fruto de esta tarea muchos años después publicaría *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970).⁸ Desde 1959 hasta 1976 ejercerá como director del Instituto. En 1950 publicará su popularísima *The Story of Art (Historia del Arte, Alianza, 1988)*. Gombrich cree innecesarias las largas reflexiones sobre el origen del arte, y considera que es consustancial al hombre y que tiene que ver con determinada experien-

cia de placer. Ni siquiera ve necesaria una definición del arte, porque considera que no existe, pues no existe el arte, sino las obras de arte: objetos, procesos o fenómenos que producen un placer que se experimenta en la sensibilidad, a través de la imaginación o del intelecto.⁹ Su postura teórica tiene varias vertientes. Por un lado, se adhiere a la iconología, al modo de Warburg. Pero también le influye el psicoanálisis en la concepción de la presencia en la obra de arte del simbolismo personal del artista. Su propuesta se ha incluido dentro de una corriente mucho más antigua que define el arte como ilusión, es la llamada teoría ilusionista del arte. En *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, publicado en 1972 (*Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Alianza, 1983*) se unen ambas corrientes, iconología y psicoanálisis, en la interpretación de los símbolos. Frente a la crítica del abandono del formalismo, se defiende afirmando que la forma puede ser en sí misma un símbolo. Frente a la acusación de excesiva fantasía, responde que el historiador debe fundamentarse en todo tipo de documentos. En *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, publicado en 1959 (*Arte e Ilusión. Estudio de la psicología de la representación pictórica, Debate, 1998*) se nota la influencia del filósofo y amigo suyo Karl Popper. Para Gombrich era una preocupación la fundamentación de la Historia del Arte como una ciencia. Para ello el historiador del arte debía valorar los testimonios históricos, inscripciones, documentos, crónicas y otras fuentes primarias. También cree necesario que el historiador posea una hipótesis de partida. Así adopta el esquema científico de Popper de ensayo-error, de descartar una hipótesis si ésta no se demuestra. Aplicado a la producción artística, supone que el artista no parte de su

7 LIZARRAGA GUTIÉRREZ, Paula: *In memoriam: Actas del I Congreso Internacional E.H. Gombrich: Teoría e Historia del Arte*, Pamplona, 2003. Recientemente se revisó su figura y sus aportaciones en un Coloquio celebrado en el Warburg Institute *Centenary of E.H. Gombrich* el 19 y 20 de junio de 2009.

8 Publicada en castellano por Alianza, Madrid, 1992.

9 PÉREZ CARREÑO, Francisca: “Arte e ilusión”, en BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas*. Visor, Madrid, 1996, vol. II, p. 256.

impresión visual, sino de sus ideas o conceptos acerca de las cosas. La conclusión es por tanto que todo arte es conceptual. Nuestro mirar está siempre condicionado por las ideas que ya tenemos sobre lo que vemos. Interpretar y producir obras de arte significa producir y percibir orden y significado. Otra obra fundamental en este sentido es *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, editada en 1982 (*La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza, 1987). También hay que destacar sus cuatro volúmenes sobre estudios del arte del Renacimiento: además del ya mencionado *Symbolic Images*, en 1966 publica *Norm and Form (Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, 1984), en 1976 *The Heritage of Apeles (El legado de Apeles)* y en 1986 *New Light on Olds Masters (Nuevas visiones de viejos maestros*, Alianza, 1987).

LOS ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS EN LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA: 1972-2012

En el ámbito de los estudios iconográficos en la universidad española destacan en los años ochenta del pasado siglo varios pioneros como Julián Gállego, Santiago Sebastián, José Joaquín Yarza o Pilar Pedraza. En torno a estos maestros se formarán numerosos discípulos, que a su vez impulsarán a nuevos investigadores durante los años noventa y el primer decenio del siglo XXI.¹⁰ Paralelamente a lo que podríamos llamar la escuela iconográfica española, muchos prestigiosos historiadores del arte españoles han simultaneado otros enfoques metodológicos con estudios iconográficos paralelos o esporádicos. Sería el caso por ejemplo de Salvador Andrés Ordax, Isabel Mateo, Manuel Núñez, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Fernando Checa, Miguel Morán, Alfredo Morales, Rosario Camacho, Juan Francisco Esteban Lorente, Pedro Galera, Carlos Reyero, Aurora León, Rosa López Torrijos o Rafael López Guzmán, entre otros.

Julián Gállego (1919-2006), doctor en derecho por la Universidad de Zaragoza, obtuvo un doctorado en Historia del Arte en la Universidad parisina de La Sorbona con la tesis *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, dirigida por Pierre Francastel. La edición en castellano será publicada por Aguilar en 1972 con el título *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, el mismo año en que será traducida al español la obra de Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. El libro de Gállego es modélico en su planteamiento metodológico, y sorprendente en su momento, razón por la cual podemos considerar el año 1972 como el punto de inicio de los estudios iconográficos en nuestro país. Gállego será profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, y posteriormente catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid hasta su jubilación en 1986. Otras obras suyas relevantes serán *El pintor, de artesano a artista* (1976) y *El cuadro dentro del cuadro* (1984).

Santiago Sebastián (1931-1995) fue el verdadero propulsor en España de los análisis iconográficos, de la aplicación del método iconográfico-iconológico y de los estudios emblemáticos [Fig. 9]. Discípulo de Angulo Iñiguez, defendió su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en 1960. Posteriormente fue profesor en la Universidad de Cali (Colombia), y catedrático de Historia del Arte en las universidades de Barcelona, Córdoba y Valencia. A partir de 1967 abandona el enfoque positivista y formalista y puso todo su interés en la interpretación de los símbolos y los análisis iconológicos. Fue director y fundador de las revistas *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología* (1972) y *Ars Longa* (1990). En 1992 convocó en Teruel el I Simposio Internacional de Emblemática, que dio lugar a la constitución de la Sociedad Española de Emblemática. Desde su cátedra en la Universitat de València impulsó los estudios iconográficos en todo el ámbito español. Entre

¹⁰ Los datos biográficos que ofrecemos a continuación han sido extraídos fundamentalmente de la obra historiográfica de BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y PACIOS LOZANO, Ana Reyes: *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Cátedra, Madrid, 2006.



Fig. 9. Santiago Sebastián. Foto cortesía de Jorge Sebastián.

sus numerosísimas contribuciones destacan las siguientes: *Espacio y símbolo* (1977); *Arte y Humanismo* (1978); *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (1981); *Alciato. Emblemas* (1985); *Iconografía medieval* (1988); *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (1994); *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia* (1994); y *Emblemática e historia del arte* (1995).

José Joaquín Yarza (1936) defiende su tesis doctoral, *Iconografía de la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, dirigida por José María Azcárate, en la Universidad Complutense de Madrid en 1970. Desde 1981 es catedrático de Historia del Arte en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su interés por la investigación iconográfica se concentra en el arte medieval y en el primer arte moderno, dando lugar a obras de gran interés como *Formas artísticas de lo imaginario*

(1987) o *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (1993).

Pilar Pedraza (1951), estudió Filosofía y Letras en la Universitat de València, convirtiéndose pronto en la principal discípula y colaboradora de Santiago Sebastián. Su tesis doctoral, dirigida conjuntamente por Sebastián y Felipe Garín y Ortiz de Taranco, *La cultura de la imagen en la fiesta barroca. Un ejemplo característico. Fiestas de la Inmaculada de 1662 en Valencia* (1978), fue publicada con el título *Barroco efímero en Valencia* (1982), convirtiéndose desde su aparición en un referente para los estudios iconográficos centrados en el ámbito de la fiesta, de la emblemática y de las arquitecturas efímeras. Sus amplios conocimientos filológicos le permitirán traducir al español ediciones críticas de dos obras esenciales en la cultura moderna: la *Hipnerotomachia Poliphilii* (*Sueño de Polifilo*, Murcia, 1981) y el *Tratado de arquitectura* de Filarete (*Tratado de Arquitectura de Antonio Averlino "Filarete"*, Vitoria-Gasteiz, 1990). Otras obras suyas relevantes son *La Bella, enigma y pesadilla* (Esfinge, Medusa, Pantera) (1991) y *Máquinas de amar* (*Secretos del cuerpo artificial*) (1998).

En el círculo de discípulos y colaboradores de Santiago Sebastián se irá formando un amplio grupo de investigadores de la iconografía, como son Jesús María González de Zárate, José Miguel Morales Folguera, Francisco Javier Pizarro, Víctor Mínguez, Rafael García Mahiques, David Vilaplana, Reyes Escalera, José Julio García Arranz, etcétera. Estos a su vez formarán como ya se ha dicho una nueva generación de iconógrafos durante los años siguientes, multiplicándose las monografías, las ediciones críticas, las revistas, los congresos y los proyectos. Como resultado de la ardua labor llevada a cabo por tres generaciones de iconógrafos en la universidad española cabe destacar la edición de las revistas *Traza y Baza*, *Coloquios de Iconografía*, *Lecturas de Historia del Arte* o, las dos más recientes, *Potestas* e *Imago*. También los proyectos editoriales llevados a cabo por editoras como Tuero y Ephialte. La aparición de institutos y sociedades como el Instituto Municipal de Estudios Iconográficos *Ephialte* o la Sociedad Española

de Emblemática. O la constitución de grupos de investigación permanentes como el grupo *Apes* de la Universitat de València o el grupo *Iconografía e Historia del Arte* (IHA) de la Universitat Jaume I, entes organizadores de distintos congresos, exposiciones y reuniones científicas, como la serie de simposios *Iconografía y Forma. Visiones*, celebrados en la universidad de Castellón, y responsables de publicaciones dedicadas a la iconografía y la emblemática.

Paralelamente diversos textos teóricos de autores españoles han enriquecido considerablemente el debate en torno a esta metodología, destacando las aportaciones de Juan Francisco Esteban Lorente (*Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990), Federico Revilla (*Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 1990), Jesús María González de Zárate (*Método iconográfico*, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1991), Manuel Antonio Castiñeiras González (*Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona, 1998) y Rafael García Mahiques (*Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, Encuentro, Madrid, 2008 e *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, Encuentro, Madrid, 2009).

LA INVESTIGACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSITAT JAUME I: 1991-2012

El análisis de las obras de arte desde la óptica de la Historia de la Cultura entiende que éstas son un hecho histórico con un lenguaje diferente, el de las formas plásticas, con su sintaxis y gramática particulares. Los historiadores del Arte de la Universitat Jaume I concebimos la obra de arte en sentido amplio como un potente transmisor de valores ideológicos, sociales, religiosos y políticos a través de la autonomía del lenguaje artístico que no puede ser entendida si no es sumergiéndonos en la Historia y en la Cultura de una época. De este modo el análisis que practicamos en nuestras

investigaciones es doble, histórico y estético, e implica al mismo tiempo una doble dimensión por parte del historiador, la objetiva (los datos) y la subjetiva (hermenéutica-interpretativa). Por tanto, pretende explicar el desarrollo artístico y la obra de arte como expresión de las vivencias del artista y a partir de su contexto cultural, artístico, histórico, económico y social recurriendo a todas las fuentes posibles: literarias, documentales, emblemáticas, artísticas, etcétera. Todo ello considerando a la obra de arte además no como algo aislado en el tiempo y en el espacio, sino teniendo en cuenta el descubrimiento de Warburg del “viaje de las imágenes”, es decir, su inspiración en fuentes de la Antigüedad, sus viajes de ida y vuelta por continentes y épocas.

Por ello, el método que aplicamos desde el grupo de *Iconografía e Historia del Arte* es el de un trabajo multidisciplinar.¹¹ En primer lugar, a partir del conocimiento del contexto histórico, cultural y social que envuelve la realización de la obra de arte. Esto supone no desdeñar ningún acontecimiento por insignificante que parezca, pues todos tienen en mayor o menor medida un reflejo cultural, y por ende, una plasmación artística. Cuantas veces un nacimiento, una boda, una victoria militar o naval, la creación de un nuevo concepto filosófico, religioso o político se han proyectado en el mundo de la pintura, la escultura, la arquitectura, y más aún en el de otras realizaciones consideradas tradicionalmente menores pero totalmente asumidas por la historiografía artística española desde hace décadas, como son el grabado, los dibujos, la orfebrería y las artes suntuarias. Ya Lafuente Ferrari anunciaba en 1951 que “la tarea del historiador estriba, después de trazar el mapa de las convicciones vigentes en un momento dado, en conocer, aprehender y describir los cambios en la concepción del mundo”.¹²

11 En 2011 formamos parte de IHA Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel, Jorge Fernández-Santos Ortíz-Iribas, Juan Chiva Beltrán y Joan Feliu Franch. Se trata de un Grupo Consolidado registrado en la Oficina de Ciencia y Tecnología de la Universitat Jaume I, con el número 146.

12 LAFUENTE FERRARI, Enrique: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Instituto de España, Madrid, 1985, p. 71.

Parte fundamental por tanto del estudio de la obra de arte en su sentido más extenso es el trabajo con fuentes y documentación de muy diverso tipo. Por supuesto, empezando por la propia producción artística de la que no cabe desdeñar en absoluto sus valores estéticos y formales, introduciendo aquí la valoración de la misma por el historiador en su papel de crítico de arte. Asimismo es fundamental el trabajo en el archivo, en la búsqueda de fuentes documentales que aporten datos sobre su producción material y su razón de ser. Pero no menos importante es la investigación de las posibles fuentes formales en el inagotable universo de las imágenes. En este sentido, la labor de IHA se ha destacado por investigaciones que parangonan continuamente las producciones artísticas con las fuentes iconográficas y emblemáticas. La labor iconográfica ha consistido en la continua búsqueda de imágenes con las que realizar un trabajo comparativo, estudiando determinados motivos relacionados habitualmente con el poder o bien a los propios personajes que lo ejercieron.

En esta labor podemos destacar los estudios realizados por el grupo en torno a los animales simbólicos de las monarquías (león, águila, el Toisón de Oro), la imagen regia, el retrato ecuestre, el retrato áulico, los gestos rituales (el viático, la *dextrarum iunctio*, la cortina regia, el acto taumatúrgico), los espacios del poder (el urbanismo regio, la arquitectura y su simbolismo, la ciudad utópica, los salones de trono) y la fiesta (entradas triunfales, funerales, matrimonios, celebraciones religiosas). El marco temporal y geográfico del grupo, según los presupuestos señalados antes, ha sido muy amplio, partiendo de la Antigüedad hasta el siglo XIX, y geográficamente concentrándose en Europa e Iberoamérica, con una mirada amplia desde el fenómeno de los intercambios artísticos, pero sin desdeñar en absoluto el ámbito local valenciano.¹³

Asimismo sus miembros han tenido una parte activa en la creación y participación en sociedades de estudio de la literatura emblemática, que han venido ejerciendo una labor constante de recuperación de unas producciones culturales que hasta hace veinte años estaban olvidadas por la historiografía española. De este modo, IHA ha trabajado activamente con la *Sociedad Española de Emblemática*, organizando simposios y editando publicaciones. También ha sido activa la participación con la *International Society for Emblem Studies*. IHA ha asumido a través de sus investigaciones que la emblemática jugó un papel fundamental en la construcción del pensamiento en torno a la representación del poder. De este modo, la producción científica en torno a esta temática es una de las más destacadas del grupo.

El interés por lo artístico a nivel histórico-cultural ha llevado a los miembros de IHA a acercarse a otros campos de la Historia del Arte de modo distinto al habitual. Nos estamos refiriendo a sus estudios sobre Historia del Urbanismo. En este sentido la aproximación se ha realizado desde la óptica del urbanismo como elemento de propaganda o manifestación del poder, pero también desde el simbolismo de las imágenes urbanas y cartográficas, y desde la construcción de la ciudad y de su imagen como utopía artística. En este sentido la arquitectura se ha destacado también como parte de los estudios del grupo, pero no desde una simple mirada descriptiva y de aportación de datos, sino valorando siempre su significado como manifestación del poder e incluso su carácter simbólico. En este sentido, el grupo se ha especializado en una figura singular, el arquitecto y polígrafo Juan de Caramuel y Lobkowitz.

El estudio de la fiesta al que Burekhardt dedicó un gran interés en sus estudios de Historia Cultural, ha sido del mismo modo parte esencial de las investigaciones del grupo, puesto que aglutina como ninguna otra manifestación artística los

¹³ Para mayor información véase: www.iha.uji.es.

valores ideológicos y culturales de una sociedad, e igualmente se manifiesta en todas las posibilidades creativas: arquitecturas efímeras, lienzos, esculturas, literatura, teatro, paradas, entretenimientos, músicas, etcétera. Hemos considerado tanto sus fuentes literarias como sus testimonios gráficos, y los escasos materiales emblemáticos y arquitectónicos conservados.

La mirada de las investigaciones de IHA también es extensiva en el espacio y en el tiempo. Los trabajos realizados en el seno del grupo se caracterizan por el estudio de las imágenes de la Antigüedad, constante fuente de inspiración para los artistas de la Edad Moderna, y también Contemporánea, en una recreación de fabricaciones visuales de fuerte carga simbólica, a menudo utilizadas en el contexto de la representación del poder. En ese sentido ha sido fundamental el trabajo del grupo en colaboración con otros centros y grupos de investigación. Por ejemplo, ha sido primordial el trabajo con el *Grupo Europeo de Investigación Histórica POTESTAS*, que desde el año 2000 viene aplicando una visión interdisciplinar entre la Historia Antigua, la Historia Medieval y la Historia del Arte a todas las manifestaciones del poder, con investigadores de universidades alemanas y españolas, y entre ellos buena parte de los miembros de IHA. La celebración desde esa fecha de coloquios anuales ha supuesto un intercambio de ideas, de metodologías y de inspiración, fundamental para comprender el trabajo actual de IHA. Estos encuentros quedaron además plasmados en publicaciones en las que se refleja ese trabajo de amplia mirada disciplinar y cronológica, con temáticas tan diversas como la relación entre religión y política desde el mundo Antiguo al Contemporáneo, las ceremonias y ritos del poder, la *Damnatio memoriae*, la escritura al servicio del poder, los espacios del poder, o la relación entre economía y el poder. Fruto de este intenso intercambio de hipótesis y reflexiones ha sido la edición de la revista *Potestas* [Fig. 10], una publicación que desde su primer número nació con la intención de cumplir los máximos estándares de calidad editorial y científica. En este sentido se concibe como una re-

vista multidisciplinar que aglutina textos académicos de diversas disciplinas, todos ellos con esa mirada amplia de la Historia Cultural, y escritos en cinco idiomas científicos.

Por otro lado, la visión territorial amplia en la que ha venido trabajando IHA se manifiesta en el trabajo junto a grupos de investigación como el *Centro de Investigaciones de América Latina* de la Universitat Jaume I, también con un amplio repertorio de actividades que lo han convertido en un lugar de referencia y encuentro de investigadores americanos y europeos, con la celebración de simposios, congresos y seminarios, la publicación de actas de congresos y de monografías americanistas, y la revista *Tiempos de América*.

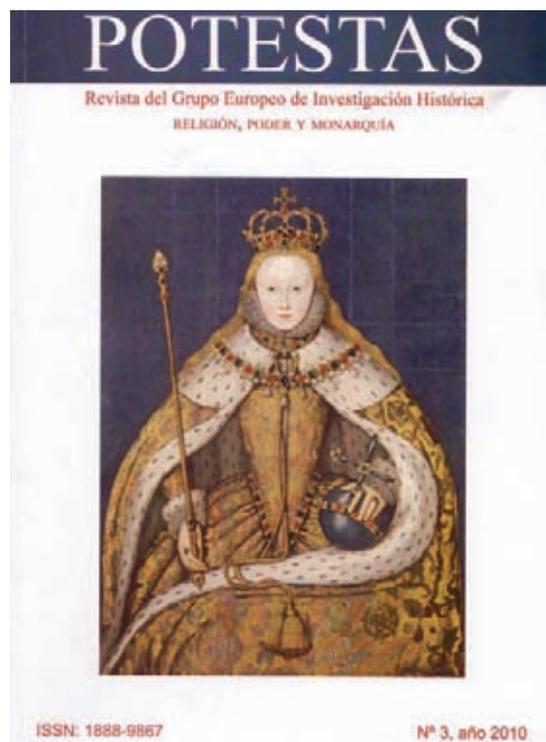


Fig. 10. Portada de revista *Potestas*, nº 3 (2010).

El grupo IHA viene realizando desde la creación de la Universitat Jaume I, con la sucesiva ampliación de sus miembros, una intensa actividad académica en torno a la Historia del Arte. Organización de ciclos de conferencias,

simposios, cursos de verano y seminarios, publicaciones, campos de restauración, participación en másters, proyectos e investigación, y comisaría de exposiciones. Entre los foros en los que el Grupo IHA ha destacado como organizador debemos destacar los simposios periódicos *Iconografía y forma*. Se trata de congresos internacionales en los que se ha debatido sobre la Historia del Arte y la Arquitectura, desde esa mirada interdisciplinar y desde la metodología de la Historia de la Cultura. De este modo hasta el momento han tenido lugar tres encuentros. Todos ellos se desarrollaron como un debate de alta especialización donde intervinieron ponentes de reconocido prestigio internacional. En el año 2005 se celebró el primero, *Visiones de la Monarquía Hispánica*, debatiéndose sobre diversos temas de iconografía regia, con especial énfasis en aspectos como regiofanías, taumaturgias, representaciones bíblicas o celestiales, simbolismo político, espacios regio-sacros, etcétera.

En el año 2008 tuvo lugar el segundo, dedicado a las *Visiones utópicas de la ciudad*, una propuesta que nos pareció muy oportuna en el momento académico y social actual, en el que la reflexión sobre la ciudad y su desarrollo futuro están a la orden del día. En ambos ámbitos fue oportuno reflexionar sobre los modelos utópicos y sus representaciones plásticas desde la Edad Media hasta el siglo XX a nivel mundial. En este congreso se analizaron las visiones utópicas de la ciudad, desde las puramente artísticas, como la corografía o las vistas idealizadas o imaginadas, hasta aquellas que suponían importantes transformaciones e innovaciones urbanísticas y arquitectónicas.

En el año 2010 el tercer encuentro se centró en las *Visiones hispánicas de otros mundos* [Fig. 11], analizándose la producción artística relacionada con la gran amplitud espacial del Imperio español. Se tuvo especial interés en las representaciones artísticas que emanadas desde la península ibérica y desde las posesiones europeas y los virreinos americanos contemplaron a otros mundos –América, Asia, África... e incluso a la propia Europa culturalmente diversa–, ya que la visión que desde el Imperio se tuvo

de otras tradiciones culturales y artísticas nunca fue superficial, como pone de relieve el carácter pionero de la monarquía española en las exploraciones, evangelizaciones y el interés por el conocimiento de mundos distintos y lejanos.

En el año 2013 tendrá lugar el cuarto encuentro, *Visiones de pasión y perversidad*, en el que planteamos una reflexión sobre los significados ideológicos, filosóficos y propagandísticos que subyacen en el arte erótico más allá de sus obvias implicaciones sensitivas y placenteras, desde los modelos clásicos hasta las manifestaciones más contemporáneas, haciendo hincapié en las imágenes que en cada época han transgredido los conceptos asumidos socialmente de gusto y decoro.

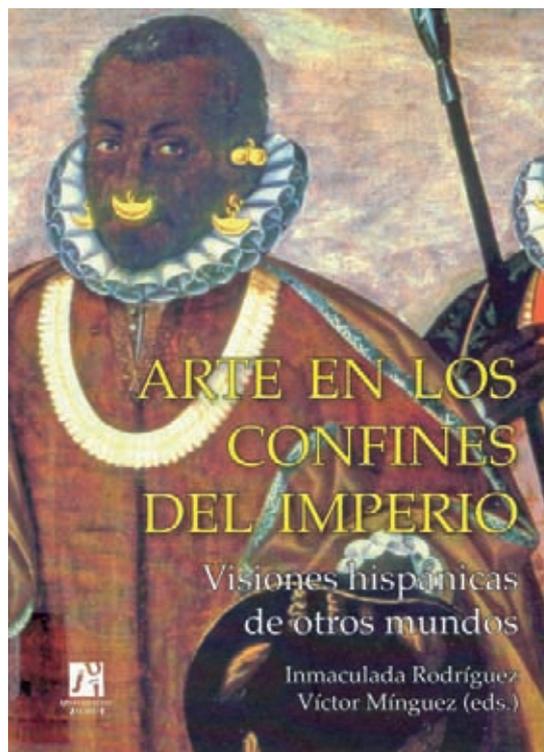


Fig. 11. Portada de *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, Universitat Jaume I, Castellón, 2011.

El más ambicioso proyecto de investigación que tiene en marcha actualmente el Grupo IHA se denomina *Triunfos barrocos*. Estructurado en sucesivas etapas pretende estudiar en profundidad la fiesta barroca durante los siglos XVII

y XVIII en los dominios hispánicos peninsulares, europeos y americanos. En todos estos territorios y con ocasión de celebraciones regias, cívicas y religiosas, las ciudades se concibieron como enormes teatros urbanos que aglutinaron todas las artes, la música y la literatura, para crear una obra de arte total, que asombraba a sus propios habitantes y que transformaba los espacios públicos con decoraciones efímeras dotadas de ideología.

La metodología de trabajo consiste en localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en los territorios de la monarquía hispánica. Ello lógicamente supone un gran esfuerzo y versatilidad por parte de sus investigadores. No obstante, el proyecto se puso en marcha en el año 2009 y la vertiginosa actividad nos ha llevado a publicar ya los dos primeros volúmenes: el primero en aparecer fue el libro *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)* (Consell Social, Universitat Jaume I, 2010) [Fig. 12], que ha recibido magníficas críticas por su edición de lujo, con un completo catálogo de imágenes y un estudio previo de alto contenido científico. Recientemente, y con la misma calidad formal y científica, ha aparecido *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Universitat Jaume I-Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012). Están previstos ya dos nuevos volúmenes en preparación centrados en *Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)* y *La fiesta en la Corte (1558-1808)*.

Entre los retos inmediatos del grupo IHA está investigar en torno a series de imágenes que hunden sus raíces en el mundo antiguo, como las siete (ocho para nosotros) maravillas y su plasmación en el arte de la Edad Moderna; o la arqueología de las imágenes del poder, es decir, los orígenes de esa vida de las imágenes y de los gestos sobre la que venimos reflexionando desde hace años; el mundo cortesano, a través del ceremonial y del ritual en torno al monarca y su familia; etcétera. En todas estas investigaciones, y en otras que se sumarán en el futuro, aplicaremos nuestra propuesta metodológica, que podemos definir como un sistema de interpretación de las imágenes basado en la búsqueda

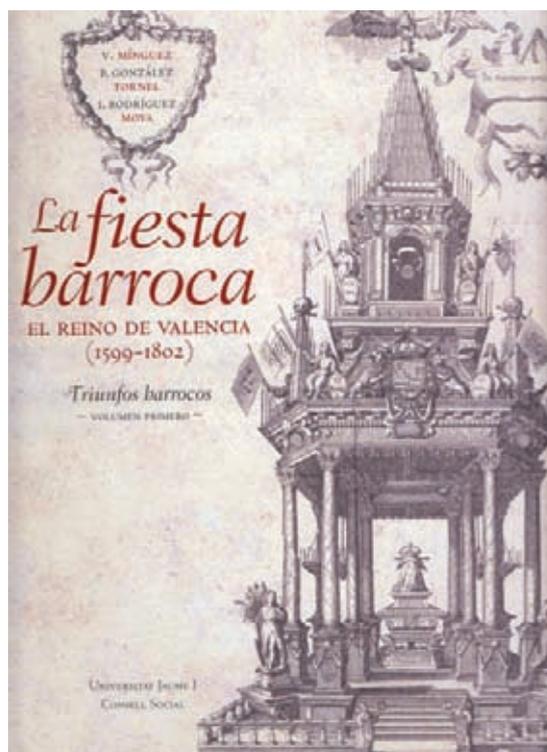


Fig. 12. Portada de *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*, Consell Social, Universitat Jaume I, Castellón, 2010.

de fuentes documentales e iconográficas de todo tipo, incluyendo significativamente las emblemáticas, y en un posterior análisis realizado a partir de la imbricación de la obra de arte con la historia y la cultura del periodo. Pero apoyado también en la integración de las propias artes, el influjo recíproco entre pintura, escultura, arquitectura, grabado, arte efímero, artes suntuarias, etcétera. Asimismo, se fundamenta en el análisis estético y formal de las obras de arte desde la óptica del pasado y desde una mirada más actual, teniendo presente siempre la noción de la vida y del viaje de las imágenes. Ello nos obliga a la necesaria interdisciplinariedad del método, y al encuadramiento de este método como una síntesis entre el de la Historia del Cultura y el Iconográfico-Iconológico.

2012: UNA CITA PARA CUATRO ONOMÁSTICAS

En el año 2012 se han cumplido el cuarenta aniversario de tres hitos relevantes en la

investigación iconográfica en España: la edición en castellano del libro de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*; la traducción al español de los *Estudios sobre Iconología*, de Erwin Panofsky, y la aparición del primer número de la revista *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología*, proyecto impulsado por el profesor Santiago Sebastián. La conmemoración de estos tres acontecimientos tan decisivos en el impulso de los estudios iconográficos en nuestro país, que marcan de manera clara el inicio de los estudios iconológicos españoles, motivaron al grupo IHA a solicitar a la Junta Directiva y a la asamblea de socios del Comité Español de Historia del Arte, reunidos en Santiago de Compostela en septiembre de 2010, el privilegio de organizar en Castellón en septiembre de 2012 el Congreso Nacional que bianualmente convoca esta institución. La coincidencia del congreso con esta triple onomástica nos llevó a proponer como tema del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA, “Las artes y la arquitectura del poder”. Sin embargo no ha sido un congreso reservado a los iconógrafos ni mucho menos. El estudio de la representación del poder permite acercarse a este tema desde perspectivas muy distintas, y campos tan amplios y diversos, como la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, las artes suntuarias, el coleccionismo, el mecenazgo, las academias, los medios audiovisuales o las nuevas tecnologías, por citar solo algunos de los muchos que estuvieron presentes en las sesiones científicas del XIX CEHA. Tampoco se centró el Congreso exclusivamente en una época concreta o en un territorio determinado. La articulación y representación del poder es consustancial a todos los tiempos y civilizaciones, y por lo tanto IHA

propusimos debatir sobre éste al margen de su adscripción temporal y geográfica, aunque tratándose del Congreso Español de Historia del Arte, obviamente tuvieron un peso decisivo las investigaciones científicas centradas en el mundo hispánico, englobando tanto sus ocasionales dominios europeos como su singular dimensión americana. La propuesta *Las artes y la arquitectura del poder* comprendió todos los campos artísticos y la mención de la arquitectura en el título propiciaba obviamente un doble sentido, arquitectura como otra de las artes implicadas en los procesos de representación del poder, y arquitectura como entramado o estructura que cimenta la esencia de ese poder. Por ello el Congreso quedó estructurado en seis mesas: Los edificios del poder, los dominios del poder, los rostros del poder, los signos del poder, los márgenes del poder y los rituales del poder, que englobaron las dieciocho ponencias invitadas y las más de doscientas comunicaciones presentadas, a las que aun habría que sumar las cuatro conferencias plenarias –impartidas por Peter Burke, Jaime Cuadriello, Rafael López Guzmán y Fernando Checa. La celebración del XIX CEHA convirtió a la Universitat Jaume I en un lugar de encuentro de historiadores del arte de todo el mundo, y de todas las metodologías.

Pero en 2012 se ha cumplido un cuarto aniversario. Hace ahora justo un siglo de la famosa conferencia que Aby Warburg pronunció en Roma sobre el programa astrológico del Palazzo Schifanoia de Ferrara, que abrió a la Historia del Arte nuevos horizontes que resultaron ser esenciales para la correcta comprensión de las formas artísticas. Cien años después el estudio cultural e iconográfico de las imágenes sigue siendo un método imprescindible.