

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

LA FUNDAMENTACIÓN Y LOS PROBLEMAS
DE LA
HISTORIA DEL ARTE

DISCURSO DE INGRESO
LEÍDO EN SESIÓN PÚBLICA EL DÍA 15 DE ENERO DE 1951
Y
CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO Y MONZÓ



MADRID

1951

Fig. 1. Portada de la primera edición de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, 1951.

Enrique Lafuente Ferrari: 70 años de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*

Luis Sihuacollo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
luis.sihuacollo@gmail.com
Lima-Perú

Partimos de la profunda convicción de que los movimientos artísticos no son volutas rizadas sin trascendencia sobre las aguas de la historia y de la cultura; debemos preocuparnos por afirmarlos, por ese deseo, legítimo siempre, pero mucho más en los tiempos que corremos, de justificarnos, menos ante los demás que ante nosotros mismos, de que las tareas que nos ocupan no son, en absoluto, un lujo de parásito.

Enrique Lafuente Ferrari
La pintura española y la generación del 98

Resumen

Setenta años han transcurrido desde la publicación de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* de Enrique Lafuente Ferrari. Sin embargo, este texto capital sigue siendo desconocido para muchos historiadores del arte que trabajan en el Perú. Nos proponemos realizar una exposición general del recorrido y la crítica que Lafuente realizó de las diversas tendencias que la historiografía artística ha registrado desde el siglo XVIII, además de la propuesta de método que ensayó, basado en las ideas de Ortega y Gasset, con la que pretendía reformular la historia del arte en Occidente.

Palabras clave: Enrique Lafuente Ferrari, Ortega y Gasset, historia del arte, método de las generaciones, método de la situación histórica, crítica

Abstract

Seventy years have passed since the publication of Enrique Lafuente Ferrari's *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. However, this significant text is still unknown to many art historians working in Peru. We propose to make a general exposition of Lafuente's journey and critique the various trends that art historiography has recorded since the eighteenth century. In addition to the proposed method, he tried to reformulate the history of art in the West.

Keywords: Enrique Lafuente Ferrari, Ortega y Gasset, art history, method of generations, historical situation, criticism

El 15 de enero de 1951, Enrique Lafuente Ferrari, uno de los historiadores españoles del arte con mayor talento de su generación, ofreció un vigoroso y espléndido discurso a su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo el título de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, en el que expuso una magistral síntesis crítica de las variaciones capitales que había sufrido la historia del arte desde el siglo XVIII.

Lafuente Ferrari nació en Madrid, el 23 de febrero de 1898, hijo del arquitecto Abelardo Lafuente —cuyo ejercicio se desplegó entre Filipinas, Shanghái y los Estados Unidos— y de Luisa Ferrari, que poseía estudios de piano. Ante la ausencia del padre, el abuelo materno se encargó de la familia y gracias a él, Enrique fue, desde muy joven, un asiduo lector de *El Imparcial*, diario al que estaba suscrito y en el que colaboraba el filósofo José Ortega y Gasset.¹ Fue educado en una de las “escuelas de piso” del barrio de Malasaña, y posteriormente hizo el bachillerato en el Instituto del Cardenal Cisneros, uno de los mejores de Madrid, ubicado muy cerca de su residencia. Debido a la estrechez económica de la familia, se vio obligado a postergar los estudios universitarios y trabajó como administrativo en Correos desde 1915, oficio que mantuvo durante quince años. El aprendizaje individual que logró del francés (junto al inglés y alemán) le permitió desempeñarse también como profesor, y tiempo después logró matricularse en la Universidad Central de Madrid. Culminó los estudios de Filosofía en 1919, pero se doctoró en Historia,² pues “la filosofía exige una concentración y un ocio contemplativo de los que no podía disponer, obligado como estuve —las circunstancias— a trabajar para ganar mi vida mientras estudiaba” (Lafuente, 1970, p. 15).

Gracias al contacto y amistad de Elías Tormo y Manuel Gómez-Moreno, fundadores de la historia del arte en España, se interesó por los estudios artísticos y en 1927 ocupó un puesto en la sección de Arte del Centro de Estudios Históricos. Tres años después fue nombrado profesor auxiliar de las cátedras de Tormo y Gómez-Moreno, ya que ambos asumieron cargos públicos, y desde 1930 hasta 1942, estuvo vinculado a la Biblioteca Nacional, en donde desplegó una faceta poco estudiada de su vida: la de gestor y organizador³. En 1932 se casó con Carmen Niño, y en 1934 entregó a la imprenta su *Breve historia de la pintura española*, obra de divulgación encargada por Pablo Gutiérrez Moreno, que le ganó fama internacional: “La primera edición ocupaba 150 páginas e incluía 28 figuras (...). La edición de 1953 ya superaba las 600 páginas y la última, de 1987, está publicada en 2 volúmenes” (Cabrera, 2018, p. 47). Durante la Guerra Civil, Lafuente Ferrari formó parte de la Junta delegada de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico de Madrid, organismo encargado de salvaguardar el patrimonio histórico. Fueron tiempos duros; perdió a su madre y a sus dos hijos mayores, y al finalizar la guerra se vio forzado a dejar el Centro de Estudios Históricos, lo mismo que su plaza en la universidad. No obstante, consiguió la cátedra de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes, y para 1944 era ya director del Tesoro Artístico de Patrimonio Nacional.

Su designación como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue en 1948, pero tomó posesión del mismo en 1951, con la medalla n° 14. La célebre disertación se publicó ese mismo año, y tuvo como aditamento la contestación del Dr. Elías Tormo. Hubo una segunda edición, que se agotó rápidamente, y no fue sino hasta 1985 que el

1 “En mi casa se leía *El Imparcial* y yo pude familiarizarme con el nombre de Ortega y con sus escritos desde que pude leer diarios, pongamos desde 1906. (...) A mi precocidad de niño apasionado por la lectura, el nombre de Ortega era algo familiar y admirado” (Lafuente, 1970, p. 12).

2 Cuya tesis, *El virrey Iturrigaray y los orígenes de la independencia de México*, de tema americanista y dirigida por Antonio Ballesteros, trasluce ya su predilección por el género biográfico (Portús y Vega, 2004).

3 En 1933, junto al arquitecto Luis Moya, viajó a Berna, Múnich, Dresde, Berlín, Colonia y París con el fin de observar la forma de organización de sus museos y bibliotecas para incorporar tales experiencias en el trabajo de reorganización de los fondos que tenía a su cargo.

Instituto de España reunió en un solo volumen, a modo de homenaje, dos de sus textos esenciales: *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* y la *Introducción a Panofsky*. Desafortunadamente, Enrique Lafuente Ferrari, quien había escrito una “advertencia preliminar” expresamente para el libro, falleció poco antes de su impresión.⁴

En cuanto al Perú, ya sea por el limitado número de ejemplares, la insuficiente circulación bibliográfica con España, o por aquella normalizada indiferencia respecto de la teoría —muy extendida entre nosotros—, esta valiosa y original publicación es todavía hoy poco conocida. Juan Acha, el crítico peruano que elaboró en México una descomunal arquitectura estética, tuvo noticias del texto, pues en la década de 1960 aconsejó a Alfonso Castrillón la lectura de tres estudios primordiales para ayudarlo a definir su vocación, que por entonces oscilaba entre la literatura y las artes plásticas. Se trató de la *Introducción a la historia del arte* de Arnold Hauser, de los *Conceptos fundamentales de la historia del arte* de Heinrich Wölfflin y de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* de Enrique Lafuente Ferrari (Castrillón, 2018). En vano buscaríamos otra referencia al texto de Lafuente entre los estudios de historia del arte producidos en nuestro país. Los nombres de los autores más significativos de la historiografía artística todavía nos resultan distantes, extraños. Hay que estudiarlos. Pero no debemos confundir este ánimo saludable con el servilismo hacia lo foráneo, pues hay quienes creen que volver el rostro a las propuestas germinadas en otras latitudes es ya una traición al pensamiento nacional. Nada más equivocado. Es tiempo de ponerle fin a ese desconocimiento y desbaratar el complejo de inferioridad que de modo inconsciente nos ha impedido acometer estudios más ambiciosos.

II

Enrique Lafuente Ferrari escribió *La fundamentación y los problemas de la historia del arte* a los cincuenta y dos años, con una sólida formación filosófica e histórica, lo cual situó su trabajo por encima de las habituales y esquemáticas “memorias de oposiciones”, que los aspirantes al cuerpo docente universitario presentaban para obtener una plaza. Gonzalo Borrás señaló que tales ejercicios tenían muy poco que ver con un planteamiento original y, más bien, se trataba de un procedimiento mecánico, retórico y esterilizante.⁵ Eso ocurría



Fig. 2. Portada de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, edición preparada por el Instituto de España, 1985.

4 Queremos agradecer al Instituto de España por el ejemplar del libro que nos brindaron, cuya edición es la que utilizamos en el presente trabajo.

5 “Se analizaba y enjuiciaba toda la producción historiográfica extranjera, cientos de obras en muchos casos ni siquiera leídas, variedad de métodos de trabajo jamás experimentados. Y sin embargo había que fingir no solo que se estaba informado de todo (mediante los más burdos engaños, fruto del saqueo de los repertorios bibliográficos), sino, y esto era más grave, representar que ya se estaba de vuelta de casi todo...” (Borrás, 1985, p. 217).

en las universidades mientras Lafuente, en lugar de cumplir con un discurso rutinario en la Real Academia de Bellas Artes, estremeció sus salones con vivificantes reflexiones que examinaban con certera claridad los conceptos, métodos y fuentes de la historia del arte desde los tiempos de Winckelmann.⁶

El texto inicia con un rotundo contraste: mientras que las universidades de Berlín y Viena fundaron sus cátedras de Historia del Arte en 1844 y 1852, respectivamente,⁷ España inauguró la suya medio siglo después.⁸ Pero ¿qué había producido la cultura hispana durante el siglo XIX? Investigación documental, comentario romántico a los monumentos y trabajo de arqueología. De allí la necesidad de delimitar la frontera entre arqueología e historia del arte. Lafuente dirá que el reconocimiento del valor estético de la obra, junto a su necesaria referencia a una personalidad, son aspectos que señalan una vital diferencia, pero que una distinción tajante sería solo posible en el plano de la teoría, debido a que ambas disciplinas, en la práctica, suelen prestarse mutuamente sus métodos de trabajo.

A su vez, reivindicó la “erudición”, siempre y cuando su empleo se conciba como medio y no como un fin, ya que la historia es una ciencia en virtud de las construcciones que ofrece y no por el simple amontonamiento de datos. Esta última aseveración acarrea dos consecuencias capitales: que “la historia del arte es, en primer término y siempre, una disciplina histórica” (Lafuente, 1985, p. 13) y que su labor consiste en organizar los materiales que posee bajo un sistema que los articule. No debemos pensar, por supuesto, en un sistema cerrado, dogmático y absoluto; por el contrario, Lafuente se refiere a un *sistema abierto* capaz de explicar la razón interna de la obra de arte, dejando de lado aquella concepción aditiva que acepta un progreso rectilíneo y que pone su confianza en la servidumbre del positivismo documental. Sin embargo, su contribución a “una reforma radical de la historia del arte en Occidente” (Lafuente, 1985, p. 131) le exige una previa revisión crítica del modo en que se comprendió la historia del arte desde sus orígenes. Su balance (y liquidación) de la historiografía artística inicia con Winckelmann. El desarrollo racional del arte expresado en la sucesión de estilos que existe en *Geschichte der Kunst des Altertums*⁹ supuso una



Fig. 3. Enrique Lafuente Ferrari. Dibujo de Max Chauca. Tinta sobre cartulina, 2021.

- 6 “A cierta altura de la existencia es normal que el hombre comience a ser acuciado por el deseo de poner en claro el fundamento último de los impulsos y las tareas en que ha ido empleando el nada flojo quehacer de la vida” (Lafuente, 1985, p. 23).
- 7 Gonzalo Borrás (2012) logró rastrear un desconocido antecedente: “Al parecer, la primera cátedra universitaria europea de Historia del Arte se establece en Gotinga en 1813, siendo su primer titular Johann Dominik Fiorillo” (p. 17).
- 8 En 1901 se creó la cátedra Teoría de la Literatura y de las Artes, y en 1904 la de Historia de las Bellas Artes. Recibió la denominación específica de Historia del Arte en 1913, dentro del ciclo de estudios superiores de doctorado en la Universidad de Madrid.
- 9 *Historia del arte de la antigüedad*, publicada en 1764. A pesar de su conocimiento del alemán, Enrique Lafuente Ferrari cita una edición francesa del libro de Winckelmann (*Histoire de l'art chez les anciens*, 1789).

verdadera revolución, por ser el primer sistema construido desde la historia del arte. Pero bajo la idea de su tránsito histórico, que iba desde lo necesario, pasando por lo bello y desembocando en lo superfluo, se escondía un pensamiento antihistórico que cifraba sus raíces en una belleza atemporal. De este modo se justificó un dogma estético: canto de gallo del neoclasicismo.

Hegel, por su parte, dejó una impronta en todo el siglo XIX. Su declaración de que la razón gobierna al mundo y que, por ello, la historia universal ha transcurrido racionalmente, motivó la percepción de la historia no como mera descripción, sino como razón. En otras palabras, sentó las bases para el advenimiento del historicismo. Muy pronto, los historiadores, cautivados por los resultados tangibles que obtenían los científicos de la naturaleza, buscaron copiar sus métodos y seguir sus pasos: “Había que dejar las abstrusas edificaciones de los filósofos, sin comprobación posible, hijas de la fantasía y no de la ciencia positiva” (Lafuente, 1985, p. 44). A ello se debe que los estudios artísticos de este siglo hayan mostrado una preocupación casi exclusiva por el material de trabajo en lugar de trazar un programa general. El trabajo de Hippolyte Taine,¹⁰ no obstante, se alzó por encima de los datos, y proyectó nuevamente la historia del arte bajo la forma de un sistema. La noción de estilo articulaba el edificio teórico, pero este se explicaba a partir de la subordinación del arte a causas exteriores como la raza, el clima y la situación histórica. El novelista Emile Zola criticó el determinismo de la propuesta de Taine y aseguró que la obra y la personalidad del artista no se resuelven con la exactitud matemática de las ciencias. Lafuente secundó esta crítica y luego pasó a relatar los detalles de la reacción que surgió contra el positivismo.

El filósofo neokantiano Heinrich Rickert publicó en 1899 su *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*,¹¹ en donde opuso a las ciencias naturales las ciencias de la cultura, y concluyó que lejos de la búsqueda de conceptos universales, el mundo cultural aspira a una conceptualización individualizadora. A su vez, argumentó que la realidad es continua y heterogénea, y los conceptos de la ciencia positiva no son capaces de captar lo esencial de dicha continuidad. En esos términos, el *valor* es el criterio que otorga rango científico a la historia.¹² Lafuente encuentra objeciones a este programa, pero destaca sus bondades y reconoce “que lo importante es la captación de lo esencial, operación que nada tiene que ver con la



Fig. 4. Portada original de *Historia del arte de la Antigüedad*. Johann J. Winckelmann, 1764.

10 Nos referimos a su *Philosophie de l'art*, de 1881.

11 La primera traducción de esta obra al castellano estuvo a cargo de Manuel García Morente, y se publicó en 1922 con el título de *Ciencia cultural y ciencia natural*.

12 Lafuente (1985) explica este concepto con un ejemplo tomado de la historia del arte: “El valor peculiar de una pintura de Boticelli no estriba en lo que tiene de pintura, nota común con todas las pinturas, ni en lo que tiene de pintura al temple, ni en el dibujo, ni en ser una obra de arte del siglo XV, ni en consistir en la representación de unas determinadas formas, ni en ser una obra de arte de pintura florentina, sino precisamente en lo que tiene de creación personal de Sandro Boticelli” (p. 61).

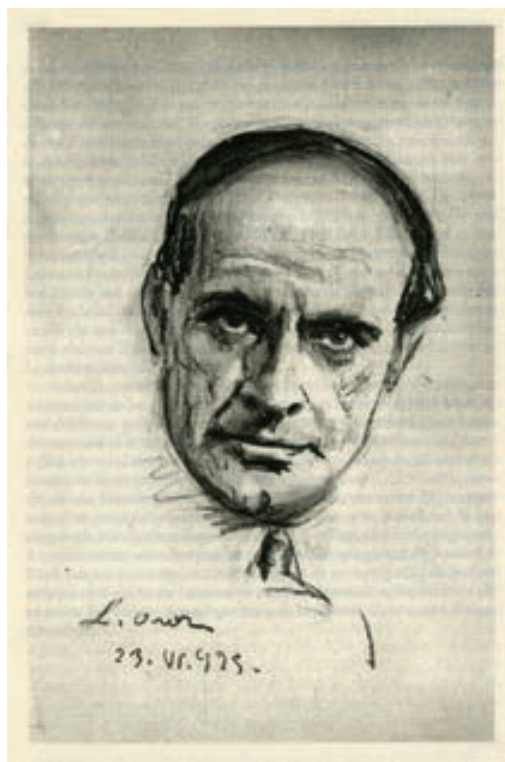


Fig. 5. José Ortega y Gasset. Dibujo de Luis Oroz., 1926.

aportación de materiales o el acarreo de fuentes y documentos” (Lafuente, 1985, p. 63).

La tendencia científico naturalista que dominó la segunda mitad del siglo XIX encontró en la obra de Dilthey una de sus críticas mejor cimentadas. Dilthey quería fundamentar una ciencia empírica, pues entendía que la experiencia de la vida era la fuente del conocimiento que alimentaba todos los saberes humanos que escapaban de las ciencias naturales. Los hechos humanos, afirmó, no siguen la ley de la causalidad porque están sujetos a la voluntad, a la espontaneidad de la vivencia, y la expresión de esta última es lo que las ciencias del espíritu intentan asir a través del método hermenéutico. Estas ideas le permitieron a Lafuente comentar los aportes de Ortega y Gasset al campo de la historia. Ortega había declarado que todo trabajo histórico debía erigirse sobre un esquema previo, *a priori*, y denunció la excesiva importancia que se le prestaba a lo que debía ser un instrumento de investigación para el historiador: el método científico. Pensó que el ordenamiento de hechos debía poseer una razón histórica,

es decir, una razón que no se agote en reflexionar los métodos y que fije su atención en analizar la realidad para descubrir su estructura. Y ya que la *realidad radical*¹³ es la vida humana, la tarea del historiador está en distinguir las creencias de las ideas que hay en cada época para revelar los cambios en la concepción del mundo que se despliegan en la historia. Lafuente describió con gran entusiasmo las ideas de Ortega e, incluso, se sirvió de ellas en su intento de reformar radicalmente la historia del arte. Pero antes de llegar a tal propuesta, enjuició la labor de los historiadores del arte que practicaron el método filológico.

El trabajo de estos especialistas, nos dice, se orientó en tres direcciones: la crítica de las fuentes literarias, la topografía monumental y la crítica del estilo. No obstante, y por encima de sus valiosas contribuciones, como la magnífica recopilación de fuentes que Schlosser entregó a la imprenta con el nombre de *Die Kunstliteratur*,¹⁴ Enrique Lafuente Ferrari expresó que el trabajo del historiador no debe culminar con el ejercicio filológico, sino con la obra de síntesis. Este período estimuló nuevos intentos de organizar el ingente material acumulado. “A las generaciones positivistas suceden otras que, empachadas de erudición, vuelven a sentir la indeclinable necesidad de pensar la historia” (Lafuente, 1985, p.

13 En el primer párrafo de su *Historia como sistema*, se lee: “La vida humana es una realidad extraña, de la cual lo primero que conviene decir es que es la realidad radical, en el sentido de que a ella tenemos que referir todas las demás, ya que las demás realidades, efectivas o presuntas, tienen de uno u otro modo que aparecer en ella” (Ortega, 1962, p. 3).

14 El título original fue *Materiale zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* y se publicó en la Academia de Viena entre los años 1914 y 1920. El célebre título de *Die Kunstliteratur* viene de la edición de 1924. La traducción italiana, *La letteratura artistica*, es de 1935. Cuando Lafuente Ferrari leyó su discurso, todavía no existía una versión castellana del libro de Schlosser; la primera apareció en 1976.

82). Uno de los problemas esenciales que enfrentaron fue el de explicar los cambios de estilo, la transformación gradual de las formas artísticas. Lafuente los resumió en dos grupos: la tendencia formalista y la psichistórica.

En cuanto al primer grupo, apuntó que “para estos investigadores, lo esencial en el arte es la forma y tenderán por ello, en más o en menos, a pensar que las formas cambian en la evolución del estilo por una necesidad interna, inmanente” (Lafuente, 1985, p. 90). Se detuvo en dos autores representativos, Alöis Riegl y Heinrich Wölfflin. De Riegl, comentando básicamente las conclusiones de sus estudios ornamentales —aquellos que identificaron algunos motivos decorativos transversales en la historia, animados en cada época por intenciones distintas—, dedujo que el concepto de *voluntad artística* implicaba el riesgo de asumir a las formas artísticas como seres vivos aislados de su historia, “una abstracción discutible si de ella queremos luego sacar consecuencias generales para la evolución de ese estilo” (Lafuente, 1985, p. 93). De Wölfflin, en vez de examinar los pares conceptuales de su obra más celebrada —lugar común en la historiografía—, analizó las dos respuestas que esbozó a la pregunta de por qué nace un nuevo estilo. Ellas fueron: por el cansancio que provoca la repetición y por el cambio de expresión de cada época. Lafuente creyó ver en ambas un puente entre formalismo y psicologismo, y por eso afirmó que “Wölfflin se debate entre el formalismo que le tienta y que habría de caracterizarle y un sentido histórico de mayor vuelo” (Lafuente, 1985, p. 99). También comentó *Renacimiento y Barroco*, y *El arte clásico*, y constató que, a pesar de sus acercamientos a la explicación histórica, Wölfflin terminó haciendo una “profesión de fe” hacia el formalismo.

En cuanto al segundo grupo, los que reaccionaron contra el formalismo y que integran la llamada tendencia psichistórica, alegaron que la historia del arte es historia, y que por esa sencilla razón los factores sociológicos influyen poderosamente en los cambios de estilo. Max Dvořák, que empezó siguiendo el camino formalista de Riegl, se orientó luego hacia una interpretación más cercana a la historia general de la cultura, esto es, admitió que aspectos como la religión, la filosofía y el arte forman una misma realidad cultural, y que estudiar el arte separado de ese complejo histórico supone renunciar a comprenderlo debidamente. Siguiendo las críticas de Venturi, Lafuente advirtió que tal posición reduce la condición de las obras de arte a simples documentos ilustrativos de la cultura y, algo más grave aún, desdibuja su autonomía.

Así, la historia formalista y la historia cultural dejan también de lado el asunto de la personalidad creadora, lo cual tiene un papel decisivo en la historia del arte, por encima de las leyes, reglas o principios, precisamente por no ser una ciencia evolutiva. “Frente a la pura erudición, frente a los evolucionistas, al formalismo o a la filosofía de la cultura (...), estas reflexiones sobre la condición irreductible a la explicación causal o evolutiva de los grandes creadores (...), comportan una advertencia fecunda y saludable” (Lafuente, 1985, p. 117). Por

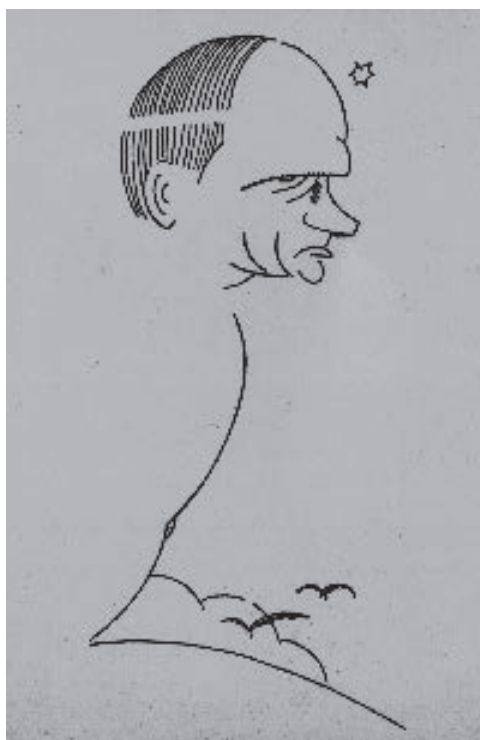


Fig. 6. Caricatura de Ortega, realizada por Luis Bagaría para la revista *Crisol*, 1931.

ello, y siguiendo una vez más a Ortega, Lafuente recomendó el abordaje biográfico, lo que equivale a una forma de hermenéutica vital.¹⁵ Pero no una biografía que se detenga en lo documental y accesorio, sino que relacione la obra artística de una personalidad con su momento histórico,¹⁶ y que sepa, además, vincularla con el verdadero sujeto del cambio histórico, es decir, con su generación: “el método de la generación con el método de la situación histórica, en mi opinión, constituyen, unidos a la crítica propiamente dicha, los pilares fundamentales de una historia del arte al día” (Lafuente, 1985, p. 123). En suma, el historiador de arte debe contemplar estas cuatro operaciones: fijar la situación histórica del artista, determinar las generaciones que intervienen en dicha época, analizar la personalidad del artista y realizar la crítica de las obras de arte, rescatando su sentido y su valor. De este modo, Lafuente sustentó el método que creyó válido para reorientar los estudios artísticos en Occidente.

III

El discurso de Enrique Lafuente Ferrari, aunque influido por las ideas de Hegel y Dilthey, fue profundamente orteguiano. De allí esa postura inequívocamente “radical” y acaso también ese estilo elegante, claro, inteligente, con chispazos de ironía e inagotable vigor crítico que mostró hasta sus últimos trabajos. Su rigurosidad hizo alergia de los estudios que se contentaban con la menudencia documental y eludían el enfoque general, sistémico, que le da orden y sentido al conjunto de datos acopiados. Por eso aconsejó que el historiador de arte, además de dominar los métodos, el aparato instrumental y el conocimiento filológico necesarios de su quehacer, debe mantener siempre “una firme orientación filosófica y estética que le relacione con los últimos fundamentos y los últimos fines de las disciplinas históricas a que su vocación le adscribe” (Lafuente, 1985, pp. 14-15). Pero la racionalidad que sostuvo Lafuente no dejó de lado el problema del mensaje espiritual que supone la obra de arte en la historia, aquella desdeñada por el positivismo, y más bien se propuso abordarlos a partir de la noción de “arte vivo”, es decir, de la valoración del presente, de la crítica actual¹⁷, ya que en tal ejercicio se encuentra la posibilidad de comprender y enjuiciar honestamente las obras del pasado. En esa misma orientación, y amparándose en Schlosser y Venturi, ratificó que crítica e historia son equivalentes.

Es de notar que la disertación cumple el mismo esquema exigido para la biografía, pues Lafuente procuró hacer el recorrido de las diversas tendencias que la historiografía ha registrado desde el siglo XVIII, ateniéndose al contexto histórico, definiendo las ideas de sus personalidades más destacadas y finalmente realizando la crítica de las mismas. Sin embargo, el examen crítico de los métodos precedentes —que justifican la edificación de un nuevo método— omitió el nombre de algunas personalidades adscritas a escuelas de

15 “La biografía es, pues, delicada reconstitución, obra de arte y, a la vez, labor de precisión extrema” (Lafuente, 1970, p. 164).

16 “El primer deber, pues, de quien se enfrenta con una obra o con un artista es su encuadramiento en una *situación histórica determinada*, la suya. En la situación histórica entra la referencia a todo el complejo de relaciones que en la obra y en el creador se hacen presentes: la tradición inmediata y remota, la inserción en una corriente de estilo temporal, la presencia de caracteres regionales o nacionales, sean estos debidos a una tradición continuada o a problemáticas vocaciones étnicas. En la situación histórica entra también la referencia a las personalidades dominantes, o sea a los maestros contemporáneos o pasados que puedan hacer sentir su acción en la época que estudiamos; entra también el momento histórico mismo en lo que impone de condiciones concretas a la vida en general y no solo al arte, momento que impondrá preocupaciones dominantes cuya acción se deja sentir de modo efectivo y a veces apremiante. Sin esta mirada en torno, sin este sondeo en la realidad histórica íntegra, una monografía quedará coja desde sus comienzos” (Lafuente, 1985, pp. 121-122).

17 “En el concepto vulgar, la crítica es una actividad que consiste en hacer reseñas de las exposiciones de arte y exponer, en los diarios generalmente, la individual opinión del sujeto que la práctica. Otro concepto vulgar consiste en atribuir a la crítica la facultad o, al menos, la pretensión de distinguir entre lo bueno y lo malo, o de encontrar los fallos y defectos de una obra humana; pero dejemos de lado estos conceptos vulgares, para decir que la crítica es, en términos generales, una capacidad sutil y misteriosa de percibir en las cosas, en las personas o en las obras de arte sus más íntimas y valiosas calidades, las que se muestran y aún a veces se esconden entre la ganga viciosa de imperfecciones adjetivas y superfluas” (Lafuente, 1985, p. 26).

importancia que por entonces tenían ya cierta difusión en Europa, como la iconológica o social del arte. Pero si pensamos que la primera traducción al español de una obra de Panofsky apareció en 1972, comprenderemos que a pesar del conocimiento de idiomas que poseía Lafuente, el ambiente español en general era todavía ajeno a tales tendencias a mediados del siglo XX.

Por encima de las objeciones, siempre necesarias, la estimulante lección que nos dejó Lafuente debe servir para iniciar entre nosotros un período de redescubrimiento historiográfico, que nos invite a pensar la realidad peruana y, a partir de ella, gestar métodos que puedan ayudarnos a resolver la peculiaridad de los problemas que nos imponen las creaciones del entorno artístico.

A siete décadas de *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, cuyas reflexiones abonaron el camino de las generaciones posteriores que se acercaron al estudio del arte, queremos contribuir con la divulgación de este texto capital y, al mismo tiempo, deseamos rendir un homenaje a la memoria y al pensamiento del ilustre español.

Referencias bibliográficas

- Borrás, G. (1985). "La Historia del Arte, hoy". *Artígrama* (2), 213-238.
- Borrás, G. (2012). *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cabrera, A. (2018). *Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985)*. Editorial Atrio.
- Castrillón, A. (2018). Recuerdo y valoración de Juan Acha. *Las buenas intenciones*. Universidad Ricardo Palma, pp. 303-306.
- Lafuente, E. (1948). La pintura española y la generación del 98. *Arbor* (36), 449-458.
- Lafuente, E. (1970). *Ortega y las artes visuales*. Revista de Occidente.
- Lafuente, E. (1984). Bibliografía del profesor Enrique Lafuente Ferrari. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (59), 27-101.
- Lafuente, E. (1985). *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Instituto de España.
- Lafuente, E. (1987). *Breve historia de la pintura española*. 2 tomos. Ediciones Akal.
- Martínez, A. (1998). Lafuente Ferrari: una lección ética. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (87), 447-450.
- Ocampo, E. y Perán, M. (2002). *Teorías del arte*. Icaria Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (1962). Historia como sistema. *Revista de Occidente*.
- Portús, J. y Vega, J. (2004). *El descubrimiento del arte español. Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. Tres apasionados maestros*. Nivola Libros y Ediciones.

Recibido el 11 de agosto de 2021

Aceptado el 18 de septiembre del 2021