

Qu'est-ce que «le primitif»? Gombrich y La preferencia por lo primitivo

pdf available at <http://www.bib.uab.es/pub/locus/11359722n7p291.pdf>

Núria Llorens
Universitat Autònoma de Barcelona
nuria.llorens@uab.es

Recientemente ha sido publicada la traducción castellana de la obra póstuma de Ernst H. Gombrich, *La preferencia por lo primitivo: episodios en la historia del gusto y el arte occidentales*, editada en Londres en la primavera del 2002, un año después del fallecimiento del historiador.¹ Era una obra muy esperada, pues Gombrich había aludido en diversas ocasiones a la escritura del libro que había de contener la exposición más completa y exhaustiva de sus análisis y reflexiones acerca de las sucesivas manifestaciones de la preferencia por los estilos denominados *primitivos* en la historia del arte y del gusto en Occidente. Su interés por este tema fue constante a lo largo de más de cuarenta años. Las referencias al mismo en su obra son numerosas. A los múltiples artículos y conferencias en los que examinó una serie de aspectos de naturaleza muy diversa vinculados a esta cuestión, se suman las alusiones directas o indirectas a la misma que aparecen en obras de carácter monográfico tales como, *Arte e ilusión* o *El sentido del orden*. En *La preferencia por lo primitivo*, el historiador reelabora y completa, con la claridad y la prosa brillante que distingue todos sus escritos, un conjunto de estudios y de reflexiones en torno a este fenómeno que había tratado de forma dispersa en escritos anteriores.

Cualquier lector familiarizado con los problemas centrales de la historia del arte sabe de antemano que la cuestión objeto de este libro, la evolución de la *preferencia* por los estilos o las obras denominadas *primitivas*, es decir, el papel ejemplar atribuido en la modernidad a las obras o los estilos no europeos o más antiguos, considerados, equivocadamente o no, más simples o elementales que los modernos, es un tema de una gran complejidad, porque alude a un concepto — el de lo primitivo— y a un fenómeno —el del gusto por lo *primitivo*— con muchos matices y connotaciones, y susceptible, asimismo, de lecturas muy diferentes. En la esfera artística, el sentido de la palabra *primitivo* y el significado que adquiere el fenómeno de la *preferencia por lo primitivo* a lo largo del tiempo varían tanto en función del contexto histórico y cultural en el que se formulan, que resulta difícil pensar en qué es lo que tienen en común las distintas formas artísticas y las múltiples orientaciones del gusto englobadas bajo este calificativo. Gombrich no ofrece en el libro una definición explícita del término *primitivo*. Pero si retrocedemos unos cuantos años atrás daremos con una explicación del sentido que el historiador ha dado siempre al uso de este concepto. En una charla radiofónica emitida en 1979, ante la pregunta sobre qué entendía por *primitivo*, respondía: «Incluyo cualquier clase de arte al que se ha llamado *primitivo* en alguna época, en particular cuando el término se ha utilizado como un elogio.»² Desde este punto de vista, el campo semántico de la palabra *primitivo* es amplísimo. En el libro, el campo de aplicación del concepto abarca desde el modelo antiguo hasta el arte popular, pasando por el estilo gótico y el arte medieval en general, el arte del primer Renacimiento, las obras tempranas de Rafael, los estilos artísticos comprendidos bajo la categoría de *lo sublime*, las artes decorativas, el arte japonés y el arte africano. Tal como iremos viendo en las siguientes páginas, este empleo tan general o inespecífico del término *primitivo* genera constantes problemas. Por otro lado, a pesar de que el historiador obvia la dificultad que supone dar, de entrada, una definición de *lo primitivo*, a partir del primer capítulo comienza a hacerse evidente una idea implícita de lo *primitivo* entendido como lo técnicamente menos evolucionado, como lo más rudimentario, lo más elemental o menos pulido desde la perspectiva de la historia de la imitación artística de la naturaleza. En las siguientes páginas también se irán desgranando algunas de las

dificultades derivadas de esta definición implícita de lo *primitivo*. El fenómeno de la denominada *preferencia por lo primitivo* adquiere también diversos sentidos a lo largo del libro, dependiendo de las circunstancias a partir de las cuales Gombrich lo define. La caracterización de dicha tendencia del gusto en cada momento oscila entre dos extremos. El primero consiste en su identificación como una cuestión de gusto a secas —casi podríamos decir como una cuestión de *gusto puro*— como la sola opción estética por las formas austeras y las armonías simples asociadas a los estilos más antiguos. Y el segundo se basa en una interpretación cultural y social del concepto de gusto por lo *primitivo*, y corresponde a la voluntad de recuperar una serie de valores asociados al arte de otras épocas o al arte no europeo: valores de carácter ético y filosófico, religioso, político, artístico y estético. Desde este segundo punto de vista, el gusto o la *preferencia por lo primitivo* ha encarnado en cada época una determinada actitud intelectual y moral de los europeos hacia las artes o las culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. A lo largo de la historia, las artes o las culturas más antiguas o no occidentales han sido consideradas merecedoras de ser imitadas porque simbolizaban una serie de valores que un determinado grupo o sociedad deseaba promover. Esta segunda acepción de la idea de *gusto por lo primitivo* suele ir asociada a un interrogante acerca de la relación entre el presente y el pasado.

La teoría del ciclo y la «ley Cicerón»

Sin embargo, a pesar de que Gombrich baraja constantemente estas dos acepciones del fenómeno del *gusto o la preferencia por lo primitivo*, desde un principio no caben dudas de que la primera adquiere preponderancia sobre la segunda. Para el historiador, el fenómeno de la *preferencia por lo primitivo* es fruto, sobre todo, de una reacción psicológica y consiste, por lo tanto, en una opción estética sin más. Una opción de gusto fundada en la idea de inspiración ciceroniana que las sucesivas manifestaciones de la preferencia por los estilos más antiguos, más simples o *primitivos*, son una consecuencia directa de la prevención ante las artes que gustan con facilidad, son el producto de un rechazo frente al placer inmediato de los sentidos que procuran unas obras que han llegado a un grado excesivo de madurez, de sofisticación y de amaneramiento. En el Prefacio, Gombrich lleva a cabo una declaración de principios al adoptar esta idea como lema de su argumentación. Así, el análisis de las circunstancias, de las causas y de las diversas manifestaciones de esta tendencia del gusto desde el siglo xviii hasta la primera mitad del siglo xx siempre se plantea desde la perspectiva de este enfoque particular, bautizado como *ley Cicerón*. Por lo tanto, fenómenos conceptualmente tan alejados como la recuperación del modelo griego en el periodo ilustrado o la fascinación por el arte africano de los artistas de la vanguardia son analizados a partir de un mismo patrón. El patrón derivado de la concepción de la evolución del estilo que ha determinado durante siglos el discurso histórico y crítico sobre el arte, formulada por vez primera por los autores clásicos y here-dada por Vasari y por los historiadores modernos. Según esta interpretación, las artes siguen un modelo de desarrollo orgánico. Tras pasar por una etapa inicial, a la que corresponden las obras más inmaduras técnicamente, más rudimentarias, más elementales o *primitivas*, las artes evolucionan progresivamente hasta alcanzar un grado de madurez muy elevado o un «máximo» equivalente «al nivel más alto posible de perfección técnica» alcanzable. A partir de entonces, comienza la decadencia y los artistas tienden a caer en el amaneramiento, en la superficialidad. Según este patrón, los artistas, una vez han asumido el dominio de la técnica, suelen alejarse del núcleo de inquietudes filosóficas, éticas o poéticas que dotaban a las obras más tempranas de contenidos reveladores y tienden al amaneramiento. Por este motivo, las obras quedan, a menudo, reducidas a un alarde de virtuosismo técnico que procura un placer fácil y efímero en el espectador. Arribados a este punto, las tendencias del gusto, que a lo largo de la historia siguen una especie de movimiento pendular de carácter cíclico, experimentan una *reacción negativa*, un giro hacia atrás: «lo moderno»

deja de ser entonces el principal foco de atención y los modelos más antiguos vuelven a situarse entre las preferencias de los artistas, los críticos o el público en general.

Lo primitivo en el arte, ¿cuestión de técnica o de valor?

A los lectores de Gombrich no les sorprenderá que la denominada *ley Cicerón* sea el lema que guía la exposición a lo largo del libro, porque esta interpretación de las fluctuaciones del gusto relacionadas con la evolución del estilo no sólo aparece expuesta al detalle en otros textos del historiador, sino que, dado su sistema —los conocidos puntos de vista del estudioso sobre las razones del cambio en las formas artísticas—, es coherente, incluso lógico, que dé prioridad a esta interpretación por encima de cualquier otra. Pero, a mi juicio, este planteamiento de la cuestión genera dos problemas difíciles de resolver. El primero concierne a la definición de la idea de *lo primitivo*. A pesar de que a lo largo del libro este concepto aparece asociado a formas artísticas muy complejas o «evolucionadas» desde un punto de vista técnico —como por ejemplo, el arte clásico, la arquitectura gótica o el arte japonés—, Gombrich deja clara su *preferencia* por la acepción de *lo primitivo* entendido como *lo técnicamente menos evolucionado*. El mayor o menor grado de evolución de las imágenes, su *primitivismo*, es definido en función de su localización dentro del ciclo de desarrollo histórico de la *mimesis*, en función del momento de la historia de la representación artística de la naturaleza en el que se hallan. En este sentido, la cualidad que determina el carácter concreto de cada obra y su situación en el mapa de la historia es su técnica. Así, las obras consideradas *primitivas* son más *toscas* o *elementales* y se hallan peor resueltas técnicamente que las calificadas como *modernas*.

El problema que plantea esta caracterización de *lo primitivo* es que únicamente sirve para considerar una clase muy particular de obras —las que pueden ser juzgadas con cierta objetividad como menos evolucionadas dentro del ciclo de desarrollo de la *mimesis*— pero entra en clara contradicción con las obras o los estilos mencionados y con otros muchos. El supuesto *primitivismo* del arte clásico, el estilo gótico o el arte japonés, no depende de su técnica, sino de los valores que éstos han encarnado para sus modernos admiradores. Es decir, depende de las opciones plásticas o expresivas, estéticas, morales o filosóficas que dichas obras o estilos han representado en cada momento. A lo largo del libro, Gombrich se refiere a estos dos sentidos del concepto de *lo primitivo*: a su caracterización a partir de un baremo más o menos objetivo —la habilidad técnica— o más o menos subjetivo —el conjunto de valores ejemplares que, según los distintos *partidarios de lo primitivo*, expresan vivamente las obras alejadas de sus circunstancias en el tiempo o en el espacio. Sin embargo, a pesar de ser muy consciente de la existencia de estos dos niveles de significado y de insistir en que, casi siempre, las opciones artísticas o estéticas implican una determinada alternativa moral, filosófica o política, él da prioridad en todo momento a la primera acepción del concepto. Este sentido del concepto de *lo primitivo* actúa como una especie de *leitmotiv* que relaciona episodios muy diferentes de la historia del *gusto* por las obras o los estilos más antiguos, y tiende a igualarlos. Una de las consecuencias negativas del predominio de la acepción técnica del término a lo largo del libro es que, a pesar de que los distintos episodios de la historia del *gusto por las formas más antiguas o el arte no occidental* conforman una historia o una realidad muy compleja, ésta es descrita a través de una especie de filtro que atenúa el contraste, los matices y la variedad de los planteamientos y las ideas, e incluso, a veces, los elimina. Naturalmente, a la hora de reconstruir la historia siempre existe un filtro u otro y Gombrich, que era un experto en historiografía, lo sabía muy bien. En el capítulo cuarto recuerda oportunamente el dicho de Benedetto Croce, «toda historia es historia contemporánea», para referirse a «las inclinaciones y prejuicios» que condicionaban la fascinación de los turistas europeos del siglo xix por las obras de los *primitivos* italianos. Pero, en mi opinión, la cuestión que puede plantear un mayor dilema al lector consiste en pensar cómo sería el relato de la evolución del *gusto por lo primitivo* —del gusto moderno por el arte de otras épocas o el arte no

europeo— si se realizara desde una perspectiva distinta, no determinada por el esquema gombrichiano de la historia de los estilos y por el «filtro» de la denominada *ley Cicerón*. Y es aquí donde se pone de manifiesto el segundo problema: en la pregunta sobre los límites del modelo de análisis utilizado. En el interrogante acerca de la urdimbre de la historia que se cuenta en el libro. En la duda acerca de si el difícil ejercicio de medida y cálculo de los factores que desempeñan un papel importante o secundario a la hora de analizar las distintas manifestaciones del fenómeno de la *preferencia por lo primitivo* a lo largo del periodo moderno, da como resultado una visión completa y equilibrada de las mismas o, por el contrario, hay factores a los que se les debía haber reconocido un peso mucho mayor, aspectos que se deberían haber tenido en cuenta, y lugares comunes que se podían haber puesto en duda o evitado. Dicho de otro modo, el problema que plantea la exposición de Gombrich no radica en lo que se explica, pues se hace de un modo excelente, sino en lo que no se explica, porque se considera secundario o se omite o no se puede explicar, porque significaría dar validez a un tipo de argumentos que no sólo entran en clara contradicción con el modelo de análisis del historiador, sino también con sus opiniones acerca la evolución del arte moderno y su alejamiento del «gran arte», e incluso con sus gustos personales. Este problema se hace especialmente evidente en los capítulos finales dedicados al *primitivismo* y las vanguardias. A continuación, examino con más detalle una serie de aspectos relativos al contenido del libro con el objeto de profundizar en torno a ésta y otras cuestiones.

El modelo ciceroniano

En el primer capítulo, titulado «Las preferencias de Platón», Gombrich esboza la génesis del fenómeno de la *preferencia por lo primitivo* en la Antigüedad, el periodo en que aparecieron las primeras sospechas de un desequilibrio entre el placer inmediato de los sentidos y la función moral y pedagógica de las artes, acompañadas de una reivindicación de los estilos más antiguos. El historiador analiza en estas páginas diversos pasajes de Platón, Aristóteles, Dionisio de Halicarnaso, Quintiliano y Cicerón. Junto a la mencionada *ley Cicerón*, las observaciones del autor romano acerca del «progreso» artístico, o acerca de la disponibilidad del orador de elegir entre diferentes modos o estilos en función del contenido de la obra y el efecto buscado, constituyen igualmente una referencia central en el libro. Gombrich las convierte en una especie de pauta que determina el contenido de los siguientes capítulos.

Cicerón concebía el «progreso» artístico desde un punto de vista instrumental, en función de las mejoras técnicas introducidas a lo largo del tiempo para alcanzar un fin: la belleza, la verdad y la persuasión. Desde esta perspectiva, la pretensión de recuperar una hipotética pureza y simplicidad perdidas emprendiendo una vuelta atrás completa, retrocediendo a un estadio anterior del desarrollo artístico —defendida con fervor por el grupo de los *aticistas* frente a Cicerón—, resultaba absurda e innecesaria, pues significaba introducir una fractura en el curso normal del «progreso». Para Gombrich, el criterio del progreso técnico es igualmente un elemento determinante a la hora de considerar el grado de evolución de las artes. En los siguientes capítulos lo emplea como una especie de vara de medir que esgrime —a veces, más como crítico que como historiador— ante las manifestaciones *modernas* de la *preferencia por lo primitivo* en que, a su juicio, volvía a repetirse el mismo dilema planteado por los *aticistas* frente a Cicerón.

Gombrich también introduce en estas páginas algunos comentarios acerca del papel del modelo antiguo y de la tradición. Así, suscribe las agudas palabras de Cicerón cuando afirmaba que se podía imitar lo mejor de la escritura de Tucídides, «su competencia, su seriedad y su profundidad en la narración de los hechos [...] la fuerza de su vocabulario y de su pensamiento» (*El orador*, I. 31-31), sin necesidad de escribir como él. Es decir, se podían emular las buenas cualidades de los autores

más antiguos, «su profundidad y sencillez», sin abandonar por ello las «frases pulidas, bien construidas y acabadas» (*El orador*, I. 20-21) de los autores contemporáneos, los nuevos modos y la diversidad de recursos característicos del estilo de la moderna oratoria. La clave estaba en que el buen orador, y por extensión el buen artista, había de buscar el equilibrio entre el dominio de los efectos —el rasgo original de la oratoria moderna— y la simplicidad —la cualidad ejemplar de las obras más antiguas, que para los autores clásicos poseía un profundo significado ético y filosófico—. El equilibrio entre estas dos cualidades no correspondía a un único *modo*, no se alcanzaba adoptando exclusivamente una sola fórmula, sino escogiendo la más adecuada en función del contenido de la obra y el efecto buscado, y es aquí donde entraba en juego la posibilidad de hacer uso de los modelos más tempranos o de elegir entre diferentes estilos o lenguajes, en función del carácter de la obra que había que realizar. En todo caso, la disponibilidad de elegir entre diferentes *modos* demostraba el grado de madurez artística, la destreza técnica y la flexibilidad adquiridas al cabo del tiempo y no debía confundirse, cuando se adoptaba un estilo más temprano, con un retroceso intencionado a estadios artísticos más arcaicos y limitados. Tal como Gombrich apunta más adelante, esta idea, articulada por primera vez en los textos de los autores clásicos, adquirió un sentido renovado a partir del siglo xviii, cuando la posibilidad de escoger entre diferentes modos se hizo efectiva en un grado desconocido hasta entonces, a raíz del paso de una concepción universal o absoluta del modelo antiguo a una relativa.

Por otro lado, y más allá del contexto de este libro, otras ideas que poseen un papel relevante en la obra de Gombrich presentan un claro parentesco con los argumentos de Cicerón. Así, por ejemplo, su afamada definición del estilo, entendido como la posibilidad del artista de escoger entre un conjunto de formas de expresión alternativas, entronca, entre otras fuentes, con las tesis expuestas en *El orador*. Y la identificación gombrichiana de «la perfecta armonía entre el fin y el medio» como el rasgo distintivo del estilo clásico también se halla muy próxima a idea ciceroniana de la búsqueda de una combinación equilibrada de la simplicidad y el efecto.

Los debates ilustrados y el gusto moderno por el arte antiguo o no occidental

En el segundo capítulo, titulado «La ascensión de lo sublime», Gombrich deja atrás el mar de los clásicos y navega con soltura por las aguas familiares de los autores del periodo ilustrado. El hilo conductor que sigue para explicar el episodio dieciochesco de la *preferencia por lo primitivo* es la historia de la creciente popularidad de la estética de lo sublime y el consiguiente nacimiento de una nueva sensibilidad que transformó los fundamentos de la doctrina clásica de lo bello. Gombrich hace gala en estas páginas de un buen conocimiento de la obra de algunos protagonistas destacados de esta historia —Shaftesbury, Edmund Burke, Jonathan Richardson, Giambattista Vico, Winckelmann, Herder, Goethe, Horace Walpole o David y su escuela—. Y se refiere a las razones del cambio en las tendencias del gusto y en las maneras de pensar el modelo artístico sucedido a lo largo de este periodo, pero no lleva a cabo un análisis en profundidad de las mismas. Este episodio de la historia del gusto es retratado a modo de una gran panorámica en la que resulta difícil comprender cuáles son los motivos de fondo que generaron esta gran transformación. La denominada «ley Cicerón» actúa como una especie de molde que tiende a reducir la revalorización de los estilos más tempranos propia de este periodo a una cuestión de *gusto puro*, al considerarla, principalmente, una opción estética sin más de las nuevas clases refinadas del siglo xviii que, hastiadas de los excesos del arte anterior, dirigieron sus preferencias hacia los estilos más simples, *primitivos* o sublimes. A lo largo de este capítulo, Gombrich alude, someramente, a los factores éticos, políticos, filosóficos o religiosos que se hallaban detrás de dicha opción estética. Sin embargo, a la hora de ponderar su papel, atenúa su significado e importancia. El retrato de estos cambios en la geografía del gusto del

setecientos habría sido más completo si se hubiera tenido en cuenta el papel fundamental que estos factores desempeñaron.

Gombrich tampoco presta atención a otro elemento fundamental a la hora de comprender las razones de este giro en las tendencias ilustradas del gusto. La nueva actitud de los ilustrados frente al modelo griego, romano o gótico, el arte oriental o el de los pueblos mal denominados «salvajes», se hallaba profundamente vinculada a una corriente de pensamiento crítico dirigida contra el predominio de las ideas modernas de progreso y de civilización. A lo largo del siglo xviii se alzaron diversas voces contra la hegemonía de una idea de progreso fundada únicamente en dos parámetros, el avance de las ciencias y de la técnica, y la prosperidad económica derivada del comercio y la manufactura, porque no sólo excluía del horizonte del progreso las disciplinas humanísticas, sino que también significaba perder de vista una concepción global y equilibrada del desarrollo humano heredada de los clásicos, basada en el perfeccionamiento del individuo y de sus relaciones con la sociedad y la naturaleza. Para un destacado sector ilustrado, la recuperación de los modelos antiguos en las artes entroncaba con estas ideas y, por lo tanto, era mucho más que una simple opción de gusto. La Antigüedad, en palabras de Rosario Assunto, constituía, para ellos, un proyecto de futuro que junto a la renovación de las artes comprendía la reforma de múltiples aspectos relativos a la sociedad y a las prácticas culturales o políticas del momento. También en este periodo, los primeros contactos con las culturas de algunos pueblos ignorados hasta entonces, y el mejor conocimiento de otras culturas milenarias, fomentaron y enriquecieron la reflexión en torno a las limitaciones y contrapartidas del concepto europeo de civilización y sus valores. De este modo, en el contexto del debate ilustrado acerca del progreso, la civilización y la naturaleza, la recuperación de los estilos artísticos más antiguos fue adquiriendo un sentido nuevo. A partir de entonces, la idea de lo *primitivo* irá ligada, indisolublemente, a la de progreso, será la cara opuesta, el contrapunto necesario de este nuevo concepto. De haber prestado una mayor atención a estas cuestiones, probablemente, la narración de este episodio de la historia del gusto del setecientos hubiera sido más precisa y rica en matices y, posiblemente, también hubiera resultado modificada la perspectiva desde la que se relatan los siguientes capítulos de la historia de la preferencia moderna por el arte más antiguo o no occidental.

Por otro lado, si fijamos la atención en cuestiones más anecdóticas, es sabido que los distintos *partidarios de lo primitivo* en el siglo xviii no formaban un grupo homogéneo, no participaban de una misma ideología política o social. Para unos, el pasado constituía una fuente de propuestas críticas sobre el presente, mientras que otros sustentaban, a partir de un supuesto vínculo con lo antiguo, una ideología de signo claramente conservador o regresivo. Gombrich describe con ironía el extremo fervor con el que defendían la causa algunos *partidarios dieciochescos de lo primitivo* y sus actitudes disparatadas. Tal es el caso, por ejemplo, de los discípulos de David, conocidos como *les bar-bus*, liderados por Maurice Quay.

La mordacidad aguda y sutil era un rasgo inherente a la escritura de Gombrich, y era también uno de los signos de la inteligencia con la que solía iluminar los aspectos más turbios de un tema, o de la destreza con la que destruía los tópicos o las aproximaciones banales a una cuestión. Pero en determinados momentos de este particular relato abandona la sutileza y juzga con severidad. Tal es el caso de los comentarios a propósito del ensayo de juventud de Goethe titulado, *Sobre la arquitectura alemana* (1772), considerado uno de los manifiestos del *Sturm und Drang*, dedicado a la figura del arquitecto Edwin von Steinbach, al que se le atribuía la autoría de la fachada oeste de la catedral de Estrasburgo. En el estilo encendido característico del romanticismo emergente, Goethe llevaba a cabo en esta obra una reivindicación de signo patriótico del estilo gótico frente al estilo clásico. A pesar de que Gombrich contextualiza los efluvios patrióticos del texto en el marco de la rivalidad

política de Alemania con Francia, y también admite que es posible que el joven Goethe fuera uno de los pocos que todavía no sabía que el estilo gótico tuvo su origen en Francia y no en Alemania, ello no obsta a la hora de formular juicios como los siguientes: «The intoxicating splendour of this prose-poem, however, need not blind us to the sober truth that its message is born of resentment and nourished by ignorance. The author presents himself as the first champion of the Gothic style, the true German style, against its foreign detractors. (p. 74) [...] For all its verse and splendour it is not easy today to tread Goethe's first publication without a certain embarrassment. We cannot help remembering with hindsight what consequences the injured pride of the Germans was to have in later years.» (p. 76)

Probablemente, este tipo de observaciones son una muestra de lo que Hans Belting denomina «la difícil relación de los alemanes y su arte».³ Esta relación problemática con el pasado artístico se pone especialmente de manifiesto si tenemos en cuenta que la reivindicación del gótico como estilo nacional no fue exclusiva de Alemania, y que, contemporáneamente, en Gran Bretaña la recuperación del modelo gótico se hallaba estrechamente emparentada con la del modelo griego, pues ambos simbolizaban para la mentalidad inglesa el concepto de libertad política.

Gombrich solía intercalar en sus libros, y éste último no es una excepción, sentidos comentarios donde ponía de manifiesto su aversión hacia el nacionalsocialismo y su desconfianza ante las obras o los autores que, de un modo u otro, pudiera pensarse que preludieron su génesis. Creo que ningún lector pondrá en duda la razón de ser de este tipo de reflexiones y el significado que tienen en su obra teniendo en cuenta la trayectoria intelectual y vital del historiador. Pero tampoco le pasará inadvertido el hecho de que algunos de estos juicios, como el del caso que nos ocupa y otros expresados a lo largo del libro, no reflejan el sentido que debían tener estas obras en el momento de ser publicadas, sino el que les han ido atribuyendo sus intérpretes modernos.

Schlegel y Rafael

En el capítulo tercero, titulado «El ideal prerrafaelita», Gombrich trata acerca de la fortuna del arte medieval y de los maestros renacentistas anteriores a Rafael a lo largo del siglo XIX. La clave de la lectura de este episodio de la historia moderna del gusto vuelve a ser la teoría del ciclo y la denominada *ley Cicerón*. Haciendo gala de una cierta condescendencia para con los autores que estudia, Gombrich evoca con ironía algunos momentos destacados de este episodio, tales como la visión sentimental y fabulosa del artesano medieval de Wackenroder, la defensa apasionada y cargada de intención política de la arquitectura gótica realizada por Chateaubriand, las «inconsistencias» lógicas e históricas de los argumentos de Friedrich Schlegel a favor de la pintura antigua italiana y alemana, o las veleidades místicas y las limitaciones artísticas de los *nazarenos*. A propósito de las reflexiones de Schlegel sobre Rafael, Gombrich observa cómo éste distinguía entre el punto de vista «del amante del arte» sobre el pintor y el de los artistas. El primero era libre de expresar sus gustos y de manifestar sus reservas o su rechazo ante la obra de Rafael, mientras que los artistas en formación, necesariamente, habían de aprender a partir de los mejores modelos para desarrollar correctamente su técnica y, por lo tanto, no podían prescindir del maestro por excelencia. Así, Schlegel no tenía inconveniente en admitir que *La transfiguración* le desagradaba y que prefería «periodos más tempranos de la escuela italiana». Sin embargo, cuando pensaba en la educación de los artistas en ciernes, continuaba atribuyendo a Rafael un valor indiscutible. Estudiando su obra los artistas jóvenes habían de adquirir el necesario dominio de la representación naturalista. Y además, podían acceder a la *f fuente más preciada, es decir, a la escuela antigua*, pues las obras más tempranas del pintor conservaban las virtudes originales de la manera antigua —la simplicidad y la ingenuidad—, pero no sus defectos. El gusto por los estilos más antiguos no debía confundirse en

ningún momento con un retroceso a procedimientos más arcaicos. Y es aquí donde Gombrich introduce una puntualización que como una voz *en off* determina y juzga el objeto de estudio, remarcando —a pesar de todos los matices que a lo largo del libro adopta el concepto— su *preferencia* por una idea de lo *primitivo* entendido como *lo técnicamente menos evolucionado*, y expresando su incomodidad ante el curso seguido por determinadas corrientes de la vanguardia que abandonaron el camino del progreso técnico: «For, alter all, Schlegel was right. He was right at last as long as the imitation of nature was seen as a necessary skill. [...] This is the moment, in other words, to remember that the term “primitive” is always relative to a skill. The time has not yet come when the scrawls of the untutored would be elevated into the realm of art under such designation as “art brut”». (p. 113)

En el cuarto capítulo, Gombrich recorre los vericuetos característicos de los debates entre críticos e historiadores del siglo xix en torno al arte que, supuestamente, encarnaba una «espiritualidad» o una religiosidad más genuinas, y explica con gran perspicacia cómo dichos autores trasladaron las ansiedades, las inquietudes o los conflictos relativos a su época, a su interpretación de la obra de Fra Angélico, de Botticelli o de Ghirlandaio, convirtiéndolos en abanderados de un cristianismo sin mácula o de un sensualismo paganizante.

El primitivismo y el origen de las vanguardias

En el quinto capítulo, Gombrich examina el tema de la relación entre la génesis de la vanguardia y el primitivismo moderno, partiendo del análisis del papel que desempeñó, a finales del siglo xix, la apreciación de las formas del arte *primitivo* o exótico en el proceso de *emancipación de los valores formales* emprendido por los artistas de la vanguardia. Gombrich vuelve a recorrer en estas páginas caminos explorados en otros textos anteriores, sin cambiar el itinerario, a pesar del tiempo transcurrido desde su primera publicación. El historiador cifra la causa de un cambio fundamental en la orientación del arte moderno en la aparición, durante la segunda mitad del siglo xix, de un conflicto, inexistente en la plástica anterior, entre los valores formales y los valores miméticos, entre un tipo de arte centrado en la búsqueda de armonías formales y uno centrado en el desarrollo de los medios más adecuados para representar la realidad. Este conflicto desembocó en el reconocimiento de la independencia de estos dos sistemas de valores, y supuso para los artistas la posibilidad de indagar en torno a la forma en sí misma, sin necesidad de ajustarse a las convenciones o a los criterios de corrección de la *mimesis*. Gombrich narra en estas páginas cómo la apreciación del arte denominado *primitivo* —el renovado interés por las artes decorativas, por el arte japonés, el arte africano, el arte popular o el románico y la aventura de Gauguin— contribuyeron de una manera esencial al reconocimiento de la autonomía de los valores formales que se halla en el origen de las vanguardias.

Todas las piezas que componen esta historia engarzan, sin desajustes aparentes, en una narración centrada casi exclusivamente en torno al argumento de la autonomía de la forma. «Casi», porque Gombrich introduce a lo largo del capítulo pequeñas explicaciones que matizan un poco el contenido. Así, incluye una pincelada histórica al aludir muy someramente al debate, desencadenado en el siglo xix, en torno a la pérdida de las tradiciones o las prácticas artesanales a causa del incremento de la producción industrial y de sus métodos. Una polémica que alcanzó una gran repercusión pública en Gran Bretaña e impulsó la revalorización de las artes decorativas. Y justifica la inclusión de la admiración por el arte japonés en una historia de la *preferencia por lo primitivo*, dejando claro de antemano que el arte japonés no puede ser considerado como tal. Pensado en los maestros más

populares de este género en la Europa de la época, Hokusai e Hiroshige, que habían absorbido satisfactoriamente determinados aspectos de los métodos occidentales sin renunciar a su tradición, Gombrich indica que la boga del japonésismo sirvió de puente para que los artistas y el público pudieran comprender y apreciar otras formas artísticas más remotas o extrañas.

Pero, a pesar de estos matices, la narración de este episodio de la génesis de las vanguardias denota algunas ausencias importantes. Gombrich describe este momento refiriéndose al cambio fundamental en la orientación del arte moderno respecto del arte anterior que supuso la progresiva emancipación de los valores formales, pero no alude a otro cambio esencial en esta historia, el que experimentó, asimismo, la idea de lo *primitivo* durante la segunda mitad del siglo xix. La noción moderna de lo *primitivo* surgió, principalmente, como consecuencia de la expansión de los modernos imperios coloniales. En este periodo, el término *primitivo* se empleaba para designar las sociedades, los pueblos o las culturas considerados menos civilizados o menos modernos que las sociedades europeas. Tras este empleo del término se hallaba una compleja red de intereses políticos y económicos, y una amplia serie de connotaciones antropológicas, sociales, estéticas, científicas y también éticas.

En el campo del arte, el desarrollo de las empresas coloniales promovió la formación de grandes colecciones de arte no occidental en algunas capitales europeas. Los objetos procedentes de países recientemente colonizados que forma-ban parte de estas colecciones acostumbraban a ser calificados como *primitivos*. Pero este calificativo, en realidad, decía muy poco, o nada, sobre las características de estos objetos, sobre su significado, o sobre las variadas concepciones de la vida que encarnaban. Ni siquiera definía una cualidad particular de los mismos, como la habilidad o la perfección técnicas, porque estas obras podían ser muy sofisticadas desde este punto de vista, a pesar de no atenerse a los principios —fundamentales en la plástica occidental— de la representación en perspectiva o la ilusión de volumen. Por este motivo, concebida desde la perspectiva del presente, la idea moderna de lo *primitivo* y de un arte *primitivo* se vuelve problemática hasta el punto de manifestarse como un concepto sin contenido específico, como un espejismo creado a la medida de las mentes europeas de la época, o como un receptáculo vacío sobre el que se podían proyectar valores, prejuicios y fantasías. Pero Gombrich sobrevuela este episodio de la historia cultural y artística del siglo xix sin topar con este problema, sin que, al parecer, las reflexiones y las extensas investigaciones en torno a los sistemas culturales y al arte de las sociedades o pueblos «no occidentales» realizados a lo largo del siglo xx por antropólogos, historiadores, filósofos y otros estudiosos, hayan servido para introducir un interrogante, una duda acerca de la naturaleza paradójica o contradictoria de la idea de lo *primitivo*, y acerca de su limitada función o de su total ineficacia a la hora de designar o de calificar un tipo de arte en concreto.

Por otro lado, Gombrich tampoco alude en este capítulo a la repercusión que tuvieron en el mundo académico los nuevos hallazgos en el terreno del denominado «arte prehistórico» realizados en la segunda mitad del siglo xix. O a las incógnitas que tuvieron que abordar los estudiosos de estas formas a partir del siglo xx, al no poder aplicar a estas representaciones el modelo habitual de explicación empleado para narrar la formación y la evolución de las imágenes y los estilos artísticos. Tanto la cronología, como las características formales de estas obras entraban en contradicción con la concepción de la historia de las formas artísticas basada en el ciclo de desarrollo del arte mimético y, por lo tanto, era necesario elaborar los instrumentos adecuados para comprender por qué razón las formas naturalistas podían ser contemporáneas o preceder en el tiempo a las esquemáticas.

A continuación, en el capítulo sexto, Gombrich discurre en torno a una diversidad de aspectos vinculados, directa o indirectamente, con el tema de la relación entre la plástica del siglo xx y el *primitivismo*. En estas páginas, reitera sus conocidas opiniones sobre el arte de las vanguardias, y lo

hace con tanto ahínco que la digresión en torno al papel del *primitivismo* en el arte del siglo xx se convierte, a todas luces, en una crítica dirigida contra la modernidad artística. A estas alturas muy pocos dudan de la necesidad de analizar la historia del arte más reciente desde un punto de vista crítico. Pero Gombrich no parecía estar tan interesado en considerar y examinar a fondo las paradojas, los fracasos o los hallazgos de las vanguardias, como en poner de manifiesto, una vez más, un profundo desacuerdo ante el curso de los acontecimientos artísticos de la modernidad, y una disconformidad ante el camino seguido por los artistas del siglo xx. Sólo se salvan del fuste —y casi por casualidad— Picasso y Paul Klee. El historiador había expuesto en numerosas ocasiones las principales razones de esta discrepancia: el abandono de la tradición mimética y la primacía del subjetivismo estético característica de la modernidad, y derivada de la sustitución de una concepción del arte basada en la representación de la realidad por una basada en la expresión del artista.

De manera sorprendente, la denominada «ley Cicerón» sirve, de nuevo, en este capítulo para explicar los motivos del cambio en la interpretación de la forma que Picasso introdujo en *Les demoiselles d'Avignon* y en otras obras posteriores. Según esta tesis, Picasso se interesó por la escultura africana o se esforzó por volver a dibujar de una manera simple, sencilla o no condicionada por el dominio de la técnica, porque, precisamente, la habilidad técnica se convirtió en un obstáculo para él y con el objeto de salvarlo buscó otras vías de expresión, alejadas de los «estereotipos» y el virtuosismo superficial propios de la pintura naturalista de la época. La experiencia de Picasso se erige en el libro como paradigma del radical cambio de dirección emprendido por los artistas de la vanguardia: «I saw in twentieth-century painting a reaction against the meretricious art of succesful virtuosos. (p. 203) [...] And yet, to repeat, it seems to me that the developments of modern art can only be explained against the foil of that other camp, as a headlong flight from "kitsch". The conception of art could only assert its character by acts of defiance, of deliberate departure from what became known a "photographic accuracy"» (p. 211)

No creo que sea necesario que me refiera aquí a lo que falta en este relato, a los límites de ésta y otras lecturas de la historia de la vanguardia expuestas en este capítulo. Son las mismas ideas y opiniones que Gombrich había manifestado en otros textos publicados hace tiempo. La misma protesta enfurruñada disfrazada de ironía. El lector que busque comprender el papel, el significado y las consecuencias de la relación entre el arte de la primera mitad del siglo xx y los estilos artísticos no occidentales, no hallará una respuesta en estas páginas. Tampoco la hallará el lector interesado en conocer mejor la repercusión que el trabajo realizado por los estudiosos de finales del siglo xix y de la primera mitad del siglo xx en la esfera de las artes mal denominadas *primitivas*, en los territorios no canónicos de la historia del arte de entonces —el románico, las artes aplicadas, el arte oriental, el arte africano, etc.— ha tenido a la hora de enriquecer los métodos y ampliar los horizontes de la historia del arte posterior.

La ilusión de lo primitivo

Hasta el último capítulo, titulado «Primitivo ¿En qué sentido?», Gombrich no enseña abiertamente sus cartas. Hasta el final no explica por qué motivo ha dado prioridad a lo largo del libro a una idea de lo *primitivo* entendido como lo técnicamente menos sofisticado. A fin de justificar por qué considera adecuado emplear este calificativo para distinguir unas obras más evolucionadas o pulidas de otras más simples o rudimentarias, vuelve a situarse en el arco temporal de la historia de la representación mimética en la pintura. Y argumenta que el arte mimético comparte ciertas características con la habilidad para volar, al haber tenido que superar las trabas naturales que han dominado la fabricación de imágenes en todas las culturas «primitivas» (p. 273).

Estableciendo un paralelismo entre el terreno de la fabricación de imágenes y el espacio, el historiador plantea la existencia de algo así como una *ley de gravitación* en la esfera artística que aleja al artista inexperto del artista sabio, el artesano de la tribu o el escultor medieval del artífice que conoce y domina los recursos e invenciones de la representación naturalista.

Una vez establecida esta uniformidad o esta ley en la transformación de las imágenes —escribe— nada nos impide hablar de una afinidad estructural entre varias imágenes que podemos llamar menos sofisticadas o más primitivas (p. 285).

A continuación, con el objeto de demostrar esta «afinidad estructural» entre todas las imágenes *primitivas*, establece una serie de comparaciones entre obras de naturaleza muy distinta —un relieve románico, una pieza de *arte popular* de principios del siglo xx, una estatuilla maorí y una de las ilustraciones del *Book of Kells*. Y finalmente, con el objetivo de poner de manifiesto la distancia que media entre las obras consideradas *primitivas* y las de los exponentes más brillantes de la «moderna» tradición mimética, compara dos representaciones de la Epifanía: un sencillo relieve de marfil del siglo v-vi y la *Adoración de los Magos* de Leonardo.

Gombrich mantuvo hasta sus últimos días una profunda fascinación por el fenómeno de la representación mimética, un deseo apasionado de comprender los complejos mecanismos de construcción e interpretación de la ilusión artística, y un afán inagotable por descubrir sus posibilidades y aproximarse a su misterio. Estas últimas páginas dan fe de ello. Sin embargo, tras su lectura, es probable que el lector experimente un inevitable desconcierto. No sólo debido a que la comparación entre dos obras tan dispares como un sencillo marfil tardoantiguo y la *Adoración de los Magos* de Leonardo a fin de demostrar —¿la diferencia entre el *gran arte* y el *arte primitivo*?— es tan extraña u obvia como innecesaria. Sino porque también, al establecer una analogía entre la pintura ilusionista y la ingeniería aeronáutica se ponen de manifiesto de manera flagrante determinadas limitaciones del sistema de Gombrich. Las limitaciones derivadas del propósito de convertir los escasos rasgos comunes entre la historia del arte y la historia, no ya de la ciencia sino, de la tecnología, en un parámetro esencial a la hora de reconocer la excelencia artística. Las limitaciones inherentes a un método que erige el desarrollo técnico en un dato objetivo determinante a la hora de juzgar el «gran arte», o de calibrar cuál es la posición o la ubicación temporal de una obra en relación a la historia de la pintura ilusionista: con independencia del momento, el lugar o el contexto cultural o artístico concretos en los que fue realizada, e incluso a pesar de dar claras muestras de haber sido hecha sin una finalidad mimética. Por otro lado, si, efectivamente, la reflexión final en torno a la anfibiología de la idea de lo *primitivo* concluye en que el concepto sirve, fundamentalmente, para definir la mayor o menor sofisticación o perfección técnicas de una obra artística, para distinguir, por ejemplo, entre un retablo modesto y sin apenas relieve realizado por un voluntarioso escultor aficionado de principios del siglo xx, entre las figuras con forma de «pan de jengibre» de los relieves helenísticos de Dura Europus, en Palmira, y las excelencias de Durero o de Leonardo, entonces, la perplejidad es aún mayor.

Es posible que Gombrich a lo largo de todo el libro haya estado narrando dos historias diferentes: la del gusto por lo *primitivo* y la de su disgusto ante lo *primitivo* y el *primitivismo*. En una de las charlas radiofónicas emitidas por la BBC en 1979 y publicadas en *The Listener* ese mismo año afirmaba: «Ahora bien, para ser sincero, este es el peligro que veo en el culto a lo primitivo. Es el culto a una virtud negativa extrínseca, la preferencia por la ausencia de ciertas cualidades que se nos ha enseñado a rechazar. Pero la negación nunca puede ser suficiente. Tampoco lo puede ser la regresión.»⁴ El lector juzgará en qué medida la tensión entre estas dos historias afecta al contenido del libro. Pero también es posible que a través de la lectura de estas últimas páginas el lector constata hasta qué punto, en la larga trayectoria en torno a la evolución moderna del concepto de lo *primitivo* y su papel en la historia del gusto occidental recorrida en la obra, el propio concepto se ha ido volviendo escurridizo. Como si de agua se tratase, Gombrich lo ha ido reteniendo en la palma de

la mano a través del largo periplo narrado en los anteriores capítulos en torno a los distintos empleos del concepto, y en torno a las sucesivas manifestaciones del *primitivismo* en la esfera artística desde el siglo xviii hasta el siglo xx. Pero al final del libro, y a pesar de la insistente —casi obstinada— utilización del término *primitivo* sin someter a examen su significado, el concepto se ha evaporado, y en estas últimas páginas sólo le restan unas pequeñas gotas de lo que otrora representó para rememorarle, la valencia de la perfección técnica.

Porque, ¿no es cierto que la idea de lo *primitivo* es una ilusión y que, a pesar del empleo persistente del concepto en la modernidad, éste había perdido su sentido mucho tiempo antes de que ésta comenzara? ¿No desapareció, acaso, en el momento en que un primer viajero, al visitar tierras extrañas comprendió que la excelencia o la belleza no eran patrimonio exclusivo del lugar de donde él venía, y que la sabiduría podía entenderse y expresarse de maneras muy distintas? ¿No se esfumó con el primer pensador que, reflexionando sobre la memoria y los tiempos, entendió lo antiguo como antiguo y a su vez formando parte del presente?

1. *The Preference for the Primitive, Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon, Londres, 2002. Edición castellana: *La preferencia por lo primitivo*, traducción de Juan Manuel Ibeas, Debate, Madrid, 2003.
2. Woodfield, Richard, (ed.), *Gombrich Esencial*, Debate, Madrid, 1997, p. 321.
3. Belting, Hans; *The Germans and their art, A troublesome relationship*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1998.
4. Woodfield, Richard, (ed.); *Gombrich Esencial*, Debate, Madrid, 1997, p. 326.