

EL MÉTODO ICONOLÓGICO

INTRODUCCIÓN:

Este método fue instaurado por Aby Warburg (1866-1929), y continuado fundamentalmente por Erwin Panofsky (1892-1968) en lo que se refiere a pintura y Rudolf Wittkower (1901-1971) en arquitectura. Consiste en líneas generales, de un método que reacciona en contra del formalismo, al pensar que éste no va más allá de las imágenes y no indaga en la interpretación de la obra (crítica también extensiva al positivismo que no ve más allá de un dato.)

En primer lugar y para mayor clarificación del método diferenciaremos iconografía de iconología, el primer término hace referencia a una descripción y primera interpretación del significado del objeto en cuestión; el segundo término hace referencia a la ciencia que estudiaría el objeto en cuestión, su origen, obras literarias de donde se ha inspirado y procesos por el que ha llegado a tener determinada interpretación, así como su relación (en cuestión de significado) con los restantes objetos.

La iconología parte de la idea de la importancia del símbolo, y como éste ha sido una constante en la humanidad, ya que ésta a la hora de relatar o plasmar pictóricamente o de cualquier otra manera una idea. El artista en ocasiones ha de recurrir al símbolo como medio de poder representar de una forma sencilla y rápidamente comprensible una idea, que de otra manera no se podría hacer (Dios, lo divino, la esperanza, el miedo...)

Panofsky consideraba la iconografía como la rama de la historia del Arte que se ocupaba del contenido temático o significado de las obras de Arte en cuanto a algo distinto de su forma.

La comprensión de una obra o lo que es lo mismo su análisis iconológico necesita de tres fases en la percepción:

1) Percepción del contenido primario o temático natural (análisis preiconográfico):

La descripción preiconográfica, se mantiene dentro del mundo de los motivos, esta etapa es de una relativa facilidad, cualquiera puede reconocer la forma y el comportamiento de los seres humanos, animales, plantas...

Se percibe por la identificación de formas puras, es decir ciertas configuraciones de líneas y colores, como representación de objetos naturales, tales como seres humanos, plantas... identificando sus relaciones mutuas como hechos y denotando cualidades expresivas. Todo esto puede ser enmarcado en el mundo de los motivos artísticos, una enumeración de los motivos sería una descripción preiconográfica de la obra de Arte.

2) Percepción del contenido secundario o convencional (análisis iconográfico):

El análisis iconográfico que se ocupa de las imágenes y alegorías en vez de los motivos, necesita un paso más que en el caso anterior. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos tal y como nos han sido transmitidos por las fuentes literarias o por la tradición oral.

Es el contenido que percibimos al comprobar que un grupo de figuras sentadas a una mesa en una disposición determinada y en unas actitudes concretas, representan la Última Cena. Al hacerlo así relacionamos los motivos artísticos y las composiciones con temas o conceptos. Los motivos portadores de un significado secundario convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes se denominan historias o alegorías, el análisis de todo esto entra dentro del ámbito de la descripción iconográfica.

3) Percepción del significado intrínseco o contenido (análisis iconológico)

La interpretación de la significación intrínseca o contenido, que trata de lo que hemos llamado valores simbólicos, requiere un paso más que el que se ha dado en los anteriores epígrafes, para comprender estos principios se necesita una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico, una facultad que Panofsky define como intuición sintética que ha de ser corregido y

controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición.

Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica; que son reflejados inconscientemente por una personalidad en una obra. Estos principios son manifestados y por tanto clarificados por la significación iconográfica.

Todo lo anterior puede ejemplificarse de la siguiente forma: mientras nos limitemos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo da Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de una mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa la Última Cena, nos estamos ocupando de la obra de Arte como tal, e interpretamos sus rasgos. Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización de Alto Renacimiento nos ocupamos de la obra como un síntoma de algo más que se expresa así mismo en una variedad incontable de otros síntomas. El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (generalmente desconocidos para el artista mismo) es el objeto de lo que llamamos iconografía en un sentido más profundo, de un método de interpretación que aparece más como síntesis que como análisis. Este método también se denomina iconología.¹

EJEMPLO

Un ejemplo de aplicación del método Panofsky: el Nacimiento de Venus de Sandro Boticelli.

María Isabel Rodríguez López - Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología.

Para mejor comprensión de todo lo expuesto, hemos elaborado un comentario personal sobre el conocido "Nacimiento de Venus" de Sandro Boticelli (Florencia, Uffizi), que pueda servir de ejemplo de lo que supone el desarrollo de estos tres niveles de lectura a los que nos hemos referido en las líneas precedentes.

Nivel Preiconográfico: Pintura que se desarrolla en un paisaje marino, concretamente en la línea de costa, en la que vemos cuatro figuras. El centro de la composición lo ocupa una figura femenina desnuda, de aspecto estatuario, y largo cabello con el que cubre su sexo. La bella figura se yergue sobre una enorme concha que, impulsada por las olas, está llegando a la orilla. Dos personajes alados y voladores ocupan el extremo superior izquierdo de la composición, en actitud de soplo. El margen derecho del cuadro está ocupado por una figura femenina vista de perfil, que se dispone a recibir (para cubrirla con un manto florido similar en su diseño al que a ella misma le sirve de indumentaria) a la figura que llega a la orilla montada en la concha. Además, unas delicadas rosas flotan en el aire, antes de caer al mar, cuyas aguas son cristalinas y transparentes.

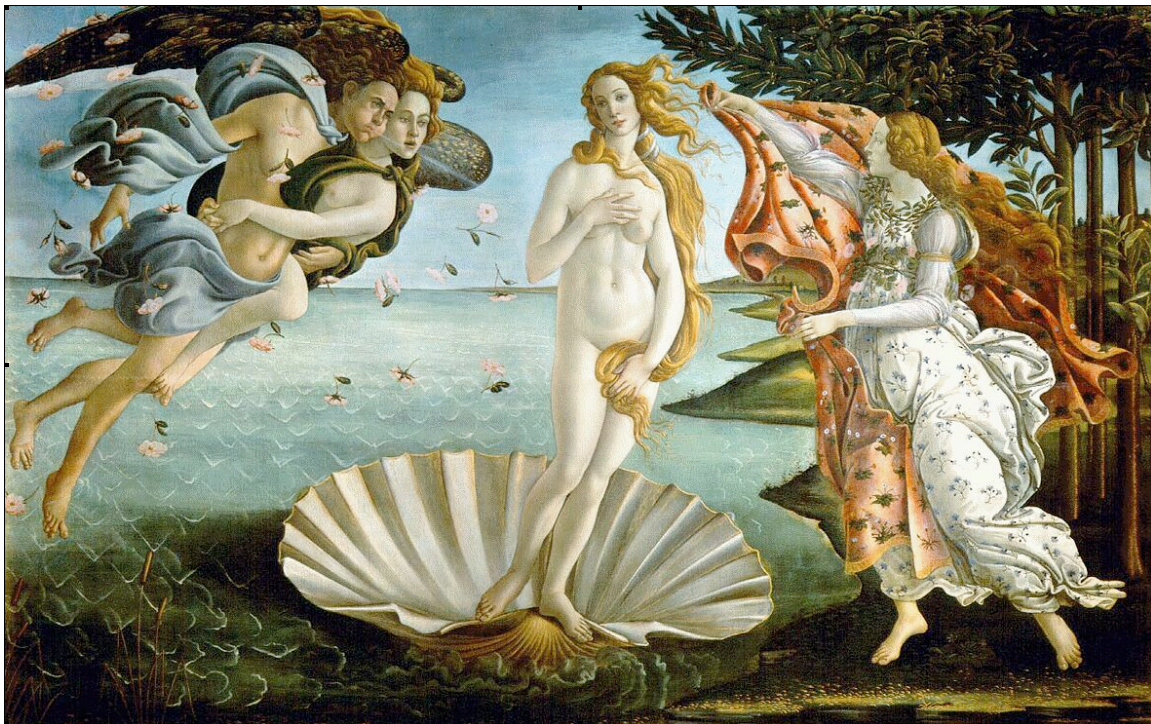
Nivel Iconográfico. El tema de la composición es el Nacimiento de Venus, basado en las fuentes clásicas, principalmente en la *Teogonía* de Hesíodo (190 y ss.: "*Formose una joven de esta blanca espuma, y se dirigió primeramente a la Sagrada Citera y luego a Chipre, la rodeada por las olas. Fue allí donde tomó tierra la bella y venerable diosa que hacía brotar la hierba donde posaba sus plantas*") el himno homérico en honor de Afrodita o, entre otras, en la descripción dada en *El Asno de Oro* de Apuleyo ("*en medio de aquel mar surgió un rostro divino, digno de la veneración hasta de los dioses; vi luego toda una figura resplandeciente que salía del mar ante mis ojos... su cabello, en extremo abundante en su riqueza, flotaba pasivo en torno de su divino cuello, en suaves curvas, revoloteando majestuoso*"); Boticelli se basó además en la *Giostra* de Poliziano, y en *el Comentario al Filebo de Platón* de Ficino.

Formalmente, la diosa Venus parece inspirada en la estatuaria clásica, concretamente en el tipo de Venus púdica habitual desde el mundo helenístico, imagen sensual y pudorosa al mismo tiempo. Aunque muchos autores refieren que pudiera ser una expresión del la Afrodita Anadyomene de Apeles, sólo conocida por las descripciones, y evocada por Poliziano en la citada *Giostra*, no cabe duda de que el prototipo es estatuario. Por su parte los vientos son figuras aladas, semejantes formalmente a los ángeles que ocupan los celajes de algunos cuadros del pintor. Se distinguen de ellos, sin embargo, por la

¹ J. Enrique Peláez Malagón. HISTORIA Y MÉTODOS EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE OCCIDENTAL,

actitud de soplo, signo distintivo de la Iconografía de los vientos desde la Antigüedad. La figura femenina que recibe a Venus simboliza a la hora de la Primavera, y por eso va ataviada con un manto florido que la identifica. Formalmente hay muchas analogías entre esta figura y otras del maestro y aún de algunos de sus contemporáneos florentinos. La belleza de la diosa, el mar cristalino y las rosas del perfumado soplo de los vientos coinciden con la descripción de las citadas fuentes clásicas.

Nivel iconológico: En este punto es obligado citar, e invitar a su lectura a quien todavía no lo haya hecho, el magistral estudio de Gombrich "Las mitologías de Boticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo". Muy *grosso modo*, este autor señala que *El nacimiento de Venus* fue pintado seguramente en 1482 para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, uno de los discípulos de Ficino y de Poliziano, como parte de un ciclo mitológico de pinturas para su villa de descanso, la célebre "Quinta del Castello". En dichas pinturas se expresa ese complejo mundo de las ideas desarrolladas en la Academia platónica de Florencia: la filosofía de los humanistas de esta corte, liderados por Ficino y Pico della Mirandola giró fundamentalmente en torno a los conceptos de paz, belleza y amor. En las más importantes obras de estos eruditos (*Theologia Platonica* o *De dignitate hominis*) se trasluce una concepción religiosa Universal, de carácter humanista que concilia el mundo antiguo y el cristianismo. En dicha concepción el Amor es el "deseo de la Belleza", semejante a una trayectoria espiritual y cerrada que se desenvuelve en el Universo y da origen a la materia, dicho de otro modo, la unión del espíritu y la Naturaleza. La expresión encarnada de esa dualidad que contiene en sí el Amor se manifestó en la imagen de Venus, a quien ya Platón en el Banquete había imaginado bajo dos formas distintas. Venus celestial (Urania) y Venus terrenal (Pandemos). Venus, o el poder del Amor hecho carne representa, pues, la comunión del hombre con la divinidad, y por ello, su contenido alegórico se vinculó a la Armonía del Universo, a la Creación, porque el Amor es la fuerza motriz que genera todo lo que existe. Para finalizar este sucinto análisis iconológico merece ser citado, asimismo, el interesante análisis de Giulio Carlo Argan, que ve en el Nacimiento de Venus una imagen del alma cristiana purificada por el Bautismo, idea que, por otra parte, no está reñida, en nuestra opinión, con lo expuesto hasta este punto, ya que el Renacimiento trató de conciliar el Paganismo y el Cristianismo.²



Nacimiento Venus. Boticelli. 1482-1484, Florencia, Museo de los Uffizi

² María Isabel Rodríguez López. Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología.

EJERCICIO

Identificar en el siguiente comentario los tres diferentes niveles que supone un análisis iconológico, además de los elementos que concierne a un análisis formal.

COMENTARIO DE ARTE: LAMENTACIÓN POR CRISTO MUERTO

1.- IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA:

Título: Lamentación por la muerte de Cristo. Autor: Giotto di Bondone Fecha: 1267-1337. Tipo de obra: Pintura al fresco: 200 x 185 cm. Lugar: Capilla Scrovegni. Padua. Italia.

2.- ANÁLISIS

Se trata de una obra pictórica que reproduce el dolor de un grupo de personas ante el cuerpo muerto de Cristo. Se trata de una pintura mural al fresco puesto que es parte de una capilla totalmente decorada por el autor. No se aprecian restos de pinceladas y la textura parece tersa y mate.

Las figuras están bien contorneadas por líneas nítidas y precisas y en el modelado se ven claramente gradaciones de color que producen un volumen muy real. La luz, de procedencia ambiental, reside en la obra y ayuda a crear volumen. La gama cromática es cálida, con colores vivos y matizados y con un acercamiento al naturalismo.

No hay un interés claro y deliberado por el espacio. No hay profundidad en el paisaje, el cual aparece o muy cercano o demasiado lejano, haciendo que todo el interés se concentre en la escena del primer plano. La composición de las figuras es sencilla, agrupando a los personajes: dos en la derecha, tres figuras femeninas en el centro, otras tres rodeando el cuerpo de Cristo y otro grupo indefinido en la izquierda. Es original porque esta composición no es simétrica y desplaza la escena principal ligeramente hacia la izquierda, dándole mayor naturalismo y credibilidad.

El fresco de Giotto representa la deposición de Cristo muerto. En la parte inferior, el cuerpo inerte del Salvador es recibido por María, que lo besa amorosamente. Acompañan a la Madre las tres Marías – María Salomé, María de Cleofás y María Magdalena, distinguibles del resto del cortejo femenino por las aureolas doradas que nimban sus cabezas, al igual que el resto de las figuras santas: San Juan, el discípulo amado, que abre los brazos en patética actitud y San José de Arimatea y Nicodemo, que contemplan la escena en contenida emoción.

El montículo en pendiente refuerza el centro de atención de la obra ya que se pierde de vista justo detrás del acompañamiento de mujeres que rodean a la Virgen. En su cúspide un árbol seco viene a simbolizar el luto de la naturaleza por la muerte de Cristo. En la parte superior de la pintura, entre saliendo de un cielo azul intenso, una decena de ángeles llorosos y gestos de dolor acompañan a los tristes personajes en la luctuosa escena.

La capilla decorada con las pinturas de Giotto fue mandada edificar por Arso Scrovegni, señor de Padua, Los frescos forman un conjunto de treinta y ocho escenas que recogen momentos de la vida de San Joaquín, Santa Ana, la Virgen y Jesucristo, así como una representación del Juicio Final.

Lo que resulta más visible, en primera instancia, es el sentimentalismo que reflejan sus figuras, en las que detectamos su capacidad de amar y sufrir. Esta intensidad expresiva, este sentido dramático, son tanto más valiosos cuanto que se alcanzan sin concesiones a lo convencional o estereotipado. Todo en Giotto es naturalismo aprendido en la calle, entre sus vecinos, del que su clarividencia extrae lo esencial de las emociones para trasladarlas a los rostros y cuerpos de sus personajes. Nunca fueron reproducidos estos temas bajo la óptica de su dimensión puramente humana. Es él quien lo hará por primera vez, quien dignifica la naturaleza sin cambiarla, quien hace santos a los hombres y humaniza lo divino.

Este volver la espalda a la solemnidad, hieratismo y convencionalismos del estilo bizantino sería un paso decisivo en la evolución de la historia del arte. La cuestión ha suscitado polémica. Para algunos autores la incorporación de la naturaleza y las vibraciones del alma humana al arte no es sino un reflejo de las enseñanzas de San Francisco de Asís (muerto en 1226). Para otros el cambio responde a un concepto que el Renacimiento se encargará de afirmar y difundir: el humanismo, que devuelve al hombre su

protagonismo en la Historia y lo hace centro de la creación. Desde esta óptica los frescos de la Capilla Scrovegni serían la expresión del gusto burgués y antiseñorial del patriciado de Italia.

Pero las aportaciones de Giotto a la evolución del arte van más allá. En primer lugar, descubre el cuerpo humano en su volumen y en su relación con el espacio, tal y como ocurre en la realidad terrena. Sus temas están representados dentro de un paisaje o un interior con valor intrínseco, no como insinuaciones abstractas, tal cual se había hecho y se seguía haciendo por sus contemporáneos. De esta forma, abrió el camino que pondría fin al fondo de oro como símbolo celestial.

De otro lado, el brillante colorido, aquí sí deudor del bizantino, y tan característico de la escuela florentina, junto con los hábiles efectos lumínicos y cromáticos, hacen táctiles los volúmenes. Del estilo de Giotto se ha dicho que viene definido por la grandeza y la verdad, que en él convergen la tradición romana y la aportación gótica, y que sus personajes prefiguran las grandiosas figuras de Masaccio y Miguel Ángel, es decir, el Renacimiento.

