



LA RAZÓN HISTÓRICA
 Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas
 ISSN 1989-2659
 Número 59, Año 2023, páginas 110-121
 www.revistalarazonhistorica.com

La visión interdisciplinar de la Historia del Arte en Gombrich

Diego Marín Roig

Máster en Investigación y Estudios Avanzados en Historia (Univ. Zaragoza)
Profesor de Geografía e Historia (Gob. Navarra)

“Yo sería el último en pedir que la historia cultural y del arte dejara de buscar relaciones entre fenómenos y se contentase con enlistarlos (...) Lo que me hizo reflexionar no fue la creencia de que es difícil establecer esas relaciones sino, paradójicamente, que a menudo parece demasiado fácil.”¹

Introducción

El presente trabajo pretende ser un estudio del pensamiento de Gombrich y de su aportación a la escritura de la historia. Para su elaboración nos hemos basado tanto en una serie de obras de Gombrich, como de otros autores que reflexionan sobre ella, en especial Vicenc Furió, para así poder confeccionar una visión general en cuanto al pensamiento y a la crítica y discusiones que establece con otros intelectuales y corrientes historiográficas, más en concreto con la historia cultural y la sociología del arte.

Así pues, se realiza una aproximación biográfica al autor y a su contexto histórico, tanto personal como profesional. Del mismo modo, se intenta establecer un acercamiento a su pensamiento, para finalmente, dar una breve visión de sus

¹ GOMBRICH, E. H, “*Tributos*”, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p.60.

discusiones con otros autores, de su crítica a otras corrientes historiográficas y de su relación, a pesar de su aparente oposición, con la sociología del arte.

Aproximación biográfica

“El único hecho extraño y asombroso de mi larga vida es que en una época tan llena de peligros, de horrores francamente desagradables, conseguí llevar por completo una vida de erudito enclaustrado. No podría haber escrito tanto si hubiera estado huyendo, como muchos otros hubieron de hacer en los terribles años de los que hablamos”²

Gombrich nació en 1909 en la Viena “fin de siècle” en el seno de una familia acomodada judía, pero convertida a principios del siglo XX a un protestantismo algo místico, en una atmósfera similar a la de Gustav Mahler. Tenía cinco años cuando se declaró la I Guerra Mundial. La Viena que le vio nacer no era la ciudad estereotipada que el mito histórico ha creado.

Se educó en la escuela secundaria teresiana y en la Universidad de Viena. En su familia abundaba el talento para la música. Su madre fue pianista, cuyo profesor, Anton Bruckner, se encontraba sólo a dos generaciones de discípulos directos de Beethoven.

Al finalizar sus estudios secundarios en el *Gymnasium* (1927-1928), presentó como trabajo final una investigación acerca de los cambios en la apreciación del arte, desde Winckelmann hasta aquel momento. Inmediatamente ingresó en la Universidad de Viena para estudiar Historia del Arte. Allí tuvo como profesores a teóricos de renombre tales como Josef Strzygowsky, Julius Von Schlosser, Karl Maria Swoboda y Hans Tietze, entre otros. Su tesis doctoral fue un estudio sobre Giulio Romano como arquitecto, siendo Von Schlosser el profesor revisor de su trabajo. Finalizó sus estudios en 1933.

Ante el ascenso al poder de NSDAP se trasladó a Gran Bretaña en 1936. Allí entró a formar parte en calidad de ayudante de investigación del Warburg Institute. Durante la II Guerra Mundial trabajó en el BBC Monitoring Service (Servicio de

² GOMBRICH, E. H., “Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte”, Debate, Madrid, 1997, p. 21.

Vigilancia de la BBC) en Evesham, desde 1939 hasta 1945. Desde su vuelta al Warburg Institute en 1946 como miembro investigador jefe, ocupó varios puestos hasta convertirse en director, cargo que ejerció conjuntamente con el de la cátedra de Historia de las tradiciones clásicas en la Universidad de Londres (1959-76).

El que llegó a ser uno de los especialistas al que más honores se le hayan concedido, caballero y miembro de la *Order of Merit* (Orden del Mérito), titular de las más prestigiosas cátedras (en las universidades de Oxford, Cambridge, Harvard y Cornell y en el Royal College of Art) y premiado tantas veces internacionalmente (los premios Goethe, Hegel y Erasmus), puede llevarnos a olvidar su primeros quince años en Gran Bretaña, llenos de dificultades, dónde como extranjero estuvo sujeto a fuertes restricciones. La huída de Austria y los años de guerra detuvieron el desarrollo de su carrera profesional, pero el alcance y originalidad de su trabajo en el periodo 1945-60 nos hacen conscientes de la energía intelectual contenida y de la incesante actividad de estudio y reflexión que debieron precederle.

El Warburg Institute

No se puede entender el trabajo intelectual de Gombrich sin acercarse, aunque sea de manera somera al Warburg Institute.

El instituto fue fundado por Aby Warburg (1866-1929), un importante estudioso del arte y la cultura del Renacimiento, que había aprendido filosofía, historia y religión en universidades alemanas, francesas e italianas, y que disponía de una fortuna personal para dedicarse a la indagación.

El objetivo académico del Warburg Institute era superar la insatisfactoria aproximación estetizante de la historiografía del arte, por lo que se empeñó en buscar tanto conexiones filosóficas como otro tipo de análisis interdisciplinarios para comprender los hechos artísticos.

Fue un estudioso de la cultura del Renacimiento en Florencia. Se interesó por el influjo de la Antigüedad en la cultura moderna, hasta el punto de que esta “segunda vida” del mundo clásico se convirtió en su obra más personal.

En 1909 comenzó a organizar su gran proyecto en Hamburgo, la enorme Biblioteca Warburg (base del futuro instituto Warburg), para que funcionara como

depósito de su colección privada y para la educación pública. De todos modos, tanto la I Guerra Mundial, como luego el internamiento psiquiátrico de Aby Warburg en la clínica neurológica suiza de Ludwing Binswagner, entre 1918 y 1923, retrasaron su apertura definitiva hasta 1926.

Fritz Saxl (1890-1948) fue figura clave en la organización del centro. Convirtió la colección en una institución académica: La Biblioteca Warburg de Ciencias de la Cultura, pronto vinculada a la Universidad de Hamburgo. Saxl fue decisivo a la hora de trasladar el Instituto Warburg, con sus miles de volúmenes, a Londres, tras el ascenso al poder de los nazis en 1933. En 1944 fue asociada a la Universidad de Londres (en Bloomsbury), y en 1944 se convirtió en Escuela de Estudios Avanzados. La Biblioteca Warburg conformada en Hamburgo es ahora un instituto de investigación. Warburg-Haus Hamburg. Alberga hoy más de 350.000 volúmenes.

Entre las figuras principales asociadas a esta institución, tenemos que considerar, además de a Warburg y Saxl (o a figuras primeras y capitales, como Ernst Cassirer, Erwin Panofsky o Edgar Wind), a la secuencia formada por Rudolf Wittkower, Otto Kurz, Henri Frankfort, Arnaldo Momigliano, Gertrud Bing, Frances Yates, Michael Baxandall, o más recientemente Charles B. Schmitt, Anthony Grafton, Carlo Ginzburg. Entre ellos destaca también el intelectual que nos ocupa este trabajo, Ernst Gombrich. Todos han seguido la tradición interdisciplinar, interconectando historia, filosofía, religión y arte.

E. H. Gombrich. Historia cultural y sociología del arte

El pensamiento de Gombrich ha sido analizado desde muchos puntos de vista. En su bibliografía podemos encontrar estudios que han examinado sus ideas sobre la historia del arte y la cultura, las humanidades, la psicología del arte, la imagen visual, la representación pictórica, las artes decorativas, el Renacimiento, la teoría del arte, y aún otros muchos temas. Vicenc Furió ha estudiado la relación que tuvo Gombrich con la sociología del arte, rama historiográfica fuertemente criticada por Gombrich, pero de la que echó mano en muchos de sus planteamientos teóricos.³

³ <http://www.gombrich.co.uk/showcom.php?id=8>

El objetivo del presente trabajo es mostrar la crítica y la conexión entre Gombrich y esta corriente historiográfica.

En busca de la historia cultural. La Historia Social del Arte de Hauser

Uno de los aspectos que más criticó Gombrich de la historia social del arte de Hauser fue su determinismo. El rechazo a cualquier planteamiento que implique determinismo social, y que supedita la actuación del ser humano individual a esquemas o estructuras previas ha sido siempre una de las constantes de su pensamiento. Aún con todo, esto no quiere decir que Gombrich no admita el condicionamiento social en el arte, o que no crea que existan interrelaciones entre el arte y otros niveles de la realidad social y cultural, pues él mismo ha señalado en diversas ocasiones la necesidad de estudiar estos vínculos, pero también ha indicado que la complejidad que presentan no le permite confiar en quienes creen que dichas conexiones pueden explicarse fácilmente a partir de una sola teoría o causa común. Gombrich arremete contra todo tipo de generalizaciones y admite que la dialéctica nos “pone” demasiado fácil salir de cualquier contradicción.⁴

Fue en la conferencia sobre Hegel de 1977, así como en un ensayo publicado en 1967, donde Gombrich expuso sus ideas sobre este tema. *En busca de la historia cultural*, es uno de los capítulos que componen *Ideales e Ídolos*⁵. En busca, porque, según él, la historia cultural tradicional se ha visto bloqueada por la creencia en la existencia de un colectivo independiente supraindividual como es el “espíritu” de la época hegeliano. Gombrich no cree que exista tal espíritu ni ninguna otra causa única que sea el motor de la evolución cultural. “Una cosa es ver la interconexión de las cosas, y otra postular que todos los aspectos de una cultura pueden remontarse a una causa clave de las que ellos son manifestaciones”⁶

⁴GOMBRICH, E. H. *“Tributos”*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p.60.

⁵ GOMBRICH, E. H., “Ideales e Ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte”, Debate, Madrid, 1999

⁶Íbid., p. 54.

Según Gombrich hace falta buscar una nueva historia cultural, menos interesada en el estudio de pautas y estructuras y más en lo que es individual y concreto. La historia solo progresará, afirma Gombrich “si también fija firmemente su atención en el ser humano individual”.

Del mismo modo que Gombrich no se opone a la historia cultural, sino solamente a aquella que desatiende a las personas y a lo concreto, tampoco se opone a la historia social, sino únicamente a aquella que se basa en esquemas y generalizaciones en cuyo seno los individuos y las situaciones particulares, o bien desaparecen, o bien se manipulan para que encajen con el esquema previo. Esta idea la expone de un modo clarividente en la reseña que escribió para la *Historia social* de Hauser.⁷

Además de no ocuparse de las “minucias de la existencia social”, Gombrich reprochó también a Hauser que a menudo forzara los hechos o les diera extrañas explicaciones para que encajaran en su esquema previo. Asimismo, considera una teoría demasiado burda pensar que la supuesta rigidez de la aristocracia les haga conectar necesariamente con un estilo rígido, y la supuesta agilidad de los comerciantes con un estilo ágil y novedoso.

Incluso quienes han defendido el libro de Hauser de la devastadora crítica de Gombrich han reconocido que esta crítica era certera en muchos aspectos. Así lo hace Castelnuovo, quien, sin embargo, también reprocha a Gombrich que la crítica es algo forzada y contiene exageraciones.⁸ Y añade: “Esta historia no se halla en el libro de Arnold Hauser. Por paradójico que parezca, la objeción más seria a su planteamiento es que pasa de largo junto a la historia social del arte”⁹

Tal como entiende Gombrich la historia social del arte, cualquier documento que parezca basarse en la “especificidad” del campo artístico es privilegiado frente a otros tipos de documentos que muestran las formas, las razones y vías de una “estrategia de las imágenes” entendidas como instrumentos de dominación

⁷ <http://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/SEGUNDA%20TANDA/DARI%20SACCONE.pdf>

⁸ CASTELNUOVO, E, “*Arte, industria y revolución*”, Península, Barcelona 1988, pp. 47 y ss.

⁹ GOMBRICH, E. H “La historia social del arte”, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, cit., p. 119

ideológica, tal y como era debatida y perseguida en los tratados de la Contrarreforma. En definitiva: Se trata principalmente de lo que ocurre dentro de una serie. Los nexos con otras series (cultural, económica, política, etc.) son menos importantes.

La preferencia de Gombrich se sitúa en el análisis de las condiciones internas del campo artístico, por tanto, en un tipo de historia social basada en una aproximación “microsocial”, tal como llamó Peter Burke al enfoque de Gombrich para distinguirlo de los enfoques macrosociales de Hauser o Antal. Aún con todo, sería erróneo situar a Gombrich entre los partidarios de un desarrollo autónomo de los fenómenos artísticos. Las formas sociales, los tipos de público, de apoderados, juegan un papel importante en sus hipótesis sobre mecanismos de cambio.¹⁰

Crítica al determinismo social

En este punto pues, es importante recordar que las dos versiones de determinismo social más criticadas por Gombrich han sido la hegeliana y la del materialismo histórico. En su trabajo *Historia del arte y ciencias sociales*, artículo también incluido en *Ideales e Ídolos*, empezó señalando que el campo de la historia del arte admite las más diversas aproximaciones y aportaciones, y por supuesto incluye las que tratan de cuestiones sociales: “Hay un mérito considerable en el hallazgo de nuevos pastos y debemos aplaudir sinceramente a quienes rellenan los huecos en nuestros conocimientos sobre condiciones sociales, organizaciones de talleres o motivaciones del mecenazgo. La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida que no puede quedar aislado de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar numerosos cabos sueltos.”¹¹

En relación al marxismo, Gombrich señaló que si bien la organización de la producción y la estructura social es innegable que desempeñan un papel en la aparición de estilos y monumentos, es igualmente evidente que por sí sola no puede determinar su forma, ya que en la configuración de las obras de arte intervienen

¹⁰ CASTELNUOVO, E, *op. cit.*, p. 54.

¹¹GOMBRICH, E. H, “*Ideales e ídolos*”, cit., p. 160

muchos otros factores, entre ellos el peso de la propia tradición artística. De hecho, el poder de la tradición es, por lo menos en el campo de la historia del arte, uno de los pocos aspectos que Gombrich se atreve a formular casi en términos de teoría o ley general. Si una obra de arte tiene un estilo identificable, es porque "existe una ley general según la cual nada puede salir de la nada y todos los productos culturales tienen precedentes".¹²

Pueden aportarse otras pruebas de que Gombrich no se opone a la historia cultural y social, sino que solamente critica algunas de sus versiones. Por ejemplo, sus reseñas elogiosas a libros como *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, de Millard Meiss, o *Patronos y pintores*, de Francis Haskell, trabajos que sin duda participan del enfoque que comentamos.¹³

Gombrich y Burke

En una interesante entrevista de 1973 en la que discutió con Peter Burke el concepto de historia cultural, de nuevo muestra este interés selectivo. Preguntado sobre la historia social de la cultura, Gombrich cree instructivo describir correctamente cual es la distribución de ciertos intereses culturales o artísticos, como por ejemplo, cuánta gente gusta de determinado tipo de pinturas. Según Gombrich, esto es un hecho social interesante de evaluar. Cabe estudiar igualmente las funciones sociales del arte, una de las tareas más importantes que, según él, la futura historia del arte tiene que afrontar. Sin embargo, en la misma entrevista de nuevo expone sus dudas sobre la eficacia que pueda tener abordar el pasado utilizando modelos y generalizaciones. Preguntado por Burke sobre la historia de las mentalidades, Gombrich se muestra escéptico sobre la posibilidad que tenemos de reconstruir la mentalidad de una época. De hecho, dice, él se ve incapaz de reconstruir la mentalidad de la gente que vive en su calle, y añade que tampoco está de acuerdo con la Viena de principios de siglo que describen los libros. Son argumentos difíciles de rebatir:

¹²*Ibid.*, p.161 y 173-175.

¹³<http://www.gombrich.co.uk/showcom.php?id=8>

“En realidad no podría describir la mentalidad de la gente de la calle en la que vivo: me parece una cosa muy elusiva (...) Tengo un cierto sentimiento sobre la diferencia entre la atmósfera de la Viena en la que crecí y la atmósfera del Londres en el que vivo, pero cuando hay que describir este sentimiento, o ilustrarlo con ejemplos concretos, me encuentro más bien perdido. La única cosa que puedo decir es que lo que leo acerca de la Viena de la preguerra siempre me parece totalmente equivocado. No reconozco la ciudad en la que viví. Es muy difícil de fijar esta atmósfera.”¹⁴

Y cuando Burke añade que necesitamos un modelo para explicar las interacciones entre el arte y otros aspectos culturales y sociales, Gombrich responde:

“¿Lo necesitamos? En hidrodinámica se da un estado llamado turbulencia, cuando ningún ingeniero desearía tener que predecir a donde irán los distintos remolinos. Aprendí eso cuando trabajé sobre los estudios de Leonardo acerca de los movimientos del agua. No puedes proyectar con anticipación cómo fluirán exactamente las corrientes de agua en un paso estrecho. Y probablemente puede decirse lo mismo de los movimientos de la mente. Es algo parecido a una turbulencia. Pero ello no significa que no haya corrientes.”

Interdisciplinaridad y aislamiento

No cabe duda de que en estas últimas décadas se han multiplicado los estudios de historia cultural y social, y que el campo de la historia del arte cuenta ahora con numerosos estudios de género, sociales o económicos, y que se han tratado muchos temas que en otros tiempos se consideraban marginales. Pero cabe recordar que precisamente este enfoque integrador ha sido siempre el lema del prestigioso Warburg Institute, que Gombrich dirigió durante casi veinte años.

En una entrevista con Michel Podro, Gombrich señalaba que efectivamente ésta era una de las misiones del Warburg Institute hace cuarenta o cincuenta años: sacar al estudio de las artes visuales de su aislamiento en relación con otras ramas

¹⁴Ibíd.

del saber. Estudiar el arte, por tanto, en el contexto de la llamada historia cultural, *Kulturgeschichte*. Ahora bien, el problema es que quizás ha habido una inflación de este tipo de estudios, y en la actualidad (la entrevista es de 1989) puede que de nuevo sea un mayor aislamiento de lo que esté necesitada la historia del arte, como dice Gombrich:

“Me iría ahora al otro extremo y diría que me gustaría tener más aislamiento en la historia del arte, con lo cual quiero decir un estudio real de lo que los artistas hacen e hicieron, en vez de salirse por la tangente hacia la historia social, los estudios feministas u otras cosas. Yo quiero saber exactamente lo que Ter Borch hacía cuando pintaba seda. A este respecto tenemos demasiado poco aislamiento y demasiada poca concentración en el objeto real que el historiador del arte se supone que debe comentar.”¹⁵

En la misma entrevista Gombrich señala que esta demanda de una nueva historia del arte que estudie aspectos colaterales conlleva el peligro de confundir los verdaderos objetivos de la historia del arte, que no son los mismos que los de la arqueología. Un objeto encontrado en una excavación, será útil al arqueólogo para intentar deducir a partir de él como eran las gentes, los ritos o las migraciones de las pueblos del pasado, pero el principal objetivo de la historia del arte no es reconstruir el pasado a través de los objetos, sino estudiar unos objetos particulares a los que llamamos obras de arte, lo que por supuesto no podrá hacerse sin conocer el marco histórico en que se produjeron. En diversas ocasiones Gombrich ha afirmado que aún no tenemos una verdadera historia del arte, refiriéndose con ello a la historia de lo que realmente hicieron los artistas, un relato que tiende a descuidarse en favor de otros relatos tangenciales.

En conclusión

Gombrich, como gran historiador del arte y la cultura no ha despreciado, sino criticado, la sociología del arte por su determinismo social, así pues ha sabido utilizarla, sin sectarismos, para sus análisis histórico-artísticos cuando ellos demandaban una visión social del arte.

¹⁵ *Ibíd.*

Ha criticado la dialéctica, tanto hegeliana como marxista, por “reduccionista”, y puso en práctica el análisis microsocioal, puesto en valor por Carlo Ginzburg, y criticado por otros investigadores de la historia por no relacionar las conexiones entre los fenómenos artísticos y la historia política religiosa o social. No obstante, a pesar de ello, los análisis microsocioales de Gombrich han sido una valiosa aportación a la historia social del arte, por darnos una visión clarificadora de los hechos que consideraba consecuencia, no de aspectos sociales y colectivos, sino de variables individuales.

A pesar de todo, Gombrich atribuyó un importante papel al medio social por lo que respecta a la forma, función y evolución de la imagen artística, aun cuando discrepa de planteamientos deterministas.

Según Gombrich, los diferentes estilos son, en parte, las distintas adaptaciones que realizan los artistas a las funciones que la sociedad atribuye al arte. La diversidad estilística responde tanto a una demanda social igualmente diversa, como a pensamientos y creencias particulares de los diferentes sujetos creadores del arte, los artistas. Por lo tanto, el surgimiento de los estilos se apoya en ambas causas, la individual y la colectiva, interrelacionadas, para dar lugar a las formas artísticas.

Para Gombrich los artistas no sólo satisfacen una demanda, puesto que también pueden crearla. La influencia entre el arte y la sociedad es recíproca. Así, Gombrich presta gran atención al papel individual desarrollado por los artistas.

Esta forma de trazar el análisis artístico que expone Gombrich ha influido notablemente en posteriores planteamientos estilísticos, así como ha levantado controversias teóricas con otros autores. Por lo tanto nos encontramos frente a un historiador del arte de gran influencia en los estudios histórico-artísticos, que trabajó por el análisis interdisciplinar en la Historia del Arte, sin sectarismos ideológicos, y sin dejar de lado los análisis microhistóricos, culturales, y lo que él consideraba los hechos concretos y aislados, que a su vez también pondría en relación con la superestructura, siempre que considerara que tenían algún tipo de analogía directa o indirecta.

Bibliografía

- GOMBRICH, E. H., "Ideales e Ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte", Debate, Madrid, 1999.
- GOMBRICH, E. H., "Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte", Debate, Madrid, 1997.
- GOMBRICH, E. H., "Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte", Debate, Madrid, 1998.
- GOMBRICH, E. H., "Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura" Debate, Madrid, 1997.
- GOMBRICH, E. H., "*Tributos*", Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- GINZBURG, Carlo, "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia, Barcelona, 1989.
- CASTELNUOVO, E "*Arte, industria y revolución*", Península, Barcelona, 1988
- FURIÓ, Vicenc, "Sociología del arte", Cátedra, Madrid, 2002
- <http://www.gombrich.co.uk/showcom.php?id=8> (Consulta en línea 30-01-2011)