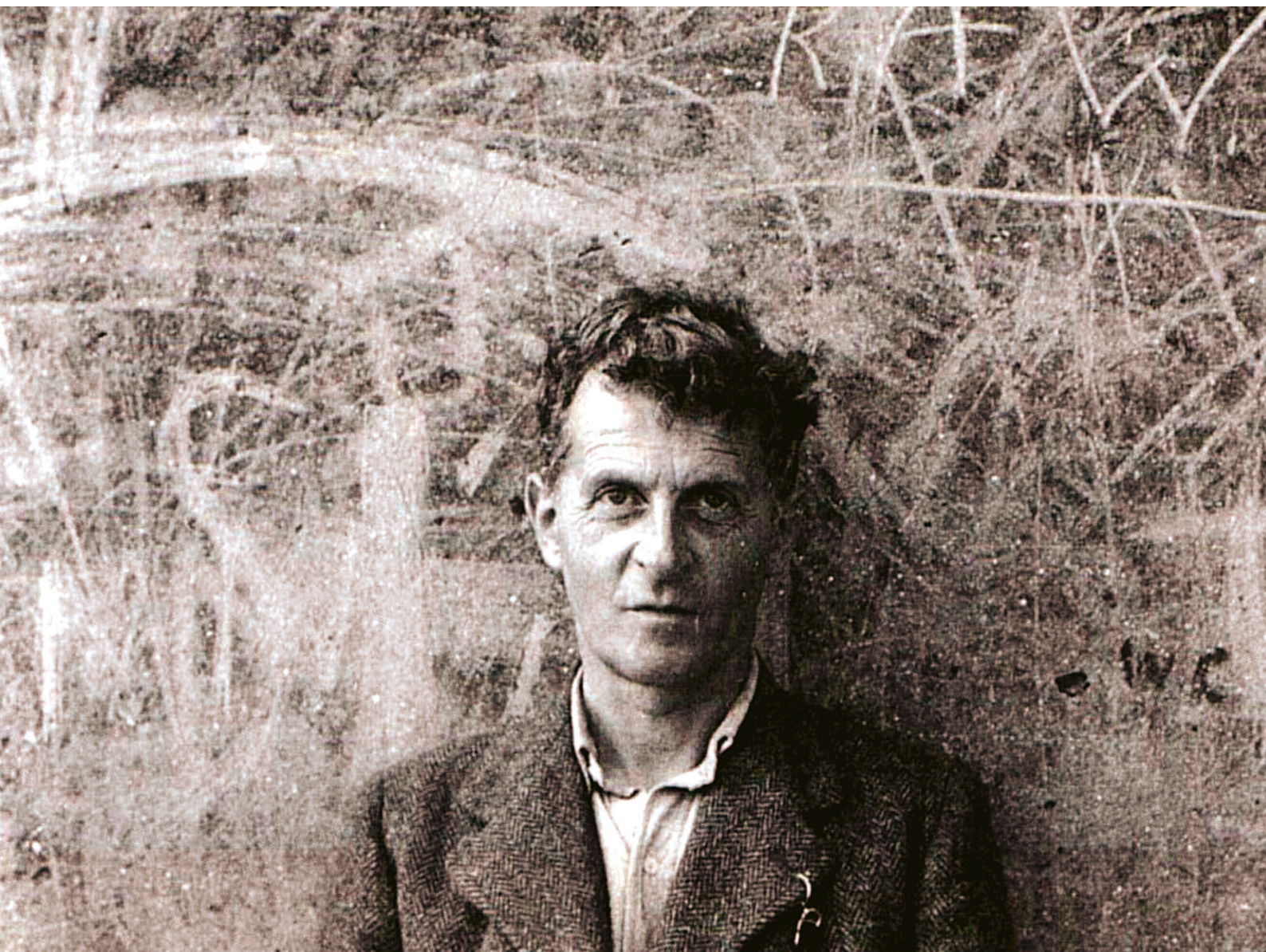


NÚMERO 32 - AÑO XVI, 3.2019 ISSN 1885 - 2718

REVISTA DE  
**Historiografía**  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL PVP: 23 EUROS **RevHISTO**



WITTGENSTEIN AND AESTHETICS:  
PHILOSOPHY AND THE HISTORY OF IDEAS  
JOHN HYMAN E ILIA GALÁN (Eds.)

#### DIRECTORES

Jaime Alvar Ezquerro  
(Universidad Carlos III de Madrid)

Mirella Romero Recio  
(Universidad Carlos III de Madrid)

#### SECRETARIA

Laura Branciforte  
(Universidad Carlos III de Madrid)

#### VICESECRETARIO

José Carlos López Gómez  
(Universidad Carlos III de Madrid)

#### CONSEJO DE REDACCIÓN

Laura Branciforte (Universidad Carlos III de Madrid),  
Jacobo García Álvarez (Universidad Carlos III de Madrid),  
Montserrat Huguet (Universidad Carlos III de Madrid),  
Ricardo de Molino (Universidad Externado de Colombia),  
Gloria Mora (Universidad Autónoma de Madrid), José Luis de  
la Nuez (Universidad Carlos III de Madrid), Álvaro Ribagorda  
(Universidad Carlos III de Madrid), Carolina Rodríguez López  
(Universidad Complutense de Madrid)

#### COMITÉ CIENTÍFICO

Carmine Ampolo (Università di Pisa, Italia), Jean-François  
Brotel (Université de Rennes 2, Francia), Paolo Desideri  
(Università di Firenze, Italia), Sotera Fornaro (Università di  
Sassari, Italia), Patrizia Gabrielli (Università di Siena, Italia),  
Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá de Henares),  
Antonio Gonzales (Université de Franche-Comté), Chantal Grell  
(Université Saint Quentin-Versailles, Francia), Elena Hernández  
Sandoica (Universidad Complutense de Madrid), Eduardo  
Manzano (Consejo Superior de Investigaciones Científicas -  
CSIC), Ignacio Peiró Martín (Universidad de Zaragoza), Juan  
Sisinio Pérez Garzón (Universidad de Castilla-La Mancha),  
José Luis Peset (Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
- CSIC), Susanne Rau (Universität Erfurt), Aurelia Vargas  
Valencia (Universidad Nacional Autónoma de México).

#### EDICIÓN DIGITAL

[www.uc3m.es/revhisto](http://www.uc3m.es/revhisto) EISSN 2445-0057

ISSN 1885-2718

DEPÓSITO LEGAL M-39203-2005

#### REVISTA SEMESTRAL

#### REDACCIÓN

Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja  
Universidad Carlos III de Madrid -Edificio Concepción Arenal  
(14.2.10) - C/ Madrid, 126 – 28903 Getafe, Madrid  
[revhisto@uc3m.es](mailto:revhisto@uc3m.es)

#### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Syntagmas ([www.syntagmas.com](http://www.syntagmas.com))

#### EDITA

Dykinson, S. L. ([www.dykinson.com](http://www.dykinson.com))

#### REVISTA EDITADA POR

**uc3m** | Universidad Carlos III de Madrid  
Instituto Julio Caro Baroja

*Revista de Historiografía (RevHisto)* es una publicación científica semestral dedicada al estudio de las condiciones y circunstancias en las que se construye la producción histórica, que sólo admite originales que contribuyan al progreso del conocimiento. Su interés interdisciplinar la convierte en un foro no sólo dedicado al análisis de las narrativas históricas en sus contextos, sino también al estudio historiográfico de cualquier ámbito del conocimiento, generado por, y destinado a, expertos y estudiosos cualificados.

\* \* \*

Este volumen ha recibido financiación competitiva del Plan Propio de Investigación de la UC3M para revistas a ella vinculadas.

\* \* \*

*Revista de Historiografía* no suscribe necesariamente las premisas historiográficas desarrolladas en los artículos publicados, ni las opiniones de sus autores.

\* \* \*

Se permite la reproducción parcial de los artículos publicados en *Revista de Historiografía*, citando la procedencia.

\* \* \*

Revista de Historiografía ha renovado el certificado de revista excelente y el Sello de calidad FECYT en 2019, (FECYT-025/2019).



Los contenidos de Revista de Historiografía están indexados en SCOPUS, ERIH PLUS y EBSCO, así como en otras prestigiosas bases de datos como el Índice y el Catálogo 2.0 LATINDEX, CINDOC, DIALNET, CIRC, RESH y REGESTA IMPERII.

\* \* \*

Admisión, envío de originales y normas de edición en [www.uc3m.es/revhisto](http://www.uc3m.es/revhisto)

REVISTA DE  
**Historiografía**  
NÚMERO 32 **REVHISTO**



# I. Wittgenstein and Aesthetics: Philosophy and the History of Ideas

JOHN HYMAN E ILIA GALÁN (EDS.)

- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 8  | Introducción<br>ILIA GALÁN  | 53 | Wittgenstein and Modernism: An Encounter<br>of the Third Kind<br>ANAT MATAR  |
| 11 | Wittgenstein on Aesthetics and Philosophy<br>SEVERIN SCHROEDER                                | 71 | Using Wittgenstein's Philosophy to Erase<br>Conceptual Misconceptions in Dance Practice.<br>A Fourfold Approach<br>CARLA CARMONA |
| 23 | Ways of Pointing to Artworks:<br>A Wittgensteinian Approach<br>SALVADOR RUBIO MARCO           | 91 | Architecture and Organic Unity<br>JOHN HYMAN   |
| 35 | «Die künstlerische Betrachtungsweise...»,<br>Wittgenstein on Miracles<br>NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ |    |  |



## II. Miscelánea

- 107 Un paseo por las obras de Lutero  
RAFAEL LAZCANO
- 119 Sobre uso y valor de la ficción en la historia griega y romana.  
JOAQUÍN MUNIZ COELLO
- 135 Una polémica olvidada: el debate político en torno al «Edicto de Milán» en España durante el año 1913  
ESTEBAN MORENO RESANO
- 163 La decoración vegetal de Estíbaliz «ante el tiempo». Fluctuaciones en los significados iconográficos a la luz de la historiografía artística  
GORKA LÓPEZ DE MUNAIN

## III. Libros

- 185 Cartografía e Imperio. El Padrón Real y la representación del Nuevo Mundo
- 189 La nazione del miracolo. L'Italia e gli italiani tra Storia, memoria e immaginario
- 193 Alejandro Panel (1699-1764) y la epigrafía Hispania. Un jesuita francés en el «Infierno abreviado»
- 196 Necrópolis romana de Carmona. Un proyecto innovador de gestión cultural (1881-1930)
- 200 América Latina y lo clásico. Lo clásico y América Latina
- 203 El legado de los emperadores hispanos
- 211 Miradas encontradas. Sociedades y ciudadanías de España y Estados Unidos





I

MONOGRÁFICO

Wittgenstein  
and Aesthetics:  
Philosophy and the  
History of Ideas

---



# Introducción

ILIA GALÁN (UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID)

UNA REVISIÓN DEL MATERIAL HERMENÉUTICO DE WITTGENSTEIN se concibió como relevante para revisar desde la Estética y Teoría de las Artes las últimas aportaciones de los expertos en esta área. Ver cómo han cambiado los temas o las interpretaciones al cabo de las décadas permite descubrir no pocos hallazgos sobre los modos de hacer filosofía, sobre el pensamiento académico mismo y sobre la misma filosofía vista desde diferentes y cambiantes, históricas perspectivas, como habría dicho Hegel, más todavía cuando se analiza cómo se mira el arte o se estudia desde la perspectiva de la disciplina estética en el ámbito académico.

Para ello, se concibió que, bajo la dirección de John Hyman, Catedrático de Estética de Oxford y director del *British Journal of Aesthetics*, se hiciese un seminario bajo el título: *Wittgenstein and Aesthetics: philosophy and the history of ideas*. Dicho encuentro tuvo lugar los días 29 y 30 de septiembre de 2017 en el seno del Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja, en la Universidad Carlos III de Madrid, bajo la coordinación de quien estas letras escribe, quien presentó las sesiones. Esta bienvenida se hizo con la primera ponencia, de Severin Schroeder, de la Universidad de Reading, con el título: *'Too ridiculous for words': Wittgenstein on scientific Aesthetics*. En ella se proponía mostrar cómo el lenguaje usado tanto de modo común como en la filosofía era susceptible de revisión cuando el pensar filosófico resulta similar a la mirada estética. En esa revisión, el tema de fondo iba a ser entender el significado de la experiencia estética y si puede la ciencia, derivando de principios generales sobre estética, dar cuenta del gusto, así como revisar por qué ciertas obras nos impresionan. El texto que aquí se publica, lleva, sin embargo, un título más amplio: *Wittgenstein on Aesthetics and Philosophy*. Partiendo del periodo en que el autor del *Tractatus* intenta aplicar la investigación de la psicología experimental a la estética, analiza cómo llegó a la conclusión de que la estética no podía reducirse a esa disciplina, pues en tales juicios no pueden darse valores de verdad o falsedad. Por otro lado, reducirlo a la línea hedonista, del gusto, para clasificar obras, tampoco le convenía, ya que, según Wittgenstein: «La obra de arte no busca transmitir algo más, solo a sí misma». Lo que se halla en el gusto, aunque de interés, no es el principal valor para la estética o la crítica de arte. Por ello, en contra de la tradición de Hume o Kant y tantos otros, que buscaban juicios estéticos lo más independientes de que fueran capaces del contexto cultural, el filósofo vienés hizo todo lo contrario, hallando, además, gran similitud entre estética y filosofía, al originarse ambas por una inquietud o perplejidad que requiere ser resuelta. Pero no llegó

a considerar lo estético como una rama de la filosofía, al no hacer preguntas conceptuales y, por tanto, la estética como crítica de arte no puede ser subsumida bajo la filosofía, sino solo parecerse a ella.

Este análisis de época, actualizado y comparado con diversos autores, por el experto de la Universidad de Reading, es seguido por un texto de Salvador Rubio Marco, profesor de la Universidad de Murcia, con el título de: *Ways of Pointing to Artworks: A Wittgensteinian Approach*. Partiendo de algunas de las últimas obras de P. Kivy, intenta responder a la pregunta sobre el gusto, a la luz de Wittgenstein, por enfatizar la creencia basándose en una concepción del arte *fenomenológica* (y tal vez también ontológica), con un acercamiento a teorías de verdad y falsedad, como hechos estéticos relevantes o no, siguiendo a Hume. Esto es criticado por el profesor Rubio defendiendo una comprensión del arte de modo no realista.

El texto sobre las consideraciones sobre la sabiduría en el arte, a partir de Wittgenstein y en el tratamiento del fenómeno religioso de los milagros, desarrollado por Nicolás Sánchez Durá, de la Universidad de Valencia, con el título: «*Die künstlerische Betrachtungsweise ...*», *Wittgenstein on Miracles*, nos enfrenta a una nueva conjunción entre un campo que procede de la filosofía de la religión, como es el de los fenómenos milagrosos y su apreciación, que el autor considera con una conexión íntima con la contemplación artística y en particular con las consideraciones acerca de las ficciones literarias. En Wittgenstein halla así ambas miradas unidas y es el afán por desentrañarlo el objeto del texto.

La intervención en el seminario de Guy Dammann (Universidad de Uppsala), con la ponencia: *A Sense of Necessity: Musical and Aesthetic Understanding in Wittgenstein*, no concluyó -pese a su gran interés- con un artículo escrito, asimismo la anunciada presencia de Elisabeth Schellekens (también de la Universidad de Uppsala) no pudo realizarse, finalmente, por graves problemas ajenos al mundo académico, pero que tanto afectan, pues humanos somos todos quienes en letras nos expresamos, dependientes de muchos infortunios o momentos adversos del destino.

El texto de Anat Matar, *Wittgenstein and Modernism: An Encounter of the Third Kind*, revisa la fascinación enigmática entre la *Sezession* (*Jugendstil*, *Modern Style*, *Art Nouveau*, *Liberty o Modernismo*) y Wittgenstein, quien dejó no pocas apreciaciones sobre las obras de ese periodo. Revisando lo publicado por la propia Matar, se enfatiza al último Wittgenstein, más cercano a la postmodernidad y más suave. Ese Modernismo se centró en la forma y muchos artistas acentuaron la distancia con el significado, la distinción entre decir y mostrar y

el logocentrismo del autor del *Tractatus*, que reconoció como dogmático, para defender que la filosofía debería ser escrita con la forma de una composición poética. Como Benjamin y Brecht, hay un cambio que rechaza la representación y huye del dogmatismo. Como Platón y Berkeley, él continúa esa línea de pensamiento que distingue entre lo real y lo aparente y la revisa. El rechazo del dogmatismo es común en el modo de distanciarse del realismo en ciertas obras de Joyce, Kafka o Artaud, Picasso o Schoenberg, e incluye motivaciones políticas, para escapar de los límites del realismo, el problema es que las propuestas modernistas que huyen de la dominación de la razón también son programáticas y sometidas al dominio de la sensibilidad estética.

El estudio de Carla Carmona Escalera, de la Universidad de Sevilla, *Using Wittgenstein's Philosophy to Erase Conceptual Misconceptions in Dance Practice*, aplica de original modo los desarrollos teóricos del último Wittgenstein a la danza, modo de examinar el uso del lenguaje, el carácter gestual. Un análisis teórico de una *praxis* artística que no suele ser frecuente objeto de estudio.

Se cierra este volumen de análisis historiográfico sobre las ideas y su desarrollo en Wittgenstein y los cambios que se producen tanto en este autor como en las artes plásticas con el texto de John Hyman, *Architecture and Organic Unity*, de UCL. Su trabajo analiza cómo, aunque grandes monumentos y edificios figuran entre las obras de arte más importantes, la mirada ortodoxa surgida en el siglo XVIII, para las bellas artes, la excluyó durante casi dos siglos, relegándola a artes aplicadas o decorativas, pero aquí se aborda esa evolución de las doctrinas formalistas considerándolas como unidades orgánicas.

El lector, pues, tendrá obtendrá de la lectura de estos textos una mirada que servirá para revisar la concepción que habitualmente se tiene sobre una figura clave de la filosofía del siglo XX que sigue siendo fundamental en el pensamiento occidental, aunque cambiando el acento en las interpretaciones que han surgido en las últimas décadas.



# Wittgenstein on Aesthetics and Philosophy

Severin Schroeder

**University of Reading**

s.j.schroeder@rdg.ac.uk - <https://orcid.org/0000-0002-4480-6458>

---

Fecha de recepción: 10.12.2018 / Fecha de aceptación: 10.04.2019

## Abstract

Wittgenstein offers three objections to the idea of aesthetics as a branch of psychology: (i) Statistical data about people's preferences have no normative force. (ii) Artistic value is not instrumental value, a capacity to produce independently identifiable – and scientifically measurable – psychological effects. (iii) While psychological investigations may bring to light the causes of aesthetic preferences, they fail to provide reasons for them. According to Wittgenstein, aesthetic explanations (unlike scientific explanations) are poignant synoptic representations of aspects of a work, and the criterion of success of an aesthetic

## Resumen

Durante un breve período de tiempo en 1912, Wittgenstein intentó aplicar la psicología experimental a la estética: la idea de la estética como una rama de la psicología era inadecuada. Juicios estéticos verdaderos o falsos resultan ridículos. Para comparar y clasificar las obras, se necesitaría alguna medida externa (el placer), pero el instrumentalismo hedonista también es rechazado por Wittgenstein. Tal investigación puede sin duda ser valiosa, pero no es lo que interesa en la estética o la crítica de arte. Mientras que Hume, Kant y muchos otros estaban ansiosos por liberar lo más posible los juicios estéticos de las contingencias de su contexto cultural,

explanation is that it satisfies the addressee. He repeatedly remarked that they resemble philosophical explanations, which also try to dispel puzzlement or confusion. The difference, however, is that whereas in philosophy we deal with general conceptual problems, aesthetic explanations typically concern individual responses to particular works of art.

## Keywords

Wittgenstein, aesthetic judgements, psychology, philosophy.

Wittgenstein, por el contrario, insta a que sean de suma importancia. Había una sorprendente similitud entre la estética y la filosofía: una investigación es ocasionada por una *inquietud o perplejidad*, o al menos una sensación de falta de comprensión, que necesita ser curada o resuelta. Pero la estética como crítica de arte no puede ser subsumida bajo la filosofía, sino solo parecerse a ella.

## Palabras claves

Wittgenstein, juicios estéticos, psicología, filosofía

## 1. Wittgenstein's objections to scientific aesthetics

For a short period of time in 1912, Wittgenstein tried to apply experimental psychology to aesthetics. With his friend David Pinsent he experimented on the perception of musical rhythm, trying to ascertain under what circumstances a regular sequence of beats, such as of a metronome, was heard as accentuated<sup>1</sup>. «Useless experiments» he called them later in a 1933 lecture (*ML* 363), and continued to explain what is wrong with the idea of aesthetics as a branch of psychology. The same lines of criticism recur in his 1938 lectures on aesthetics. The following are Wittgenstein's three main objections.

(i) Scientific aesthetics is typically motivated by a striving for objective standards of aesthetic quality. Dissatisfied with the permanent disagreement among our subjective preferences, people hope that somehow scientific research might find some general principles to prove some aesthetics judgements true and others false<sup>2</sup>. Such an idea of aesthetics as a science telling us what's beautiful, what we should like, Wittgenstein thought 'almost too ridiculous for words' (*LC* 11).

How should psychology be able to establish such standards of taste? In its crudest form, the psychological approach to aesthetics simply investigates what the majority of people like. Thus, Gustav Theodor Fechner (1876), one of the pioneers of psychological aesthetics studied people's aesthetic responses to different kinds of rectangles. His experiments seemed to show that the most beautiful rectangles, those that the majority of people found pleasing, were those constructed according to the Golden Section, a ratio already known and used in antiquity.<sup>3</sup> However, more recent studies failed to confirm Fechner's results. Holger Höge<sup>4</sup> found that preference ranking varied considerably according to the experimental method used (e.g. whether subjects were asked to draw rectangles or to sort them), but either way,

---

1. B. McGuinness, *Wittgenstein: A Life. Young Ludwig (1889-1921)*, London: Duckworth, 1988, 127-128.

2. A. P. Shimamura, "Toward a Science of Aesthetics Issues and ideas", in: Shimamura & Palmer (eds.): *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford: Oxford University Press, 2011, 4.

3. The ratio of the Golden Section is:  $a$  (longer side) :  $b$  (shorter side) =  $(a + b) : a \approx 1.61803$ .

4. Holger Höge, "The golden section hypothesis — its last funeral", *Empirical Studies of Arts* 15, 1997, 233–255.



no clear preference for the Golden Section could be found.<sup>5</sup> But even if there *was* a majority preference for rectangles with the Golden Section ratio, why should that impress those who prefer their rectangles to have different ratios?

Moving from simple geometry to art, the American psychologist Colin Martindale found that his undergraduates quite liked academic painters such as William-Adolphe Bouguereau and Lawrence Alma-Tadema, and concluded that these painters' low esteem in the art world must be down to snobbery and prejudice<sup>6</sup>. In other words, Martindale suggested that popular vote rather than expert critique was to be the criterion of aesthetic quality. By the same token, it would appear that kitschy puppies and sunsets on porcelain plates are likely to be esteemed as the finest paintings, while soppy soap operas may be acknowledged to be the most admirable dramatic art.

Again, the obvious response to such a view is this: why should it matter to me how many of Martindale's students, or the general public, enjoy Bouguereau? Obviously I don't need psychologists to tell me what I myself like, nor should I be so weak-minded as to make my liking dependent on the agreement of the majority. And if I don't like Bouguereau, what does it profit me to be told that, say, 73% of the population do?

Hume suggested that instead of following the majority we derive a standard of taste from the verdict of ideally perceptive and well-educated people. That is half sensible, half mistaken. If you are interested in a certain art form you are indeed well advised to listen to a discerning connoisseur of that kind of art, but it is mistaken to expect such a critic to prove to you that you should care for that art form or genre, with its implicit conventions, in the first place. Sancho's kinsman (in Hume's story) can convince us that the wine from a certain hogshead tastes slightly of leather, but he cannot convince us to care for wine, rather than beer, or to accept the conventional standards of the oenological community regarding a hint of leather.

(ii) In order to compare and rank works of very different kinds, or even of different art forms one would need some external measure, which is typically taken to be the pleasure (or some other positive psychological effect) produced by an aesthetic experience. This hedonist instrumentalism, implicit in many attempts to put aesthetics on a psychological footing, is also rejected by Wittgenstein. Artistic value is not instrumental value, a capacity to produce independently identifiable – and scientifically measurable – psychological effects. «The work

---

5. In fact, in another study of 'experimental rectangle aesthetics', Chris McManus found that 'population preferences were small in comparison with individual variation' (McManus 1980, 522). In other words, even for very simple geometric shapes different people have strikingly different aesthetic preferences. But if there is no agreement at the most elementary geometric level, it is hard to see how such experiments could provide us with any guide to the assessment of more complicated aesthetic arrangements, especially as such arrangements in painting are hardly ever a matter of pure geometry, but tend to involve reference to things beyond the canvas. Thus, Flip Phillips *et al.* had to admit that 'applying a metric to beauty' was seriously impeded by, what they called, 'connotative properties of artwork' (Phillips *et al.* 2010, 269).

6. C. Martindale, "Bouguereau is Back" in *Proceedings from the XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics Rome, September 21–24, 1998*. Rome, La Sapienza, 146.

of art does not seek to convey *something else*, just itself» (CV 67). Unlike a tin opener, a car or an aspirin, a work of art is not to be regarded as a means to an end. Rather, it is appreciated for its own sake.<sup>7</sup>

(iii) Psychologists do not only investigate what most people like, but also which characteristics cause them to like or dislike something. Such research can undoubtedly be worthwhile, but it is not what interests us in aesthetics or art criticism. As Arnold Isenberg puts it:

when we ask [somebody] as a critic *why he likes the object Y* we want him to give us some reason to like it too and are not concerned with the causes of what we may so far regard as his bad taste.<sup>8</sup>

Aesthetic discourse is concerned with reasons, rather than causes (LC 21); with justification relative to the internal standards of an artistic practice, rather than with a genetic account of what caused us to have those standards in the first place (ML 360) and with explanations that (re-)describe and clarify our impressions (ML 356, 361; LC 20, 29).<sup>9</sup>

## 2. Wittgenstein's conception of aesthetics

At the centre of Wittgenstein's account of aesthetics lies the notion of a 'cultured taste' (LC 8). This need not be a taste in art. One of Wittgenstein's key examples is sartorial: 'a person who knows a lot about suits' and is able to tell a tailor exactly which cut, length and material he thinks right (LC 5-7). A «cultured taste», or serious aesthetic appreciation, has three characteristics:

(i) It is informed by an uncommonly detailed knowledge of its subject matter, a keen awareness of particulars and nuances that others might overlook (LC 7).

(ii) It is based on (though not fully determined by) a loose set of conventional rules (LC 5).

(iii) It manifests a certain consistency of judgement (LC 6).

Whereas Hume, Kant, and many others were anxious to free aesthetic judgements as much as possible from the contingencies of their cultural context, Wittgenstein, on the contrary, urges that these contingencies are of paramount importance. Social conventions, fashions, ideological background and temperamental inclinations should not be regarded as dis-

---

7. For further discussion, see Schroeder 2017a, 616-18.

8. A. Isenberg, "Critical Communication", (1949) repr. in his *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973, 158.

9. For some further discussion of Wittgenstein's objections to scientific aesthetics, see Schroeder 2017b.

torting influences, but as the necessary underpinnings of any serious aesthetic appreciation. What gives substance and significance to our appreciation of art, what makes it more than a superficial liking, is the way it is anchored in a specific culture, a way of life defined by its customs and manners, its moral values, its religious and political beliefs. Hence the ideal of a timelessly valid aesthetic judgement, cut loose from all its cultural moorings, doesn't make any sense. In the same way, the proper appreciation of a bespoke suit is inseparable from the sensitivities of a culture in which suits are worn and seen as a manifestation of social respectability, and where small differences in material, colour and fit are noticed with approval or disapproval. To somebody from a different culture with very different sartorial customs a European three-piece suit may look exotically charming or beautiful, but such a person would be unable seriously to appreciate it (cf. *LC* 8-9).

Needless to say that our societies are not homogenous, but harbour a great variety of life styles, moral, political, and religious views, and so there co-exist many different cultured tastes, which one may explore and cultivate according to one's personal preferences and inclinations. Aesthetics is concerned with questions of right and wrong, better or worse (*LC* 3) — but only relative to the rules and standards of given cultured taste, which one is free to adopt or to ignore.

More specifically, Wittgenstein describes aesthetics as concerned with aesthetic explanations of either an educational or a clarificatory nature.

«Educational aesthetic explanations» are to give others a better understanding of a work of art, guiding them to look at it in the right way, to see what is essential. Common examples are interpretations of works of literature which do not normally go beyond the contents of the work.<sup>10</sup> Rather, they summarize and re-describe those contents in an illuminating way by relating them to the work's major themes<sup>11</sup>.

«Clarificatory aesthetic explanations» are attempts to remove some sort of puzzlement about one's aesthetic impressions. Perhaps the simplest kind of case is that something, say, a musical phrase, strikes you as a familiar gesture or movement, reminds you of something — but you cannot say of what (*LC* 19). You may then be satisfied by lighting on the comparison with the move from a premise to a conclusion (*LC* 37). Sometimes, however, it is exactly the experienced aptness of such a comparison or metaphor that seems to call out for an explanation. If, for example, Tchaikovsky's Sixth Symphony strikes me as pretentious, I may wonder how it can do so: how it can make an impression of promising more than it delivers<sup>12</sup> (cf. Isenberg 1952). A satisfactory explanation may then point to certain phrases whose dramatic character does not fit well into their context: does not follow well, according to the rules of the classical style, from what goes before and is not satisfactorily developed in what follows.

---

10. The widespread idea that literary interpretations should result in some sort of new message applies only in rather exceptional cases, such as allegories or *romans à clef* (cf. Schroeder 2001).

11. P. Lamarque & S.H. Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford, 1994, 259-261.

12. A. Isenberg, "Pretentious as an Aesthetic Predicate" (1952), in his *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago, 1973, 172-83.

Wittgenstein emphasises two characteristics of aesthetic explanations (of either kind): First, they are further descriptions or poignant synoptic representations of aspects of a work, often making use of telling comparisons (*ML* 361; *LC* 20, 29). Secondly, the criterion of success of an aesthetic explanation is that it satisfies the addressee (by making them see the point of something or by removing a prior puzzlement) (*ML* 357, 367; *LC* 18-19).

### 3. Aesthetics & Philosophy

Wittgenstein remarked repeatedly that there was a striking similarity between aesthetics and philosophy. Moore reports that in Wittgenstein's 1933 lectures, «he said that the same sort of “reasons” [as in Aesthetics] were given, not only in Ethics, but also in Philosophy» (*M* 106). And in 1937 Wittgenstein was struck by:

The queer resemblance between a philosophical investigation (perhaps especially in mathematics) and one in aesthetics. (E.g. what is bad about this garment, how it should be, etc..) [*CV* 29]

In 1949 he singled out aesthetic and conceptual questions as the only ones that ‘really grip him’ (*CV* 91).

Some similarities between Wittgenstein's accounts of aesthetics and philosophy are indeed obvious.

(i) Aesthetic questions arise on the background of a developed taste that essentially involves *rules* (whose importance is emphasised in the 1938 lectures: *LC* 5-7); likewise, the subject matter of philosophy, i.e. conceptual analysis, is the rule-governed system of our language.

(ii) In both areas, an investigation is occasioned by a «disquiet or puzzlement», or at least a felt lack of understanding, which need to be cured or resolved. Our efforts should always be focused on specific problems. Wittgenstein has no time for systematic theory building, independent of a particular explanatory need.

(iii) In both areas, Wittgenstein emphasises that the temptation to give *causal* explanations must be resisted. They would by-pass our conceptual or aesthetic problems.

(iv) Rather, in these areas, what we need are further descriptions, reminders of what we already know, *synoptic representations* (*PI* §122), and illuminating *comparisons* (*RPP I* §1000). No new discoveries are to be expected, rather a new arrangement of familiar things is to change the way we look at them (*PI* §126; *LC* 28).

The philosopher says «Look at things *like this!*»... [*CV* 70]

All that Aesthetics does is to draw your attention to things: e.g. *This is a climax*. It places things side by side: e.g. this prepares the way for that. [ML 356]

One may indeed wonder if this is just a similarity or if it is not simply a matter of aesthetics being a branch of philosophy. «Are» aesthetic questions not conceptual questions? Not exactly. Wittgenstein's lectures on aesthetics are of course a contribution to philosophical aesthetics, but the aesthetic questions and explanations he describes in those lectures do not have the generality of philosophy; they are about specific aesthetic experiences: personal responses to particular works of art. Aesthetic discourse has an essential indexicality, which has been well explained in Isenberg's perceptive essay *Critical Communication*<sup>13</sup>. The reasons we can give for aesthetic judgments can never be entirely separated from the particularity of the work in question. When, for example, praise of El Greco's *The Burial of Count Orgaz* is supported by reference to 'a steeply rising and falling curve' made by the contours of the figures depicted that specific quality cannot be captured by the words alone, but must be perceived in the painting. For, obviously, not every steeply rising and falling curve is as impressive as this one. The critic's meaning must, so to speak, be filled in by the act of perception<sup>14</sup>.

Many problems in philosophical aesthetics are generalisations of problems individuals have encountered vis-à-vis some particular works of art, for example, the search for an explanation of the emotional expressiveness of instrumental music or the question of why we are not upset by the representation of sorrowful or terrible events on stage. And arguably it is exactly that generalisation — abstracting from particular works and individual sensitivities — that makes such philosophical questions unanswerable. What explains «your» responses to the kinds of music and tragedy you appreciate will probably not explain «my» somewhat different responses to somewhat different works (see Schroeder 2017a, 623-6).

So, aesthetics as art criticism (and discussion of other specific aesthetic phenomena) cannot be subsumed under philosophy, but only resemble it. However, what seems to speak against the likening of philosophical to aesthetic explanations is that whereas, on Wittgenstein's account, the latter are correct when they satisfy us — they are essentially subjective —, one wants to protest that in analytic philosophy: right is «not» simply whatever seems right to me.

The way to resolve this tension is to consider that philosophy, as conceived by Wittgenstein, has two parts. Usually, when we encounter a philosophical problem (in an academic book or article) it comes together with an attempted answer: a philosophical theory. We rarely discuss philosophical problems afresh and in isolation; we are almost always concerned with the assessment of various existing answers to a given problem.

These existing answers or philosophical theories are, according to Wittgenstein, just subtle forms of nonsense (*PI* §119). Hence, philosophical investigation is to a large extent concerned with showing the flaws and inconsistencies in some given philosophical picture or theory. Thus, in the *Philosophical Investigations* Wittgenstein occupies himself at some length

---

13. A. Isenberg, "Critical Communication", (1949) repr. in his *Aesthetics and the Theory of Criticism*, *op. cit.*, 162-163.

14. *Op. cit.* 162-163.



with the dismantling of his own earlier philosophical theory about language, and later in the book he attacks a certain very natural and very common conception of psychological words (which is, roughly speaking, Cartesian dualism). This critical and destructive part of philosophy (*PI* §118) is markedly different from an investigation in aesthetics, though it would resemble the critical discussion of a theory in philosophical aesthetics. It consists in finding flaws that are not just a matter of personal dissatisfaction, but breaches of logic and patent empirical falsehood.

However, once this negative task has been done, we get back to the original problem and try to resolve it in a way that eschews the temptation to concoct another nonsensical philosophical theory. Instead we are to look for synoptic representations of the relevant aspects of our grammar; or for some persuasive comparisons with other phenomena that help to make the puzzling one appear less puzzling. This is the part of philosophy that resembles aesthetics.

For instance, Wittgenstein shows convincingly that linguistic meaning cannot be explained as being due to mental acts of meaning something accompanying speech. That theory out of the way, there appears to remain a puzzle, namely what to make of the phenomenon of experiencing the meaning of a word in an instant. When Wittgenstein grapples with this phenomenon in the late 40s, the «queer resemblance» with an aesthetic investigation is fairly obvious. He is, for the most part, not concerned with the demolition of any philosophical theories, but trying to dispel an abiding sense of puzzlement. And what he is casting around for are comparisons that would put the phenomenon of experiences of meaning into a perspective where it no longer appears baffling. — Here is a perplexing phenomenon (encountered when thinking about conceptual relations) that is very much like an aesthetic experience we don't fully understand; and the attempts to dissolve the perplexity are markedly similar to what cures an aesthetic problem.

Consider two classical philosophical problems that Wittgenstein touched upon, but that have been given a more systematic treatment and solution along Wittgensteinian lines by Peter Strawson, namely: the problem of induction and the problem of free will.

How can it be rational to accept a conclusion that is not entailed by the premises; that for all one knows may turn out to be false? As Strawson explains, the paradoxical appearance that it is ultimately irrational to trust induction is due to an unreasonable fixation with deduction as the paradigm of rationality and hence an inclination to see induction as only a defective variant of deduction (Strawson 1952, 250). He poignantly compares the question whether induction is rational to the question 'Is the law legal?', for —:

to ask whether it is reasonable to place reliance on inductive procedure is like asking whether it is reasonable to proportion the degree of one's convictions to the strength of the evidence. Doing this is what *being reasonable means* in such a context. [Strawson 1952, 257]

To my mind, Strawson's discussion is an exemplary piece of philosophical analysis that conclusively dissolves the Humean puzzlement about induction. And yet not all readers seem to be entirely satisfied by it. In some of them the Humean puzzlement stubbornly resists Strawson's explanations (e.g., Stroud 1977, 64-7; Dancy 1985, 203-5).

Second example: it has been a perennial source of philosophical puzzlement how our concepts of freedom and responsibility can remain applicable in the light of causal determinism. And again, Peter Strawson has provided a perceptive and convincing analysis to dissolve the puzzle in his famous essay *Freedom and Resentment* (1962).<sup>15</sup> Yet again, it appears that not everybody's disquiet about determinism could be laid to rest by Strawson's analysis. The quasi hypnotic power of the idea that our actions have causal antecedents beyond our control is nicely illustrated by the way Galen Strawson's *The Impossibility of Moral Responsibility* (1994) shows this philosopher to be quite impervious to the force of his father's arguments.

Such familiar examples of continuing philosophical disagreement as to whether a proposed conceptual analysis can be regarded as the solution to a philosophical problem lend further support to Wittgenstein's view of philosophy as interestingly similar to aesthetics. It is fairly obvious that our aesthetic impressions can differ widely, and with them our sense of what aspects of our experiences need explaining and what then we regard as a satisfactory explanation. It is less obvious — and perhaps more frustrating — that in philosophy too our disagreements may not just be due to remediable mistakes and confusions, but also to insuperable differences in our subjective responses: in what we find puzzling and in need of explanation and in what we regard as a solution to a philosophical problem.

## Bibliography

- Dancy, J (1985): *An Introduction to Contemporary Epistemology*, Oxford: Blackwell.
- Fechner, G. T. (1876): *Vorschule der Ästhetik*, Hildesheim: Georg Olms, 2013.
- Höge, H. (1997): 'The golden section hypothesis — its last funeral.' *Empirical Studies of Arts* 15, 233–255.
- Isenberg, A. (1949): 'Critical Communication', repr. in his *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1973; 156-71.
- Isenberg, A. (1952): '«Pretentious» as an Aesthetic Predicate', in his *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1973; 172-83.
- Lamarque, P. & Olsen, S.H. (1994) : *Truth, Fiction, and Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Martindale, C. (1998): 'Bouguereau is Back' in *Proceedings from the XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics Rome, September 21–24, 1998*. Rome: La Sapienza.
- McGuinness, B. (1988): *Wittgenstein: A Life. Young Ludwig (1889-1921)*, London: Duckworth.
- McManus, I.C. (1980): 'The Aesthetics of Simple Figures', *British Journal of Psychology*, 71, 505-524.
- Phillips, Flip, Norman, J. Farley, Beers, Amanda M. (2010): 'Fechner's Aesthetics Revisited', *Seeing and Perceiving* 23, 263–271.
- Schroeder, S. (2001): 'The coded-message model of literature', in: R. Allen & M. Turvey (eds), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, London: Routledge; 211-29.
- Schroeder, S. (2017a): 'Wittgenstein on Aesthetics', in: H.-J. Glock and J. Hyman (eds.), *A Companion to Wittgenstein*, Chichester: Wiley-Blackwell; 612-26.

---

15. Just as Strawson's analysis of the problem of induction develops ideas that are laconically indicated by Wittgenstein, e.g. in *PI* §481, the key idea of 'Freedom and Resentment' is already hinted at in Wittgenstein's 1947 remark: 'Denying responsibility means, not holding anyone responsible' (CV 73).

- Schroeder, S. (2017b): ‘“Too ridiculous for words’: Wittgenstein on scientific aesthetics’, in: J. Beale & I.J. Kidd (eds.), *Wittgenstein and Scientism*, London: Routledge; 116-32.
- Shimamura, A. P. (2011): ‘Toward a Science of Aesthetics Issues and ideas’, in: Smimamura & Palmer (eds.): *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, Oxford: Oxford University Press.
- Strawson, P.F. (1952): *Introduction to Logical Theory*, London: Routledge.
- Strawson, P.F. (1962): ‘Freedom and Resentment’, repr. in his *Freedom and Resentment and Other Essays*, London: Routledge, 1974.
- Strawson, G. (1994): ‘The Impossibility of Moral Responsibility’, *Phil. Studies* 75:1-2; 5-24.
- Stroud, B. (1977): *Hume*, London: Routledge.

## Wittgenstein

- CV *Culture and Value. Revised Edition*, ed.: G.H. von Wright, Oxford: Blackwell, 1998.
- LC *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. by C. Barrett, Oxford: Blackwell, 1978.
- M ‘Wittgenstein’s Lectures in 1930-33’, notes by G.E. Moore, in his *Philosophical Papers*, London: Allen & Unwin, 1959; 252-324.
- ML Wittgenstein: Lectures Cambridge 1930-33: From the Notes of G.E. Moore, ed. by D. Stern, B. Rogers, G. Citron, Cambridge: CUP, 2016.
- PI *Philosophical Investigations*, 4<sup>th</sup> ed.: P.M.S. Hacker & J. Schulte; transl.: G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, J. Schulte, Oxford: Wiley-Blackwell: 2009.
- RPP *Remarks on the Philosophy of Psychology*, 2 vols, eds.: G.E.M Anscombe, G.H. von Wright, H. Nyman; tr.: G.E.M Anscombe, C.V. Luckhardt, M.A.E. Aue, Oxford: Blackwell, 1980.



FORMAS DE SEÑALAR LAS OBRAS DE ARTE:  
UN ENFOQUE WITTGENSTEINIANO

# Ways of Pointing to Artworks: a Wittgensteinian Approach\*

Salvador Rubio Marco

**Universidad de Murcia**

salrubio@um.es - <https://orcid.org/0000-0003-1249-7600>

---

Fecha recepción: 10.12.2018 / Fecha aceptación: 19.02.2019

## Abstract

The aim of P. Kivy's recent *De Gustibus: Arguing about Taste and Why We Do It* (2015) is to answer to the very same question in terms of an emphasis on *belief* based on «phenomenological» (if not also ontological) «art-realism». Those who disagree on taste do so because they (explicitly or implicitly) see, in judgments relating to properties of artworks, the expression of beliefs, some of which are «true», and true in virtue of correctly reporting «facts» (non-aesthetic art-relevant facts,

## Resumen

El objetivo del reciente *De Gustibus. Arguing about Taste and Why We Do It* (2015), de P. Kivy es responder a la pregunta incluida en el título de su libro en términos de un énfasis en la *creencia* que se basa en un realismo en arte «fenomenológico» (si no también ontológico): quienes que disputan sobre «gusto» suelen hacerlo porque ellos (explícita o implícitamente) ven los juicios concernientes a las propiedades de las obras de arte como expresando creencias, algunas de las cuales son verdaderas, y

---

\* Research work for this paper was funded by grants from FFI2015-64271-P (MINECO, Spain-FEDER, UE), 18958/JLI/13 and 20934/PI/18 (Fundación SENECA, Plan Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia, Spain) and “Aesthetics Unlimited” (Government of Denmark).



aesthetic art-relevant facts, or art value facts), and they try to convince others of what they think is «real» about art. Kivy follows the traces of this phenomenology of «beautiful» found in Hume's work (and vs. Kant's work). The main criticism is that it is actually possible to defend an alternative approach to understanding art in terms of «aspects» (an allegedly 'anti-realist' concept), so as to take account of rationality, disputes and the role of facts regarding judgments of taste. Kivy does not concede enough attention to the aesthetic experiences of seeing now what we were unable to see before (the «dawning» of an aspect), for example.

## Keywords

Kivy, taste, phenomenology, belief, aesthetics, Wittgenstein

verdaderas en virtud de reportar hechos correctamente (hechos no estéticos relevantes para el arte, hechos estéticos relevantes para el arte o hechos de valor artístico), y tratan de convencer a otros de lo que ellos piensan que es 'real' sobre el arte. Kivy sigue el rastro de esa fenomenología de 'lo bello' a partir de la obra de Hume (y contra la obra de Kant). Mi crítica principal es que es posible defender un enfoque alternativo de la comprensión del arte en términos de *aspectos* (un concepto supuestamente «antirrealista») a fin de tener en cuenta la racionalidad, las disputas y el papel de los hechos con respecto a los juicios de gusto. Kivy no presta suficiente atención a las experiencias estéticas de ver ahora lo que no podíamos ver antes (el «aparecer» de un aspecto), por ejemplo.

## Palabras claves

Kivy, gusto, fenomenología, creencia, estética, Wittgenstein

WHY DO WE NEED TO ARGUE ABOUT TASTE if the matter of the argument is, after all, a matter of taste and everybody knows that *De gustibus non disputandum est*?<sup>1</sup>

The aim of P. Kivy's recent book *De Gustibus. Arguing about Taste and Why We Do It* (2015) is to answer that question. Of course, the question is an old acquaintance in the history of aesthetics, as we know (and Kivy also knows this very well). Hume, Kant, Hutcheson, Kames (among others) have tried to answer to that question in different ways.

My plan in this paper is, first, to summarize Kivy's answer and evaluate it by remarking from the realist framework in which that answer takes a role; and second, to show an alternative approach from which it is possible to answer this question, an alternative approach based on the Wittgensteinian notion of aspect.

Kivy's approach starts from a description of two kinds of negativism of disputes about taste:

- 1) disputes about taste are pointless (or even irrational) disputes because there are no objective criteria (there are no aesthetic facts) by which such disputes might be settled, and
- 2) disputes about taste are not, strictly speaking, «disputes» but rather «pseudo-disputes» or aesthetic «altercations» for the same reason.

Kivy thinks that there are genuine disputes about taste and that we have to offer an explanation for this, that is why we argue about taste. I agree with Kivy on this point.

Kivy answers the question in terms of an emphasis on the «belief» of relying on a «phenomenological» (if not also ontological) «art-realism»: those who argue about taste do so because they (explicitly or implicitly) see judgments concerning properties of artworks as expressing beliefs, some of which are «true», and true in virtue of correctly reporting «facts»

---

1. This paper is a developed version of an unpublished text which was presented in The Royal Danish Academy of Fine Arts of Copenhagen on May 5th 2017, on Saturday, on the occasion of the conference entitled "Taste". The starting point of the paper was Peter Kivy's recent book *De Gustibus. Arguing about Taste and Why We Do It* (2015). Unfortunately, two days after my presentation in Copenhagen, I was returned at home in Spain, on Monday, and I knew the sad announcement that Peter Kivy passed away on May 6th, on Sunday. Then, the aim of that undertaking is also to pay a humble homage to Peter Kivy's memory and to demonstrate the liveliness of his work in a practical way.

(non-aesthetic art-relevant facts, aesthetic art-relevant facts, or art value facts), and what they think is «real» about art they try to convince others of.

Kivy thinks that this phenomenology of taste has been rightly understood by Hume. I quote Kivy:

Now because there are, on Hume's view, as we have seen, what he calls two species of common sense, one that beauty *is* a property of objects, that Milton *is* objectively better than Ogilby, the other that it is not, that there is no disputing about taste, it follows that there will be two kinds of perceivers of the beautiful. There will be those who experience beauty as a property of objects and believe it is so. And there will be those who experience beauty as a property of objects but believe that it is not a property of objects, rather a sentiment we project onto objects and perceive *as* a property of them. But the bottom line is that *both* kinds of beauty-perceivers will have the *same* experience: both will have the experience of beauty as smeared over, as «in» the object of perception.<sup>2</sup>

Kivy thinks that Kant, on the contrary, has not correctly understood this phenomenology of taste, because for Kant (following Kivy) the perceiver does not experience the sentiment as a property of objects. Kivy's approach may be called «a realism of belief» (if not completely a realism of properties and values) for it seems undeniable that, whatever the case may be, the spectator believes that the aesthetic qualities or properties *are in* the work. In other words, the art spectator is a realist because he believes that the aesthetic features viewed in painting or heard in music, for example, or the emergent entities in literature, have a positive valence in order to help us recognize something as artistically valuable, and those features are (or are not) «in» the work. The belief, by itself, even if we doubt about the actual existence of the features in the work, would be enough to justify the dispute about taste. Kivy is intuitively in favour of an ontological (or metaphysical) realism of aesthetic properties and values, but he cannot (and has no need to) demonstrate it (until now, at least). He thinks that this is enough in order to defend his «realism of belief» in terms of an explanation offered for the fact that we argue about taste.

My problem with Kivy's position is not realism. I don't have any problem with his phenomenology, even if I am not really interested in finding a corresponding ontology or metaphysic base devoted to supporting this phenomenology. I am convinced that I am a realist accepting this phenomenology, but I suspect that Kivy (and realists in aesthetics in general) also require (or yearn for) the ontological (or metaphysical) second condition as well. I quote Kivy:

But it has been an accompanying thesis of this monograph that realism with regard to the meaning properties of art, the aesthetic properties of art, and the value properties of art may be a more plausible position than value theorist, even those that are moral realists, are prepared to

---

2. Peter Kivy, *De Gustibus. Arguing about Taste and Why We Do It*, Oxford, 2015, 87.

allow. [...] However, as I have stated before, the truth of realism with regard to those properties of artworks that are value properties is a topic for another book; perhaps, indeed, another life.<sup>3</sup>

Then, my problem with Kivy's approach is that I think it takes account confusingly (or insufficiently, at least) of our arguing about taste. Otherwise, once the phenomenological realist schema has been admitted, his explanation seems to me to be simply trivial.

I will advance that my explanation of our arguing about taste is this way: we argue about taste because we are willing to see, and to make other people see, what an artwork, or a piece of an artwork, means or expresses. Of course, that «seeing» is always related (fortunately) to the twofoldness of the aspect seeing: when I see the new aspect of the thing, I see that the thing is completely different, but at the same time I see that it is the same thing. Consequently, what I see «is» always «in» the thing, but at the same time it is dependent on my seeing in order to have this aspect. When I am now able to see (to hear, in fact) the initial theme of the symphony as a question, for example, (and not as an assertion) I am seeing at the same time that the musical notes are the same as before.

A theory of aspects is able to take account of the external layer of the aesthetic reception in a way that is unattainable for the realist explanation by Kivy (who is disposed to admit a certain projection of the aesthetic subject in Hume's terms, though never in Kant's terms). What is that external layer? An aspectual approach is able to explain that

1) I see that the seeing is a seeing, rather than just a trial to convince someone else (to make someone believe) that something *is in* the work. And that seeing is perfectly compatible with a realist phenomenological schema because what I see now under the new comprehensive aspect «is in» the work, and there is no need for a special faculty to catch it, and

2) My seeing reveals a natural link, not only to the features in the work, but to the external world around it, if we pay attention to the typical procedures to pointing out in order to help other people to see the proper aspect of the work. For example, when we say «Let's imagine the same notes in that different context» or «Compare this musical theme with this phrase or with this part of that canvas». There is no obsession, then, to point out some feature in the work in order to justify the realist phenomenology.

Then, why does Kivy block the possibility of an approach in terms of aspects? I have good reasons to suspect that the answer has to be founded in Kivy's papers of the sixties, and more concretely in a paper of 1968 untitled *Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities*. The reasons of my suspicion are

---

3. Peter Kivy, *De Gustibus...*, *op. cit.*, 160.

1) that Kivy's anti-aspectualism is tainted by Kivy's association of aspectualism with Virgil Aldrich's claim that taste is an autonomous faculty (in the same vein of eighteenth century aesthetics, or at least some eighteenth century philosophers), and

2) that Kivy's anti-aspectualism is tainted by a narrow conception of the notion of aspect which is very restricted to the perceptive extent of Wittgenstein's examples of ambiguous figures (as the popular duck-rabbit), and is thus not open to a wider notion of aspect related to understanding rather than just to strictly perceiving.

I will develop both kinds of suspicions. In fact, the 1968 article opens with a criticism of Sibley's aesthetic qualities (whose application is no rule-governed) for Kivy thinks that they demand an «inner sense» (in Hutcheson's vein, which is very suspicious in Diderot's eyes). This inner sense is «taste and sensibility». I quote Kivy:

Perhaps, it might be urged [as Aldrich does], what Sibley calls *aesthetic qualities* are analogous rather to the *aspects* of figures like the duck-rabbit and not proper qualities at all; and what he calls *taste* may merely be the ability to perceive these 'aspects'. [...] But I think is a mistake to assume over readily that the concept of *perceiving as* [*sic*] will either circumvent all of Sibley's troublesome aesthetic qualities or obviate all the difficulties involved in the notion of taste. [...] And if aesthetic *taste*  $\frac{3}{4}$  the *ability* to perceive aesthetic qualities  $\frac{3}{4}$  can be identified with the *ability to perceive as*, haven't we reduced two *abilities* to one and satisfied the law of parsimony? I do not think we have, even if we can understand *all* aesthetic perceiving as some kind of aspect-perceiving.<sup>4</sup>

I find it evident that Kivy has misunderstood Aldrich's concept of aspect because Kivy conceives it as a mere piece substituting Sibley's concept of qualities. Therefore, it is not strange that Kivy finds in Aldrich's approach the same demand of a special faculty (taste) which contaminated Sibley's approach. I quote Kivy:

The aspect theorist must postulate some aesthetic 'ability' or 'talent' over and above the 'ability' to perceive nonaesthetic aspects [...].<sup>5</sup>

And some lines before:

he [Aldrich] mentions aesthetic 'perceptiveness' as a special 'ability to *notice* or *discern* things', distinguishing this from mere subjective preference or liking on the one hand, and from the good eyesight of people with 20-20 [normal] vision on the other.<sup>6</sup>

---

4. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities", *Journal of Philosophy* 65 (4), 1968, 87-88.

5. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects...", *op. cit.*, 88.

6. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects...", *op. cit.*, 88, footnote 9.



Nevertheless, an aspectual approach has no need to claim for an esoteric special faculty of taste, because the realist assumption is in the roots of the notion of aspect (I see something different but I see simultaneously that it is the same thing), which is perfectly compatible with the attention to the social and cultural nature of the aesthetic appreciation.

Secondly, Kivy takes the Wittgensteinian duck-rabbit as a paradigm of aspects. Several scholars<sup>7</sup> have shown that it is not the only example (nor the most relevant) in Wittgenstein's work, and I have defended the far-reaching significance of aspects for artistic and aesthetic understanding, beyond the short-range of mere perception. The narrow scope of Kivy concerning his notion of aspect is clearly revealed in his examples. Kivy takes the «monothematic structure» (a slightly modified repetition of the main idea) as a candidate of a feature which allows the ascription of the aesthetic quality (in Sibley's terms) of «unity» or «organic unicity». A «monothematic structure» is easy to find in Haydn's symphonies, but it isn't in Mozart's music. Yet we find Mozart's music coherent-unified. Thus, Kivy thinks that the ascription of unity in the second case cannot be resolved by being 'perceived as' pointing to some «crucial feature». I quote Kivy:

The duck-rabbit can be seen as a duck because (in part) the long protrusions can be seen as a duck bill. It can be seen as a rabbit because (in part) they can be seen as rabbit ears. But it cannot be seen as a camel because there is nothing in the figure that can be seen as a feature of camels.<sup>8</sup>

And I quote Kivy again:

If, for example, we could point to certain melodies or melodic fragments of which Figaro is composed and say, *To perceive Figaro as unified, hear these melodies as variations of the same basic tune*, we would have something like what we need. There are, however, no such features in the work. You cannot sensibly ask someone to hear any melody at all as a variation of some other. You might just as well ask someone to see the two long protrusions of the duck-rabbit as the humps of a camel. If hearing unity in music were always an instance of aspect-perceiving, one could reasonably expect always to find features capable of being perceived as features of this unity in some characteristic way. Not all features will do, either, any more than all melodies can be heard as utterances of grief or all figures seen as duck bills or rabbit ears. Aspect-perceiving is not hallucinating, after all.<sup>9</sup>

And now Kivy insists on the central role of pointing out to «crucial features» for an aspectual approach:

---

7. See, for example, Benjamin R. Tilghman, "Reflections on Aesthetic Judgment", *British Journal of Aesthetics* 44 (3) (2004), 248-260 or Matilde Carrasco Barranco, "La naturaleza de las propiedades estéticas y su papel en la nueva estética del gusto", *Enrahonar* 38/39, 2007, 203-220, footnote 31.

8. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects...", *op. cit.*, 90.

9. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects...", *op. cit.*, 92.

What I am suggesting, then, is that a distinguishing mark of aspect-perceiving situations seems to be the presence of crucial features to which we can point in support of aspect ascriptions. And if this is indeed the case, then there are going to be many instances of apparent aesthetic-quality ascriptions that are not analyzable into aspect ascriptions simply because these crucial features are missing. Aesthetic unity provides many such instances although it is not the only aesthetic concept that appears at times as a *je ne sais quoi*.<sup>10</sup>

Kivy confers to the aspectual approach the need to point to crucial features, but actually he is revealing the obsession of Kivy's formalism itself. There are not humps to find, even if this is a camel, and even if there are not camels without humps. Kivy ignores the very range of what Wittgenstein called «further descriptions» in artistic and aesthetic language games. And Kivy is falling victim to its own trap when he tries to accuse the aspectualist approach of «hallucinating» or «esoteric» while at the same time he claims for the «uncanny» and «ineffable» nature of Mozart's unity.

Yet Mozart has apparently managed to endue this basically fragmented form with a unity that is as inescapable as it is ineffable.<sup>11</sup>

I think it will be enough with an example of a further description in order to refute Kivy's argument: we can imagine that I want to help someone to understand, that is to see, the unity of *Le nozze di Figaro*. I can follow the strategy suggested by Jordi Llovet in his text included in the folder of a CD edition of Mozart's *Le nozze di Figaro*. I quote (my translation):

[While Beaumarchais made a big emphasis -according to the French dramatic tradition of the Grand Siècle and its influence- in the fact of every character having his own «personality» and speaking his own different language —*Chacun y parle son langage*, wrote Beaumarchais in a prologue to his work— Da Ponte took no care in that matter —which he left in the hands of the wisdom of Mozart in order to provide a musical personality to every character—, and Mozart solved it in a way par for the course of a genius: setting a sort of *demotic polyphony* of personalities, always submitted to the very action and to the moves and the situations of drama; then, all the characters of *Le nozze di Figaro*, far from being defined by themselves, become essential just in the whole and in the harmony of the music and drama taken as a whole. [...] [...] It is hard to understand how a man little more than thirty years old could be able to confer to his music such a unity of sense, such a wise articulation of characters and personalities perfectly subsumed in the same atmosphere with barely no discontinuities [...] in spite of being so different, [...] in a lonely atmosphere governed by the law of desire, by their inconsistencies, their adventures, their privations, their disguises, their joys, and what they were lacking.<sup>12</sup>

10. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects...", *op. cit.*, 93.

11. Peter Kivy, "Aesthetic Aspects...", *op. cit.*, 92.

12. Jordi Llovet, "Las bodas de Figaro de Mozart", folder of a CD edition, Madrid: col. *El País* (2005), 38-39. My translation.

Llovet is inviting us to raise our eyes from the music and looking to the musical and dramatic building of characters in order to achieve to be able to understand and justify the organic unity of the music. But it is also an invitation to look at the music again, remarking on the musical diversity in a new seeing now coherent with the whole artistic plan of the opera.

Now, I want return to the question ‘Why should we argue about taste?’ What is helping us in Kivy’s answer ‘We argue about taste because we believe on aesthetic judgments expressing truths by virtue of aesthetic facts?’ Why is this better than the answer ‘We argue about taste because we see the appropriate aspect of the work?’ Firstly, underlying ‘believe’, I prefer ‘seeing’ because it shows in a clearer way that the aesthetic understanding rests on an aesthetic experience rather than merely on a bet, a conviction or an inclination. Secondly, if we underlay or support ‘facts’ in Kivy’s definition, I don’t know why this would be better than to postulate «aspects», if and when we remain aware that the aspects *are* always *in* the work (in a certain sense rooted in the twofoldness of the concept of aspect), that is, that nothing is needed beyond sight, hearing, and the rest of the senses, plus education and culture, plus a certain acuity or innate gift for something, in order to endorse the seeing (or even the taste that is behind it). And the aspectual scope would contribute furthermore to get rid of the realist temptation of the obligation to point to something crucial in the work, because from the aspectual approach I can point to something in the work but I can point also to something outside the work in order to make somebody able to see the right aspect. There are plenty of genuine Wittgensteinian examples of it: note that some Brahms themes are extremely kellerian (LC), the short scenes of some Shakespeare’s works have the same meaning as short choirs in Bach’s Passion (Rhees’s *L. W. Personal Recollections*), note that Bruckner’s Ninth Symphony is in a way a protest against Beethoven’s Ninth Symphony (CV), but also «let sing it and then you will see that is just the repetition what gives it his enormous power» (CV) or simply «You ask how I have experience the theme—and maybe I say ‘as a question’ or something like that, or I will play it by whistling with expression» (CV)<sup>13</sup>.

Of course, the word «see» is present in Kivy’s answer to why there is an argument about this matter, but I prefer the aspectual «see» and «make see» rather than Kivy’s «believe and make believe in the factual truth of judgments» also because it emphasises something that appeared in a paragraph of Sibley’s «Aesthetic Concepts», quoting in turn (inside it) Stuart Hampshire<sup>14</sup>:

Stuart Hampshire, for example, says that «One engages in aesthetic discussion for the sake of what one might see on the way... [I]f one has been brought to see what there is to be seen in

---

13. See my own repertoire of Wittgensteinian examples in Salvador Rubio Marco, *Comprender en arte. Para una estética desde Wittgenstein*, Valencia: 1995, 63-66.

14. Stuart Hampshire, “Logic and Appreciation”, in W. Elton (ed.) *Aesthetics and Language*, Oxford, 1954, 165.

the object, the purpose of discussion is achieved... The point is to bring people to see these features<sup>15, 16</sup>

Then, Hampshire's «see on the way» seems to bewitch even Sibley when he says:

How is it that by talking about features of the work (largely non-aesthetic ones) we can manage to bring others to see what they had not seen?<sup>17</sup>

And now Sibley is quoting Margaret Macdonald:

‘What sort of endowment is this which *talking* can modify?... Discussion does not improve eyesight and hearing’ (my italics)<sup>18, 19</sup>

[Sibley emphasizes Macdonald's word «talking» with his italics].

Wittgenstein's further descriptions are the answer to it. But the possibility of that «seeing on the way» is an essential possibility, not a continuous procedure in our everyday life.

Aspects theory does not mean that we have to be continuously «seeing as» (even if we are aware that there is a «seeing» behind my daily experiences, a «seeing» which may be compatible with and/or alternative to other «seeing»). Normally, we are just seeing, and not seeing as. Nevertheless, the possibility of changing my seeing through a seeing as is crucial in the artistic understanding (and in the aesthetic understanding in general). We would say that this possibility is crucial in general understanding (or understanding *tout court*) to the extent that all understanding is a receptive understanding, as the Greek etymology of aesthetics (*aisthesis*) never stops to remind us.

Of course, an aspectualist approach cannot overlook that there are beliefs, information and reasons involved in language games of arguing about taste (as my colleague María José Alcaraz has properly remarked<sup>20</sup>). And of course, there is also an emotive component involved in the justification of our aesthetic judgments (as my colleague Matilde Carrasco has properly outlined<sup>21</sup>).

But I would insist on the advantages of the twofoldness of aspects. From an aspectualist approach one could say: «This “is” here» (listen to that music as unified), but the unity *is* and *is* «not» there. On the one hand, the unity is not there until that I am able to listen to it so

---

15. Stuart Hampshire, “Logic and...” *op. cit.*, 165.

16. Frank Sibley, “Aesthetic Concepts”, *Philosophical Review*, 1959, Vol. LXVIII, 1959, 439.

17. Frank Sibley, “Aesthetic...”, *op. cit.*, 1959, 439.

18. Margaret Macdonald, “Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts”, in W. Elton (ed.) *Aesthetics and Language*, Oxford: Blackwell, 1954, 119-120.

19. Frank Sibley, “Aesthetic...”, *op. cit.*, 1959, 439.

20. María José Alcaraz León, “The Rational Justification of Aesthetic Judgments”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66:3 Summer (2008), 297.

21. Matilde Carrasco Barranco, *op. cit.*, 219.

(through an aesthetic experience), but on the other hand the unity is always there even if I am unable to catch it, and the unity is there by virtue of being potentially caught. Of course, I know that the feature is there (I see and hear it), and at this point I am as much a realist as Kivy, though my realism has no need to be a realism of belief, properties nor values, there is no need to reject the existence of all that either. And I know that this is a shocking claim especially for those who have traditionally associated aspects theory with anti-realism.

In other words. The aesthetic property is located «in between» the two terms of a comparison in a further description: the unity of *Le nozze di Figaro* may be founded «in between» the diversity of music and the diversity of characters. And this is the sense of the definition of an aspect in terms of «an internal relationship between an object and other objects»<sup>22</sup>. Coming back to Kivy's example, if I am able to see the organic unity of *Le nozze*, it is not because I'm looking for humps, but because when I point to the ears as ears I am able to give my partner the appropriate «in between» and because I am able to make him look at the duck-rabbit that is *Le nozze* in a way that makes him able to see the rabbit's head. Other classical «in between» examples of the same Wittgensteinian analogy invite us to imagine the duck-rabbit figure surrounded with drawings (or photos) of rabbits in different positions, or to imagine a short-story book which includes the duck-rabbit figure as an illustration. But I would also draw someone's attention to the nose or the back of the neck of the rabbit. Or just not point to anything at all (as in the last Wittgensteinian examples of further descriptions) notwithstanding the fact that my operation keeps aiming at make someone to see an aspect. The relevant thing here is not that I could point to something in the work (I can always do that, simply by prompting someone by saying, for example: «Haven't you actually heard the unity of *Le nozze*? But it is there in the music! Hear it, please!). The relevant thing is that the new aspect allows us to see the pointed feature as the ears of the rabbit. And the «in between» could adopt infinite forms and ways.

Naturally, we argue about taste because I know that your seeing is not the right one (though you are convinced that it is), I see your seeing even if I don't see through your seeing. And you would insist: «No, it's just because you are not able to see through my seeing, that you don't accept it». Other times the reasons are debated in the entrance hall of the seeing, and I buy or don't buy the reasons (often contextual or historical ones, etc.), offered to me by another who sees it differently. Most often, my aesthetic judgment plays its role in the frame of a seeing shared with my partner, and it aims to contribute with an extension, enrichment or complementary element to the seeing. Anyway, to develop all those very varied sorts and uses of the aesthetic judgments in the field of arguing about taste would imply the development of what I called «the dimensional nature of aesthetic understanding» intimately related to a theory of aspects. And I suspect it will be the matter of future papers (or maybe a new book).

---

22. See Matilde Carrasco Barranco, *op. cit.*, 211 and Benjamin R. Tilghman, *op. cit.*, footnote 8, quoting Wittgenstein PI.



«DIE KÜNSTLERISCHE BETRACHTUNGSWEISE...»,  
WITTGENSTEIN SOBRE LOS MILAGROS

## «Die Künstlerische Betrachtungsweise...»: Wittgenstein on Miracles

Nicolás Sánchez Durá

**Universidad de Valencia**

nicolas.sanchez@uv.es - <https://orcid.org/0000-0003-4241-7966>

---

Fecha de recepción: 12.12.2018 / Fecha de aceptación: 21.01.2019

### Abstract

Miracles are certainly a matter for the philosophy of religion. A defence is here raised, however, of the idea that Wittgenstein's conception of miracles is closely connected with the artistic way of seeing in general, and with the consideration of literary fiction in particular. The connection can be established through a family of closely related concepts: "seeing as", "the dawning of an aspect", "image" and "perspective". They are all involved in Wittgenstein's aesthetic conceptions, in his analyses of art and also in his conception of miracles.

### Key words

Wittgenstein, miracles, art, religion.

### Resumen

Los milagros son ciertamente una cuestión de filosofía de la religión. En cualquier caso, me gustaría defender que la concepción de los milagros de Wittgenstein está íntimamente conectada con la forma de contemplación artística en general y con la consideración de la ficción literaria en particular. La conexión puede establecerse a través de una familia de conceptos relacionados: «ver como», «el fulgurar de un aspecto», «imagen» y «perspectiva». Estos conceptos están incluidos en las concepciones estéticas de Wittgenstein, en sus análisis del arte y también en su concepción de los milagros.

### Palabras clave

Wittgenstein, milagros, arte, religión.





IT MAY SEEM SURPRISING THAT I HAVE CHOSEN TO TALK about the conception that Wittgenstein had of miracles in a context in which the title of the event in which we are participating is *Wittgenstein and Aesthetics: philosophy and the history of ideas*. Well, the question of miracles is certainly a matter of philosophy of religion. However, I would like to defend the idea that Wittgenstein's conception of miracles is closely connected with the artistic way of seeing in general, and with the consideration of literary fiction in particular. The connection can be established through a family of closely related concepts: «seeing as», «the dawning of an aspect», «image» and «perspective». They are all involved in Wittgenstein's aesthetic conceptions, in his analyses of art and also in his conception of miracles.

At a very early point in his writings Wittgenstein establishes the relationship between miracles and art. In a note dated 20-10-1916 in his *Notebooks 1914–1916* he says:

Aesthetically, the miracle is that the world exists (*Das künstlerische Wunder ist, dass es die Welt gibt*). That there is what there is.

Is it the essence of the artistic way of looking (*künstlerische Betrachtungsweise*) at things, that it looks at the world with a happy eye?

Life is grave, art is gay.<sup>1</sup>

This quotation reminds us of well-known statements; from the *Tractatus*: «It is not *how* things are in the world that is mystical, but *that* it exists.»<sup>2</sup> Or from the *Lecture on Ethics*, in which he paraphrases the «experience of wondering at the existence of the world» as «the experience of seeing the world as a miracle». In fact, in this latter statement Wittgenstein combines the miraculous with a particular way of seeing: wondering at the existence of the world is *seeing it as* a miracle. If we now go back to the quotation from the *Notebooks 1914–1916*, we can underline two aspects: the fact that Wittgenstein connects miracles with art, or more

---

1. Wittgenstein, L. *Notebooks 1914–16*, Basil Blackwell, 1998, p. 86.

2. TLP 6.44.

precisely with the way of seeing that art *implies and requires* (*Die künstlerische Betrachtungsweise*) and that gives rise to a gaze of wonder.

However, this way of considering miracles is not characteristic only of the period of the *Tractatus* and the *Lecture on Ethics*. Wittgenstein maintained it throughout his writings, irrespective of the changes in his conception of meaning. As late as 1947 Wittgenstein wrote:

The miracles of nature.

We might say: art *discloses* the miracles of nature to us. It is based on the *concept* of the miracles of nature. (The blossom, just opening out. What is *marvellous* [*herrlich*] about it?) We say: 'Look, how it's opening out!'<sup>3</sup>

Once again, in this late note, art, its way of perceiving and considering the world and its events, is connected with the miraculous. I shall come back to all this later.

Firstly, however, I shall sketch the most general features of how Wittgenstein conceives religion. Secondly, I shall analyse his conception of miracles in order to show its coherence with his conception of religion. In other words, I wish to show that the miraculous nature of miracles is symbolic. The uncertain effect of the miracle narratives, insofar as they depend on a particular way of looking at events attuned with art, is the moral *perspective* that is established through the grasping of the image of the life of the person – who may be a real person or a literary character – who performs a gesture that embodies his spirit and that can thereby be considered as a *model*. Finally, I wish to defend the view that it is possible to apply to the analysis of his conception of miracles the family of concepts to which I referred earlier: «seeing as», «the dawning of an aspect», «image», «perspective» and others akin to them.

## Religion

What Wittgenstein thinks about miracles is coherent with his conception of religion. Perhaps one of the places where he sums up this point of view most clearly is a late fragment (1947) included in *Culture and Value* in which he refers not only to Christianity but also to «religious belief» in general:

It appears to me as though a religious belief could only be (something like) passionately committing oneself to a system of coordinates. Hence although it's belief, it is really a way of living, or a way of judging life. Passionately taking up *this* interpretation. And so instructing in a religious belief would have to be portraying, describing that system of reference & at the same time appealing to the conscience. And these together would have to result finally in the one under instruction himself, of his own accord, passionately taking up that system of reference. It would be as though someone were on the one hand to let me see my hopeless situation, on the other

---

3. Wittgenstein, L. *Culture and Value*, Blackwell, 1998, 82.

depict the rescue-anchor, until of my own accord, or at any rate not led by the hand by the *instructor*, I were to rush up & seize it.<sup>4</sup>

Therefore a religious faith is not a system of theoretical or empirical propositions. This is a point on which Wittgenstein insisted throughout the 1930s, when he reflected from a comparative perspective both on what were then called «primitive religions» and on the nature of Christianity as one of the religions that was culturally closest to him. At this point his emphasis on seeing religion and its statements «as outside the world» (a point of view characteristic of the *Tractatus* period) disappears, but he insists on not considering its propositions as descriptive. The terms of religion form part of sets of normative and expressive language, they express and evoke attitudes and feelings, reflect vital commitments, accompany or motivate certain practices and behaviours, and, in short, are ways of seeing life, of keeping the world and the life of each individual in a particular perspective. In this context, during the 1930s (towards the end) he devoted himself to criticising, on the one hand, those who conceive religion as pre-scientific thinking (such as Frazer's evolutionist conceptions), and, on the other, those who relate religious language to supposed events that happened in the remote past or that will take place after death.<sup>5</sup> Two passages are conclusive:

Christianity is not based on a historical truth, but presents us with a (historical) narrative & says: now believe! But not believe this report with the belief that is appropriate to a historical report, – but rather: believe, through thick & thin & you can do this only as the outcome of a life. *Here you have a message! – don't treat it as you would another historical message! Make a quite different place for it in your life. – There is no paradox about that!*<sup>6</sup>

And also:

Queer as it sounds: the historical accounts of the Gospels might, in the historical sense, be demonstrably false, & yet belief would lose nothing through this: but not because it has to do with 'universal truths of reason'! rather, because historical proof (the historical proof-game) is irrelevant to belief. This message (the Gospels) is seized on by a human being believingly (i.e. lovingly): *That* is the certainty of this 'taking-for-true', nothing else.

The believer's relation to these messages is *neither* a relation to historical truth (probability) nor yet that to a doctrine consisting of 'truths of reason'. There is such a thing. – (We have quite different attitudes even to different species of what we call fiction! [*Dichtung*])<sup>7</sup>

4. Wittgenstein, L. *Culture and Value*, *op. cit.*, 91.

5. This is the period of the *Remarks on Frazer's "Golden Bough"* (between 1931 and 1936), the *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief* (edited by Cyril Barrett in accordance with notes taken by Y. Smithies, R. Rhees and J. Taylor in 1938) and the *Movements of Thought* (written in two periods, 1930–32 and 1936–37); also the notes in *Culture and Value* corresponding to those years.

6. Wittgenstein, L. *Culture and Value*, *op. cit.*, 52.

7. Wittgenstein, L. *Culture and Value*, *op. cit.*, 52.

Therefore, religious statements do not have theoretical content, they are neither truths of reason nor truths of fact, ultimately they are not truths at all, and therefore it cannot be said that any one of them is true or that others are mistaken; provided that the believer does not consider his belief as a theory at all, because then the error would lie in that.<sup>8</sup> Similarly, the certainty that religious affirmations enjoy is not analogous or similar to empirical certainty, nor is it deduced from a set of axioms. Here it is not a question of presenting proof, of formulating hypotheses, of calculating probabilities, of verification, etc. It is a question of «taking for true», that is, «passionately committing oneself to a system of coordinates» which globally imprint a bias on my behaviour and my life. Wittgenstein expresses this idea in the *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, drawing a comparison between two people. One of them thinks of everything that happens to him in terms of retribution or he says he believes in a Judgment Day, whereas the other says that that is not his case. Wittgenstein affirms that these people do not *contradict each other*, that they *do not believe* the opposite, but that they «say different things to themselves», they have different «pictures».

What Wittgenstein understands by «picture» throughout his work is an arduous and much debated question that, for obvious reasons, I shall not go into here. Of course, by picture (*Bild*) he often understands visual images (diagrams, schemata, paintings, portraits, drawings, photographs, etc.). But in the case of religion, confining ourselves to what concerns us here, «picture» is equivalent to a comprehensive or synoptic overview or to constitutive or organisational linguistic forms of expression that determine the formation of new linguistic combinations. In this sense «pictures» are conceptual frames that determine both the way in which the world is perceived and understood and also the space within which criteria for the meaningfulness of a term's application are established. Therefore, the «picture» establishes both a normative conceptual perspective and the ultimate authority to which it refers (and not to a rational justification). Moreover, apart from cases such as Michelangelo's *The Creation of Adam* or the illustrations of the Bible to which Wittgenstein refers in the *Lectures and Conversations...*, religious images, inasmuch as they are constitutive linguistic forms, cannot be translated into other theoretical or emotional forms of expression. Therefore religious «pictures» are clusters of terms and enunciations – only applicable in this context – that determine and govern both the actions and way of facing life of believers and also what they say to themselves.<sup>9</sup>

---

8. «But – one might say – if he was not in error, surely the Buddhist holy man was – or anyone else – whose religion gives expression to completely different views. But *none* of them was in error, except when he set forth a theory»: Wittgenstein, L. *Remarks on Frazer's "Golden Bough"*, 119.

9. On this point I am closely following the analysis made by P.K. Westergaard, «A note on the late Wittgenstein's use of the picture concept», in *From the ALWS archives: A selection of papers from the International Wittgenstein Symposia in Kirchberg am Wechsel* <<http://wab.uib.no/agora-alws/>>. Republication by the Wittgenstein Archives at the University of Bergen, 2013. Original publication in: *Papers of the 26th IWS: Wissen und Glauben – Knowledge and Belief*. (eds. W. Löffler, P. Weingartner.). Kirchberg am Wechsel: ALWS 2003.

In the next section we shall see that his conception of miracles accords with this conception of religion.

## Miracles

In the period of the *Tractatus* and the *Lecture on Ethics* Wittgenstein established a point of view that he never abandoned later: strictly speaking, miracles are not events. If we witness an unprecedented event we can wonder about the reason for it, we can seek its causes, formulate hypotheses... in other words, adopt a scientific point of view that may lead to an explanation or leave us awaiting a satisfactory explanation. But what happens as a result of adopting that scientific attitude is really that we strip the event of its miraculous quality, unless we understand «miracle» to mean what has not yet been explained by science. In the *Lecture on Ethics* Wittgenstein distinguishes between a «relative» meaning and an «absolute» meaning of miracle.<sup>10</sup> We might say that something that is unexplained in accordance with our knowledge of the laws of nature at a given moment is a miracle in a relative sense. In an absolute sense, however, an event retains its miraculous quality by virtue not of its factual components but of an amazed or admiring gaze which is not the inquisitive gaze of science. Therefore, since the miraculous, strictly speaking, is a kind of admiring and amazed consideration, any ordinary event can be miraculous. And that is why Wittgenstein does not hesitate to describe the «experience of wondering at the existence of the world» as «the experience of seeing the world as a miracle». To put it in terms of the *Tractatus* (6.44), it is not *how* things are in the world that is mystical, but the fact that it *exists*.

Two notes from a later period (1947) help us to understand this, and, incidentally, they show the continuity of his thinking on this point. Wittgenstein speaks of the miracles of nature (*Wunder der Natur*): «the blossom, just opening out», «a crystal». And he relates these two events to two possible attitudes: how they are considered by the artist and by the mathematician. The scientist's gaze may also consider the crystal as one of «the miracles of nature» as long as he does not transform his admiring attitude into a problematic approach that poses questions about the causes of what happens. If he were to do so there would be «a rupture» that would destroy the ability to wonder at the event (the crystallisation) of which we know even beforehand, in this case, that it is based on molecular structure.<sup>11</sup> The opposite

---

10. Wittgenstein, L. [If someone grew a lion's head and began to roar and it was decided to fetch a «doctor and have the case scientifically investigated»]: «For it is clear that when we look at it in this way everything miraculous has disappeared; unless what we mean by this term is merely that a fact has not yet been explained by science which again means that we have hitherto failed to group this fact with others in a scientific system. This shows that it is absurd to say 'Science has proved that there are no miracles.' The truth is that the scientific way of looking at a fact is not the way to look at it as a miracle. For imagine whatever fact you may, it is not in itself miraculous in the absolute sense of that term.» «Lecture on Ethics», *The Philosophical Review*, vol. 74, no. 1, 1965. My emphasis

11. Wittgenstein, L. «The miracles of nature, / We might say: art *discloses* the miracles of nature to us. It is based on the *concept* of the miracles of nature. (The blossom, just opening out. What is *marvellous*

attitude is that of the artist: if someone were to ask «but what is there that is marvellous in that blossom?», one would simply have to reply «look, how it's opening out!» In other words, there is no point in presenting reasons or arguing to convince someone of what is marvellous in the opening of a blossom. Either one is sensitive to it or one is not, either one allows oneself to be impressed by it or one does not. But the ability to be affected also depends on having the *will to cast*<sup>12</sup> that special way of seeing on the world (*Look. The blossom, just opening out!*). I shall return to the characteristics of that way of seeing in the final section.

But there is another thing that must be pointed out: in using the expression «miracles of nature» (*Wunder der Natur*) Wittgenstein is distancing himself from the understanding of miracles as transgressions of the laws of nature or as supernatural interventions in the causal relations of the world as a series of events.

Wittgenstein returned to miracles in the 1930s, and his approach, more developed by then, is coherent with the point of view that we have just described. Indeed, in *Movements of Thought* he says:

If one wants to understand as Dostoevsky did the miracles of Christ such as the miracle at the wedding of Cana, one must consider them symbols! The transformation of water into wine is astounding at best & we would gaze in amazement at the one who could do it, but no more. It therefore cannot be what is magnificent. – What is magnificent is also not that Jesus provides wine for the people at the wedding & also not that he gives it to them in such an unheard of manner. It must be the marvellous that gives this action content & meaning. And by that I don't mean the extraordinary or the unprecedented but the spirit in which it is done and for which the transformation of water into wine is only a symbol (as it were) a gesture. A gesture which (of course) can only be made by the one who can do this extraordinary thing. The miracle must be understood as gesture, as expression if it is to speak to us. I could also say: It is a miracle only when he does it who does it in a marvellous spirit. Without this spirit it is only an extraordinarily strange fact. I must, as it were, know the person already before I can say that it is a miracle. I must read the whole of it already in the right spirit in order to sense the miracle in it!

When I read in a fairy tale that the witch transforms a human being into a wild animal, it is also the spirit of this action, after all, that makes an impression upon me.<sup>13</sup>

---

[*herrlich*] about it?) We say: 'Look, how it's opening out!'/... The mathematician too can of course marvel at the miracles [*Wunder*] (the crystal) of nature; but can he do it, once a problem has arisen about *what* he sees? Is it really possible as long as the object he finds awe-inspiring or gazes at with awe is shrouded in a philosophical fog? / I could imagine someone admiring trees, & also the shadows, or reflections of trees, which he mistakes for trees. But if he should once tell himself that these are not after all trees & if it becomes a problem for him what they are, or what relation they have to trees, then his admiration will have suffered a rupture, that will now need healing.» *Culture and Value, op. cit.*, 82. My emphasis.

12. "We do not see the human eye as a receiver, it appears not to let anything in, but to send something out. The ear receives; the eye looks. (It casts glances, it flashes, radiates, gleams.)» Wittgenstein, L., *Zettel*, Basil Blackwell, 1998, #222.

13. Wittgenstein, L. *Movements of Thought*, in *Ludwig Wittgenstein: Public and Private Occasions*, Rowman & Littlefield, Lanham (MA), 2003, 91–93.



In this note on *The Brothers Karamazov* Wittgenstein is referring to Chapter 4, «Cana of Galilee», of Book 7, «Alyosha»: when Jesus turned water into wine he wanted to give the people happiness, because what was important for him was not sorrow but happiness: «He who loves men, loves their gladness»<sup>14</sup> (which is what had always been said by Father Zossima, before whose coffin Alyosha is now standing, and as he listens to the story of the wedding in Cana being read aloud he suddenly understands that that is its meaning).

But in Dostoyevsky's story there is something else, which Wittgenstein must have felt as very close: the miracle, i.e. the meaning of the Biblical account of the miracle, is *connected* with an «ecstasy», with an experience of the kind that Wittgenstein called «mystical»: the astonishment or amazement at the existence of the world which Alyosha celebrates at the end of the chapter.<sup>15</sup> But that ineffable experience, expressible through literature, through the allegories or stories of the miracles, transforms Alyosha in a very special way: he sees the world in a different way as he celebrates its existence. It is not the facts of the world that have changed but the way of seeing it, the perspective from which it is considered and valued. Or, to express it in the manner of the *Tractatus*: the limits of the world change and they delimit an ethical space characterised by reflection on a life that is worth being lived.<sup>16</sup>

In the period of the *Tractatus*, what we are offered by Tolstoy's stories, Dostoyevsky's novel, tales of witches... is not so much an explicit moral injunction as what is indicated by Wittgenstein's comment on Uhland's poem «Count Eberhard's Hawthorn». Engelmann, in his memoir, sums up thus: «the poem as a whole gives in 28 lines the *picture* of a life».<sup>17</sup> That is: it may be said, in accordance with the conception of meaning in the period of the

---

14. Dostoyevsky, F. *The Brothers Karamazov*, Penguin, Harmondsworth, 1958, 424.

15. «The vault of heaven, studded with softly shining stars, stretched wide and vast over him. From the zenith to the horizon the Milky Way stretched its two arms dimly across the sky... The gorgeous autumn flowers in the beds near the house went to sleep till morning. The silence of the earth seemed to merge into the silence of the heavens, the mystery of the earth came in contact with the mystery of the stars... Alyosha stood, gazed, and suddenly he threw himself down flat upon the earth./ He did not know why he was embracing it. He could not have explained to himself why he longed so irresistibly to kiss it, to kiss it all, but he kissed it weeping, sobbing and drenching it with his tears, and vowed frenziedly to love it, to love it for ever and ever... It was as though the threads from all those innumerable worlds of God met all at once in his soul, and it was trembling all over 'as it came in contact with other worlds'. He wanted to forgive everyone and for everything, and to beg forgiveness – oh! not for himself, but for all men, for all and for everything, 'and others are begging for me', it echoed in his soul again.» Dostoyevsky, F. *The Brothers Karamazov*, *op. cit.*, 426–7.

16. In the *Lecture on Ethics* Wittgenstein connects three personal experiences (wonder at the existence of the world, the experience of feeling absolutely safe, and the feeling of guilt) with a conceptual clarification about what he understands by ethics apart from its consideration as «the enquiry into what is good» (Moore). To indicate what he understands by ethics he offers a list of expressions that he considers equivalent: ethics is «the enquiry into what is valuable, or, into what is really important... the enquiry into the meaning of life, or into what makes life worth living, or into the right way of living». Wittgenstein, «Lecture on Ethics», *op. cit.*

17. Engelmann, P. *Letters from Ludwig Wittgenstein*, Basil Blackwell, 1967, 83 f. The underlining is mine.

*Tractatus*, that what is inexpressible in language is offered through literary fiction as a way of seeing, as a *picture* in the light of which the way of considering life changes. In other words: as a new *perspective* that induces a new attitude to life.

But at that point in the 1930s, without a break with the previous period, according to the passage by Dostoyevsky that refers to the wedding in Cana, what was marvellous was not the strangeness of the act of turning water into wine but what «gives this action content & meaning», with the result that the action became a symbol. However, for this second conversion to take place, that is, for the action to become a symbol, it must embody a «spirit» expressed in the gesture of the miracle, for the understanding of which it seems that one «must, as it were, know the person already», that is, incorporate it in the personality (the totality of the life) of the person who performs it.

In the passage in *The Brothers Karamazov*, in the vigil for Father Zossima a monk reads the Gospel and comes to the episode of the wedding in Cana. As Alyosha listens, he says to himself:

It was not grief but men's gladness that Jesus extolled when he worked his first miracle – he helped people to be happy... 'He who loves men, loves their gladness'... Without gladness it is impossible to live... Whatever is true and beautiful is always full of forgiveness...<sup>18</sup>

In other words: the gesture acquires meaning in connection with a very general perspective about what human life should be like, presided over by happiness and brotherly bonds, a perspective embodied in the biographical identity of Christ (whether it is historical or not, for there would be no problem in considering him as a literary character, since faith, as we have already indicated, is not based on historical truths, and it would even be possible for the Gospel accounts to be false and that would not alter faith).

In *Movements of Thought*, referring to the figure of an apostle, Wittgenstein once again relates his exceptionality to the form that his life adopts. In other words, what gives symbolic meaning to a gesture is the fact that it is embodied in a life that we set up as a model from which to consider my life and in accordance with which to *inspire*<sup>19</sup> my action in various situations and contexts that are probably very different from the ones experienced by him:

---

18. Dostoyevsky, F. *The Brothers Karamazov*, *op. cit.*, 424.

19. According to Wittgenstein, a model establishes a *way of observing or considering* with respect to an object. Therefore, the object compared need not share all the features or predicates that characterise the model with which it is compared. To take the life of someone (Jesus, an apostle, a hero in fiction,...) as a model implies learning from it or drawing inspiration from it to confront the challenges of my own life, not to reproduce it, copy it, etc. For the notion of model in Wittgenstein, see Marrades, J., "Wittgenstein, constructor de modelos", in Marrades Millet, J. (ed.), *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Plaza y Valdés. 2012, 119–154. On the sense in which Wittgenstein may have taken the figure of Hadji Murat in Tolstoy's novel as a model, see Sánchez Durá, N., "La virtud moral de las alegorías: Wittgenstein y *Hadji Murat*", in Marrades Millet, J. (ed.), *op. cit.*, 223–254.

To be an apostle is a life. In part it surely expresses itself in what he says, but not in that it is true but in that he says it. Suffering for the idea defines him but here, too, it holds that the meaning of the sentence «this one is an apostle» lies in the mode of its verification. To describe an apostle is to describe a life. What impression this description makes on others must be left to them. Believing in an apostle means to relate toward him in such & such a way – relate actively.<sup>20</sup>

Now, the *effects* that the apostle's «news» may have, the impression produced by his example and the spirit that animates Christ's gesture in the wedding in Cana depend variously on the state of mind and the moral sensibility of each person. Here we come back to what we emphasised at the start: religious faith is a matter of a passionate commitment to a system of coordinates for judging and acting which one takes up of one's own accord, sovereignly. In other words, ultimately, the religious point of view, the moral perspective that is adopted, does not have a rational foundation.

Once again, this coincides with his opinion about ethics in general. An «ethical proposition» is no more than a «personal act», but it is like an «exclamation of admiration». Trying to find a basis for an ethical act is no more than reducing it to other acts that «make an impression on you. If in the end you don't have disgust for this & admiration for that, then there is no justification worthy of that name.»<sup>21</sup> If it is a matter of adopting a system of coordinates to change my life, if there is a primacy of praxis over theory, then the significance of the stories in which a miraculous event appears, or of tales in which a witch transforms a human being into a wild animal!, or the impression produced by a life so exemplary that one may set it up as a model, is not independent of the life of the believer, his aversions and admirations, and his prior moral (or religious) sensibility. Nothing can compel someone to believe – to adopt that system of coordinates – if the believer does not make a place for that story in his life. In *Movements of Thought*, referring to Kierkegaard, he says:

I represent a life for you & now see how you relate to it, whether it tempts (urges) you to live like that as well, or what other relation to it you attain. Through this representation I would like to as it were loosen up your life.<sup>22</sup>

I think that Wittgenstein maintained this point of view until his last days. Indeed, in a note in 1944 in *Culture and Value* Wittgenstein comes back to the conception of miracles that I have expounded, not in general but referring to himself. An example of a miracle might be for a «saint» to speak and for the trees around him to bow down before him in a kind of reverence. But he adds «Now, do I believe that this happens? I don't.» And he continues:

The only way for me to believe in a miracle in this sense would be to be impressed by an occurrence in this particular way. So that I should say e.g.: 'It was impossible to see these trees & not

20. Wittgenstein, L. *Movements of Thought*, *op. cit.*, 81–83.

21. Wittgenstein, L. *Movements of Thought*, *op. cit.*, 85.

22. Wittgenstein, L., *op. cit.*, 83.

to feel that they were responding to the words.’ Just as I might say ‘It is impossible to see the face of this dog & not to see that he is alert & full of attention to what his master is doing’. And I can imagine that the mere report of the *words* & life of a saint can make someone believe the reports that the trees bowed. But I am not so impressed.<sup>23</sup>

Thus, what impresses some does not impress others, and «miracles», inasmuch as they are narratives of strange or spectacular events, are not a proof of anything and do not have universal significance. The believer does not need them to sustain his faith, and they will not convince the non-believer.<sup>24</sup> Therefore, the transforming ability of miracles refers both *to what they express* and *to the person who receives what is expressed*, and only thus can one gauge the degree to which something may be «miraculous» for someone, for it depends on the extent to which it affects and transforms him. If someone does not marvel at the opening of a blossom or the presence of a crystal, no amount of talk will lead him to change his blindness. However, the *sine qua non* condition for being able to be affected is an artistic way of considering (*künstlerische Betrachtungsweise*), on which I shall dwell in the following section.

## Flashing aspects

In paragraph XI of the second part of *Philosophical Investigations*, Wittgenstein concerns himself with studying the grammar of the various expressions that belong to the language game of «to see». He sets out from two cases in which the verb «to see» is used, in which it is possible to distinguish two different meanings of the term, depending on the different «category» of what is seen: in one case, someone sees a particular thing, for example, a face; in the second case, someone not only sees a face but also sees the *likeness* between that face and another one. In this second case, on seeing the likeness of one face to another, which Wittgenstein calls the experience of «noticing an aspect», one might say that nothing has changed in the perception of the features of the face, and yet it is seen *differently*. Simply from the kind of example that Wittgenstein analyses, it is clear that his investigation is not of a causal nature, nor, therefore, is it a study of experimental psychology; it is a conceptual reflection. As we know, his meditation goes on to analyse the expressions that concern the perception of ambiguous figures – such as Jastrow’s famous duck/rabbit – which Wittgenstein contrasts with figures that can be described in a neutral way without committing oneself to any interpretation

23. Wittgenstein, L. *Culture and Value*, *op. cit.*, 67–68.

24. In this regard, Wittgenstein differs from Tolstoy without completely disagreeing with him. In the preface to *The Gospel in Brief*, Tolstoy says that he will omit everything that impedes concentrating on Jesus’s doctrine as a doctrine that gives meaning to life. Accordingly, he omits everything connected with miracles because they are «fragile» stories and unnecessary for someone who already believes in the divinity of Jesus (he explicitly mentions the exclusion of the miracles of Cana, Capernaum, etc.). However, Wittgenstein does not entirely exclude the experience to which the miracles give rise, which he considers a possible religious (and moral) experience, if it is treated from a *künstlerische Betrachtungsweise*.

(as in the case of the drawing of a triangle, for which Wittgenstein suggests as many as seven descriptions: a triangular hole, a mountain, an arrow or pointer, half a parallelogram, etc.).

Very soon the analysis takes on a dimension that goes beyond mere visual perception and that could be understood as a model for a broader field of cognitive acts connected with the language games of the various meanings of «see», «perceive», «consider», etc.<sup>25</sup> The affinities between expressions such as «I see it as», «I imagine it as», «I consider it as», «I represent it to myself as», etc. are due to the fact that the way of seeing the world involves thinking or our general view of the world.<sup>26</sup> Wittgenstein himself says that his analysis applies to a modified concept of sensation which is not the ordinary one: a sensation that does not depend on any specific sensory organ, and by which we capture intentional attitudes such as emotions or desires, and also qualities connected with psychological predicates involved in aesthetic consideration: the sadness or timidity of a face and of a portrait of it, or the plaintive sound of a melody.<sup>27</sup> In a preparatory text for section XI of *Philosophical Investigations*, Wittgenstein makes it clear that the «seeing» that is involved is not confined to the mere seeing of visual perception, but that it extends to the interpretative «seeing» of which one can speak when considering artistic appreciation:

I could say of one of Picasso's pictures that I don't *see* it as human. Or of many another picture that for a long time I wasn't able to see what it was representing, but now I do. Isn't this similar to: for a long time I couldn't hear this as of a piece, but now I hear it that way. Before, it sounded

---

25. See Jacurzynski, W. *La idea de perspectiva en Filosofía, Antropología y Literatura*, CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata, 2015, 83 and note 5 and Brinker, M. "Seeing as' and the Referential Reading of Fiction", in Haller, R. (ed.) *Aesthetics. Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium*, Hölder-Pichler-Tempsky, Vienna, 1984, 194.

26. See Jacurzynski, W. *La idea de perspectiva...*, *op. cit.*, 194.

27. «For how could I see that this posture was hesitant before I knew that it was a posture and not the anatomy of the animal? But surely that only means that I cannot use *this* concept to describe the object of sight, just because it has *more* than purely visual reference? – Might I not for all that have a purely visual concept of a hesitant posture, or of a timid face? Such a concept would be comparable with 'major' and 'minor' which certainly have emotional value, but can also be used purely to describe a perceived structure. The epithet 'sad', as applied for example to the outline face, characterizes the grouping of lines in a circle. Applied to a human being it has a different (though related) meaning. (But this does *not* mean that a sad expression is *like* the feeling of sadness!) Think of this too: I can only see, not hear, red and green, – but sadness I can hear as much as I can see it. Think of the expression 'I heard a plaintive melody'. And now the question is: 'Does he *hear* the plaint?' And if I reply: 'No, he doesn't hear it, he merely has a sense of it' – where does that get us? One cannot mention a sense-organ for this 'sense'. Some would like to reply here: 'Of course I hear it!' – Others: 'I don't really *hear* it.' We can, however, establish differences of concept here. We react to the visual impression differently from someone who does not recognize it as timid (in *the full* sense of the word). – But I do *not* want to say here that we feel this reaction in our muscles and joints and that this is the 'sensing'. – No, what we have here is a modified concept of *sensation*. One might say of someone that he was blind to the *expression* of a face.» Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*, Blackwell, 1999, II, XI, pp. 209<sup>e</sup>–210<sup>e</sup>.

like so many little bits, which were always stopping short – now I hear it as an organic whole. (Bruckner.)<sup>28</sup>

So I think that Wittgenstein's analysis of the perception of aspects and of «seeing as...» is applicable to his conception of miracles. Or, to put it another way: one can understand the comprehension of miracles as a «seeing as...» that is applied to systems of symbols. Furthermore, in this particular case it is not important to observe the distinctions between «seeing as», «seeing in» and «seeing with» that are discussed when it is a matter of switching from a reflection about the gaze to a reflection about the image.<sup>29</sup> But it is important to point out that the distinction of «seeing in» is, in fact, introduced by Richard Wollheim in the second edition of *Art and its Objects* to face the fact that «seeing as» is not specific to pictorial perception. Moreover, it is not my intention to establish a strict identity between the application of «seeing as» to visual perception and to the case of miracles. It is obvious that there are notable differences between the ways of looking and seeing in the case of religion and miracles and when what is concerned is a material object or a visual image.<sup>30</sup> I simply wish to point out that the application of these concepts helps us to understand Wittgenstein's conception of miracles and its relationship to the artistic way of considering.

However, let's take it one step at a time, and let's go back to the kind of perception of ambiguous figures with which Wittgenstein's analysis begins.

The concept of «seeing...» is bound up with the notions of «continuous seeing» and the «dawning» of an aspect. When I look at the figure of the duck/rabbit it is possible that at first I continuously see only one of the aspects that constitute the picture: for example, a rabbit. However, «something» happens – perhaps a suggestion made by another person who is looking at it – and suddenly an aspect of the picture that I had not noticed previously flashes or shines out. Nothing has changed and yet something has changed: I see differently because I see what I was seeing – which is still the same strokes, the same colours, etc. – as something different that I did not see before. And the fact that I see something different is displayed in public features of my behaviour. Ranging from 'fine shades of behaviour',<sup>31</sup> such as the expression of my voice and face and gestures, and my skill in repeating the picture (now comparatively greater than before when I did not see), to a notable change in attitude and in the course of my behaviour. Because after I have seen a new aspect I am capable of making applications and uses of the figure of which I was incapable before; like the child

28. Wittgenstein, L. *Last writings on the Philosophy of Psychology*, Vol I, Blackwell, 1982–1990, #677.

29. See Alloa, E., "Seeing-as, Seeing-in, Seeing-with: Looking through Images" in Heinrich, R., Nemeth, E., Pichler, W., and Wagner, D. (eds.) *Image, and imagining in Philosophy, Science and the Arts*, Vol I, 2010.

30. «While seeing-as can easily be translated into similar expressions devoid of any sensory dimension such as 'interpreting-as' or 'understanding-as', the situated visual discrimination can only be made in front of the object. As opposed to linguistically mediated learning of the propositional content of the 'as', the discrimination is made along lines within the artefact.» Alloa, "Seeing-as...", *op. cit.*, 183.

31. Wittgenstein, L. *Philosophical investigations*, *op. cit.*, II<sup>a</sup>, #XI, 207e.



with a cardboard box who says «it's a house» and acts in a complex way as if it were a house because he sees it like that.

Now let's go back to miracles. We have seen that religion consists of a series of «messages» – and miracles are part of those messages – that have the apparent form of a historical narrative, but one that must not be treated like any other paradigmatic historical narrative (see note 6). In this regard, Wittgenstein compares the attitude that we must have to such messages to the attitude that we have to different forms of fiction (see note 7).

What is more, strictly speaking, miracles are not events or, to put it in another way, any ordinary event can be seen as miraculous. Whether an event can be considered as a miracle depends on adopting a perspective that is the opposite of the scientific way of considering. A perspective that has as a condition a kind of admiring and amazed consideration akin to the artistic way of considering (see notes 10 and 11).

That is why the gesture that embodies the spirit of the person who performs the miracle and that is connected with the image that we have of his life may be that of a saint (Christ at Cana in Galilee in Dostoyevsky's story) or a literary character, as in the case of a fairy tale where, for example, a witch transforms a human being into an animal (see note 13).

It is this admiring and amazed gaze that *suddenly* helps one to grasp the meaning of the gesture constituted by the miracle by perceiving it in the light of a new aspect (Alyosha suddenly sees the transformation of water into wine in the light of a new aspect: that what Christ extolled was that one who loves men loves their gladness, that without gladness it is impossible to live, and that what is beautiful and true is full of forgiveness). In other words, the transforming impression of the miracle due to the picture that we have of the life of the person who performs it establishes a new perspective from which to consider and value the world and our life.

However, this transforming impression of our way of valuing is not guaranteed, not everybody sees the same event as a miracle. Where, for some, an aspect flashes, others may be «blind». Wittgenstein put himself as an example. Just as he says that for some time he could not «see» a picture by Picasso as something human or a work by Bruckner as an organic whole, he also says that he could not see as a miracle the story of the trees bowing down in reverence in response to the words of a saint. The examples of Picasso and Bruckner involve a kind of *temporary* blindness that is revealed in the change of aspect: at a certain moment he begins to perceive the two things in the same way and at the same time differently: the strokes and smears are now seen as a picture, the unconnected fragments of music as an organic whole. But the case of the story of the saint and the trees involves a permanent blindness. Wittgenstein says that in order to consider this event as a miracle it would be necessary to be able to *see* the trees and at the same time «feel» their movement as a response to the saint's words, like the way in which one cannot fail to see in a dog's face an expectant attitude in relation to his master.<sup>32</sup> Well, in an equivalent way that someone may be unable to recognise the sadness of a face or the expectant attitude of a dog with regard to his master, someone may be blind to the possibility of seeing an event as miraculous in an absolute sense and may see it

---

32. See note 23.



merely as an extraordinary event awaiting an explanation, i.e., in a relative sense. This person will react differently to someone who does so because his sensation, «a modified concept of *sensation*», is different.<sup>33</sup>

However, Wittgenstein says that, although it is not his case, he can «*imagine*» that someone may believe in the bowing of the trees after becoming acquainted with the «*words & life*» of the saint.

The imagination becomes involved because «Now I see it as a...» goes with «I am trying to see it as a...» or «I can't see it as a... yet».<sup>34</sup> Elsewhere he says that «the concept 'I am now seeing it as...' is akin to 'I am now having this image'. «Seeing an aspect and imagining are subject to the will.»<sup>35</sup> However, someone having the desire to see something as something in accordance with an image, in our case the desire to see something as a miracle that is related to the picture of a life, does not depend solely on the will. Basically it depends on a relation of exteriority or strangeness, because I would not say of a conventionally portrayed lion (or of some knives and forks on a table) that I *see it as if it were* a lion (or that I see them *as if they were* knives and forks).<sup>36</sup> However, this exteriority and strangeness may come not only from the ambiguity of the picture or from how it is represented but also from the way in which we look. In the case of the miracles, as we have repeated, this strangeness corresponds to a kind of admiring and amazed consideration akin to the artistic way of considering and unlike the way in which science asks questions.

In this respect there is a particularly significant passage in *Culture and Value* (1930) which, despite the 17 years between them, is related to that other passage in which he comments on the different attitude to what he calls «miracles of nature» (a crystal, or a blossom opening out). In the passage written in 1930 Wittgenstein meditates on an experience that Engelmann had: when he looked at a drawer full of his manuscripts and letters they looked so glorious that he would have liked to present them to other people, but when he tried to make a selection the charm was lost and he gave up the attempt. Wittgenstein says that Engelmann sees his letters and manuscripts as splendid because «he is *seeing* his life *as* God's work of art, & and as such it is certainly worth contemplating, as is every life & everything whatever» (which is precisely the way in which any event is considered as miraculous: a blossom opening out, etc.). In order to convey Engelmann's experience, which Wittgenstein understands, he suggests that we should *imagine* a theatre where we see someone walking up and down on the stage in an ordinary way, just as anyone behaves on any day in his life. We would be seeing «from outside» (*von außen*), suddenly (*plötzlich*), a «chapter from a biography». It would be

---

33. «We react to the visual impression differently from someone who does not recognize it as timid (in the full sense of the word).-But I do *not* want to say here that we feel this reaction in our muscles and joints and that this is the 'sensing'. – No, what we have here is a modified concept of *sensation*. One might say of someone that he was blind to the *expression* of a face.» Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*, *op. cit.* II, XI, pp. 209e–210e. See the whole of note 24.

34. Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*, *op. cit.*, II, XI, 206e.

35. Wittgenstein, L. *Philosophical...*, *op. cit.*, 213<sup>a</sup>.

36. Wittgenstein, L. *Philosophical...*, *op. cit.*, 206e and 195e.

«uncanny» (*unheimlich*) and «wonderful» («*wunderbar*»).<sup>37</sup> But what is there in this scene that is special if what we see in it is what we see every day without being impressed by it? Yes, but we do not see it from the «right perspective» (*Perspektive*). The right perspective is the one that is established by the artist or requires the work of art, and among other characteristics it involves a way of seeing that makes *epoché* of the material determinations of the object – in this case letters and manuscripts – by means of a warm, happy way of looking,<sup>38</sup> without prejudice (*unvoreingenommen*) and enthusiastic in advance (*vorher begeistert zu sein*).<sup>39</sup> This is the ultimate reason why Wittgenstein does not consider miracles as extraordinary alterations of the causal sequences of events in the world, because the work of art, the way of seeing that it implies and involves, is the object seen *sub specie aeternitatis*, that is, seen from outside, outside space and time, with the whole world as background.<sup>40</sup>

If Wittgenstein says, here and there, with regard to the perception of visual aspects, that it is necessary to have a particular disposition or attitude or ability acquired by training, then for the perception of the aspect that is revealed when something is seen as a miracle in an absolute sense it is necessary to have a particular moral sensibility. However, in the same way that «Aspect-blindness will be akin to the lack of a ‘musical ear’»,<sup>41</sup> someone who is blind to considering the miraculous will be deprived of *the ability to cast beyond the works of art* an admiring and amazed look, one that is warm and happy, without prejudice and enchanted (*die künstlerische Betrachtungsweise*). And in the same way that «the ‘aspect-blind’ will have an altogether different relation to pictures from ours»,<sup>42</sup> the miracle-blind will have an attitude to life that is totally different from that of someone who is not miracle-blind.

---

37. «... so that suddenly we are observing a human being from outside in a way that ordinarily we can never observe ourselves; as if we were watching a chapter from a biography with our own eyes,--surely this would be at once uncanny and wonderful» Wittgenstein, L., *Culture and Value*, *op. cit.*, 6–7. My emphasis.

38. See note 1. Happy, i.e., reconciled with the world.

39. *Op. cit.*, «But only the artist can represent the individual thing so that it appears to us as a work of art; those manuscripts *rightly* lose their value if we contemplate them singly & in any case without *prejudice*, i.e. without being enthusiastic about them in advance. The work of art compels us – as one might say – to see it in the right perspective, but without art the object is a piece of nature like any other...»

40. «The work of art is the object seen *sub specie aeternitatis*; and the good life is the world seen *sub specie aeternitatis*. This is the connexion between art and ethics. The usual way of looking at things sees objects as if were from the midst of them, the view *sub specie aeternitatis* from outside. In such a way that they have the whole world as background. Is this it perhaps -- in this view the object is seen together with space and time instead of in space and time? Wittgenstein, L., *Notebooks 1914–1916*, *op. cit.*, p. 83.

41. Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations*, *op. cit.*, II, #XI, p. 214e.

42. *Loc. cit.*



WITTGENSTEIN Y EL MODERNISMO:  
UN ENCUENTRO EN LA TERCERA FASE

# Wittgenstein and Modernism: An Encounter of the Third Kind

Anat Matar  
**University of Tel-Aviv**  
anatmatar@gmail.com

---

Fecha de recepción: 12.12.2018 / Fecha aceptación: 14.02.2019

## Abstract

In earlier works, the author has twice discussed Wittgenstein's work in relation to the modernist Geist that prevailed during his time. In the first, it was argued that the *Tractatus* was a modernist cornerstone, and then the idea was advanced that Wittgenstein's later thought exemplified an essential modernist trait. Without contradicting these claims, a criticism is now offered on the aestheticism crucial to modernism and also to Wittgenstein's thought.

## Keywords

Wittgenstein, modernism, *Tractatus*, criticism, aesthetics

## Resumen

En el pasado, dos veces trabajé discutiendo sobre el trabajo de Wittgenstein en relación con el *Geist* que prevalecía en su época. Argüí, primero, que el *Tractatus* era una piedra angular y entonces continué la idea de que el último pensamiento de Wittgenstein ejemplificaba un esencial tratado modernista. Sin contradecir estos propósitos, ofrezco ahora una visión crítica del esteticismo crucial para el Modernismo y también para el pensamiento de Wittgenstein.

## Palabras clave

Wittgenstein, Modernismo, *Tractatus*, teoría crítica, estética



## An autobiographical introduction

Both modernism and Wittgenstein's philosophy are topics to which I find myself incessantly returning: consuming, thinking and reading about modernist art – modernist literature, theatre, visual arts, architecture and music; trying to understand (but also struggle with) the modernist charm, its historical uniqueness and enigmatic power; and reading Wittgenstein (and about him), thinking – or training myself to think – along his lines of thought, resisting him. Wittgenstein's main oeuvre was written in Europe during the heyday of Modernism, and it is quite clear that he was aware of the uniqueness of the historical moment he was active in. His numerous remarks about contemporary art, music and literature, as well as his political insights, certainly attest to this. In the past, I have twice discussed Wittgenstein's work in relation to the modernist *Geist* that prevailed during his time. My first attempt was an elaborate argument, which aimed both at uncovering a deeply entrenched modernist dogma and at presenting Wittgenstein's *Tractatus* as the clearest expression of modernist philosophy (including that dogma, of course). This argument is the core of my book, *Modernism and the Language of Philosophy*. But as I kept reflecting on the Wittgenstein-modernism issue, I came to embrace a different approach. A volume of essays I had the privilege to edit, entitled *Understanding Wittgenstein, Understanding Modernism*, offered many perspectives from which the Wittgenstein-modernism linkage was addressed. Through my involved reading of these essays, I came to realize that no clear-cut and definitive analysis could capture that linkage, and that its lack was essential, because both Wittgenstein's oeuvre and modernist artworks show us that in order to gain understanding we need hesitation, instability, doubts, a variety of attempts at articulation and the refusal of tempting (positive or negative) solutions. Approaching the question about Wittgenstein's relation to modernism in this vein emphasizes the *Later Wittgenstein*, rather than the author of the *Tractatus Logico-Philosophicus*, and offers a softer, more «feminine» line of interpretation to the modernist legacy, which is usually thought of as rather «masculine». These terms, «feminine» and «masculine», are not drawn from either the Wittgensteinian or the modernist core-glossary. They gain their importance and explanatory force from a *post-modernist* perspective. Indeed, the post-modernist view-



point has helped me in my analyses *throughout* my years of reading and loving Wittgenstein and modernism; but in the present, third encounter, I'd particularly like to appeal to some post-modernist insights in order to criticize a notion appealed to by Wittgenstein and the modernist artists and thinkers alike: that of aesthetic sensitivity. My talk will hence consist of necessarily elaborate presentations of my first two encounters with the Wittgenstein-modernism linkage, and then an inconclusive postmodernist musing.

## First Encounter

By «modernism» I refer loosely to a movement which united artists, writers and literary critics who worked, roughly, since the end of the 19<sup>th</sup> Century until the outbreak of the second world war. Notoriously, one of its agreed characterizations is that it defies characterization. But it is quite common to theorists of modernism to identify it by its incessant examination and destabilization of the medium of expression («form») and its role in effecting content. Read thus, as essentially dialectical, self-reflective and self-critical, modernism is philosophical to the core. Yet one of the fundamental ideas adhered to by modernists is the claim that their own works should not be classified as philosophical, but rather be seen as the proper *heir* of traditional philosophy, because the kind of truth *sub specie aeterni* sought by philosophers cannot be *straightforwardly* articulated and hence is better expressed by the arts. In their attempts at articulating this truth, philosophers allegedly use an improper linguistic tool, and as a result they are left devoid of tongue, speechless.

It is crucial to see that the modernist conception of language which left traditional philosophy mute was distrustful towards everyday language as well. A quick mention of Joyce, Beckett, Woolf, Mallarmé, Rilke and also – and significantly – Benjamin reminds us that this is so. Ordinary language, being informational and instrumental in essence, was conceived by modernists as essentially stale and irrelevant for anything *real*. Indeed, for this reason *realism* itself was rejected as fraudulent. Thus Clement Greenberg writes that for modernists, realistic art was taken as illusionist, as one which had dissembled the medium, using art to conceal art.<sup>1</sup> Michael Bell, writing on the metaphysics of modernism, goes even further and emphasizes the modernist resistance to *concepts* as such: conceptual and theoretical analyses, he argues, were not seen by modernists as able to convey the kind of multifaceted truth they sought.<sup>2</sup> Following Nietzsche, any part of language that was conceived a mere passive representation was looked at as unreflective and inadequate for expressing the real richness of experience. Images (including literary images, metaphors) were found much more suitable for this purpose. A similar idea is expressed by Fredric Jameson, when he argues that with mod-

---

1. C. Greenberg, (1965) “Modernist Painting”, reprinted in F. Frascina, F. and Ch. Harrison, Ch., *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, London, Paul Chapman Publishing, 1982, 6.

2. M. Bell, “The Metaphysics of Modernism”, in M. Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 10.

ernism we see a movement «away from positive content, and from the various dogmatisms of the signifier», towards an acknowledgement of «the gap between signifier and signified».<sup>3</sup>

While putting in doubt the ability of language to perform its traditional role of *representing* a firm reality, modernists emphasized its enormous capacities for *creating*. And they tried to express, to «perform», show, *present*, what both ordinary language and the language of philosophy had failed to *represent*. Their reflections were therefore expressed in artistic practice, in a spontaneous and subliminal way. The language of literature, or poetry – artistic language – is a language that is conscious of the true nature of language, they thought, and artists are the only ones who, in their extraordinary combinations of forms and words, succeed in touching the real. Thus modernists did not only understand how tightly content and form were interwoven; they saw how *non-neutral* was technique, or medium, and hence were aware of the connection between their new attention to and re-evaluation of form (or technique) and the need to rethink the nature of the different registers of language and their relations to man and world.

All these post-*modern* (rather than post-modernist) themes adhere to a sharp distinction between the language of empirical discourse (including both ordinary and scientific discourses) and any linguistic form that expresses the creative, world-shaping dimensions of language. As for philosophy, contrary to certain trends in the 19<sup>th</sup> century, which drew philosophical investigations closer to those of psychology, history, or the natural sciences, modernists took it to be a *sui generis*. A logical or ethical reflection had to be independent of other intellectual disciplines. But it is precisely this purist requirement of autonomy that eventually forced philosophy into a non-existent territory and its sentences were presented as a sham.

This modernist picture of real and imagined linguistic territories is of course perfectly depicted in Wittgenstein's *Tractatus*. The book was published almost simultaneously with Joyce's *Ulysses*, T. S. Eliot's *The Waste Land*, Katherine Mansfield's *The Garden Party* and Woolf's *Jacob's Room*. As I read it, the book presents a definitive analysis of the Cartesian-Kantian-Fregean vision of man's place in the world and the possibilities and limits of reflecting about it. The *Tractatus* is modernist because it maximally crystallises and expresses *modern* thought (i.e., «traditional philosophy»), and by doing just this – annuls it. It develops the Frege-Russell notation as a manifestation of the Western tradition's requirements of world and thought: a realist metaphysics (remember that «solipsism strictly carried out coincides with pure realism»); a logocentric view of thought; and a conception of language as necessarily based on representation. These are the three prerequisites for any conceivable philosophy, and they are intimately connected.

The Tractarian draughtsman – as the epitome of traditional philosophy – is required to delineate the limits of thought and of language, and for this he needs to have a stable picture of the world: «If the world had no substance, then whether a proposition had sense would depend on whether another proposition was true. In that case we could not sketch any picture of the world (true or false)» (T 2.0211, 2.0212). The world has to have substance, and objects

---

3. F. Jameson, *The Prison House of Language*, Princeton, Princeton University Press, 1972, 195.

*must* make up this subsistent, unalterable substance. Language reflects this stable metaphysical picture. Indeed, despite the few mentions of the intricacy and liveliness of everyday language (4.002, 5.5563), the language conceived of in the *Tractatus* is altogether straightjacketed. Since the sense of a proposition cannot depend on whether another proposition was true, «to have meaning *means* to be true or false: the being true or false actually constitutes the relation of the proposition to reality, which we mean by saying that it has meaning (*Sinn*)» (NB 113). Thus, the metaphysical requirements we pose to «reality» dictate also our account of language, and then we project them back from language onto reality. «A proposition must restrict reality to two alternatives: yes or no. In order to do that, it must describe reality completely» (T 4.023). The interconnected requirements of complete description and bivalence affect, in turn, the structure of the proposition. A genuine proposition has to be «logical», uncontaminated by vagueness, evasive meaning or subjective interpretations. It must be analysable into simple components. Thus realism and representationalism are one and the same, reflecting the requirements of traditional logico-philosophical discourse.

But here comes the sting. As we learned from Nietzsche, especially in his early «On Truth and Lies in a Nonmoral Sense», throughout Western philosophy, it is language that introduces God – the transcendent stabiliser – in order to secure truth, and eventually itself in return. For language acquires its own stability from the *stipulated correspondence* to the stable reality it fathoms. And so it is in the *Tractatus* as well. The assumed isomorphism between language and reality, the bivalence of propositions, the metaphysics of simple objects, all depend on a matching «external» I, a metaphysical subject, that is, however, nowhere to be found (5.633). Realism and representationalism turn out to be justified only at the cost of establishing them on what they exclude. Hence the tension in reading the *Tractatus*. It at the same time affirms «and» denies realism, logocentrism and representationalism.

Thus, philosophical discourse completely fails to accomplish the purpose for which it has always been intended. It is for this reason that the famous distinction between saying and showing is so crucial. This, more than any other traditional distinction, gives modernism its *raison d'être* – or better, its *mode d'emploi*, its mode of *action*. Frege's attention to the necessary distance between language and world, sign and object, established the representational function of language by alienating, for the first time, the representing subject from the represented object. Since Frege, *Logos* excludes immediacy: neither subject nor object could «speak for itself», present itself, in the logical-linguistic realm. What needs to be captured immediately cannot be captured by any proposition in language, a proposition with sense and reference. Rather, it «shows itself» in the very «action» of people using language. It is hence *ergos*, rather than *logos*, that is the proper medium for reflection *sub specie aeterni*, for reaching the origin sought by philosophers. Read in this way, the say/show distinction is but another catchword for the old *logos/ergos* one, the word/deed distinction. And «in the beginning was the deed». Philosophy, in its *logical*, conceptual aspirations, is found inherently inadequate to accomplish the job it took upon itself, since words-*cum*-representations cannot overcome the distance from their references. Showing, presenting, performing, acting – these are the ways to overcome it. From this the distance is short for concluding that it is art, not philosophy, which eradicates the necessary abyss immanent to the representational medium.

Thus, the Tractarian decisiveness about the act of cancellation, the finality and purity of its results, the definitive silence, are strongly anchored in the fundamental assumptions regarding the principles that are implicitly embedded in every station of Western thought, and the total collapse of philosophical language in the *Tractatus* is conditioned upon accepting these principles. Whether Wittgenstein embraced them and took the picture he drew to be true but unsayable (as «orthodox» interpreters read him), or wished to expose their barren nonsensicality (as so-called «therapeutes» do), he certainly believed that his *Tractatus* caught the essence of philosophy and of language «as traditionally conceived». It is therefore not a coincidence that the say/show distinction is the one traditional distinction that «therapeutic» interpreters of Wittgenstein are not happy to treat as nonsensical. Whether Wittgenstein «seriously» showed us the inexpressible logical structure of the world, or, alternatively, only «ironically» pointed at the futility of this notion, philosophy's impotence is certain and final, and it «seriously» lays a heavy burden on showing, acting, presenting. This is how we get the core of modernism.

Before I move on to my second station, it is important to linger on just a little bit on the philosophical practice of the modernist artists themselves. Formally, as Greenberg proclaims, «modernist art does not offer theoretical demonstrations. It could be said, rather, that it converts all theoretical possibilities into empirical ones...» Its philosophical position «has been altogether a question of practice, immanent to practice and never a topic of theory».<sup>4</sup> I've just explained the reason for this. Yet many modernists felt that it was not at all easy to come to terms with the burden of theoretical silence, especially since their art *was* essentially philosophical through and through. As a result, we find in the work of some modernist artists an equivalent to Wittgenstein's puzzling ladder: a use of words which *eo ipso* annul themselves. Thus we have a series of modernist manifestos – futurist, surrealist, imagist, etc. – and reflective essays, like those written by D.H. Lawrence and Bertolt Brecht, complementing the artistic deeds with somewhat anti-theoretical theoretical reflections. Alternatively, the modernist ladder manifested itself in the suspicion artists directed towards their own artworks and a doubt concerning their ability to use them for expressing what they wished. Rilke supplies us with a fine example, for the steps in «Die Treppe der Orangerie – Versailles» (1906!) lead nowhere, or towards an inexpressible outside, precisely like the famous Tractarian ladder: «Even so this flight of steps ascends in lonely / pomp between pillars bowing eternally: / slowly and By the Grace of God and only / to Heaven and nowhere intermittently;». In the later works of Mallarmé, as Hans-Jost Frey shows, «the poem as something that comes into being is completely incompatible with what it expresses. If what it expresses were actually true, then it could not have come into being. In this way, everything that is expressed is questioned by the fact that it is expressed, just as, on the contrary, the positivity of expression is itself questioned by what is expressed. The ontological status of the poem... constitutes itself as its own annulment».<sup>5</sup>

---

4. C. Greenberg, «Modernist...», *op. cit.*, 9.

5. Frey 1996, 58.

## Second Encounter – Plurality and Aesthetic Sensitivity

This tension concerning the need to articulate what cannot be articulated uncovered what I believed to be – in my first encounter with the Wittgenstein-modernism linkage – a *modernist dogma*: despite their radicalism, modernist thinkers and artists cling to the traditional belief that the logocentric assumptions of philosophy are essential to it: that any philosophical attempt must yield to a saturated, static, «logical» conception of concepts, a stable reality and its definite representation. In this they virtually concurred with the academic classification of the writings of Hamann and Nietzsche, for example, as literary rather than philosophical. From a post-Tractarian perspective, it is evident that the *Tractatus* did «not» reach an «unassailable and definitive» truth; it did *not* annihilate philosophical language. And that is primarily because the metaphysical-methodological dogma concerning the nature of philosophy – which it took for granted – is false. Indeed, Wittgenstein was the first to acknowledge that. In G.E. Moore's recollections from his conversations with Wittgenstein, the latter is quoted as calling what he was doing «philosophy», yet «saying that it was not the same kind of thing as Plato or Berkeley had done, but that we may feel that what he was doing 'takes the place' of what Plato and Berkeley did» (PO 96). His was a «new subject», in which the finality is gone, and the limit-drawing Tractarian draughtsman with the confident hand and sharp logic is replaced by a «weak draughtsman», that all he can produce is a series of [grammatical] sketches, sometimes «badly drawn». I am of course quoting here Wittgenstein's own metaphors in the Preface to *Philosophical Investigations*. Explicitly acknowledging his former philosophy as dogmatic, he understood that instead of requiring that as a philosopher he should occupy a nonexistent place, and hence disappear, he should rather be everywhere, in constant move, changing locations and postures: «A thinker is very much like a draughtsman whose aim is to represent all the interrelations between things» (CV 12e), he remarked in 1931 – a formative period of his later thought. With the change from ethereal logic to earthly grammar a new philosophical époque was opened.

Does this change mean that the later Wittgenstein deserted his early modernism? I used to believe that it does; that Wittgenstein's acknowledgement of his former dogma led him out of the modernist stage. I no longer believe that this is so. Rather, I now think that his philosophy developed into a more mature and subtle form of modernism, one that does not break off at the «failure» of representation but emphasizes the «creativity» of the linguistic medium as a philosophical tenet. Thus, form and content are interwoven in Wittgenstein's *later* writings in a totally different way from that of the *Tractatus*. Language is no longer modelled upon a previously tailored notion of abstract, logical «thought» which digs its own grave: it is stripped off its traditional role of neutrally representing a firm reality, prior to and independent of the linguistic means of its expression. When we read Wittgenstein's later remarks – and here it is crucial to read beyond the *Investigations* – we see the idea of «entrenching philosophy more firmly in its own language» getting its purest expression. Even a passing remark such as «Sometimes a sentence can be understood only if it is read at the *right tempo*. My sentences are all supposed to be read slowly» (CV 57, 1947) reveals a new and radical kind of interest in language, very different from the earlier version. But such an interest in the «materiality» of language, needless to say, is thoroughly modernist.

So, the focus on the topic of modernism still seems to me useful for noticing less familiar aspects of Wittgenstein's interest in language. In that volume on Wittgenstein and modernism, Garry Hagberg compares Wittgenstein's interest in language as being written and read to that of Henry James, emphasizing Wittgenstein's self-consciousness about the possibilities of small linguistic errors that quickly grow into large philosophical ones, and of the impulses to miscast what we know and what we would say in the interest of a formerly-laid-down theory. In a different vein, David Schalkwyk's interest in modernism makes him read Wittgenstein's later writing as revealing immanent inner tensions between the situatedness of the philosophical search for meaning and the uncanniness of language as home. Both these suggestions (and others in that volume, e.g. those of Élise Marrou and David MacArthur) make it absolutely clear that Wittgenstein's later conceptions of language, of aesthetics and of philosophy combine the basis on which everything else is built.<sup>6</sup>

In what way? It is certainly not accidental that what we need here are Wittgenstein's own words rather than a paraphrase. Let me start by quoting one of Wittgenstein's most famous remarks, written in 1933-4: «I think I summed up my attitude to philosophy when I said: philosophy ought really to be written as a form of *poetic composition*... I was thereby revealing myself as someone who cannot quite do what he would like to be able to do (CV 24). This quote is crucial for understanding what it was, in Wittgenstein's unique approach to language, which could reveal unnoticed tensions and lead to a novel attitude towards them. Consider the following paragraph from *The Blue and Brown Books*:

What we call 'understanding a sentence' has, in many cases, a much greater similarity to understanding a musical theme than we might be inclined to think. But I don't mean that understanding a musical theme is more like the picture which one tends to make oneself of understanding a sentence; but rather that this picture is wrong, and that understanding a sentence is much more like what really happens when we understand a tune than at first sight appears. For understanding a sentence, we say, points to a reality outside the sentence. Whereas one might say 'Understanding a sentence means getting hold of its content; and the content of the sentence is *in* the sentence'. (BB 167, § 17)

This insight on understanding sentences through an internal gaze, which strengthens the linkage between content and form in language, is further developed and exemplified in *Philosophical Investigations*:

Understanding a sentence in language is much more akin to understanding a theme in music than one may think. What I mean is that understanding a spoken sentence is closer than one thinks to what is ordinarily called understanding a musical theme. Why is just this the pattern of variation

---

6. Cf. Garry L. Hagberg, "A Confluence of Modernisms: Wittgenstein's Philosophical Investigation and Henry James's Literary Language"; David Schalkwyk, "Wittgenstein and the Art of Defamiliarization", Élise Marrou, "We Should be Seeing Life Itself': Back to the Rough Ground of the Stage" and David MacArthur, "Art" – all in A. Matar (ed.), *Understanding Wittgenstein, Understanding Modernism*, N.Y.: Bloomsbury, 2017.



in intensity and tempo? One would like to say: *Because I know what it all means*. But what does it mean? I'd not be able to say. As an 'explanation', I could compare it with something else which has the same rhythm (I mean the same pattern). (One says, *Don't you see, this is as if a conclusion were being drawn* or *This is, as it were, a parenthesis*, and so on. How does one justify such comparisons? – There are very different kinds of justification here.) [...]

We speak of understanding a sentence in the sense in which it can be replaced by another which says the same; but also in the sense in which it cannot be replaced by any other. (Any more than one musical theme can be replaced by another.) / In the one case the thought in the sentence is something common to different sentences; in the other, something that is expressed only by these words in these positions. (Understanding a poem.) / Then has «understanding» two different meanings here? – I would rather say that these kinds of use of «understanding» make up its meaning, make up my *concept* of understanding. / For I *want* to apply the word «understanding» to all this.

But in the second case, how can one explain the expression, communicate what one understands? Ask yourself: How does one *lead* someone to understand a poem or a theme? The answer to this tells us how one explains the sense here. (PI 527-533)

All these reflections demonstrate the grammar of the new philosophical époque. They betray the uneasiness Wittgenstein felt upon realizing the necessary but also impossible consequences of the Linguistic Turn for philosophy. Whereas the Turn was practiced so well – celebrated – by modernist artists, a thorough and honest philosopher like Wittgenstein could not but admit the philosophical tension existing between the Turn's basic insight – the primacy of language in any investigation into essence – and the philosophical responsibility towards *logos*, thought, argumentation. Taking the Linguistic Turn seriously involves realizing – «against» Frege and Russell – that language is not an artificial «front» which gains its meaning from a deeper, more genuine «pure thought»; any appeal to thought as detached from the language which carries it betrays a retreat to the traditional misconception of language as based essentially on passive representation of an external realm. Coming to terms with the Turn means realizing the interdependence between the two indispensable kinds of «understanding» – prosaic and poetical, logical and musical. But how is it possible to offer grammatical «explanations» which do not transgress the realm of language in its richness? How, on the other hand, are *logos* or Thought preserved when we focus our gaze *in* the sentence? How does the «new subject» «take the place» of what Plato and Berkeley did? And, since Wittgenstein himself admits that philosophy «cannot» be written as a form of poetic composition, could he at all do «what he would like to be able to do»?

Obviously, a response to these questions cannot be given by concentrating on one kind of explanation – the conceptual one – and laying aside the other (the «poetical»). Both senses of «understanding» are necessary in order to convey philosophical insights, and none is marginal, secondary or inferior in relation to the other. And it is crucial to see that both models of «explanation» apply to «every» sentence, differences being only in degree or in context: Wittgenstein rightly speaks in general of «understanding a sentence in language». No sentences can be cut off from their «tempo» and «tone», and hence adopting the Linguistic Turn

entails treating the content of «every» sentence as partly embedded «in» the sentence, i.e., as untranslatable in full into a logical, ordered and allegedly «clear» conceptual array.

Wittgenstein's reluctance from talking about philosophical explanation is worth a mention now. In the above quotes, he uses this term either within scare-quotes or with an immediate correction, replacing «explain the expression» by «communicate what one understands». Indeed, the whole sequence of paragraphs functions as a philosophical «description», in accordance with Wittgenstein's proclaimed decision to offer «description alone» and «do away with all “explanation”» in philosophy (PI 109). Rather than premises and conclusion, we are offered a forceful analogy on our way towards grasping the idea of language's autonomy. We are «shown» the connection between linguistic and musical content and «are reminded of» music's autonomy. But in order to see what is shown to us, a particular aesthetic sensitivity is needed:

We say that someone has the *eye of a painter* or the *ear of a musician*, but anyone lacking these qualities hardly suffers from a kind of blindness or deafness. / We say that someone doesn't have a *musical ear*, and *aspect-blindness* is (in a way) comparable to this inability to hear.<sup>7</sup>

If we lacked this kind of sensitivity, we would simply miss the point and fail to understand what was communicated to us. The shift from a linear explanation to multi-focal descriptions is radical; it is not only a shift in methodology, structure and philosophical language, but also in the sort of skill required in order to exercise them. It is for this reason that we get innumerable comparisons between what the philosopher is trying to do and what an artist does; or between philosophical and aesthetic sensitivities. This idea is familiar enough from all of Wittgenstein's later writings, but it is developed especially in his *Lectures on Aesthetics* from 1938. Let me quote at some length from these important lectures, so we can develop the musical ear needed for the point I wish to make later:

One asks such a question as 'what does this remind me of?' or one says of a piece of music: 'This is like some sentence, but what sentence is this like?' Various things are suggested; one thing, as you say, clicks. What does it mean, it 'clicks'? Does it do anything you can compare to the noise of a click? Is there the ringing of a bell, or something comparable? (LA, III, 1, p. 19)

There is a 'Why?' to aesthetic discomfort not a 'cause' to it. (II 19, p. 14)

I very often draw your attention to certain differences, e.g. in these classes I tried to show you that Infinity is not so mysterious as it looks. What I'm doing is also persuasion. If someone says: «There is not a difference», and I say: «there is a difference» I am persuading, I am saying «I don't want you to look at it like that.» Suppose I wished to show how very misleading the expressions of Cantor are. You ask: «What do you mean, it is misleading? Where does it lead you to?» [...] «I am in a sense making propaganda for one style of thinking as opposed to another.

7. Quoted in R., Monk, Ludwig Wittgenstein, *The Duty of Genius*, London, Vintage Books, 1990, 538.

I am honestly disgusted with the other... (Much of what we are doing is a question of changing the style of thinking.) (III, 35, 37, 41, p. 27f.)

This last quote indicates that the sensitivity Wittgenstein appeals to is needed for conveying «any» philosophical content and is not at all restricted to aesthetics. Think for example of his appeal to our imagination in his discussion of rule-following, regarding the minute differences in cases of «being guided», in PI 172: when your eyes are bandaged, when you are unwilling to go, when you're dancing, etc. A sensitivity to something that is very delicate and evasive is needed here.

The last part of Wittgenstein's Lectures on Aesthetics focuses almost entirely on the notion of gesture and the intricacy in appealing to it for conveying an intention, description or judgment. For «gestures no less than words are intertwined in a net of multifarious relationships» (RFM VI 48, p. 352). Wittgenstein has in mind something similar to his frustration about doing philosophy as poetry when he exclaims: «How curious: we should like to explain our understanding of gesture by means of translation into words, and the understanding of words by translating them into a gesture. (Thus we are tossed to and fro when we try to find out where understanding properly resides.)» (Z 227)

The appeal to gesture – especially in this vein – is typical of modernism as well. It is central especially for Benjamin and Brecht, who also acknowledge its complexity. For all three thinkers, it forms part of the rejection of representation, or better, a «meta-rejection». As Greenberg notes, the fact that modernist painting has abandoned the representation of recognizable objects is dependent upon its rejection, in principle, of «the representation of the kind of space that recognizable, three-dimensional objects can inhabit». <sup>8</sup> It is the change in «the kind of space» that makes the appeal to showing, to gesture, both indispensable and unstable. But such a deep change entails the instability of any appeal to «recognizable objects» as we ordinarily take them for granted in «the kind of space» that is recognizable. It is indeed what Schalkwyk referred to by talking of the «uncanniness of language as home».

I find this analysis totally convincing. I am persuaded by it. I am aware, of course, of the bitter disagreements among Wittgenstein's scholars regarding his notion of the ordinary. Reading the later Wittgenstein alongside modernist writers made me see the force in Cavell's interpretive approach, which takes the ordinary to be a goal rather than something that is already given. According to Cavell, we have to struggle – to engage in a quest – in order to reach it. Although Wittgenstein declared already in the *Tractatus* that «our language is in order as it is» (T 5.5563), it doesn't mean that we understand «our language» without reflection. The commonsensical realist assumption underlying our everyday understanding and description is exposed, indeed in «both» stages of Wittgenstein's philosophy, as suspicious and dogmatic. It resonates the traditional way of seeing the world that Wittgenstein – as any other modernist – wished to overcome. It is hence not at all accidental that Wittgenstein chose Plato and Berkeley as the philosophical links preceding his «new subject»: all three

---

8. C. Greenberg, «Modernist.», *op. cit.*, 6.

philosophers insist, albeit in radically different ways, on the importance of the distinction between reality and appearance. The grammatical appeal to aesthetic elucidations and the admission of an inherent, perennial philosophical failure marks the dramatic «kink» in the history of philosophy, in Wittgenstein's words.

### Third Encounter

I believe that this approach offers a convincing critique of and an alternative to traditional metaphysics and its correlating philosophy of language. I take very seriously Wittgenstein's determination to eschew dogmatism, and I believe that realism – the «kind of space» we take for granted in «common use» – reflects a deeply entrenched dogma. Now, an important reason for this preference of mine (and I believe of Wittgenstein as well) is its political aspect. Alienation (estrangement, *Verfremdungseffekt*), a device that offers a de-familiarized, even uncanny alternative to how people are used to think, see and talk, is not only a famous Brechtian dramatic instrument but a hallmark of modernism in general: in Joyce's hyperbolic language, Kafka's parables, Artaud's theatre of cruelty, Picasso's cubism and Schoenberg's twelve-tone technique, etc. At least for some of its proponents, the rejection of the ordinary way of looking at the ordinary involved political motivations.

During the 1930s, a heated debate took place in Germany among several Marxist artists and theoreticians. In exile before the war, Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno polemized against each other over the nature and the political significance of expressionism, formalism and other modernist literary forms. Some of these texts were translated and published in 1977 in a volume entitled *Aesthetics and Politics*. I'm mentioning this volume now because its main thread touches precisely upon the issue which concerns me in my third encounter with the Wittgenstein-modernism connection.

Large parts of that debate revolve around Lukács' defense of realism (e.g. in the works of Gorky, Mann and Rolland) as contributing to the struggle of the working masses, and around his attack on avant-gardist writing (like Joyce's) which – according to Lukács – has nothing liberating or edifying about it, despite its alleged progressiveness. Lukács' conservatism notwithstanding, his articulation of the tension that pervades avant-gardism, in relation to its liberating force, has been made a central focus of aesthetic controversy on the left ever since. Perry Anderson, who introduces some of the essays in *Aesthetics and Politics*, remarks about it that «the contradiction between “high” and “low” genres – the one subjectively progressive and objectively elitist, the other objectively popular and subjectively regressive – has never been durably overcome, despite a complex, crippled dialectic between the two».<sup>9</sup> My present hesitation deals with this tension as it pertains to Wittgenstein's modernism; but I'll start with Brecht.

Although he naturally criticizes Lukács' conclusions, Brecht seems at first to concur with his basic sentiment towards realism:

---

9. Anderson in E. Bloch, et al., *Aesthetics and...*, op. cit., 66.

It is obvious that one must turn to the people, and now more necessary than ever to speak their language. Thus the terms popular art and realism become natural allies. It is in the interest of the people, of the broad working masses, to receive a faithful image of life from literature, and faithful images of life are actually of service only to the people, the broad working masses, and must therefore be absolutely comprehensible and profitable to them – in other words, popular.<sup>10</sup>

However, in what sounds to my sensitive ear as a very Wittgensteinian remark, he continues by noting that realism is not necessarily what we ordinarily think it is. «For time flows on... Methods become exhausted; stimuli no longer work. New problems appear and demand new methods. Reality changes; in order to represent it, modes of representation must also change (82)». Brecht's conclusion is that for art to be of service to the people, it must reject what is customarily taken too much for granted, but is eventually deceitful: our everyday concepts. These

must first be thoroughly cleansed before propositions are constructed in which they are employed and merged. It would be a mistake to think that these concepts are completely transparent, without history, uncompromised or unequivocal. («We all know what they mean – don't let's split hairs».)<sup>11</sup>

These concepts – those that come out of «ordinary use» – get their meaning and justification from the suppressed ideology of the ruling classes. Thus, for example, we find in them a remarkable unity «between tormenters and tormented, exploiters and exploited, deceivers and deceived». The concept of realism should be reexamined according to this insight. For «realistic», as Brecht would like to use this term, does not mean faithful to what we are used to see, but rather «unmasking the prevailing view of things as the view of those who are in power... making possible the concrete, and making possible abstraction from it.» And for achieving this, «we shall not bind the artist to too rigidly defined modes of narrative». On the contrary. Brecht knows that we endow art with the power to transform people; it could not do so if it was simply a non-reflective reflection of what they already know.

Now we can go back to Wittgenstein. I think that when Wittgenstein expresses the wish to be read slowly, he wants – among other things – to warn us against reading too simplistically his declaration about bringing «words back from their metaphysical to their everyday use» (PI 116). If indeed, as I've claimed in my Cavellian «second station», his objection to linear argumentation has to do with his appeal to aesthetic sensitivity, then his «new subject» may certainly be read as aiming at «unmasking the prevailing view» in the political sense of these words. And indeed, several of his interpreters went as far as presenting Wittgenstein's later philosophical method as Marxist «par excellence». My reluctance from fully adopting such an approach has to do with the question of the politically liberating power of modernism.

---

10. Brecht in E. Bloch, et al., *Aesthetics and...*, op. cit., 80.

11. Brecht in E. Bloch, et al., *Aesthetics and...*, op. cit., 80.

In «Modernism and Gender», Marianne Dekoven analyses the complex relations between the modernist and the feminist movements. She argues that, in light of the rise of women power during the same period of time, modernist writers were particularly preoccupied with gender issues, and that quite often this preoccupation «resulted in the combination of misogyny and triumphal masculinism that many critics see as central, defining features of modernist work by men».<sup>12</sup> These features include the advocacy – in writing, architecture, painting and sculpture – of firm, rigid, dry, terse and clean forms, against the soft and messy femininity of the Victorian era. When I thought of Wittgenstein’s *Tractatus* as modernist, that was the kind of modernism I had in the back of my mind. But modernism’s famous ambivalence is expressed also with regards to this issue. If we focus on modernist writing, in particular, we see that it excelled in reflective doubts, plurality of voices, the dismantling of a hegemonic gaze and of the controlling authorial voice – in short, in the introduction, indeed the celebration, of what may be identified as feminine. A parallel duality imbues contemporary discussions of the colonial and post-colonial traits of modernism. On the one hand, post-colonial writers uncover the problematic treatment by modernist artists and writers of the «primitive» and the centrality of the white, «rational» European man – Frazer’s *Golden Bough* is an important example in our context; on the other, they point at the beginnings of an acceptance of the Other as bearing a legitimate viewpoint, as it is expressed, perhaps, at least partly, in Conrad’s *Heart of Darkness* and of course in Wittgenstein’s poignant remarks on Frazer.

I have argued above that the modernism of the *Tractatus* retained at least some logocentric dogmas. And so it is with Frazer. The later Wittgenstein could read the prejudice in Frazer’s descriptions; he exposed Frazer as a paradigmatic logocentric writer, whose «narrow spiritual life» led to his inability «to conceive of a life different from that of the England of this time!» (PO 125). Wittgenstein’s «musical ear» was sensitive enough to hear that, to bring to light the deceptiveness of the dogmas which hid beyond Frazer’s «ordinary». As he remarks in his Lectures on Aesthetics, an attention to «what we call a culture of a period» is needed here (I 25, p. 8).

My problem is that this sensitivity itself relies on the perspective of a «qualified» judge, whose aesthetic sensitivities are developed enough for overcoming the treacherous «ordinary». Thus, a circle of confidants is formed, such that only those belonging to this circle know when something «clicks». Alongside the traditional «domination by reason», we get a new «domination by aesthetic sensitivity» of those who have the needed ear and eye for identifying «the right tempo» and «the right tone». Wittgenstein is quite aware of this, and he explicitly mentions those people «who can’t express themselves properly» and their unsophisticated use of words.

In what we call the Arts a person who has judgement develops... We distinguish between a person who knows what he is talking about and a person who doesn’t... In music this is more pronounced... We use the phrase ‘A man is musical’ not so as to call a man musical if he says

---

12. M., Dekoven, «Modernism and Gender», in M. Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 174.



'Ah!' when a piece of music is played, any more than we call a dog musical if it wags its tail when music is played. (LA I 17 p. 6)

Wittgenstein even acknowledges the linkage between the aesthetic sensitivity and class, and immediately tries to broaden the circle of «confidants»:

There are lots of people, well-offish, who have been to good schools, who can afford to travel about and see the Louvre, etc., and who know a lot about and can talk fluently about dozens of painters. There is another person who has seen very few paintings, but who looks intensely at one or two paintings which make a profound impression on him. Another person who is broad, neither deep nor wide. Another person who is very narrow, concentrated and circumscribed. Are these different kinds of appreciation? They may all be called 'appreciation'. (LA I, 30, p.9)

However, once aesthetic sensitivities are developed within a circle of confidants who were exposed to «high», avant-gardist art within the «culture of the period», once such a sensitivity becomes a prerequisite for overcoming the ordinary as we ordinarily see it, we reach the uncomfortable result that the liberating perspective is retained almost exclusively by those whose everyday existence is far from that of the «working masses». This is true of avant-gardism as it is true of Wittgenstein.

I was writing this paper in my beloved reading room at the British Library. And while every moment I spent there was delightful, I could not but notice the overwhelming whiteness of the researchers; the justified assumption, when I see a black person in the corridor, that he or she are most likely employees of the Library (and not necessarily librarians). That reading room represents, for me, the kind of community of aesthetically sensitive writers which challenges the radicalism of modernism. For it is, precisely as Anderson put it, subjectively progressive but objectively elitist. Cavell, in *The Claim of Reason*, seems to be aware of this uncomfortable situation:

The epistemological problem of society is not to discover new facts about it; the facts... are there to be had. The problem is for me to discover my position with respect to these facts – how I know with whom I am in community, and to whom and to what I am in fact obedient... We obey the logic of conspiracy, though we believe this to be true only of *others*... Rousseau's discovery is... of a new me of ignorance. Marx and Freud will call this ignorance unconscious, the former of our social present, the latter of our private pasts; but these will prove not to be so different. (Both speak of this ignorance as the result of repression).<sup>13</sup>

But where does Cavell take the newly liberated awareness of our being – not only politically, but also epistemologically – part of a community, which we recognize as ours? I must admit that this is where I got lost.

---

13. S., Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 25f.

For me, at any rate, this comment only reinforces the tension I address here. And what I find particularly inspiring in *post*-modernist discourse is its honesty and openness regarding the problem pointed at. True, post-modernism bred a lot of relativistic jargons and positions that I cannot find at all appealing. I am still guided by the modernist wish to capture the world «sub specie aeterni» and share Wittgenstein's belief that there is a way of doing this «other than the work of the artist»; indeed, even that «thought has such a way» (CV 5). However, if it does have such a way, it cannot be monopolized. Thought cannot «obey the logic of conspiracy» and be taken over by a circle of privileged confidants. If it «flies above the world» and observes it «from above, in flight», what it observes is an irreducible array of judgements, which are founded on numerous and conflicting experiences of the «ordinary» and condone this notion with various meanings. What we need, therefore, is a way of bringing together the required cultivated aesthetic sensibility, the undoing of the hermetic gaze and the introduction of a «weak draughtsman» instead, and most importantly, the ability to transcend one's deceitful «ordinary» in a way that opens itself to the differences «between tormenters and tormented, exploiters and exploited, deceivers and deceived». What we need, perhaps, is Brecht's anti-realist version of «realism», namely, what is

intelligible to the broad masses, adopting and enriching their forms of expression / assuming their standpoint, confirming and correcting it / representing the most progressive section of the people so that it can assume leadership, and therefore intelligible to other sections of the people as well / relating to traditions and developing them / communicating to that portion of the people which strives for leadership the achievements of the section that at present rules the nation.<sup>14</sup>

As strange as this may sound, perhaps this vision is not that far, after all, from Wittgenstein's «new subject». But both modernist visions – Brecht's as well as Wittgenstein's – are merely programmatic; that's their main problem.

## Bibliography

- Bell, M. «The Metaphysics of Modernism», in M. Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Bloch, E. et al., *Aesthetics and Politics*, London: NLB, 1977.
- Cavell, S., *The Claim of Reason*, Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Decoven, M., «Modernism and Gender», in M. Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Greenberg, C. (1965) «Modernist Painting», reprinted in F. Francina, F. and Ch. Harrison, Ch., *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, London: Paul Chapman Publishing, 1982.
- Jameson, F., *The Prison House of Language*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Monk, R., *Ludwig Wittgenstein - The Duty of Genius*, London: Vintage Books, 1990.

---

14. Brecht in E. Bloch, et al., *Aesthetics and...*, *op. cit.*, 82.

### Ludwig Wittgenstein's works (abbreviations in parentheses)

- Notebooks 1914-1916*, Anscombe G. E. M. and von Wright, G. H. (eds), trans. Anscombe, G. E. M., Oxford: Basil Blackwell, second edition, 1979. [NB]
- Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. Pears D. F. and McGuinness, B.F., London: Routledge and Kegan Paul, 1961. [T]
- The Blue and Brown Books*, Oxford: Basil Blackwell, second edition, 1969. [BB]
- Philosophical Investigations*, trans. Anscombe, G. E. M., Oxford: Basil Blackwell, 1958. [PI]
- Culture and Value*, von Wright, G. H. (ed.; in collaboration with H. Nyman), trans. Winch, P., Oxford: Basil Blackwell, 1980. [CV]
- Philosophical Occasions*, Klagge, J. C. and Nordmann, A. (eds), Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993. [PO]
- Remarks on the Foundations of Mathematics*, G. H. von Wright, Rhees, R., Anscombe, G. E. M. (eds), Cambridge, MASS: MIT press, second edition, 1983.
- Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Barrett, C. (ed.), Oxford: Basil Blackwell, 1967. [LA]
- Zettel*, Anscombe, G. E. M. and von Wright, G. H. (eds), trans. Anscombe, G. E. M., Berkeley, CA: University of California Press, 1970. [Z]

USAR LA FILOSOFÍA DE WITTGENSTEIN PARA ELIMINAR  
CONCEPTOS ERRÓNEOS EN LA PRÁCTICA DE LA DANZA.  
UN ENFOQUE CUÁDRUPLE

# Using Wittgenstein's Philosophy to Erase Conceptual Misconceptions in Dance Practice. A Fourfold Approach\*

Carla Carmona Escalera

**Universidad de Sevilla**

ccarmona@us.es - <https://orcid.org/0000-0002-9649-8274>

---

Fecha recepción: 12.12.2018 / Fecha aceptación: 10.04.2019

## Abstract

A fourfold use of Wittgenstein's later philosophy in order to tackle fundamental conceptual misconceptions in the domain of dance practice is proposed: the extension to dance of the insights of his remarks on other arts, the application to dance instructions of his method of examination of the use of language, the extension to dance of the insights of his remarks on aesthetics, and the use of some of the fundamental concepts of his later philosophy, such as "aspect-seeing", or "form of life".

In the first section, Wittgenstein's paragraphs on Shakespeare are used in order to clarify the nature of representation, his remarks on archi-

## Resumen

Propongo un uso cuádruple de la filosofía madura de Wittgenstein con vistas a abordar confusiones conceptuales fundamentales en el ámbito de la práctica de la danza: extender a la danza aquellas de sus observaciones perspicaces sobre otras artes que sean relevantes, aplicar a las instrucciones de danza su análisis del uso del lenguaje, extender a la danza sus observaciones sobre la estética y usar en el contexto de la danza algunos de los conceptos fundamentales de su filosofía madura, tales como el de «ver aspectos» o el de «forma de vida».

En la primera sección, se usan los párrafos sobre Shakespeare de Wittgenstein para clarificar

---

\*Part of this research was conducted while enjoying a research stay at King's College London between October 2016 and January 2017, financed by the Conserjería de Educación y Empleo of the Junta de Extremadura, Spain.

ecture are used to shed light on the gestural character of a dance movement and to differentiate dance movement from mere bodily movement, and his remarks on music are used in order to elucidate the relationship between a movement and its so-called meaning. In the second section, an analysis looks at how language is used in the dance studio to tackle the problem of affectation in dance practice, and to propose measures to overcome this tendency, such as awareness of the use of the mirror in the studio. In the third section, Wittgenstein's understanding of aesthetic satisfaction as something that clicks is understood as a tool to fight dualistic tendencies in dance practice. The fourth section discusses how insight into Wittgenstein's concepts of "aspect-seeing" and "form of life" can contribute to superseding affectation. In dance, aspect seeing involves directing one's gaze back to the movement in question. Instead of blaming the incorrect execution of a movement on a lack of dramatic skill on the part of the dancer, an approach that reinforces the idea of dance performance as a dualistic process, it can be attributed to aspect blindness, allowing for the redirection of the dancer's attention to the movement. In this regard, it is proposed that dancers be helped to appreciate that a movement is charged with the atmosphere of a whole form of life. By understanding this relationship, it should become clear for dancers that expressivity is something that depends neither on their mental state nor on their ability to transfer the latter to the movement in question.

## Keywords

aesthetics, aspect-seeing, dance, dance instruction, form of life, mind-body dualism, Wittgenstein

la naturaleza de la representación, sus observaciones sobre arquitectura para arrojar luz sobre el carácter gestual del movimiento de danza y para diferenciar un movimiento de danza de un simple movimiento corporal. Asimismo, sus observaciones sobre música se usan con el fin de dilucidar la relación entre un movimiento y su presunto significado. En la segunda sección, analizo cómo se usa el lenguaje en el estudio de danza con vistas a afrontar el problema de la afectación en la práctica de la danza y propongo una serie de medidas con el propósito de superar esta tendencia, como, por ejemplo, tomar conciencia del uso del espejo en el estudio de danza. En la tercera sección, la comprensión de Wittgenstein de la satisfacción estética como algo que hace *click* se propone como herramienta para encarar las tendencias dualistas en la práctica de la danza. La cuarta sección enfoca cómo la familiaridad con los conceptos de Wittgenstein de «ver aspectos» y «forma de vida» puede contribuir a superar la afectación. En la danza, ver aspectos supone reencauzar la mirada, enfocando de nuevo el movimiento en cuestión. En lugar de echar la culpa de una ejecución incorrecta de un movimiento a una falta de talento dramático por parte del bailarín, idea que refuerza la imagen de la representación de danza como un proceso dualista, se podría atribuir a la ceguera para los aspectos, y así reorientar la atención del bailarín al movimiento. De igual modo, se propone que los bailarines deberían ser llevados a apreciar que un movimiento ha de participar de la atmósfera de toda una forma de vida. Tras comprender esta relación, para el bailarín debería resultar evidente que la expresividad no es algo que dependa de su estado mental, ni de su habilidad para transferir ese estado mental al movimiento en cuestión.

## Palabras clave

estética, danza, instrucción de danza, forma de vida, dualismo mente-cuerpo, ver aspectos, Wittgenstein

TWO FUNDAMENTAL CONCEPTS IN WITTGENSTEIN'S *Philosophical Investigations*, those of «surveyable representation» (Übersichtlichkeit), and «family resemblance», remind us of the need to take differences into account. One ought not to forget that he considered using King Lear's statement «I'll teach you differences» as a motto for the *Philosophical Investigations*<sup>1</sup>. I shall focus on contemporary dance, in particular non-representational dance<sup>2</sup>. Nevertheless, my intuition is that much of what I shall say about non-representational contemporary dance also applies to other dance forms, even ones that are heavily codified, such as ritual dances or ballet. After all, grasping the content of a work of art involves being able to move within a particular world, that is, within a certain practice: being able to interact with a fellow dancer, understanding a pause, being able to interpret the implications of heavy breathing in a dance partner, knowing when to dance as if one was part of a duet and when to dance as if there was nobody else on the stage even if one is surrounded by fellow dancers, and so on.

My reasons for applying Wittgenstein's philosophy to the field of dance are to a great extent pragmatic. Unfortunately, many of what Wittgenstein characterised as philosophical tangles are in full force in contemporary dance practice. Furthermore, how the difficulties of the discipline have been addressed in philosophy has added to these problems. Wittgenstein's philosophy is rarely used in those circles, and often, when it is used, it is misinterpreted. Take the case of Anne Pakes' approach to the embodiment of the mind/body problem in dance<sup>3</sup>. She has used §621 of part I of the *Philosophical Investigations*<sup>4</sup> in order to make room for mental causation, and in particular volition. However, as it is generally accepted among Wittgenstein scholars, the aim of such paragraphs is to leave volition out of the picture<sup>5</sup>.

---

1. Maurice O'Connor Drury, "Conversations with Wittgenstein", in Rush Rhees, *Recollections of Wittgenstein*, Oxford Paperbacks, Oxford, 1984, 157.

2. For a clarification of what I mean by contemporary dance, cf. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave, London, 2015, 5.

3. "Dance's Mind-Body Problem", *Dance Research*, Volume 24, Number 2, Winter 2006, 87-104.

4. «But there is one thing we shouldn't overlook: when 'I raise my arm', my arm rises. And now a problem emerges: what is left over if I subtract the fact that my arm rises from the fact that I raise my arm?» (Oxford, Blackwell, 2009).

5. Cf. John Hyman, *Action, Knowledge, and Will*, Oxford, Oxford University Press, 2015, 16-18.

I shall propose a fourfold use of Wittgenstein's philosophy in order to tackle fundamental conceptual misconceptions in the domain of dance practice: the extension to dance of the insights of his remarks on other arts, the application to dance instructions of his method of examination of the use of language, the extension to dance of the insights of his remarks on aesthetics, and the use of some of the fundamental concepts of his later philosophy, such as «aspect-seeing», or «form of life».

## 1. Applying the insights of Wittgenstein's remarks on other arts to dance

Wittgenstein's paragraphs, his remarks on art, in particular about performance, can be used in order to clarify certain aspects of the practice of dance and of the discipline. Let us begin by considering one of his remarks about Shakespeare.

Shakespeare, one might say, displays the dance of human passions. For this reason, one has to be objective, otherwise he would not so much display the dance of human passions—as perhaps talk about it. But he shows us them in a dance, not naturalistically. (I got this idea from Paul Engelmann.)<sup>6</sup>

There is also a reference to dance in a previous passage, in which piano playing is characterized as «a dance of human fingers»<sup>7</sup>. While referring to Shakespeare's plays, Wittgenstein proposes a sharp contrast between the kind of arrangement that is typical of a dance, and for that matter, of the arts, and a naturalistic display<sup>8</sup>. We find a similar contrast in a passage from 1930, in which he refers to a letter from Engelmann, where the latter explains to him that the enthusiasm that he feels when he rummages in a drawer full of his own manuscripts vanishes as soon as he imagines them published<sup>9</sup>. Right after, Wittgenstein relates this experience of Engelmann to art's capacity to place the object in question in the right perspective, and transform it into something outstanding that has nothing to do with the same object seen from a naturalistic point of view. All the difference lies in the point of view that one adopts:

When E. looks at his writings and finds them splendid (...) he is seeing his life as God's work of art, and as such it is certainly worth contemplating (...) But only the artist can represent the individual thing so that it appears to us as a work of art; those manuscripts rightly lose their value if we con-

---

6. Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 42e (MS 162b 61r: 1939-1940).

7. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, 42e (MS 162b 59v: 1939-1940).

8. Wittgenstein also presents a parallelism between displaying the dance of human passions and objectivity, while opposing the latter to charlatanism. I have studied this elsewhere (Carla Carmona, "Wittgenstein, el guiño arquitectónico y el espíritu de una civilización", in *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2015, 40-1).

9. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, 6e (MS 109 28: 22.8.1930).



template them singly & in any case without prejudice (...) The work of art compels us (...) to see it in the right perspective, but without art the object is a piece of nature like any other.<sup>10</sup>

Ultimately, it is a shift in perspective that transforms a piece of nature into something splendid. In the same remark, Wittgenstein explains that the right perspective is the eternal one, and compares it to the way of thought, «which as it were flies above the world and leaves it the way it is, contemplating it from above in its flight»<sup>11</sup>. The right perspective, the artist's point of view, has to do with seeing the object as if from above, from a distance, the distance that leaves room for aesthetic experience. Let us go back to the remark on Shakespeare. We are now in better place to understand what Wittgenstein means when he says that Shakespeare showed us human passions «in a dance, not naturalistically». He uses dance as a metaphor to point to representation, to the artist's rearrangement of the material. When we watch a dance performance, we literally view things from a distance, and the distance is reinforced by the denaturalized specific dynamics of the dance in question, understood as a whole. We shall further explore this idea later.

Paying attention to his remarks on art forms that seem to be more alien to dance than performance is also enlightening. For instance, Wittgenstein's insight into the gesture-like character of architecture could be applied to dance movements. In the following remarks, he writes:

Remember the impression made by good architecture, that it expresses a thought. One would like to respond to it too with a gesture.<sup>12</sup>

Architecture is a *gesture*. Not every purposive movement of the human body is a gesture. Just as little as every functional building is architecture.<sup>13</sup>

While waiting in my hotel lobby yesterday, the movements of a little girl reminded me of these quotations. In a very striking way, she moved from the sofa to the ground, gracefully, without touching the ground, once and again. I immediately asked her whether she danced, whether she took dance lessons, and her reply was as eloquent as her movements: a concise «Yes», and a perplexed look in her eyes that communicated that I, a complete stranger, had a piece of information that I should not have. However, she, or her movements, had conveyed all the information that I needed to reach such a conclusion. Her movements were (like) gestures, and I felt like *responding to them with a gesture*, with a gesture in the same language. However, given that I am not a little girl anymore, my gesture to her was in the form of the question, «Do you dance?»

---

10. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, 6e-7e.

11. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, 7e.

12. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, 26e (MS 156a 25r: ca. 1932-1934).

13. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, 49e (MS 126 15r: 28.10.1942).

Like architecture, dance is also a gesture. Dance movements gesture to their public, even those that wear an inexpressive mask, or those that have been extracted from our everyday actions. Think of what is called «task performance», when the sequence of movements introduced in the dance is the consequence of fulfilling an ordinary task: that movement, in principle random and insignificant, is a gesture, precisely because it has been incorporated into the dance, and in that non-naturalistic background, it shines, in its ordinariness. However, not every purposive movement of the human body is a gesture. Therefore, not every purposive movement of the human body is a dance movement.

At first sight, it appears that Wittgenstein's remark on architecture can be easily extended to the field of dance because it seems to make more sense to compare dance and movements of the human body than architecture and movements of the human body. However, we ought not to forget that Wittgenstein is making distinctions between architecture and mere construction. Wittgenstein is saying «Look at this building, *this* is architecture», and «Do you see that building? *That* is not architecture, it is just a building». Extending Wittgenstein's remark to dance would imply to make distinctions between several things that we generally refer to by the noun «dance». A number of those actions that we call «dance» would not be dance in the way we are using the word in this context. Only those actions that have a gestural character would enter now into the domain of what we mean by «dance». By contrast, unexpectedly, it is easier to make distinctions in such a way in the case of architecture, and that tells us a great deal about the nature of dance. The fact that in dance the human body is involved, that it is fully alive, and is generally expressive, makes it hard to imagine one of those things that we ordinarily call «dance» without much hesitation as a non-dance.

Furthermore, the affinity between dance and bodily movements makes it necessary to draw a distinction that was dispensable in the case of architecture: not every purposive movement of the human body that is a gesture is dance. In fact, most of our bodily gestures do not belong to the domain of dance. Think of our repertoire of gestures of apology or pain (which, nevertheless, can be incorporated into dance, and are in fact incorporated in some forms of contemporary dance). So Wittgenstein's remarks on other arts can help us clarify what is at stake in dance practice due to both what they share with dance and how they differ from it.

Wittgenstein's remarks on music can shed light on a tangle that is all too present in dance practice, the relationship between a dance and its meaning. Let me quote the parallelism that Wittgenstein noted between the understanding of a sentence in our language and the understanding of a musical phrase:

What we call «understanding a sentence» has, in many cases, a much greater similarity to understanding a musical theme than we might be inclined to think. But I don't mean that understanding a musical theme is more like the picture which one tends to make oneself of understanding a sentence; but rather that this picture is wrong, and that understanding a sentence is much more like what really happens when we understand a tune than at first sight appears. *For understanding a sentence, we say, points to a reality outside the sentence. Whereas one might say*

«Understanding a sentence means getting hold of its content; and the content of the sentence is in the sentence». <sup>14</sup>

Consider in particular the sentences in italics. Understanding a sentence involves getting hold of its content, and the content of the sentence is not a reality outside the sentence, in fact, it is *in* the sentence. Understanding a sentence is similar to the spontaneous understanding of a musical tune. How do we show our understanding of a tune? Often, by being able to repeat it, or just hum it. In most cases, certainly in our everyday activities (unfortunately, not so often in philosophical contexts), we do not associate the experience of understanding a tune with being able to make its content, understood as an external element, explicit.

Wittgenstein used music in order to deepen our insight into the language of propositions. Wittgenstein's remarkable musical abilities and background are well known. Presumably, these factors explain why he chose such a domain to clarify our understanding of ordinary language. However, what appeared as crystal-clear to Wittgenstein in the context of music is not self-evident to many, including music practitioners and theoreticians. In fact, many scholars have used Wittgenstein's parallelisms between music and language the other way around, with the purpose of clarifying what is at stake in the understanding of music. In his lectures on aesthetics, Wittgenstein himself did so in order to spell out the misconceptions behind the idea of the «effect» of a work of art. <sup>15</sup> One could also use such parallelisms in order to shed light on the nature of understanding a dance movement. In fact, if the practice of dance underwent thorough clarification, we could find in it excellent examples to elucidate the relationship between a proposition and its meaning. But like in the case of music, dance is also in need of conceptual clarification.

I shall show in the next section how a close look at how language is used in the dance studio can elucidate the relationship between understanding a dance movement and getting hold of its content.

## **2. On how language is used in the dance studio and conceptual misconceptions: the case of affectation**

Looking at how language is used in the dance studio can clarify fundamental aspects of the practice. I shall be looking in depth at the dualistic misconception behind the phenomenon of affectation. I have already drawn attention to the tendency toward affectation in the practice of dance, and how it is related to how language is used in dance instructions<sup>16</sup>. Affectation

---

14. Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Oxford, Blackwell, 2008, 167.

15. Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford: Blackwell, 1966, IV, §2, 29.

16. Carla Carmona, "More Insight into the Understanding of a Movement: Using Wittgenstein for Dance Education", in *A companion to Wittgenstein on Education: Pedagogical Investigations*, edited by Michael A. Peters, and Jeff Stickney, Springer, 2017. In the present article, I shall develop some of the ideas that I dis-

is a product of one of the most fundamental confusions in dance practice. Although the tendency is stronger among immature dance practitioners, it is all too present in the everyday of the dance studio, both at a formative and a professional level. In most cases, it is related to the problem of obtaining expressivity, to the attempt to communicate something in particular through the dance, a specific idea, or content.

Dance instructions can lead to exaggerated movements, to overdoing a movement, or a sequence of them. Wittgenstein's method of clarification through the examination of the use of language can be useful in order to address the deep-rooted dualistic misconceptions that lie behind doing in excess. Having in mind his distinction between depth and surface grammar shall prove useful<sup>17</sup>. Take a simple instruction such as «Dance with expression». It can be read as if there was something one ought to add to the dance, as if there was something external that ought to accompany the dance movements in question. It is the structure of the sentence that makes room for such a misconception. The verb and the noun are connected by the preposition. But when we understand dance and expression as two different things that have to be connected by the dancer, we stay at the surface of the grammar of our language. Nouns have an enchanting effect on us. In the dance instruction in question, «expression» might be understood as an entity, rather than as a quality, and even if it is understood as a quality, the structure of the sentence invites us to think of it as something independent from the dance that one ought to add to it.

One could rephrase the instruction, and say «Dance expressively». It is apparently a small change, but the fact that we do not have two nouns connected by a preposition anymore, but a verb and an adverb, might make us move in a different direction. The use of «Dance expressively» instead of «Dance with expression» shows a deeper understanding of the grammar of our language, and of the workings of dance. I have opted for «expression» because it is more general. The same would apply to instructions like «Dance with delicacy», «Dance with vigour», or «Dance with melancholy». Working at the formulation of dance instructions can have a positive and direct impact in both dance learning and execution, given that it can deepen the understanding of the fundamentals of the practice. In the dance studio, language also *goes on holiday*. Unfortunately, many of the problems that Wittgenstein attributed to philosophers are also common among non-philosophers, and have a serious impact in our practices. It is particularly so in the case of activities which require serious reflection, like in the practice of the arts.

The choreographer<sup>18</sup> could also deepen the dancer's understanding of the workings of dance by conceiving exercises directly related to the analysis of dance instructions. Let us take the instruction «Dance with melancholy». In order to make the dancer reflect on what it means, in particular the relation between «dance» and «melancholy», the choreographer

---

cussed in that piece, study in greater detail the examples that I already used, and offer new examples and suggest 'experiments' that hopefully will further clarify the problems and provide alternative ways of looking at them.

17. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, I, §664.

18. It would also apply to the dance trainer, as in most of the examples coming.

might ask her to dance in two different ways. Firstly, the choreographer might ask her to think about melancholy, and to remember the last time that she felt melancholy herself. Next, the choreographer could ask her to dance as if she was in that particular mood. Secondly, the choreographer could ask the dancer to think about movements that remind her of melancholy, that she would consider melancholy, and to produce movements of this kind through improvisation.

«Dance» and «melancholy» are connected in a different way in each part of the experiment. In the first part, they are understood as two different things. In the second, melancholy is understood as a component of the dance. It would be interesting to expose the dancer to the result of the experiment, maybe by filming it and comparing the movements of the two parts. The results are likely to be surprising in all kinds of ways. Most probably, the movements in the first half of the experiment will be more affected. Nonetheless, there will be similarities that might indicate that the intended separation in the first part of the experiment is in fact impossible.

There are dance instructions that make explicit the intrinsic relationship that exists between understanding a dance movement and being able to perform it<sup>19</sup>. It is particularly the case of expressions where the use of language is figurative. Think of dance instructions such as «Break yourself», «Cut the movement», or «Lose gravity». It is the role of the choreographer to make the dancer realize that she is engaged in an experiment. There is not a unique response to that kind of instruction. The dancer has to play with the instruction, and improvise around it. Her engagement with the instruction will take place in her movements, and the quality of her movements will be a reflection of her understanding. The dance trainer ought to point out to the dancer that achieving these kinds of qualities in her movement is ultimately not a question of thinking in abstract terms about the concepts involved in the instruction and acting in consequence. Getting acquainted with a theoretical concept, like the concept of gravity, might be only a dimension of the first step to tackle a complex dance instruction. In fact, things often happen the other way around. One might acquire the concept through the practice of dance. A dancer with no clue about the concept in question might gain insight into it from how her fellow dancers play around it.

The quality in question, like the loss of gravity, has to be achieved in the movement itself. And when it does not show in the movement, it is not there, no matter how intensely the dancer is thinking about it. In the case of the expression «Lose gravity», the dancer would have to experiment with the feeling of not being brought toward the ground. She might move her arm as if she was floating, and try to extend that kind of quality to her torso even if ultimately she needs the support of the ground. One of her tactics might be to *balance* the actual force of gravity that attracts her mass to the ground with the airy quality of her movements. By emphasizing the latter, she might be able to make the spectator focus on them, so that

---

19. Wittgenstein pointed out the connection between understanding and performance in relation to music in the form of a rhetorical question in §1130 of volume 1 of his *Remarks on the Philosophy of Psychology* (Oxford, Blackwell, 1980): «Would it make sense to ask a composer whether one should hear a figure like *this* or like *this*; if that doesn't also mean: whether one should play it in this way or that?»

the floating quality prevails over the awareness of the principles of physics in the viewer's aesthetic experience.

Another feature supporting the non-dualistic approach to a movement and its content is that the meaning of such figurative instructions will depend to a great extent on the movements that they are referring to. The choreographer is likely to give the instruction in relation to a specific set of movements, such as a particular moment of the choreography that the dancer has to learn. In a learning context, the choreographer might use the instruction as an experiment, but the dancer is likely to relate it to the kinds of movements that she has been taught, or that she is familiar with. In each case, the dancer's interpretation will depend to a certain extent on the movements that constitute the starting basis of her experiment.

The general terms in which dance instruction takes place can be understood as an indicator of the fact that the qualities addressed by the instruction are a component of the movement and not something independent of it. Dance instruction very rarely takes place only verbally. In fact, when it consists of verbal comments, suggestions or corrections, it also includes movements, or even the trainer's execution of the dance step in question. The non-verbal aspect of dance instructions generally prevails over the verbal statements accompanying it. Wittgenstein pointed out the fundamental role that demonstratives play in conversations on aesthetic matters. Among the examples he gave, we find the following in the context of music: «You have to see it like *this*, this is how it is meant»; «When you see it like this, you see where it goes wrong»; «You have to hear these bars as an introduction»; «You must listen out from this key»; «You must phrase it like *this*»<sup>20</sup>. Even when the commentaries are more descriptive, they are generally accompanied by an exemplification of the movement.

One of the most common commentaries that one can expect from a choreographer is «Don't do it like *that*, do it like *this*!», or «Exactly! Like *that*!». They refer to specific movements that have been executed and/or that are executed at the time of speaking. They play a secondary role that consists in drawing the dancer's attention to a particular aspect of the movement in question. Experienced dancers might not need words in order to understand why the choreographer is executing the movement in that particular way. The qualities of the execution of the movement might be able to draw the experienced dancer's attention directly to the aspect in question that needs to be changed, developed or emphasized. In some dance practices, for instance in flamenco, it is sufficient that the trainer repeats a movement to show to the dancer that there is something to be changed, and experienced dancers are able to understand the repetition as a commentary on the movement in question. For instance, the choreographer might tap her feet in order to draw the dancer's attention to an aspect of the *zapateado*<sup>21</sup> that was missing in her execution. The choreographer will expect the dancer to answer back with a new execution. If the choreographer feels that the dancer has not got it yet, she will repeat the *zapateado* time and again until the dancer's execution is satisfactory. These examples support Wittgenstein's idea that language emerged from instinct

20. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, II, §178, 213e.

21. It refers to the striking of the dancer's shoes in flamenco dance.



and not from a reasoning process, and how much he emphasized its gestural character<sup>22</sup>. He understood aesthetic appreciation as a clarifying domain in that respect, since our aesthetic reactions are basically gestural and still conserve much of their interjectional primitive character<sup>23</sup>. What appears as a simple and short-worded judgment «is a gesture accompanying a vast structure of actions not expressed by one judgment»<sup>24</sup>.

The tendency towards affectation is related to another dualistic tangle, that of the distinction between the inner and the outer, against which Wittgenstein battled so much in his later philosophy. Overcoming affectation goes together with the realization that the inner is the outer. It is true that the result of figurative dance instructions will also depend on the dancer, that each dancer is likely to interpret it in her own unique way. Nevertheless, the fact that the dancer ought to face figurative dance instructions as experiments should not confuse us into thinking that she goes through a highly introspective private inner process. Affectation can be a result of the following misconception on the side of the dancer: «I have to make extra effort to make sure they see what it is going on inside me».

By contrast, in dance practice «the invention of interiority»<sup>25</sup> becomes particularly obvious. Consider how the dancer relates to the mirror. While learning a movement, or while perfecting it, the dancer stands before the mirror. Even with experienced dancers, a movement is most often acknowledged as true from the outside, after the evaluation of the image one sees in the mirror. The dancer still checks with the mirror even if she feels that she has got it right. In fact, while the dancer repeats the movement in question and examines closely her image in the mirror, one often hears in the dance studio expressions such as «I got it, I think I got it! Let me see». Not for nothing does dance training generally take place before a mirror. The pupil is taught from the very beginning to trust what she sees in the mirror more than her feeling for the accuracy of her movement. In fact, at some point dancers have to go through the stage of overcoming the kind of dependence of the mirror that usually develops as a result. For that purpose, learners are often asked to dance with their backs to the mirror, or with mirror curtains drawn. Trainers also have to remind dancers time and again not to look at their feet in the mirror, and to keep their heads and necks straight, with a forwarded and slightly low gaze (but not as low as to focus only the feet). It is worth pointing out too that professional dancers generally learn the choreography in question in the dance studio, with the help of the mirror, and only when they have mastered it do they rehearse on the stage of the theatre where the performance is going to take place. In fact, when a dancer cannot check with the mirror, she often feels the need to confirm with a fellow dancer that she has got the movement right. Thus expressions such as «Please, check! Did I get it right?» or «Does it look alright?» abound in the dance studio.

---

22. Wittgenstein, *On Certainty*, Oxford, Blackwell, 1991, §475.

23. Wittgenstein, *Lectures and Conversations*, I §5, 2.

24. Wittgenstein, *Lectures...*, *op. cit.*, I §36, 11, footnote no. 2.

25. It is a term of Jean Pierre Cometti, who used it as the title of one of the chapters of his *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.



All these cases are examples of the fact that the dancer uses outer evidence to make sure that she is on the right track. The relevance of this kind of evidence shows that both the distinction between the inner and the outer, and the picture of the execution of a movement as a complex internal process, are wrong and confusing. If the dancer herself examines her movements from the outside, it does not make sense to think that a competent spectator needs help to understand the workings of the movement in question, and appreciate it in a full manner. This kind of insight leaves little room for affectation. In fact, a competent spectator could be compared to the fellow dancer that confirms whether things are working out.

To a certain extent, that is part of what the public does at the end of a performance when it expresses appreciation or displeasure. In this sense, the inner of the spectator is also open to view. Wittgenstein had much to say about this. In fact, on aesthetic matters in the context of music, he did not differentiate between hearing and playing<sup>26</sup>. One is used to a certain kind of bodily movement from the public in a jazz concert. One could associate a particular way of shaking one's head with jazz appreciation. Dance viewers' movements also resonate with the dance, and respond sympathetically to it. The competent spectator might be sensitive to the speed of the dancer's breathing, and react to it by controlling her own breath. That kind of empathy might be behind many of her physical reactions, like when the viewer is extra-careful not to interfere in a choreographic pause, or when she smiles at the right moment as if acknowledging the dancer's fragility and the need for the halt.

The dancer does not only check with the mirror whether her movement is accurate. She also checks with the mirror whether it has the right qualities. Let us go back to the discussion about the statement «Dance with expression». The fact that the dancer has to check with the mirror whether her movement is lively enough and in the right direction, whether it has the textures that the choreographer is after, can be taken as an indicator of the fact that the expression in question does not accompany the movement, that it is in the movement, that it impregnates the movement and therefore cannot be separated from it.

### 3. Applying the insights of Wittgenstein's remarks on aesthetics to dance

Wittgenstein's understanding of aesthetic satisfaction as something that clicks might prove useful to fight the already mentioned dualistic tendencies in dance practice<sup>27</sup>. What happens before the mirror, when the dancer finally feels that she has got the movement right? One could well use Wittgenstein's image of «something clicking» in order to explain it. Suddenly, everything seems to fit together. If asked what has changed, why her movement now appears different to her, the dancer could say, «Well, it is finally the right tempo» or «It is elastic enough». If we are after a more complicated explanation, we are likely to feel disappointed. In most cases, the dancer, when asked again by a puzzled viewer, merely repeats her statement and says something like «Don't you see? Now it is "elastic" enough». We will only feel satisfied

---

26. Wittgenstein, *Culture and...*, *op. cit.*, p. 80e (MS: 137 20b: 15.2.1948).

27. Wittgenstein, *Lectures and Conversations*, III §1-7, 19.

if we are able to notice the quality that the dancer is pointing out, the one that she recognizes in the last execution of her movement and that was missing in previous executions.

«Clicking» is a metaphor. In Wittgenstein's words, «we are again and again using this simile of something clicking or fitting, when really there is nothing that clicks or that fits anything»<sup>28</sup>. We do not hear a click. We suddenly notice an aspect that was not there before (in the case of the dancer before the mirror who finally gets the movement) or are able to recognize an aspect that had passed unnoticed to us until that moment. In both cases, the clicking is intimately linked to the visual examination of the execution of the movement in question and indicates that the uniqueness of the movement is in the movement.

We also learn from Wittgenstein that aesthetic appreciation has more to do with correctness than with beauty. As a result, he viewed art criticism as one of the core dimensions of aesthetics<sup>29</sup>. One ought not to forget that a movement has a context. Its immediate context is the choreography to which it belongs. Therefore, one could speak of another kind of mirror that the dancer has to check with in order to make sure that she is on the right track regarding the movement in question. I mean the choreography as a whole. In that sense, I do not share Wittgenstein's idea that «there is nothing that fits anything». Aesthetic satisfaction, in the case of a dance practitioner, is often related to the feeling that the movement finally fits the choreography as a whole, that it shares its nature, or that it is charged with the same kind of textures. The resonance with the whole could be understood as a criterion of correctness. In many cases, getting the right movement means to produce a movement that is coherent with the movements coming in before and after it, and with the choreographic material as a whole.

The awareness of the subtle relationship between a particular movement and the rest of the choreography might be useful in order to overcome affectation. How? It means not picturing a single movement as something independent, on its own, that has to communicate its meaning at once. By contrast, the movement is understood as a part of a whole that is able to confer meaning on it. This kind of understanding has a lot to do with the insight that the «meaning» of the movement in question is intimately related to the role that the movement plays in the whole structure, or to how it relates to other movements. For instance, consider the differences in meaning of the same movement in the following two situations: a) it is part of the main sequence of movements that occurs repeatedly as a *leitmotif*, and b) it appears only once in the composition. By gaining insight into how the composition configures a movement, the dancer's tendency toward affectation is likely to decrease. It might help her dismiss the idea that conveying the meaning of the movement is a *quasi-mystical* responsibility on her shoulders.

---

28. Wittgenstein, *Lectures...*, *op. cit.*, III §5, 19.

29. See Kjell S. Johannessen, «Wittgenstein and the Aesthetic Domain», in P. Lewis (Ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot, Ashgate, 1990, 18-20. Cyril Barrett also pointed out how relevant Wittgenstein considered art criticism, and proposed that we approached his work as that of an art critic in his contribution to «Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics», *British Journal of Aesthetics* 7, no. 2 (April 1967), 159.

The consideration of the resonance between a movement and the rest of the performance includes paying attention to the interpretation of one's fellow dancers. The correctness of one's movement will depend on how the movement is performed by one's fellow dancers. Each execution of a movement ought to relate harmoniously to the rest of its executions. In fact, the opposite can be so disturbing that choreographers often use it as a turning point in the work in question. A clearly deviated execution of a movement that has played a relevant role in the choreography could be understood as a signal that the rules of the game are changing and that things of a different order can be expected from that point onwards. This idea is supported by the fact that in the dance studio, when preparing for a performance, it is often the case that in order to make a dancer improve her execution of a movement, the choreographer asks her to observe carefully how the movement in question is executed by one of her fellow dancers.

I am aware that in contemporary dance practice there is to some degree an urge to overcome choreography. In fact, there are revered artists who do not have a choreographic language, who prefer to refer to their works as shows or performances, or are even happy to use the expression of «a total work of art». From that kind of perspective, my approach might be considered old-fashioned, and stuck in modernism. I would say that even in the cases where it does not make sense to speak in choreographic terms of a dance performance, the movements and actions that take place on stage still have an immediate context, that of the whole performance. In these cases too, the context will confer meaning on every little component, which will resonate with the whole too. Resonating must be broadly understood, since in this kind of context it might involve some form of dissonance. For instance, a movement might be used as a catalyst, to alter dramatically what is going on in stage at a given moment. However, such a movement can only function as a catalyst in relation to the performance as a whole. Dance movements coexist with all kinds of actions and elements from other media, such as film. (We ought not to forget that this is also the case of traditional dance forms where choreography plays a fundamental role, such as ballet.) In this kind of context, the dancer (or performer) also has to pay attention to her fellow performers.

Nevertheless, there is a wider context that this kind of approach to dance performance forces us to take into account. One of the objectives behind this kind of approach is to transcend the composition, in such a way that certain elements in the performance refer time and again to the outside of the piece, and transcend the immediate context of the representation, uniting performance and life. One could understand this goal as an attempt to overcome the modernist idea of the autonomy of art. We shall get back to this wider context when we approach Wittgenstein's concept of «form of life» in the next section.

#### **4. The benefits of taking into consideration concepts such as «aspect-seeing» or «form of life».**

A good number of Wittgenstein's concepts have appeared by now in this article. We shall now see how the insight into «aspect-seeing» and «form of life» could reduce the tendency toward affectation in dance practice.

The recognition of aspects in art works could be used as a tool to supersede affectation in art. In the case of dance, aspect-seeing involves directing one's gaze back to the movement in question. Instead of blaming the wrong execution of a movement on a lack of dramatic skill on the part of the dancer, an idea that reinforces the picture of dance performance as a dualistic process, one could ascribe it to aspect blindness, and redirect the dancer's attention to the movement in question. Expressions like «Notice the melancholy of the movement» aim at pointing out to the dancer a particular aspect of the movement in question that has passed unnoticed to her, and that is missing in her execution of the movement. In dance, expressions related to aspect-seeing are often accompanied by the execution of the movement. The choreographer might ask a dancer whose execution is right to perform the movement and say to the dancers who still have to refine theirs something like «See? Notice the melancholy!». She might add tips of the following sort: «Notice the tempo». These expressions imply that the right execution of the movement needs further understanding *of the movement*, that the aspect missing in the poor execution is *in* the movement when it is fully understood. In this context, understanding involves the closer observation and a thorough examination of the movement in question, and not getting right a mental picture of the movement.

Likewise, the concept of «form of life»<sup>30</sup> proves useful in order to minimise, and ultimately eliminate, affectation in dance practice. One ought to communicate to the dancer that a movement is charged with the atmosphere of a whole form of life. The penetration into the concept ought to make crystal clear for the dancer that such thing is not something that merely depends on her mental state, and her ability to transfer the latter to the movement in question. According to Wittgenstein, it was impossible to describe aesthetic appreciation, because «to describe what it consists in we would have to describe the whole environment»<sup>31</sup>. By «the whole environment», he did not mean the immediate context in which the aesthetic appreciation in question took place, not even the complete context of the art in question, or the entire art world. What he had in mind was a whole culture:

The words we call expressions of aesthetic judgement play a very complicated role, but a very definite role, in what we call a culture of a period. To describe their use or to describe what you mean by a cultured taste, you have to describe a whole culture. What we now call a cultured taste perhaps didn't exist in the Middle Ages. An entirely different game is played in different ages.<sup>32</sup>

---

30. For an update of the recent discussion on Wittgenstein's concept of form of life, cf. the volume of the *Nordic Wittgenstein Review dedicated to the concept*: Moyal-Sharrock, Danièle (ed.), *Form of Life, Nordic Wittgenstein Review*, Special Issue, 2015. The volume can be accessed online at: <https://www.nordicwittgensteinreview.com/article/view/3362/pdf> [accessed January 10 2019]. I have recently presented my own interpretation of the concept in the context of architecture, cf. «Toward Intercultural Architectural Practices Able to Map Cultural Diversity: Making Use of Wittgenstein's Tools to Enhance Intercultural Dialogue», *Ápeiron. Estudios de Filosofía* 10, 2019, 91-104, pp. 96-98.

31. Wittgenstein, *Lectures and Conversations*, I §20, 7.

32. Wittgenstein, *Lectures and Conversations*, I §25, 8.

Immediately after, Wittgenstein introduced the concept of «language-game», and he stated, «what belongs to a language-game is a whole culture»<sup>33</sup>. The idea is that a whole culture is behind our aesthetic judgements. Therefore, in order to describe how they are used, what they mean, one ought to engage in an endless exercise of description. Wittgenstein understood a culture as a way of life, the characteristic features of everyday existence shared by a people in a place and time. The language games that are part of our aesthetic practices, and language games in general, have as a background an integrated pattern of shared attitudes, values, goals and practices. For instance, appreciating the tailoring of a suit is related to understanding when a suit is to be used, for what purpose and in what context. Also, one has to consider the kinds of activities one is supposed to perform while wearing such a suit, both the ones that are directly related to the use of the suit (such as attending a meeting and sitting for a period of time around a table, or attending a wedding, where apart from sitting down and eating, one might also dance, or chat with other guests while standing up), and those that are in the margin (such as getting into a taxi in order to reach the place in question, or how often one will have to take it to the dry cleaner's). It also means to understand the social and economic values associated to certain fabrics and colours, and so on.

If that is true of our aesthetic judgements, what about art works? There are authors that have extended to art Wittgenstein's concept of a language-game. Garry Hagberg is probably the one that has pursued the idea furthest and most consistently<sup>34</sup>. Behind such an application lies the understanding that art is a language<sup>35</sup>. One could speak of the language-game developed by an artist in his mature oeuvre, for instance, of Schiele's language-game from 1910 onwards, or of the different language-games that make up Picasso's oeuvre<sup>36</sup>. Although I believe that such an extension of the concept of «language game» can be insightful, for example in the context of modernism, we do not need to exaggerate the parallelism between art and language to show that in order to understand Picasso's *Meninas* one has to understand a whole culture.

There is a more basic notion at the core of Wittgenstein's language-games, and that is «game». Observe that when talking about different historical ages he says that «entirely different games» are played in them. In fact, language constitutes only a dimension of such games. One could understand the overall game of a culture as a web consisting in the most varied and numerous games. Many of these games are non-propositional, and in those that involve language, this is a component that is interwoven with other components. The idea

---

33. Wittgenstein, *Lectures...*, *op. cit.*, I §26, 8.

34. See Garry Hagberg, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, pp. 9–44.

35. Garry Hagberg, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

36. The many different games developed by Picasso show that rules and limits do not imply monotony, but coherence, consistency. In fact, the creative process is in continuous transformation. Sometimes, the transgression of rules gives rise to more interesting ones, the work in question being able to grow in contradiction, as was the case of Schönberg's compositions.

of a limit is essential for understanding the notion of a game. Behind Wittgenstein's concept of language game is the view that language has intrinsic pragmatic limits, as is the case with other kinds of games. And the concept of limit is essential to his understanding of the grammar of a word. What is the grammar of the colour «red»? How the word is used in the different language games in which it appears.

In any game, there are moves that are permitted and other moves that are not<sup>37</sup>. In checkers, the pieces cannot be moved either vertically or horizontally. In chess, one cannot move the tower diagonally because the rules of the game do not allow it. Likewise, artistic practices create a sphere of possible moves, and as a result, a series of impossible ones. In order to illustrate this idea, consider whether it would make sense for an object to go through one of Mark Rothko's mature canvases, in the way Wolf Vostell's Cadillacs go through walls or crash into rocks? Evidently not. It is a question of consistency, of coherence. And it is the kind of coherence that enables us to attribute a picture we see for the first time to the oeuvre of a particular artist we know well<sup>38</sup>.

Behind the game(s) played by an artist, there is an entire culture. In order to understand Picasso's *Meninas*, one has to learn about the principles of cubism, and its meaning in art history. One has to consider what Velázquez's *Meninas* meant for the history of portraiture, and which of its principles Velázquez respected and which he didn't. One has to know what it means to pose for a portrait, the kind of attitude the sitter is supposed to have. It is fundamental to take into account what is to be expected of a portrait of nobility. Who is expected to be included, who matters and who doesn't matter. How the nobility used to dress in 17<sup>th</sup> century Spain, and what manners they were supposed to have. In addition, one has to consider how the aristocracy was viewed in the second half of the 20<sup>th</sup> century in Spain, and also in France. One has to learn how the public received the series, whether it was acclaimed or rejected, and by whom. And so on.

Likewise, a whole culture is behind each one of our dance movements. Reflecting upon our ordinary movements might provide some insight into this idea. What do we understand as walking? Does any moving along on foot do? Consider someone who moved along by giving little jumps. Would we call that «walking»? Is there a specific attitude that one ought to have? Are there attitudes one ought not to have? Why do we say that someone walks *beautifully*? Why do we say that someone does not know how to walk? Do people walk in the same way along the Louvre's corridors as along the crowded streets in Old Delhi? Could we speak of different grammars of walking in those two cases? Why do we sometimes feel that people do not know how to be in a museum because of how they walk? How can we recognize a tourist in the distance by simply observing how they proceed along the street? Do we expect different patterns of walking in men and women? Do people in different cultures walk in the

---

37. Hagberg, *Meaning and Interpretation*, pp. 17-24.

38. I have developed these ideas in detail in several places. See Carla Carmona, "Ethics and Aesthetics are One: Egon Schiele in the light of the Philosophy of Ludwig Wittgenstein and the Theory of Musical Composition of Arnold Schönberg", *1. Egon Schiele Symposium im Leopold Museum*, edited by Hans-Peter Wipplinger, Vienna: Leopold Museum, 2017, 120-133.



same way? Why is the Westerner so surprised the first time he enters India and sees so many men holding hands while walking down the street? A people's gestures are also determined by the whole culture they belong to. That explains that we might not be able to understand gestures of a foreign culture that we see for the first time.

For instance, it takes a while for a foreigner to understand the characteristic Indian head shake<sup>39</sup>. One of the reasons why it is so confusing at first sight is that it is closer to the widespread gesture of «no», which also involves the shake of one's head, than to the widespread gesture of «yes», nodding one's head up and down. Understanding the Indian gesture involves knowing how and where it is used, how the gesture is accomplished, how it is slightly modified according to the context and the people involved. It also means knowing how Indian people relate to one another, within the same social groups or across different social, gendered or ethnic groups.

Everyday movements and gestures constitute a substantial part of the material used in dance research and creation. For instance, the «jump-like-walking» described earlier could be a result of an examination into how a specific people walk, and in the context of a dance performance it could be described as a particular form of «walking». However, although dance movements are partly constituted by our ordinary movements and gestures, there is much more to a dance performance. Dance movements, and in general all the components of a performance, are ultimately rooted in a form of life. The shared imagination in question plays the leading role in understanding a dance performance, given that ordinary movements and gestures, as well as dance movements, are part of such an imaginary and a manifestation of it. In fact, it is that shared imagination that makes room for communication. We can conclude that the communion behind art and life is behind every art form. Understanding a dance performance, whether traditional, modernist or postmodernist, involves understanding a whole culture. Each practice has its roots in a form of life. In Kjell S. Johannessen's words: «To establish the identity of a particular practice cannot be done solely on the basis of the semantic rules assumed to be immanent in it. Its relations to the surrounding practices have to be included in any reliable procedure for establishing the identity of practices.»<sup>40</sup>

Let us return to the idea that in contemporary dance practice there is an urge to overcome choreography and to unite performance and life. It is a whole culture that transcends itself, and not just a performance. The 21<sup>st</sup> century has made self-evident that understanding a culture involves understanding other cultures—not to mention the efforts of deconstruction and postcolonial theory to convey the principle that meaning is differential and to shed light on postcolonial identities. Nowadays it does not make sense to identify a culture with the frontiers of a country, if it ever did. Understanding a particular practice involves understanding surrounding practices, but these may not all belong to the same

---

39. A side-to-side tilting of the head that can mean «yes», «OK», or «I understand», depending on the context.

40. Kjell S. Johannessen, «Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge. An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as Regards Tacit Knowing», *Daimon* 2, 1990, 151-173, p. 168.

culture, those of different cultures might be completely interwoven and imbued with elements or the character of each other.

Long before Wittgenstein delivered his lectures on aesthetics, it was clear in the art world that a culture extends beyond itself. Consider the avant-garde. Can one understand Picasso's cubism, i.e. his *Demoiselles d'Avignon*, without being familiar with African sculpture and masks? Don't we need to consider Cambodian dance in order to fully understand what Rodin was after in his drawings? Likewise, African bodies, and non-Western dances in general, have contributed enormously to contemporary dance practice. In light of this interdependence, it is high time for a revision of Wittgenstein's concept of «form of life». Against those that propose a single *human* form of life<sup>41</sup>, I should like to suggest a rich picture of interwoven forms of life<sup>42</sup>, of which the arts in general, and different forms of dance in particular, prove to be a wonderful example

## 5. Closing remarks

This paper does not intend to exhaust all the ways in which Wittgenstein can be valuable regarding dance practice. Besides, each of the four paths proposed can be subject to further examination.

For instance, there are many more remarks that Wittgenstein produced regarding other art forms that could be relevant and helpful in the context of dance practice. Likewise, Wittgenstein's method of examination of the use of language can be further applied to dance instructions and in general to other kinds of verbal exchanges that take place in the dance studio or in other dance contexts. Similarly, I have made use in this article of a very small number of Wittgenstein's remarks on aesthetics. The same is true of my usage of the concepts from his later work. A systematic analysis of the application to dance practice of the later Wittgenstein's fundamental concepts would have been beyond the scope of this article. I restricted myself to two key concepts of his mature philosophy, those of «aspect-seeing» and «form of life», which I hope to have explored in the context of dance to a sufficient degree. Nonetheless, in the different sections of this paper, a good number of Wittgenstein's concepts did appear. Unfortunately, they could not be tackled in the same degree of detail.

I hope to have shown how insight into Wittgenstein's philosophy and remarks on arts and aesthetics can be beneficial to the dance practitioner and in general to those who study, take part in, and care for dance practice.

---

41. Danièle Moyal-Sharrock, "Wittgenstein on Forms of Life, Patterns of Life and Ways of Living", *Nordic Wittgenstein Review*, Special Issue, 2015, 21-42, <https://www.nordicwittgensteinreview.com/article/view/3362/pdf> [accessed January 10 2019].

42. I have developed this idea in a forthcoming publication, cf. Carla Carmona, "Sociedades contemporáneas y formas de vida. Una revisión del concepto wittgensteiniano de forma de vida a comienzos del s. XXI", *Certeza, límite y animalidad. Sobre los escritos del último Wittgenstein*, ed. by Carla Carmona and Vicente Sanfélix, Sevilla, Athenaica, 2019.



# Architecture and Organic Unity

John Hyman  
**University College, London**  
j.hyman@ucl.ac.uk

---

Fecha de recepción: 12.12.2018 / Fecha de aceptación: 13.03.2019

## Abstract

Buildings and monuments are among the most important works of art. But the conception of the arts that emerged in the 18th century, and remained the orthodoxy in philosophy for about two centuries, either excludes architecture from the fine arts or relegates it to the intermediate or decorative arts. This essay addresses this puzzle, assesses the truth in certain formalist doctrines about architecture, and advances the view that works of art are organic unities, i.e. integrated sets of solutions to various problems, some aesthetic and others technical, mathematical, theological, political, etc.

## Keywords

art, architecture, aesthetics, formalism

## Resumen

Los edificios y monumentos se encuentran entre las obras de arte más importantes. Pero la concepción de las artes que surgió en el siglo XVIII y permaneció como la ortodoxia en la filosofía durante aproximadamente dos siglos excluye la arquitectura de las bellas artes, o la relega a las artes intermedias o decorativas. El presente ensayo aborda este enigma, evalúa la verdad en ciertas doctrinas formalistas sobre la arquitectura, y avanza la opinión de que las obras de arte son unidades orgánicas, es decir, conjuntos integrados de soluciones a diversos problemas, algunos estéticos y otros técnicos, matemáticos, teológicos, políticos, etc.

## Palabras clave

arte, arquitectura, estética, formalismo



THERE IS A PUZZLE ABOUT ARCHITECTURE. On the one hand, buildings and monuments are among the most important works of art. In some cultures or historical periods—in Elizabethan and Jacobean England, for example—architecture was less important than poetry or drama, and of course in nomadic cultures it does not exist at all. But at other times, it is the most important medium of artistic expression—for example in Europe between the twelfth and fifteenth centuries, in Mughal India, and in America in the twentieth century, together with film. There is nothing intrinsic about buildings that makes them works of art. If the Vikings had done aesthetics, they would not have included architecture among the arts—perhaps they would have included shipbuilding instead. But there have been times in the history of every civilization when buildings have been the most important artefacts that express values in a sensuous and symbolic form, and when painting and sculpture have been subordinated to architecture.

On the other hand, the conception of the arts that emerged in the eighteenth century, and remained the orthodoxy in philosophy for about two centuries, excludes architecture from the fine arts, or relegates it to the intermediate or decorative arts. Batteux's classification is the most influential and representative eighteenth century statement of this doctrine.<sup>1</sup> He does not attempt to define the arts in general. But he divides them into three kinds: the mechanical arts, the fine arts, and the arts of architecture and rhetoric, which are intermediate between these two. The impact of Romanticism on the theory of art and the distinction between art and craft reinforced the idea that architecture has a marginal status among the arts, and by the end of the nineteenth century it was plausible to deny that architecture qualifies as art at all.

The most trenchant exponent of this view, Adolf Loos, excludes architecture from the arts completely. Art, Loos claims, is passionate, personal and prophetic; craft work is mundane, traditional, and governed by the practical requirements of living. A house, he claims, should be as practical as a suit of clothing. Loos thinks there are tasteful and tasteless buildings, but he does not think we should infer that architecture is an art. Taste in architec-

---

1. C. Batteux, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, trans. J.O. Young, Oxford, 2015.



ture is simply good manners. «It is no feat to build tastefully», he says, «just as it is no feat to avoid putting a knife into one's mouth or to brush one's teeth in the morning.»<sup>2</sup>

Wittgenstein's view is very similar. He does not exclude 99% of architecture from the arts, as Loos does. But he excludes 99% of building from architecture, so the effect is the same. «Architecture», Wittgenstein claims, «is a gesture. Not every purposive movement of the human body is a gesture. Just as little as every functional building is architecture.»<sup>3</sup> In Wittgenstein's own estimation, this rules out the Stonborough House in Vienna, which he designed for his sister Margaret. He describes the house as «the product of a decidedly sensitive ear, good manners» and as «the expression of a deep “understanding” (of a culture, etc.)», but as lacking «the “primordial” life, the *wild* life that strives to be given free rein.»<sup>4</sup>

Loos's most influential articles were written in the 1890s and 1900s. But the idea that the practical aims of architecture exclude it from the arts was still widespread in the second half of the twentieth century. For example, Scruton follows Loos and Wittgenstein closely:

The problem of architecture is a question of manners, not art. In no way does it resemble the problem which confronted Wagner in composing *Tristan*, or that which confronted Manet and Courbet when they endeavoured to paint the modern world as it really seems. Such artistic problems faced by people of genius demand upheavals, overthrowings, a repudiation or reworking of traditional forms. For this very reason the resulting stylistic ventures should not be taken as prescriptions by those lesser mortals whose role is simply to decorate and humanise the world.<sup>5</sup>

Similarly, Etienne Gilson, writing in the 1960s, claims that architecture is not a fine art on the following grounds:

Buildings can have a beauty of their own, but it is an intrinsically utilitarian beauty, in the sense that it is derived from the perfect adaptation of the means to the end... [This kind of beauty] does not belong to the fine arts any more than natural beauty does; and insofar as architecture aims at achieving it, it is not a fine art.<sup>6</sup>

However, this exclusion or marginalisation of architecture cannot possibly be right, because the same compositional ideas and artistic values can be pursued in architecture, sculpture and painting. For example, Michelangelo's Medici Chapel, his tomb project for Julius II, and the Sistine Chapel ceiling, are all works in which an assembly of sculptures is

---

2. A. Loos, 'Architecture', repr. in *The Architecture of Adolf Loos*, ed. Y. Safran and W. Wang, London, 1985, 108.

3. L. Wittgenstein, *Culture and Value*, second edition, ed. G.H. Von Wright, trans. P. Winch, Oxford, 1980, 49.

4. Wittgenstein, *Culture and Value*, *op. cit.*, 38.

5. R. Scruton, 'Architectural Principles in an Age of Nihilism', repr. in *The Classical Vernacular*, Manchester, 1994, 80.

6. E. Gilson, *Forms and Substances in the Arts*, New York, 1966, 41.

placed in an architectural frame, and it is not plausible that the first embodies fundamentally different artistic values from the other two. In reality, the puzzle is not about architecture, it is about the theory of art. How could philosophers and art theorists have found themselves committed to the strange idea that buildings are not works of art?

The following conception of art provides the answer:

Every significant work of art is a product of imagination and skill, and is designed to afford its audience pleasure, **dissociated from both theoretical and practical concerns**, because of its beauty (elegance, vitality, etc.), its formal complexity and coherence, and because of the ways in which **it expresses the artist's thoughts, feelings, values and perceptions**.

Broadly speaking, this is the conception of art that predominated from the mid-eighteenth century until the mid-twentieth century, and the elements of it that seemed to prevent buildings from qualifying as works of art, or fine art, are the two phrases in bold type. Architecture is commonly thought to differ from the other principal arts—from poetry, painting, sculpture and music—in two main ways, one of them corresponding to each of these phrases. I shall comment on them in reverse order.

First, architecture is commonly said to be less personal and more political than poetry, painting, sculpture or music. Individual architects have distinctive styles. For example, it would be impossible to confuse a house by Adolf Loos and one by Frank Lloyd Wright, or a Manhattan skyscraper by Frank Gehry and one by Jean Nouvel. But architecture is not a medium of personal expression, except in rare cases, such as the Sagrada Familia in Barcelona and the Watts Towers in LA. Incidentally, it is not a coincidence that both consist of spires. The spire is perhaps the most gestural element in the traditional repertoire of architectural forms.

Ruskin describes architecture as «the distinctively political art».<sup>7</sup> This seems to be true in two ways. First, the history of architecture is coextensive with the history of the city. Architecture is the art of the *polis* par excellence. Second, architecture is an especially powerful way to project and reinforce political authority and prestige, because of the size and cost of buildings, and because they create and dominate the environment in which we live and work. Some of the ugliest buildings of the twentieth century are neo-classical monstrosities built with these purposes in mind, for example, the monument to Vittorio Emanuele II in Rome, and the parliament building in Bucharest.

The second way in which architecture is widely thought to differ from the other principal arts is that the value of a building depends in part on how well it fulfills its function—whether it is a home, an office, a church, an airport. This has been an indispensable part of the Western conception of architecture since Vitruvius, who identifies *utilitas*, *firmitas* and *venustas*—functionality, stability and beauty—as the aims of building. Of course, other kinds of works of art have functions, for example, devotional paintings, portraits, and the music in shopping centres.

---

7. J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Mineola, NY, 1989, 2.

But it is often said that these functions are accidental or inessential to painting or music «as such», or that they do not affect our experience and evaluation of musical works and paintings «as works of art». For instance, Scruton claims that the functions of poems and military marches «do not stem from the essence of literary or musical art»:

A Pindaric ode is poetry put to a use; and poetry is connected only accidentally with such uses. [Whereas] the functional qualities of a building are of its essence, and qualify every task to which the architect addresses himself.<sup>8</sup>

Thus the two features that seem to distinguish architecture from the other arts are, first, that it is impersonal, and second that we cannot understand the value of a building independently of its function. Once again, Loos provides a pithy statement of these two ideas:

A house must please everyone, in contrast to a work of art, which need not please anybody. The work of art is a private matter for the artist. The house is not. A work of art is born without there being a need for it. A house meets a need ... The work of art wants to tear you out of your comfortable existence. The house is to serve comfort. The work of art is revolutionary; the house is conservative.<sup>9</sup>

The first idea, that architecture is impersonal, is no longer considered to be theoretically important, because it is widely understood that it does not follow from the idea that all art expresses or communicates values, thoughts, feelings and perceptions, that it expresses the values, thoughts, feelings and perceptions «of the artist», or that the work of art is a kind of personal utterance. Zola famously defined a work of art as «a corner of creation seen through a temperament».<sup>10</sup> But art doesn't always relate to an «individual» personality or sensibility in this way. In fact, in the whole history of art it is the exception rather than the rule. But the second idea, that we cannot understand the value of a building independently of its function, is still considered as an obstacle to regarding buildings as works of art, or at least as presenting the aesthetics of architecture with its main theoretical challenge.

What exactly is the relationship between the function and the aesthetic value of a building? The dominant modern answer to this question is functionalism, by which I mean the doctrine that «the aesthetic value of a building consists in its functionality». The most frequently quoted functionalist slogan is due to Louis Sullivan, one of the pioneers of steel-frame architecture in the United States, and Frank Lloyd Wright's teacher: «Form ever follows function. This is the law. Shall we, then, daily violate this law in our art?»<sup>11</sup> When Sullivan says «This is the law», he means this is how organic structures in nature are formed, for example, an eye, a hand, or a wing. The most articulate British exponent of functionalism in the twen-

---

8. R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, London, 1979, 5f.

9. Loos, «Architecture»... *op. cit.*, 107f.

10. E. Zola, «Mes Haines, Causeries littéraires et artistiques», *Le Salut Public*, 26 and 31 August 1865.

11. L. Sullivan, «The Tall Office Building Reconsidered», *Lippincott's Magazine*, March 1896.

tieth century was Herbert Read. In the following passage, which dates from 1941, he uses the example of a chair, but the view he expresses is supposed to apply generally to architecture and design:

We have produced a chair which is strong and comfortable, but is it a work of art? The answer, according to my philosophy of art, is Yes. If an object is made of appropriate materials to an appropriate design and perfectly fulfils its function, then we need not worry anymore about its aesthetic value: it is automatically a work of art. Fitness for function is the modern definition of the eternal quality we call beauty.<sup>12</sup>

This is not very precise. Read confuses, or perhaps equates, the properties of being a work of art, having aesthetic value, and being beautiful. However, it is clear that his conception of art is diametrically opposed to Loos's, because he identifies functionality and aesthetic value.

Functionalism became the dominant aesthetic doctrine in the mid-nineteenth century, and remained so for about a century, for reasons I shall explain shortly, but the general idea that beauty, or at least a particular kind of beauty, consists in functionality is not new. The earliest expression of it in Western philosophy is attributed to Socrates in Xenophon's *Memorabilia*:

Again Aristippus asked him whether he knew of anything beautiful: Yes, many things,» he replied. «All like one another?» «On the contrary, some are as unlike as they can be.» «How then can that which is unlike the beautiful be beautiful?» «The reason, of course, is that a beautiful wrestler is unlike a beautiful runner, a shield that is beautiful for defence is utterly unlike a javelin that is beautiful for throwing with speed and power.» [...] «Is a dung basket beautiful then?» «Of course, and a golden shield is ugly, if the former is well adapted and the latter badly adapted to their specific tasks.»<sup>13</sup>

This passage challenges, or at least qualifies, the Pythagorean idea that beauty consists in symmetry or proportion, by proposing aptness, functionality, as a criterion of beauty. And when the Pythagorean theory lost its dominant position in Western aesthetics in the eighteenth century, functionalism was endorsed by several philosophers, notably David Hume and Adam Smith. But fitness for function is not a plausible definition of beauty in general, because some things are beautiful that do not have a function, for example, the Alps and the Milky Way, and because we can sometimes perceive an object's beauty without knowing what its function is. Kant's example is a flower: we can appreciate its beauty without knowing that it is the sexual organ of a plant.

What about the idea that form follows function? In order to assess this idea properly, in its application to architecture, we need to distinguish between the function of a building as a whole and the functions of its parts. Viollet-le-Duc, the leading French Gothic Revival architect, advocated both kinds of functionalism: architecture, he wrote, «must be true in respect

---

12. H. Read, *To Hell With Culture*, London, 2002, 18.

13. Xenophon, *Memorabilia*, 3.8.

of the programme [functionalism in regarding the building as a whole], and true in respect of the constructive processes [functionalism regarding parts].»<sup>14</sup> But functionalism is a more convincing doctrine applied to parts than to the whole.

I shall begin with functionalism considered as a doctrine about a building as a whole. «Being true in respect of the programme» is a plausible requirement if it simply means that a building should «be suited to» its function, but not if it means that it should «follow» its function. The form of a building as a whole «cannot» follow its function, for two reasons. First, many different forms can serve the same function. That is why the designs of churches, theatres, and tombs vary so widely across cultures and across time, as the designs of shoes and hats, and even knives and scissors do as well. Second, one form can serve many functions. For example, the turbine hall of a power station can become an exhibition space in a museum of modern art. This shows how little function is constrained by form.

It is instructive to consider a building whose function has changed. Take the cathedral in Syracuse. The main part of the building is a Doric temple with a few simple modifications, and a Spanish baroque façade attached to its West end. If you walk along the street on the North side of the church you will see the peristyle filled in by the Normans, and an Arab battlement resting on the architrave. And within the building you can see the great Doric columns again, and how the colonnade has been filled in. You can also see the walled cella, the enclosed part of the temple, where the carved image of the deity originally stood, which has been pierced by arches to produce a nave flanked by aisles. In effect, the temple has been turned inside out, and the reason is simply that while the building's function has always been worship, Christian worship is communal, and so the community has to fit into the building, not just the priests. Thus, buildings can be adapted, and although different functions sometimes require different forms, the differences are often not very complex and the formal constraints dictated by the function of a building are not very demanding. David Pye explains this point well:

The ability of our devices to *work*, to get results, depends less exactly on their shape than we are apt to think. The limitations arise only in small part from the physical nature of the world, but in a very large measure from considerations of economy and of style. Both are matters purely of choice. All the works of man look as they do from his choice, and not from necessity.<sup>15</sup>

Thus, Viollet-le-Duc's claim that architecture 'must be true in respect of the programme', in other words, his functionalism in regarding the building as a whole, is not a plausible doctrine. But «being true in respect of the constructive processes» is a more interesting principle. For example, the form of a suspension bridge is not dictated by its function as a whole, but it is quite tightly constrained by the functions of its parts: the roadway that supports the traffic, the cables that support the roadway, and the pylons that support the cables. But of course that is not to say that all suspension bridges look alike.

14. E.-E. Viollet Le Duc, *Discourses on Architecture*, trans. B. Bucknall, London, 1959, 448.

15. D. Pye, *The Nature and Aesthetics of Design*, Bethel, CT, 1978, 14.

Like realism in literature and painting, functionalism is not a fundamental principle that defines architecture as a whole. It is a specific kind of style. It was originally a response to the loss of vitality and expressive power of classical forms, and it gained traction in the nineteenth century, when new materials—first iron and glass, then steel—allowed the structures of buildings to develop rapidly. Throughout the history of architecture, there are periods of structural change, followed by periods of decorative embellishment, and functionalism as an aesthetic programme belongs with the periods of structural change. But it is not a plausible theory of architectural value in general, and it has fallen out of favour since the 1970s, partly because of the influence of post-Modernism, and partly because of its association with the analogy between buildings and machines, which ignores the importance in architecture of a building's harmony with its surroundings.<sup>16</sup>

If fitness for function is not a plausible definition of beauty or artistic value in architecture, and if the idea that form should follow function is unconvincing, what is the relationship between the functionality and the artistic value of a building, its value as architecture? I doubt whether this question has a general answer. But as far as the philosophy of art is concerned, the important point is that the function of a building, and the functions of its main structural elements, are parts of the complex of problems that an architect has to solve. Apart from a building's program, in other words, its set of related functions, there are two main kinds of problems the architect needs to solve: engineering problems and aesthetic problems. The architect's task is to invent a design that integrates the solutions to problems of these kinds in a satisfying way. Let us consider a couple of examples.

One well-known example of an engineering problem, which was solved in late antiquity, is how to channel the weight of a dome down four piers arranged in a square. The dome of the Pantheon in Rome, which is 43m across, is supported on eight piers. To reduce the number of piers supporting a large dome to four required a new solution. The most elegant solution, and the only one capable of supporting a large dome, was to introduce four segments of a larger dome, the segments that remain when its sides and its top have been sliced off. These triangular segments are the pendentives. The earliest examples, which are on small mausolea, date from the fourth and fifth centuries, and the most famous example is the Hagia Sophia in Istanbul, which was built in the 530s, although the dome was rebuilt after an earthquake, in 558 (fig. 1).

The aesthetic problem I have chosen is how to design an aesthetically integrated façade for a church where the nave is raised above the aisles, and the basic idea governing the design is the portico of a temple surmounted by a pediment. The earliest solutions in Tuscany are the façades of the Duomo in Pisa and San Miniato al Monte, both of which were completed during the twelfth century. In effect, the upper storey of the façade of San Miniato is a narrow temple end, which rests on the entablature of a broad one, and is placed between two pedimental segments, chequered with strips of dark green serpentine (fig. 2). The façade of the Pisa Duomo is dominated by four arcades, the cornice above the aisles is continued across

---

16. Le Corbusier, *Towards an Architecture*, trans. J. Goodman, Los Angeles, CA, 2007, 160ff; P. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Montreal, 1998, 159-166.



the central part of the façade, the spacing of the columns that support the raking cornice narrows, and the columns shorten as if they were sinking into the arcade below (fig. 3). Alberti's design for the façade of Santa Maria Novella, which was inspired by San Miniato, introduces two large volutes above the aisles, which press against the sides of the upper storey, with finely decorated discs beneath them, contrasting with the sunburst in the pediment above (fig. 4). Finally, Palladio's solution on the church of San Giorgio Maggiore in Venice is an ingenious exercise in architectural illusionism—subtler than the perspectival effects in the Teatro Olimpico, but equally compelling (fig. 5). In effect, Palladio creates the impression of one temple end being superimposed upon another.

Much more of art is problem-solving than the Romantic conception of art as the expression of the artist's thoughts and feelings suggests. In fact, most works of art that merit serious attention are integrated sets of solutions to a number of problems, some aesthetic, and others technical, mathematical, theological, political, and so on. This is not essentially a different kind of task in architecture and in the other arts. The obvious analogy is with an organism, whose genome encodes an integrated set of solutions to a number of problems that need to be solved, if it is to survive to maturity and reproduce. Are any of these biological problems aesthetic? Indeed they are, in the case of plants and animals that need to attract a pollinator or a mate.

In sum, the concept of art that was formed in the enlightenment and developed under the pressure of romantic and post-romantic thinking does not help us to understand architecture; but neither does the functionalist doctrine that was formed in reaction to it, and is its diametrical opposite. If we approach the analysis of a work of art as an integrated set of solutions to a variety of problems, we can avoid both of these erroneous ways of thinking about architecture as an art.



Fig. 1: Hagia Sophia, Istanbul.



Fig. 2: San Miniato al Monte, Florence





Fig. 3:  
Duomo, Pisa



Fig. 4: Santa Maria  
Novella, Florence



Fig. 5: San Giorgio Maggiore, Venice



# II

Miscelánea





A TOUR OF LUTHER'S WORKS

# Un paseo por las obras de Lutero

Rafael Lazcano

**Universidad Complutense de Madrid**

rafael.lazcano@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9483-9944>

---

Fecha recepción 23.01.2018 / Fecha aceptación 11.06.2018

## Resumen

La obra de Martín Lutero asienta sus raíces en factores culturales, sociales y económicos, madurados en la Alta Edad Media, y que hicieron fecundo el terreno para la proclamación, expansión geográfica y desarrollo doctrinal de la Reforma protestante. Atrapado por la palabra de Dios, el doctor de Wittenberg, un hombre de fe sencilla y sincera, descubre un nuevo modo de relacionarse con Dios por la «sola fe», la «sola gracia», y la «sola Scriptura», de cara a la justificación/salvación del ser humano. Este singular hallazgo desbanca la doctrina de la iglesia católica medieval, el papa y jerarquías eclesásticas, indulgencias, reliquias y santos, celibato

## Abstract

Martin Luther's work was rooted in cultural, social and economic factors, reached maturity in the High Middle Ages, and provided fertile ground for the proclamation, geographical expansion and doctrinal development of the Protestant Reformation. Trapped by the word of God, Luther, a man of simple and sincere faith, discovered a new way of relating to God by sola fide, sola gratia, and sola Scriptura, faced with the justification/salvation of the human being. This unique discovery defeated the doctrine of the medieval Catholic church, the pope and ecclesiastical hierarchies, indulgences, relics and saints, celibacy and monastic life. Like-

y vida monástica. Lutero, asimismo, con la fuerza de su palabra abre un horizonte de libertad sobre la vida humana y la sociedad, un nuevo modo de acceder al mundo y a la sociedad, que orientará la trayectoria de la época moderna y del hombre de nuestros días.

## Palabras clave

Lutero, fe, palabra de Dios, justificación/salvación, Reforma protestante, libertad, mundo moderno

wise, Luther through the strength of his word opened up a horizon of freedom for human life and society, a new way of accessing the world and society, which would guide the trajectory taken by humans and modernity to this day.

## Keywords

Luther, faith, the word of God, justification/salvation, Protestant Reformation, freedom, modern world.

## Presentación

El 31 de octubre de 2017, víspera de Todos los Santos, se cumplieron 500 años (1517-2017) de la difusión de las 95 tesis sobre las indulgencias, escritas de puño y letra por Martín Lutero, fraile agustino, doctor en Artes - Filosofía por la Universidad de Erfurt (1505), doctor en Teología por la Universidad de Wittenberg (1512) y desde el año siguiente catedrático de Sagrada Escritura en la Facultad de Teología de dicha Universidad.

Con el paso del tiempo, el singular acontecimiento de las 95 tesis ha tomado una llamativa notoriedad y singularidad, tanto desde el punto de vista de la historia de la cultura y desarrollo biográfico, teológico e historiográfico, desde donde podamos vislumbrar la originalidad y el profundo alcance de la propuesta lanzada por Lutero al mundo occidental<sup>1</sup>.

---

1. Cfr. J. H. Claussen, *Reformation: die 95 wichtigsten Fragen*, München, [2016]; T. Egidio, “La recepción de Lutero. Imágen e imágenes”, *Anales Valentinus, Nueva Serie*, 7, 2017, 7-29; Id., *Martín Lutero. Una mirada desde la historia, un paseo por sus escritos*, Salamanca, 2017; R. García Villoslada, *Martín Lutero*, Madrid 1973, 2 vols.; S. H. Hendrix, *Martin Luther: visionary reformer*, New Haven, 2016; W. Kasper, *Martín Lutero: una perspectiva ecuménica*, Maliaño (Cantabria), 2016; T. Kaufmann, *Martín Lutero. Vida, mundo, palabra*, Madrid, 2017; A. Kohnle, A., *Martin Luther. Reformator, Ketzer, Ehemann*. Leipzig - Holzgerlingen, 2015; R. Lazcano, *Biografía de Martín Lutero (1483-1546)*, Guadarrama (Madrid), 2009; Id., *Lutero: Una vida delante de Dios*, Madrid, 2017; Id., “La figura de Lutero en su contexto histórico”, *Estudios Eclesiásticos*, 93, 2018, 279-333; B. Lohse, *Martin Luther. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, München, 1983, 201-248; V. Leppin, *Die fremde Reformation: Luthers mystische Wurzeln*, München, [2016]; *Lutero y la teología católica. Tender puentes entre formas de pensamiento diferentes*, Madrid, 2017 [artículos de H. Blaumeiser, W. Thönnissen, T. Dieter y S. Tobler]; *Lutero, su obra y su época*. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, coordinador, [San Lorenzo de El Escorial], 2017; S. Madrigal, “Variaciones históricas en la imagen católica y evangélica de Martín Lutero”, *Estudios Eclesiásticos*, 93, 2018, 335-373; L. Roper, *Martin Luther: renegade and prophet*, New York, 2016; S. Rostagno, *Doctor Martinus. Studi sulla Riforma*, Torino, 2015; P. Saavedra, “A Reforma protestante e a modernidade”, *Grial. Revista Galega de Cultura*, 56/218, 2018, 13-29; R. Schwarz, *Martin Luther. Lehrer der christlichen Religion*, Tübingen, 2015; H. Vall, “Martín Lutero: Sobre la autoridad secular”, *Pastoral Ecuménica*, 34/103, 2017, 15-38.

## 1. La fuerza de la palabra

Lutero no se formó intelectualmente en la Universidad de París, sino en Sajonia (Alemania), en las universidades de Erfurt y Wittenberg, como acabamos de indicar. En efecto, frente al método escolástico - de silogismos, lenguajes abstractos y repetición de rígidas fórmulas doctrinales -, seguido en la universidad parisina, en las universidades sajonas se postula el retorno a las fuentes del cristianismo, la recuperación de los autores clásicos, griegos y latinos, la lectura, estudio y comprensión de la palabra de Dios y los padres de la Iglesia, con particular acento, respectivamente, en la carta de San Pablo a los Romanos y en las obras del obispo de Hipona, San Agustín.

La nueva doctrina de Lutero brota de la relación directa con la palabra de Dios y el abandono de la escolástica. Dos realidades intelectuales, metodológicas y académicas diferentes, como diverso será el lenguaje y el modo de difundir o propagar las ideas entre las diferentes capas de la sociedad. Tengamos bien presente que Lutero, de pluma ágil, palabra fácil y excepcional ingenio, puso en circulación los eslóganes publicitarios más poderosos de aquella modernidad sacralizada: sola fe, sola gracia, sola Escritura. Además de su fascinante pasión por Dios y por la palabra de Dios nos encontramos con la imprenta de caracteres móviles, invento alemán capaz de multiplicar el número de libros puestos en circulación y garantizar la difusión del pensamiento de Lutero por todo el Sacro Imperio Romano Germánico.

La palabra, oral o escrita, es para Lutero la fuerza que impulsa, renueva y transforma la vida humana, social y religiosa. Su experiencia de Dios, el hallazgo de una nueva doctrina - la justificación-salvación por la sola fe - y la capacidad argumentativa del doctor de Wittenberg muestran, finalmente, que mediante la palabra se constituye nuestro ser como persona y que por medio de ella queda conformada nuestra identidad en sus múltiples facetas. Y, ¿qué decir de la circunstancia orteguiana? De modo breve y simple cabe señalar que la circunstancia no hace por sí misma a la persona, ni a un genio como lo fue Martín Lutero, uno de los más relevantes de Occidente, aunque sí resulta acertado indicar que los factores políticos, sociales y culturales, madurados en la Alta Edad Media, hicieron fecundo el terreno para la proclamación, expansión geográfica y desarrollo doctrinal tanto de la propuesta de Lutero como de la Reforma luterana.

El siglo XV, digámoslo sin ambigüedades, fue una centuria de cambios generales en las artes y en las ciencias naturales y humanas, de decadencia moral y de acelerados experimentos de renovación. No faltó la confusión doctrinal, el uso de lenguajes babélicos en el ámbito filosófico-teológico y en el mundo religioso-espiritual. Todos mientan la palabra «reforma» - príncipes, eclesiásticos, religiosos, teólogos, diplomáticos, humanistas y pensadores -, sin saber bien en qué consistía ni en cómo llevarla a efecto. Unos y otros anhelan verdades creíbles y seguras. En la vida cotidiana afloran los miedos, la conciencia de pecado, la presencia del demonio, la brujería, el sentimiento de piedad y la preocupación por la vida después de la muerte. Los siglos XV y XVI fueron tiempos propicios para el cambio de mentalidad, el asentamiento de la autonomía humana, y el debilitamiento de la Iglesia. Tan solo unos pocos se atrevieron a criticar la autoridad del papa y a cuestionar las enseñanzas teológicas, espirituales y devocionales de la Iglesia medieval. El más osado de todos, Martín Lutero, apoyado en el valor de su palabra y de la palabra de Dios.

## 2. Las indulgencias en 95 tesis

La carta enviada al arzobispo de Magdeburgo con las 95 tesis sobre las indulgencias está fechada en Wittenberg el 31 de octubre de 1517. El destinatario en vez de responder a Lutero, dio cuenta a Roma del escrito y de las intenciones del insolente monje agustino, que hablaba del santo *negocium indulgentiarum*, adjuntando a su vez, una denuncia «por herejía», dado que su autor se atrevía a criticar las indulgencias e incluso a cuestionar los intereses económicos del papa.

Después de un mes sin noticias del arzobispo, Lutero confió a sus amigos el contenido de las 95 tesis, a quienes solicitó su parecer. De este modo comenzaron a difundirse privadamente las famosas *Tesis*, llegando incluso a un público más amplio una vez traducidas del latín al alemán e imprimirse en varios talleres tipográficos, algunos de ellos situados en ciudades bien alejadas de Wittenberg, como Basilea, Leipzig y Nuremberg. Entre diciembre de 1517 y enero de 1518 las *Tesis* fueron distribuidas por todas las ciudades de Alemania.

El lenguaje empleado en las tesis, además de apodíctico, puntilloso y exigente, ofrece una riqueza de conceptos teológicos nada vulgar, que evidencia el debate académico al que aspiraba mantener Lutero con los más doctos y sobresalientes teólogos. De inmediato las 95 tesis avivaron la animadversión del pueblo alemán contra Roma. Con ellas Lutero puso fuego a la pólvora explosiva preparada durante años en suelo alemán, con el respaldo de príncipes y señores, que conducirá nada más y nada menos que a desafiar el poder del papado, la curia romana y los papistas, entiéndase por ello a obispos, teólogos y profesores universitarios.

Sin embargo, las *Tesis* en sí mismas, no son ni una rebelión contra Roma, ni la propuesta de una nueva doctrina, sino el parecer de un catedrático de Sagrada Escritura, un hombre medieval, creyente y animado por el espíritu de modernidad, que desea vivir la fe en relación con la Iglesia de modo leal y coherente. La propuesta que aparece en las *Tesis* no es otra que la renovación de la vida cristiana, doctrina, espiritualidad y devociones de la Iglesia desde la fidelidad a la Palabra de Dios y el anuncio del Evangelio.

La novedad que encontramos detrás de las 95 *Tesis* hace referencia al paso de la Edad Media a la Edad Moderna. Es decir, la atención puesta en la persona, el despertar de la conciencia - libertad de conciencia - y la importancia del diálogo de la inteligencia para el avance en el conocimiento de la realidad del propio hombre, el mundo y Dios, entendido por Lutero como derecho a exponer las ideas, de ser interrogado y poder defenderse. Una apuesta firme por el diálogo y el entendimiento mediante el debate y la confrontación de ideas, método y desarrollo doctrinal.

## 3. Los «libros de reforma»

Desde la certeza de que la salvación de Dios se hace presente solo por la fe, desplegó Lutero su mayor fuerza creadora, literaria, teológica y espiritual, dando lugar al alumbramiento en 1520 de tres importantes obras, llamadas desde hace un tiempo «libros de reforma», expresión bajo la cual se presenta el proyecto del nuevo cristianismo y su implantación en Alemania. Esta intensa ofensiva de publicaciones lanzada por Lutero no solo marca sus posiciones

teológicas y consolida el apoyo político de príncipes y señores, sino que establece el modelo evangélico o luterano en sustitución del católico promovido por la Iglesia de Roma.

### 3.1. *A la nobleza cristiana de la nación alemana*<sup>2</sup>

Frente a los poderes que dominan el mundo proclama Lutero en esta obra, escrita en agosto de 1520, la reforma del Imperio y de la vida social, bajo la cual subyace la propuesta de una Iglesia germánica en la que los príncipes seculares están llamados a ejercer el poder eclesiástico contra la tiranía de Roma. Este libro, enmarcado en el género de teología política, publicado en alemán, con estilo vigoroso y expresiones populares, entusiasmó a humanistas, nobles y caballeros, religiosos y eclesiásticos resentidos contra Roma, el aristotelismo y la teología escolástica. El éxito editorial no se hizo esperar. Miles de ejemplares fueron puestos a la venta en sucesivas ediciones y reediciones. La confrontación con Roma, ahora convertida en enemiga de los alemanes por los graves abusos de la curia romana, despertaba gran interés en el pueblo alemán. Roma aparece como usurpadora de los derechos de los alemanes y del Sacro Imperio:

Tenemos, escribe Lutero, el nombre del Imperio, pero el papa es el dueño de nuestros bienes... A nosotros, alemanes, se nos ha educado en la llaneza, pero mientras pensamos que somos señores, nos hemos convertido en siervos de los tiranos más astutos; tenemos el nombre, el título y las armas del Imperio, pero sus tesoros, su autoridad, su derecho y libertad están en poder del papa; así el papa devora la carne y nosotros nos encontramos con la cáscara<sup>3</sup>.

El pueblo alemán sentía la necesidad de liberarse del yugo de Roma. El papa era el problema; Lutero la solución. El papado es presentado como la sede del anticristo, y el papa su personificación, por lo que anima al emperador y a los señores, príncipes y nobles cristianos a que recuperen las funciones que les han sido usurpadas por los «romanistas».

Con destreza, sentencia Lutero, levantaron tres murallas para defenderse, sin prestar atención a las reformas que necesitaba la cristiandad, razón por la cual se ha llegado al actual estado de postración. Roma oprime con gestos de servidumbre y desangra a las naciones con numerosos impuestos. Los alemanes están llamados a reaccionar contra el poder de Roma. La primera muralla está asentada, enseña Lutero, en el principio de que el poder eclesiástico se sitúa por encima del poder secular o civil; la segunda muralla se levanta sobre el magisterio supremo del papa y la infalibilidad de la Iglesia; y la tercera muralla está sustentada en la creencia de que nadie más que el papa puede convocar un concilio.

Las murallas romanistas, augura Lutero, caen fácilmente. La primera muralla - el poder eclesiástico situado por encima del secular - se derrumba por el principio del sacerdocio universal y por la igualdad de todos en virtud del mismo bautismo. El clero y el laicado per-

---

2. Cf. WA 6, 404-469. [Cito las obras de Lutero por la clásica edición Weimarer Ausgabe, WA].

3. Cf. WA 6, 463-464.

tenecen al mismo estado eclesiástico, siendo la diferencia solamente de oficio o función. La segunda muralla - el magisterio infalible del papa - se desploma más fácilmente todavía, porque «todos somos sacerdotes, y todos tenemos la misma fe, el mismo Evangelio, los mismos sacramentos, y ¿cómo es posible que no tengamos el poder de apreciar y juzgar lo que hay de verdadero o falso en el campo de la fe?»<sup>4</sup>. Y la tercera muralla no se sostiene en pie porque no existe argumento alguno que justifique el poder del papa para convocar en exclusiva un concilio, sino que dependiendo de las circunstancias «será preferible que el príncipe convoque un concilio, puesto que él es sacerdote como nosotros, eclesiástico como nosotros, y con potestad como nosotros para todo»<sup>5</sup>.

### 3.2. *La cautividad babilónica de la Iglesia*<sup>6</sup>

El segundo escrito de gran calado doctrinal, más radical y polémico que el anterior, fue redactado por Lutero en dos meses, julio y agosto de 1520. A mediados de la primera semana de octubre veía la luz *La cautividad babilónica de la Iglesia romana*, obra escrita en latín, puesto que estaba dirigida a los hombres cultos. Cuatro mil ejemplares fueron vendidos en una semana. Lutero había despertado con mucha fuerza el entusiasmo nacionalista en algunos sectores sociales, políticos y religiosos. Aprovecha esta ocasión propicia para defender que la Iglesia se encuentra prisionera del papa, de igual modo que el pueblo de Israel estuvo cautivo en Babilonia, e identifica a Iglesia de Roma con el reino de Babilonia. Ahora se propone derribar el sistema sacramental, santo y seña de la identidad cristiana y vida cotidiana de la Iglesia de Roma. Lutero anima a los alemanes a que se liberen del cautiverio al que Roma ha sometido a los cristianos con la presentación de los sacramentos, convertidos en cadenas y esclavitud que el cristiano arrastra de por vida.

¿De qué cautividades tiene que ser liberada la Iglesia de Cristo? De tres, dice Lutero: a) De la teología de los sacramentos; b) De la doctrina de la transubstanciación eucarística; y c) De la teología del sacrificio de la misa. Veamos las propuestas de Lutero. Los sacramentos instituidos por Cristo no son siete, sino tan solo tres: el bautismo, la penitencia y el pan eucarístico o «sacramento del altar». Tan solo estos aparecen claramente explicitados en la Sagrada Escritura. Los demás signos sacramentales - la confirmación, el matrimonio, el orden sacerdotal (todos sacerdotes), y la unción de los enfermos - no tienen cabida en la propuesta teológica de Lutero. Una vez rota la primera cadena, pasa a la segunda cautividad, afirmando que después de la consagración eucarística el pan sigue siendo pan y el vino también vino, aunque reconozca en ellos por la fe - no por la filosofía escolástica de accidente (transubstanciación) - la verdadera carne y la verdadera sangre de Cristo, en sintonía con la enseñanza del mismo Señor: «este es mi cuerpo; esta es mi sangre» (cf. Mt. 26, 26-28; Mc 14, 22-24; Lc 22,

4. WA 6, 408.

5. WA 6, 413. También recuerda Lutero que el concilio de Nicea (325) no fue convocado por el papa, sino por un laico, el primer emperador cristiano, Constantino I el Grande (272-337).

6. Cf. WA 6, 484-573.



19-20). Y, finalmente, la tercera cautividad, vinculada al concepto de la misa como sacrificio, cuya explicación ha dado lugar a tantos abusos hasta convertirla en un contrato comercial, se libera porque para «celebrar la misa solamente se requiere la fe, que apoyada fielmente en la promesa, cree que es veraz la Palabra de Dios»<sup>7</sup>.

Un nuevo cristianismo, una nueva Iglesia, a fin de cuenta, promueve Lutero con autoridad doctrinal, unas veces con profundidad teológica, otras con la ingenuidad de un sofista. En todo caso, junto a las quejas y reivindicaciones ofrece nuevas ideas, profundas explicaciones y desarrollos teológicos, sobre todo cuando trata del sacramento del bautismo. Se fija en los sacramentos como expresión de fe y confianza en la gracia. Los postulados principales siguen siendo los mismos: Dios es quien justifica; la justicia de Dios nos salva; el justo vive de la sola fe.

*La cautividad babilónica de la Iglesia romana* significó una ruptura no solo con la vida cristiana tradicional, sino también con los sentimientos y actitudes derivados de los sacramentos, principalmente en el sacerdocio y la unción a enfermos y moribundos en el trance de la muerte, costumbre tan arraigada en el pueblo cristiano, y particularmente en el suelo alemán.

### 3.3. *La libertad del cristiano*<sup>8</sup>

En noviembre de 1520, cuando ya había llegado a Wittenberg la bula condenatoria (*Exsurge Domine*), que requiere la retractación y amenaza con la excomunión, Lutero escribió una obra teológica de gran altura espiritual: *La libertad cristiana*, ofrecida a modo de «breve suma de la vida cristiana». Sus páginas recogen la doctrina esencial del luteranismo, la justificación por la fe sola, ahora expresada con mayor ponderación, claridad y viveza, sin tonos violentos ni asperezas verbales, puesto que se trata de la liberación interior, espiritual, por la fe.

En efecto, la sola fe hace al hombre libre de toda ley, y quien se dice libre no está sometido a ningún precepto externo. «El hombre cristiano es señor de todas las cosas y a nadie está sometido»<sup>9</sup>. El verdadero cristiano, esto es, el hombre justo, espiritual, interior, no depende de las cosas exteriores, ni de autoridad legislativa y doctrinal que no sea la Sagrada Escritura. Por la fe el hombre es cristianamente libre, y solamente al que cree y confía se le promete la gracia, la justicia, la paz, la libertad de todas las cosas. «De la fe procede la caridad y el gozo en el Señor, y de la caridad, el ánimo libre, gozoso y alegre para servir espontáneamente al prójimo, sin mirar a la gratitud o a la ingratitud, al elogio o al vituperio, al lucro o al daño»<sup>10</sup>.

La libertad cristiana se recibe por la fe a cambio de nada y se transmite en actitud de servicio gratuitamente al prójimo. Esta fe no solo libera, sino que transforma y se apodera del hombre creyente en cuanto ser espiritual, hasta el punto que «el cristiano, sentencia Lutero al final del libro *La libertad cristiana*, no vive en sí mismo, vive en Cristo y en su prójimo; en Cristo por la fe, y en el prójimo por el amor. Por la fe se eleva sobre sí mismo hacia Dios,

7. WA 6, 512-513.

8. WA 7, 20-38 (alemán); 49-73 (latín).

9. WA 7, 21.

10. WA 7, 66.

por el amor desciende por debajo de él mismo, pero permaneciendo siempre en Dios y en el amor divino, como dice Cristo. Esta es la libertad auténticamente espiritual y cristiana: la que libera al corazón de todos los pecados y preceptos; está por encima de cualquier otra libertad, como lo está el cielo sobre la tierra».

#### 4. Ruptura con el humanismo de Erasmo: *De servo arbitrio*<sup>11</sup> - *Sobre el siervo arbitrio* o *La voluntad determinada*

Cuando un sector del pueblo alemán optó por desvincularse de Roma y la reforma propuesta por Lutero se consideraba una tragedia, se reclamó el parecer del más famoso humanista europeo, Erasmo de Rotterdam. Entre el teólogo bíblico Lutero y el filólogo humanista Erasmo existían profundas diferencias, no solo de talante y formación académica, sino de pensamiento y proyección social. Lutero había sido formado bajo el sistema escolástico; Erasmo en las letras clásicas, la filología y la historia. Ambos estaban enamorados de la Sagrada Escritura, uno como teólogo, exégeta y traductor bíblico; el otro como filólogo, filósofo y pedagogo.

Los rumores de complicidad con Lutero acabaron el día en que Erasmo se propuso combatir la justificación por la fe en su vertiente de la libertad humana, cuestión que aborda en su *De libero arbitrio* (1524). En la segunda parte de la obra, al final del primer párrafo, expresa que el libre albedrío es «la capacidad de la voluntad humana, gracias a la cual el hombre puede asentir o resistir aquello que conduce a la salvación eterna»<sup>12</sup>. El hombre, según Erasmo, tiene la posibilidad de aceptar o rechazar el camino de la salvación, don gratuito del amor de Dios, en quien depositamos nuestra plena confianza.

La respuesta de Lutero, como no podía ser de otra manera, llegó de inmediato, a finales de 1525 en la obra *De servo arbitrio*<sup>13</sup> - *Sobre el siervo arbitrio* o *La voluntad determinada* -, obra escrita en latín y traducida en poco tiempo al alemán. La mentalidad de Lutero choca frontalmente contra la de Erasmo, a quien acusa de «impío», «venenoso» e «ignorante» en lo referente a la comprensión de la Sagrada Escritura. «Has de saber, le dice a Erasmo, que éste es el quicio de nuestra disputa...; de esto tratamos, de inquirir qué es lo que puede el libre albedrío, qué es lo que recibe, y cómo se comporta respecto a la gracia de Dios... Todo lo que hacemos, todo cuanto sucede, aunque nos parece mudable y fortuito, de hecho sucede necesaria e inmutablemente...; porque la voluntad de Dios es tan eficaz, que no puede encontrar impedimento siendo la misma potencia natural de Dios, y es tan sabia que no puede engañarse»<sup>14</sup>.

Lutero disiente de la definición de libre albedrío ofrecida por Erasmo. Para el Reformador de Wittenberg compete a Dios solo el libre albedrío. La absoluta soberanía de Dios prevalece

11. WA 18, 600-786.

12. Dice así el texto latino: «Porro liberum arbitrium hoc loco sentimus vim humanae voluntatis, qua se possit homo applicare ad ea, quae perducunt ad aeternam salutem, aut ab iisdem avertere».

13. WA 18, 600-786.

14. WA 18, 615.

sobre la voluntad humana y su libertad. Así escribe Lutero: «El hombre perdió la libertad, y por fuerza tiene que servir al pecado, y no puede querer nada de bueno». Sí, ciertamente, nuestro obrar nos pertenece, pero es como si fuéramos instrumentos, bien de Dios cuando obramos bien, o bien del pecado cuando obramos mal. Aquí pone Lutero la imagen de la cabalgadura y el jinete que la monta. Dice: «La voluntad humana está puesta en medio, entre Dios y Satán, como un jumento; si la cabalga Dios, la voluntad quiere y va a donde quiere Dios conforme al Salmo 73, 22, «ante ti soy como una bestia, pero siempre estaré contigo». Si la monta Satán, quiere y va a donde quiere Satán; y no está en su arbitrio el dirigirse y buscar a uno u otro jinete, sino que son los jinetes los que luchan por conseguir y poseer el jumento»<sup>15</sup>.

¿Qué nos está diciendo Lutero? Que el hombre no es libre por naturaleza, sino solo como don divino, inseparable de la acción de la gracia recibida por el sacrificio en la cruz de Cristo y manifestada en la fe, que lo libra del pecado, de la ley y de las tradiciones humanas. Lutero parte de una experiencia del pecado y de la justificación por el don gratuito de la sola gracia, y desde ahí adquiere su razón de ser la doctrina del libre albedrío, que no desempeña ningún papel en orden a la salvación. No por méritos humanos el hombre es justificado, sino por la sola gracia de Dios, aunque el hombre siga de continuo atado al pecado. Por una parte, el hombre pecador y la inutilidad salvadora de sus obras; por la otra, la gracia de Dios y la gratuidad de la justificación. La absoluta gratuidad de la gracia conlleva en sí el que el hombre no pueda colaborar con ella. La gracia es eficaz y regenera al hombre y lo justifica aunque el hombre siga siendo lo que era, pecador, puesto que el hombre es, según la clásica expresión de Lutero, «justo y pecador al mismo tiempo»<sup>16</sup>.

## 5. La Biblia traducida a lengua vernácula (1534)

La íntima relación de Lutero con la Sagrada Escritura, el libro de la vida, el libro de libros, el más sabio de todos los que han sido escritos, marcará profundamente la biografía del Reformador alemán. La Sagrada Escritura estará en el centro de las inquietudes de Lutero, una vez que se sintió atrapado por la palabra de Dios<sup>17</sup>, y en ella encontrará las respuestas a sus angustiosas preguntas y experiencias de salvación<sup>18</sup>. De tal manera llegó a calar en su mente y corazón la palabra de Dios que se convirtió para él en espejo, norma de vida y quehacer teológico, donde Cristo aparece como la piedra angular y eje vertebrador de la vida cristiana.

En la Universidad de Erfurt comenzó la lectura de la Sagrada Escritura. Corría el año 1503. Dos años más tarde recibió de manos del prior del convento agustino de Erfurt un ejemplar de la Biblia, septiembre de 1505, fecha de su ingreso en el noviciado. Desde entonces será un entusiasta e incluso apasionado lector de las Sagradas Escrituras, además de estudioso

15. WA 18, 635.

16. WA 56, 272.

17. WA 7, 838, 4-9; 876, 11 - 877, 6.

18. Por el contrario el teólogo Melchor Cano, defensor de la fe entendida como asentimiento a las verdades dogmáticas, sostiene que «quien haga teología solo con la fe no cultiva la teología, ni defiende la fe, ni la humanidad»: Melchor Cano, *De locis theologicis*, libro IX, cap. 4.

y privilegiado exégeta de sus libros, actividad que llevará a cabo durante 32 años (1513-1545), con ligeras interrupciones, en la cátedra universitaria de la Universidad de Wittenberg.

En atención a los alumnos y pensando en los lectores alemanes de la Sagrada Escritura emprendió Lutero una fecunda actividad intelectual y literaria, como resultó ser la traducción de toda la Biblia al alemán. Aunque existían una veintena de traducciones de la Biblia al alemán, ninguna satisfacía al doctor de Wittenberg porque repetían literalmente la Vulgata latina. Él deseaba una traducción adaptada al pueblo alemán – vocablos, expresiones y refranes populares que usaban niños, mujeres, artesanos y campesinos –, e incluso con añadidos adaptados a la nueva doctrina teológica.

Durante la vida de Lutero aparecieron al menos cuatrocientas treinta – 430 – ediciones de la Biblia o alguna parte de ella. Entre 1534, fecha de la primera edición de la Biblia alemana, y 1584 se calcula la venta de unos cien mil ejemplares<sup>19</sup>. Si el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de la burguesía favorecía el fraccionamiento lingüístico, lo que imposibilitaba la creación de una lengua común, Lutero consiguió con la traducción de la Sagrada Escritura la superación de las diferencias dialectales y la creación de un lenguaje común incorporando elementos sintácticos y estilísticos cultos, pero sin perder la vena expresiva popular, puesto que los destinatarios de su obra no eran las personas de la nobleza alemana sino la generalidad del pueblo. Lutero, en efecto, dota y capacita a la lengua alemana, siempre tan sugerente y creativa, como instrumento ancilar para el objetivo religioso. Con la lectura de la Sagrada Escritura en lengua vernácula buscaba la adhesión a la fe en Cristo del hombre común alemán, y el encuentro con Dios, no lejano ni oculto, sino cercano desde la sola fe, misericordioso, generador de confianza y de amor salvífico.

La idea que Lutero ofrece de Dios rompe en mil pedazos el orden tradicional, establecido en cielo, tierra e infierno, cuando afirma:

Dios no es un ser extenso, largo, ancho, gordo, alto, profundo, sino un ser sobrenatural e inescrutable, que a un tiempo está por entero en cada semillita pero también en todas y por encima de todas y fuera de todas las criaturas... Nada hay tan pequeño, que Dios no sea más pequeño; nada tan grande, que Dios no sea más grande; nada tan corto, que Dios no sea más corto; nada tan largo, que Dios no sea más largo, nada tan ancho, que Dios no sea más ancho; nada tan angosto, que Dios no sea más angosto,... Es un ser inexpressable por encima y por fuera de todo lo que cabe nombrar o pensar<sup>20</sup>.

Sirvan estas palabras de colofón, imagen del cosmos abrazado por Dios, Señor del mundo y de la historia que en el Reformado brotaron de la fe, una vez experimentada la gracia de salvación, que arrastra a la búsqueda continua de la verdad sobre Dios, la vida y el mundo desde la inteligencia, la libertad y la autonomía del pensamiento humano.

---

19. C. CLAIR, *Historia de la Imprenta en Europa*, trad. de J. A. Ollero y D. Martín Arguedas, Madrid, 1998, 167 y 175.

20. WA 26, 339-340.

## 6. Conclusiones: Lutero-Reforma-Modernidad

El aniversario de los 500 años de las Tesis ha puesto de manifiesto, más allá de posibles interpretaciones partidistas de católicos y protestantes, que la Reforma luterana, cuyas raíces se nutren de la teología del medioevo, representa un importante y significativo cambio del orden social, político, económico y religioso.

El catolicismo del siglo XVI había quedado atrapado por una teología y religiosidad medieval, mientras que la propuesta de Lutero, cuyo punto de partida es eminentemente religiosa («sola fe», «sola gratia», «sola Scriptura») y antipapal (crítica acerada del papa, los papistas y la Iglesia de Roma), conducirá tras su condena por la jerarquía eclesiástica a la transformación de la sociedad. La nueva doctrina llevó al fin del universalismo medieval y posibilitó desde el núcleo doctrinal luterano el surgimiento del «hombre moderno», la diferenciación cultural, el pluralismo político y las distintas formas confesionales cristianas.

Las obras literarias de Lutero, arriba presentadas, muestran el itinerario doctrinal y espiritual del Reformador alemán. En ellas descubrimos el legado más decisivo, el meollo doctrinal, el puesto del hombre -justo y pecador al mismo tiempo-, su visión de Dios y de la Iglesia, nuevo Pueblo de Dios. Son estos escritos reformistas los que inauguran, por así decir, la modernidad, o al menos los tiempos pre-modernos, una época nueva, tan compleja como fecunda, que ha contribuido al despliegue de aspectos vitales para comprender la sociedad de nuestros días.

THE USE AND VALUE OF FICTION IN  
GREEK AND ROMAN HISTORY

# Sobre uso y valor de la ficción en la historia griega y romana

Joaquín Muñiz Coello

**Universidad de Huelva**

coello@uhu.es - <https://orcid.org/0000.0003-2984-6360>

---

Fecha recepción 23.02.2018 / Fecha aceptación 26.11.2018

## Resumen

Griegos y romanos conectaron con su pasado, en primer lugar, a través del poema épico. Éste, con los recursos que eran propios del género poético, caracterizó el modo de elaborar el relato historiográfico posterior. Así, ficción y realidad fueron los elementos que dieron forma a las historias que nos dejaron griegos y romanos. Intentamos aquí ofrecer las actitudes que los historiadores de Roma asumieron a la hora de compatibilizar la ficción con la evidencia, la fábula con la realidad, y su consecuencia en el relato historiográfico.

## Palabras clave

fábula, historia, poesía, Livio, Dionisio de Halicarnaso.

## Abstract

Ancient Greeks and Romans knew about their past primarily through the epic poem. With the poetic resources typical of this genre, it went on to typify the way in which the historical report was made. In other words, both truth and fiction became elements giving form to the histories of Greek and Roman authors. In this paper, we explore the Roman historians' attitudes in order to reconcile fiction with evidence, fable with fact and the consequences on the historical account.

## Keywords

Fable, history, poetry, Livy, Dionysius of Halicarnassus.





## 1. Los griegos, entre la fábula y la historia

Para los escritores romanos, el griego era un pueblo propenso al mito, a lo novedoso y admirable. Un pueblo que se complacía escuchando relatos sobre asuntos maravillosos, que le hacían trascender de su realidad cotidiana a espacios sólo accesibles desde la mente, donde los deseos podían verse realizados. Plutarco afirmaba que la Ciudad daba crédito a las cosas más absurdas, y en la misma línea Tácito explicaba que el rumor que en el año 32 se extendió por Acaya y Asia, de que había sido visto por allí Druso, el hijo de Germánico, que en realidad estaba en prisión en el Palatino desde dos años antes, era posible por la facilidad con que los griegos admitían como reales cualquier clase de rumores o hechos maravillosos, y se podrían sumar otros ejemplos que igualaban a griegos y romanos en credulidad.

La influencia que la fábula, entendida ésta como sinónimo de mito, fantasía, invención o mera patraña, mantuvo en la narrativa griega, se explicaba por el espíritu curioso e imaginativo de los griegos. Conocer el pasado estimulaba la atracción ante lo desconocido, para alguien siempre dispuesto a dejarse seducir por cualquier clase de habladurías y de cuentos, aun de los más ingenuos. Para Aristóteles, la prueba del irresistible atractivo de la fábula era que todos solían exagerar cuando daban cuenta de cosas sucedidas. Por nuestra parte, no creemos, como se ha llegado a suponer, que el estereotipo sobre la ingenuidad de los griegos y la relativa frialdad con que los romanos trataban a veces sus propios mitos, pudiera tener que ver con el hecho de que éstos últimos carecieran de una mitología tan coherente como la de los griegos, de que aquellos no dispusieran de un legado tal del que pudieran sentirse orgullosos como pueblo a la hora de evocarlos. Considerados globalmente, se piensa que los mitos griegos eran de ciudades y territorios, y estos entornos estaban conectados a su vez con una mitología panhelénica más amplia, mientras que los mitos romanos eran de lugar, y comprensibles en sí mismos sin sumisión a creencias superiores<sup>1</sup>.

---

1. El mito de Guillermo Tell es escandinavo, pero también suizo, P.G. Bietenholz, *Historia and Fabula. Myths and Legends in historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, Leiden/New York/Köln 1994, 3; S. Price & E. Kearns, eds., *The Oxford Dictionary of Clasical Myths and Religion*, Oxford 2003, p. xi-xii. Sobre la dificultad de definir la ficción, G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990, 1-4. Sobre fábula y

De todas formas, es un hecho que el legado mítico griego proporcionó a los romanos el argumento de muchos de los episodios que luego aparecieron insertos en las historias sobre los tiempos más antiguos de la Ciudad. Argumentos como el de Porsena, apoyando la causa de Tarquinio el Soberbio, el exilio de Colatino o el de Coriolano, fueron los paralelos de episodios griegos como la ayuda de Esparta al tirano Hippias, o los ostracismos de Hiparco y Temístocles, respectivamente, y los ejemplos se suceden. De esta manera, para un escritor romano era perfectamente compatible manifestar admiración y respeto por los poemas homéricos, y a continuación calificarlos sin más de fábulas, de relatos falsos, y hablar de Odiseo como el contador de mentiras que era, como las que contó a Alcinoos y los feacios<sup>2</sup>.

Es sabido que los restos literarios griegos más antiguos se remontaban a Homero, y que fue igualmente poesía la actividad que dio continuidad al quehacer literario de al menos, los dos siglos siguientes, de los que nos han llegado numerosos fragmentos. Por su parte, la prosa no empezó a ser realidad hasta el siglo V, algunas décadas antes de Heródoto, a través de prosistas y logógrafos, de cuya existencia sólo sabemos lo que sobre ellos escribieron autores posteriores. En consecuencia, se piensa que el origen de la historia tuvo que ver con la poesía, entendida ésta como la expresión íntima de un autor, cuyo objetivo era conmover, deleitar y seducir al oyente con imágenes, símbolos, ficciones y relatos, tan irreales e increíbles como agradables de ser escuchados. La poesía, el poema épico en concreto, proporcionó el modelo de cuyos recursos los historiadores se aprovecharon para embellecer y hacer más atractivos sus relatos en prosa<sup>3</sup>.

Poesía e historia coincidían en tratar asuntos atractivos para el oyente o lector, que proporcionaban deleite para su espíritu. Los poetas también trataban los tiempos antiguos pero desde sus patrones estéticos, y con el paso del tiempo sus poemas se convertían en fábulas, que de esta forma se hacían más atractivos y agradables para quienes gustaban de esa clase de textos, en vez de enfrentarse a la exclusiva, fría y distante exposición de los sucesos. Así, el relato de la antigüedad dejaba de ser verosímil al presentarse mezclado con lo irreal, y la narración de los hechos probados y ciertos quedaba equiparada al relato fantástico, pareciendo que tal homologación de lo cierto con lo fantástico, fuera el coste necesario para preservar la memoria de lo realmente acaecido. Tucídides daba poco valor a la información sobre los tiempos anteriores a la Guerra del Peloponeso, que calificaba de míticos, aunque él mismo a veces echaba mano de ella. Para el historiador griego tras aquellas fábulas y leyendas, había

---

ficción sobre todo en la novela, L. Graverini, "Useful Truths, Enchanting Fictions: Historians and Novelists at Play", *Classical Bulletin*, 85.1, 2009, 11-26.

2. Plut. *Numa*, 15; Pol. IX.1-2, Tac. *ann.* VI [5.10]; Hor. *ep.* I.2.3-14; Plin. *ep.* VIII.24.3; Juv. XV.13-26; Arist. *poet.* 24. 1460a; 25. 1461b; P.G. Bietenholz, *Historia and Fabula. op. cit.* 3 y 49; R.M. Ogilvie, *Commentary on Livy Books, 1-5*, Oxford 1965, 46. T. P. Wiseman, "Lying Historians: seven Types of Mendacity", J. Marincola, ed., *Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford 2011, 69.

3. Junto a Hecateo de Mileto, la lista de logógrafos incluye a Eugeón de Samos, Déyoco de Cícico, Bión de Proconeso, Eudemo de Paros, Democles de Figela, Acusilao de Argos, Carón de Lámpsaco y Ameleságoras de Calcedón, todos anteriores a Heródoto, y Ferécides de Atenas, Acusilao de Argos, Helánico de Lesbos, Damastes de Sigeo, Jenomedes de Ceos, Janto de Lidia y otros, coetáneos de Tucídides, todos igualmente del siglo V. La relación de historia y poesía, en B. L. Ullman, "History and Tragedy", *TAPhA* 73, 1942, 25-53.

un fondo de realidad, aunque fuese difícil distinguir lo cierto de lo falso, o simplemente, que ante los impedimentos y el previsible precario resultado de su esfuerzo, el escritor no estuviese interesado en abordar esa tarea selectiva<sup>4</sup>.

Los filósofos griegos, incluyendo a Aristóteles, fueron indiferentes a la historia como disciplina. Para éste, poeta e historiador no diferían por el formato de sus escritos, verso o prosa, sino por la forma de contar las cosas, pues mientras el historiador las contaba tal como sucedieron, el poeta lo expresaba como creía que debían o debieran de haber sucedido. La historia recitaba acciones reales, igual que una forma de fábula como era la tragedia recitaba imitaciones de ellas. El poeta se refería a lo general y el historiador, a lo particular. En la historiografía posterior ambas visiones eran compatibles en un mismo relato. En su tratado de retórica, el estagirita afirmaba que los prodigios y fantasías servían para cautivar la atención de los oyentes del discurso, un fenómeno que no era exclusivo de los griegos, pues consta que este tipo de asuntos, como más arriba indicábamos, también fascinaba a la gente de los niveles sociales más bajos de la Roma de finales de la República. Gente que, a juicio de Cicerón, al carecer de esperanza de tener una carrera pública de honores, mostraba una gran afición por conocer la historia<sup>5</sup>.

## 2. Fábula e historia

*Fabula* o mito, términos aproximados pero no idénticos, según utilicemos terminología latina o griega, eran lucubraciones de la imaginación. Significaban tanto lo intrépido, lo excesivo y maravilloso, el prodigio, como la ficción melodramática, lo increíble, lo contrario a la certeza, a lo verosímil, a la verdad comprobada o corroborada, el reverso del objeto de la historia. El mito era un relato cantado o contado, con pretensiones de veracidad, que tenía un argumento tan fantasioso como emotivo, interpretado libremente por el autor, con detalles y evocaciones que podrían admitirse como verosímiles o incluidas de alguna forma en la esfera de la lógica y lo posible. El mito expresaba una realidad de orden distinto a la constatable, era

---

4. Embellecía un poeta como Homero, Cic. *fin.* V. 51-52; *de orat.* I.70; 154; 158; III.27; el mismo Tucídides, I.10; I. 21.2; 22.4, como Dionisio de Halicarnaso indicaba en su obra, DH *Thuc.* 51 ss.; Tac. *Germ.* II.3; Varrón, en *apud* Non. Marc. p. 77M= p. 107L; V. Max. II.1.9; Hor. *Carm.* IV.15.26/32; Plin. *ep.*, II, 5, 5; Teofr. *frag.* 20 Schmidt; Quint. *inst.* X. 1. 27/28; P.A. Brunt, “Cicero and Historiography”, (art. de 1988) J. Marincola, ed., *Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford 2011, 210; A. Momigliano, *Ensayos de historiografía antigua y moderna*, México 1993, [Wesleyan University Press 1947], 168. Historia y poesía eran campos próximos, y en cierta manera la historia era un poema sin las formas vinculantes del verso, escrito para contar, *ad narrandum*, no para demostrar, *non ad probandum*, para la memoria de la posteridad y la fama del narrador con talento, Quint. *inst.* X.1.31, aunque ya lo advirtiera mucho antes Herodoto. Para responder a su fin, los relatos debían ser simples, breves, claros, plausibles, naturales y tener mucho equilibrio, Cic. *orator*, 124.

5. Arist. *poet.*, III.7; 1.1447a17. 2; 1.1447b16; 2.1448a1; *Rhet.* 3.14.1415b2; Pol. IX.1-2; Cic. *fin.* V.51; Tac. *ann.* VI [5.10]; Hor. *ep.* I.2.3-14; Plin. *ep.* VIII.24.3; Juv. XV.13-26; M. I. Finley, “Myth, Memory, and History”, *H&T* 4.3, 1965, 281-302, 282; B.L. Ullman, “History and Tragedy”, *op.cit.* 25-52, 29 y 33.

una expresión con la que un individuo o un grupo social podían conformar su pasado cuando reflexionaban sobre sus raíces, una recreación imaginaria del modo en que una sociedad se vertebró desde el principio<sup>6</sup>.

Eran mitos o fábulas las comedias, las tragedias o las obras dramáticas, cuyo fin no era contar lo sucedido. Cuando en las representaciones escénicas se simulaban los problemas, afanes y zozobras cotidianas de la condición humana, estas obras literarias no pretendían ser testigos reales de los hechos. En el lado opuesto, el de los hechos probados, la historia constituía el *logos*, el relato racional y razonado en prosa, que describía los sucesos acaecidos desde la certeza de su veracidad. Ambas fórmulas de expresión coincidían en su intencionalidad, pues tanto el mito como la historia tenían pretensiones de autenticidad, cada una desde su esfera de conocimiento, y lo hacían desde el respaldo de una tradición, esto es, como continuadores de una forma de transmisión de episodios a través de generaciones<sup>7</sup>.

Fábula e historia diferían en que en la primera, nada era verificable, mientras que en la segunda todo debía serlo. Pero los historiadores tampoco podían obtener pruebas de la completa realidad de lo ocurrido, sino que igual que los pintores y fotógrafos, creaban una ilusión visible de los objetos tangibles, pues aquellos sólo podían transmitir una imagen más o menos real y cierta de lo acaecido. Una de las funciones del mito era hacer el pasado inteligible y pleno de significado, seleccionando de ese pasado unos pocos asuntos o temas, que a partir de ese momento adquirirían relevancia, permanencia y significado universal. Para los atenienses del siglo V eran más reales Agamenón, Edipo y Teseo que otros personajes posteriores, salvo Solón. Pese a que no se conservaba certeza de ninguno de aquellos, se pensaba que eran auténticos y podían estar conectados a hechos históricos documentados o lugares geográficos específicos<sup>8</sup>.

---

6. En las obras ficticias, debemos aceptar que el contexto histórico encaje dentro de lo posible, de modo que se nos presente como verosímil, porque ello refleja una forma de ver la vida, de entender los acontecimientos. La ficción en las novelas y romances de tiempos imperiales, G. Bowersock, *Fiction as History. Nero to Julian*, University of California Press, 1994, 51; M. Mazza, *Il vero e l'immaginato. Profecía, narrativa e storiografia nel mondo romano*, Roma, 1999.

7. Agust. *CD VI.5.2*; P.G. Bietenholz, *Historia and Fabula. op.cit.* 78. Pese a sus evidentes analogías, mito y fábula no eran conceptos completamente idénticos, pues mientras el mito se expresaba mediante un simbolismo complejo, la fábula ampliaba sus significados y en ocasiones contraponía personajes y animales en una alegoría mecánica, que proporciona una moral inmediata, M. Nojgaard, *La Fable Antique. I. La fable Grecque avant Phedre*, Kopenhagen 1964, 86; Plut. *mor.* 406E; Horacio afirmaba que las fábulas debían ser creíbles para resultar más atractivas al lector, Hor. *ars poet.* 338. P. Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona 1965, xxv; P. Ovidio Nasón. *Metamorfosis*, trad. A. Ruiz de Elvira, Alma Mater, Barcelona 1964, p. x; C. Miralles, Introducción, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid 1988, 13. Las mejores mitografías conservadas son la *Biblioteca* de Apolodoro de Atenas, autor del siglo II a.C., y las *fabulae* de Higino, autor de tiempo de los Antoninos, A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1975, 8 ss.

8. P.G. Bietenholz, *Historia and Fabula, op.cit.* 1 y 3; esto lleva a algunos hoy a calificar a la historia antigua, como obra escrita, de fábula convencional, W.S. Ferguson, "The Office of the Ancient Historian", *CJ* 5.6, 1910, 259-266, 261; *vid.* P. Munz, "History and Myth", *Philosophical Quarterly*, VI, 1956, 1-16; M. I. Finley, "Myth" *op.cit.* 281-302, 283-284.

Fábulas por tanto, eran sucesos falsos, cosas que jamás habían sucedido, que habían sido inventadas. Hablaban de cosas que no habían pasado, pero usando personajes que el narrador podía caracterizar y revestir de los elementos reales, aquellos que definían la condición humana. De personajes y situaciones que con frecuencia combinaban lo verosímil con lo inverosímil. Así, usando de lances placenteros y agradables, se construía una ficción de episodios plausibles y probables con los que el oyente reavivaba su fantasía y obtenía un gozo estético. En la imaginación desplegada por el autor se hacía intervenir a seres naturales y sobrenaturales, con tramas que no perseguían la veracidad y exactitud de los hechos históricos, pero que tampoco se definían como contrarios a ellos. De hecho, tal combinación o convivencia de elementos antagónicos, lo irreal y lo real, lo cierto y lo fabuloso, podían conectarse y compartir el relato sin fusionarse, como dos formas distintas de representación de los sucesos. El analista romano Celio Antípato, del tiempo de los Gracos, recogía en sus relatos muchos sueños que supuestamente luego se habían hecho realidad. Hacía suya la afirmación del historiador griego Sileno, cuando aseguraba que tras la toma de Sagunto, en un entorno de bestias salvajes, Júpiter se apareció a Anibal y le dio encargos de la asamblea de dioses. Para él, fábula y realidad podían ir perfectamente combinados en la narración, aquella como refuerzo de los contenidos de ésta, para azuzar el interés de los lectores. En las fábulas se contaban asuntos no acaecidos pero que podían suceder, y este era el fascinante atractivo que estimulaba la imaginación del público al que se dirigía. Así, fábula era el episodio de las mujeres de Lemnos que mataron a los varones de la isla, o la demanda del decenviro Apio Claudio sobre la joven Verginia. Pero también eran *fabulae* aunque de otro tipo, los chismes y rumores, las habladurías de la gente sobre los asuntos cotidianos que circulaban por la ciudad, y cualquier patraña o cuento que se refería como entretenimiento, con independencia de que estuviese basada o no en testimonios ciertos<sup>9</sup>.

Decía el arpinate que no se debía dar autoridad o crédito a cosas imaginarias, pues habían sido inventadas y propaladas a la ligera. La fábula trataba de asuntos no verosímiles ni reales, de afirmaciones que nadie había comprobado, se asociaba con una lectura agradable, y

9. Cic. *div.* I. 39; 49; 84; 123; II. 35; 101, 144; *fam.* VIII.8.1; *Clu.* 85; *off.* I. 114; el drama ceciliano, *fabula caecilianiana*, Cic. *Att.* I. 16.15; eran fábulas la entrevista de Lucio y Publio Escipión con Antíoco, la naturaleza divina del segundo para los hispanos, el relato de Valerio Antias sobre los amores del cónsul L. Quinctio Flaminio y el joven Filipo el cartaginés, el discurso de Demetrio, hijo de Filipo V, a Perseo, la amenaza de guerra de los volscos durante la tramitación de la futura Ley Terentilia, y otras que el historiador reproducía advirtiendo que no era su intención ni confirmarlas ni rechazarlas. Livio, III.10.10; 44.9; V.21.9; X.9.13; XXVI.19.7; XXXIV. 2. 3; XXXVII.48.6; XXXIX.43.1; XL.12.9; 15.1; *Rhet. Herenn.* I. 13. Las *fabulae* en las comedias de Plauto y Terencio, la poesía y la tragedia, Isid. *etym.* I.40.3; Quint. *Inst.* II.4.2; Plaut. *capt.* 52; 54; 535; *cas.* 6; 8; 12; 17; *men.* 70; 724; 725; 1077; *per.* 788; *poen.* 718; las mentiras atribuidas a Clodio, *fabula clodiana*, Cic. *Att.* I.18.2; representar una farsa, *vetus fabula*, Cic. *Att.* IV.2.4. una obra de Livio Andrónico, Cic. *Brut.* 72; 73; una tragedia de Ennio, Cic. *Brut.* 79; las obras de teatro de Accio y Pacuvio, *Brut.* 129; fabula de Gyges, referida por Platón, Cic. *off.* III.38/39; Aristodemo, actor de fabulas, Gell. XI.9.2; Livio, VII.2-6-8, año 364 a.C.; Isid. *etym.* I.44.5; Festus, 268, 18; Gell. III.3.15; *Phaedr.* 1, *prol.* 2-3, M. von Albrecht, *Historia de la Literatura Romana*, [London, 1994] Barcelona 1997, vol. 1, 916. Rumores y habladurías eran las cosas de las que Tácito se quejaba de tener que tratar, en sus *anales*.

se oponía a la historiografía. Pese a todo ciertos milagros que se contaban eran tenidos como auténtico en época de temor y miedo<sup>10</sup>.

### 3. La poesía y el pasado

Precisamente esta ausencia de líneas divisorias entre el quehacer de poetas y el de los prosistas, nos lleva a considerar que por algún tiempo la labor de ambos pudo estar solapada, mezclada, y que la poesía épica pudo ser asumida como argumento historiográfico, algo que los historiadores intentaron luego señalar y corregir. La presencia de una conciencia historiográfica supuso la voluntad de diferenciarse de la poesía. En el mundo helénico fue un hecho que durante mucho tiempo la épica sirvió como vehículo para conservar una versión del pasado, y las historias posteriores tenían que recurrir a ella para sus propias elaboraciones. En su introducción Tucídides subrayaba las diferencias entre su relato y las pomposas y encantadoras exageraciones de las obras de poetas o logógrafos como Hecateo, tan indemostrables, decía el ateniense, que con el tiempo, como *supra* dijimos, en su mayoría pasaban a los fabulosos dominios de la mitología<sup>11</sup>.

En los comienzos de la literatura romana, no hubo distinción entre quienes escribían en verso o en prosa, y los segundos eran globalmente considerados y nombrados como *scribae*. Sabemos que desde el 207, al final de la vida del poeta Livio Andrónico, «cuando la República alcanzó más prosperidad», se permitió a histriones y poetas que celebraran reuniones en el Templo de Minerva en el Aventino, construido hacia el 263, para que allí hicieran ofrendas en honor de aquel poeta tarentino, que escribía y representaba fábulas<sup>12</sup>.

10. Cic. *fin.* V.52; 64; *div.* I. 37. II.58; 113; *inv.* I.27.

11. Tuc. I.2-21; La opinión de Tucídides sobre logógrafos y poetas. A. Corcella, “The New Genre and its Boundaries: Poets and Logographers”, *Brill’s Companion to Thucydides*, eds. A. Rengakos and A. Tsakmakis, Leiden & Boston, 2006, 33-56; T. Rood, “Objectivity and Authority: Thucydides’ Historical Method”, *Brill’s Companion to Thucydides*, eds. A. Rengakos and A. Tsakmakis. Leiden & Boston, 2005, 225-249; R. Nicolai, “The Place of History in the Ancient World”, *A Companion to Greek and Roman Historiography*, ed. By J. Marincola, Oxford 2007, 14 y 15. Al no existir la novela, el romance invadió la oratoria y la historia, R.L. Roberts, “Tacitus’ Conception of the Function of History”, *G&R* 16, 1936, 9-17. 9. La producción novelesca culmina con las *aethiopicas* de Heliodoro, a las que el autor dedica un apéndice de su obra, G. Bowersock, *Fiction as History. Nero to Julian*, University of California Press, 1994, 51.

12. *prosperius respublica populi Romani geri coepta est*, Festus, p. 446-448L. En honor a Livio Andrónico, después del 207, año de la victoria en Metauro de Livio Salinator, hijo del poeta, los romanos fundaron un *collegium poetarum*, que acogía a *scribae* o autores de obras y actores, Festus, 492. *Remains of Old Latin*, II, E. H. Warmington, ed., Harvard University Press, 1967, xiii. Livio Andrónico murió hac. 204 a.C. Festus, 333L. En Plauto el término poeta designaba a alguien que hacía contratos, venía a ser una especie de *artifex*, *architectus*, Plaut. *asin.* 746 ss.; *cas.* 860; *Pseud.* 401, nosotros nos quedamos con el término escriba, en el más amplio sentido del término. E.G. Sihler, “The Collegium Poetarum at Rome”, *AJPh* 26.1, 1905, 1-21. Con Augusto, el *collegium poetarum*, no pasaría de ser más que un club social, conservando quizás alguna de sus funciones primitivas, pero sin relación con la recitación de poesía o los asuntos literarios, y tendría



Para Cicerón, fue precisamente éste el autor de la primera ficción poética, fábula en verso, presentada en público en el año 240, expresada en una serie de comedias, tragedias y una versión de la Odisea de Homero. Junto a él, se consagraron otros autores como Cneo Nevio, natural de Campania, que por los mismos años que Livio Andrónico dejó comedias y un relato en verso sobre la Primera Guerra Púnica - *carmen belli punici* -, en la que el propio autor habría participado. Al ser concebido como poema oral, el autor quedaba liberado de ser estricto con la realidad de los sucesos contados en el mismo. Esto mismo ocurría con la *Farsalia*, de Lucano, en tiempos de Nerón, poema épico pero no historia en verso. Junto a Nevio, aunque algo posterior – activo desde fines del siglo III y primer tercio del siglo II a.de C. - Quinto Ennio de Calabria, escribió dieciocho libros de *annales* sobre Roma, que iban desde la caída de Troya hasta su tiempo, igualmente concebidos como poema de la epopeya nacional. Partícipe como Nevio, de alguno de los episodios militares que narraba, Ennio ofrecía un argumento que combinaba con acierto la transmisión de sucesos antiguos con contemporáneos, usando las técnicas literarias del relato poético, para provocar deleite y agrado en los oyentes y lectores de sus escritos. Pero además Ennio nos dejó fragmentos de sus otras obras, veinte tragedias, dos comedias, cuatro libros de sátiras y varios poemas sueltos, que nos recuerda que los periodos iniciales, el relato del pasado seguía siendo una materia más de las abordadas por los escritores. Un sobrino de Ennio, Marco Pacuvio, dejó tragedias escritas en la primera mitad del siglo II, tiempo en el que florecieron otros autores de sátiras, como Cayo Lucilio, de Suessa Aurunca, en Lacio, y de comedias, tragedias y poemas sueltos, como el galo Cecilio Estacio y Lucio Accio de Pisauro. Este fue el ambiente literario donde surgió el interés por conocer el pasado de la Ciudad<sup>13</sup>.

El poema, en forma de comedia, tragedia, sátira, épica o poema suelto, fue por tanto claramente el formato de la más antigua expresión literaria romana. Sintetizadas como épica, tragedia y lírica, las tres podían compartir los mismos temas, que eran tratados desde enfoques distintos. La épica, que es la que aquí interesa, suponía una narración detallada y precisa, con minuciosas descripciones por ejemplo, de luchas, navegaciones, sacrificios, funerales y así, e incluía algún fragmento de verdad histórica, pero no un relato histórico propiamente dicho. Como el mito, la épica era eterna, atemporal, lo que ponía al escritor ante toda una gama de posibilidades y recursos literarios y artísticos, pues, como ya Suetonio escribía, cuando los primeros poetas escribieron sus obras, lo hicieron con un lenguaje

---

dos *ordines*, el de dos escribas y el de los poetas, Hor. *sat.* II.6.36-37, K. Quinn, “The poet and his audience in the Augustan Age”, *ANRW* II.30.1, 1982, 75-180, 175.

13. Livio Andrónico, un griego de Tarento, 284/204 a.de C., Cic. *tusc.* I.3. Sabemos que el *carmen belli punici* de Nevio fue estructurado por C. Octavio Lampadio, autor del tiempo de los Gracos, en siete libros, según informa Suetonio. Suet. *Gramm.* 2.2. Se trataba de un poema que podría considerarse una primera historia de Roma apoyada en la certeza, T. P. Wiseman, “Lying Historians”, *op.cit.* 74; H. Beck, “The Early Roman Tradition”, *A Companion to Greek and Roman Historiography*, J. Marincola, ed., vol. I, Blackwell, Oxford 2007, 262; M. I. Finley, “Myth”, *op.cit.* 281-302, 282 y 285; T.P. Wiseman, “The Prehistory of Roman Historiography”, *A Companion to Greek and Roman Historiography*, ed. By J. Marincola, Oxford 2007, 74 y 75; A.W. Lintott, “Lucan and the History of the Civil War”, *CQ* 21.2, 1971, 488-505, 488; *Remains of Old Latin*, E. H. Warmington, ed., Harvard University Press, 1967, t. I, 3-215; II, 45-156; III, 9-24.

especial, solemne y brillante, y con ritmo más agradable, el mismo lenguaje que usaban para honrar a los dioses, aquellos a los que les dedicaban templos y grandes esculturas<sup>14</sup>,

#### 4. Historia y fábula

La historia debía exponer lo ocurrido sin buscar otra cosa que el conocimiento del pasado. Para Polibio, la tragedia contaba cosas creíbles, pero no sucedidas, que apelaban al patetismo, y buscaba deleitar y conmover con detalles penosos, como hacía Filarco en su historia de Cleomenes; en definitiva pretendían ilusionar a los espectadores. Luciano de Samósata distinguía bien entre poesía e historia, que, decía, debían estar bien separadas, si bien la historia podía utilizar el relato grandilocuente y elevado si resultaba necesario para mejorar las descripciones, lo que identificaba al autor con la idea de una historia como discurso moldeado por la retórica. Poemas, comedias y tragedias contaban cosas que no necesariamente habían sucedido, pero que al hacerlo en el marco de la conducta humana, en un plano de actos y actitudes compatibles con la naturaleza, obtenían un cierto halo de proximidad, que el espectador asimilaba a la posibilidad y la certidumbre. Así, era *fabula* la historia de Pásifa y el toro, porque los amores de una mujer y un toro, y el resultado de esa unión, un centauro, era contrario a la naturaleza; mientras que la leyenda de Fedra sería una ficción, pero no una fábula en el sentido que estamos viendo, porque los hechos que aquel argumento contaba, los amores de una suegra hacia su hijastro Hipólito y la muerte de ella, podían ser reales, darse en la sociedad humana, *secundum naturam*. Un narrador debía por tanto tener en cuenta los mitos, y permitir que realidad y ficción aparecieran combinados, sin que los historiadores lo cuestionaran<sup>15</sup>.

Al tratar los tiempos más antiguos de la Ciudad, la ausencia probable de fuentes de información más fiables llevó a los historiadores a incorporar el material disponible, que en su mayor parte estaba formado por fábulas y ficciones, un cúmulo de datos inventados, en tal grado que casi toda la tradición que nos ha llegado sobre los tiempos primitivos de Roma fue el resultado de sucesivas afluencias de fabulación. Desde Polibio a Estrabón, lo mítico era asociado a lo raro, lo extraño, excesivo, maravilloso o prodigioso, pero también a lo falso, melodramático, a la ficción, lo opuesto a lo histórico, a la verdad o análogo a la verdad, a lo creíble o probable<sup>16</sup>.

14. Suet. *Poetas, proem.*; A.W. Lintott, "Lucan", *op.cit.* 288.

15. Pol. II. 56. 6-12. ¿Por qué debo creer más a Heródoto que a Ennio?, se preguntaba Cicerón. Cic. *div. II.116*; Herodoto, un gran fabulador, para Gell. III.10.11; XVI.19.1; Lucian. *Cómo se debe escribir historia*, 8.20; 45.5-10; 9. 5-10.

16. T.P. Wiseman, *Clio's Cosmetics. Three Studies in Graeco-roman Literature*, Leicester and Totowa, 1979; A. J. Woodman, *Rhetoric in Classical Historiography: four studies*, London, Sydney and Portland, 1988, recogido en J.E. Lendon, "Historians without history: against Roman Historiography", *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, 2009, 41-62, 41; S. Saïd, "Myth and Historiography", *A Companion to Greek and Roman Historiography*, ed. By J. Marincola, Oxford 2007,78.

Los analistas trabajaron sobre un material genuino de noticias, de extensión limitada, que, interpretado y ampliado, constituyó el grueso de la información elaborada en las historias de Livio y Dionisio de Halicarnaso. Estos explicaban el pasado desde el contexto de su presente, esto es, eran incapaces de imaginar un pasado cuyo escenario fuera distinto al que ellos mismos vivieron y conocieron. No sabían hablar de la Roma real o de la República Primitiva en términos diferentes a la Roma de su tiempo, algo que Tucídides, Polibio o Diodoro superaron, pues eran conscientes de que la historia significaba cambio y que los tiempos pasados no eran como los de su presente. Tampoco les interesó constatar la realidad o ficción de lo que narraban, limitándose a advertir de las versiones que discrepaban sin decantarse por una u otra. Para Livio, con relación a los hechos muy antiguos, era suficiente con que los datos fueran verosímiles, sin intentar asegurarlos o rechazarlos. Por ejemplo, como Dionisio desconfiaba de la veracidad del combate entre Horacios y Curiacios, lo contaba de la manera más verosímil, empleando recursos teatrales, y rechazaba directamente, por improbable, como típico material de mitos, el episodio de que sólo uno de los Fabios sobrevivió a Cremera<sup>17</sup>.

Al elegir como argumento de su obra la Roma primitiva, Dionisio de Halicarnaso aseguraba que iba a buscar la verdad para contarla. No se sentía constreñido por las fuentes documentales, como dijimos con Nevio, por lo que podía idealizar y embellecer el relato, y caracterizar el periodo tal como quisiera. En consecuencia, Dionisio dedicaba los primeros cuatro libros de los veinte del total de su obra a los mitos más antiguos. Igualmente Livio elaboraba el esquema de sus primeros libros sobre la base de mitos y fábulas. Diodoro de Sicilia dedicaba los seis primeros de su biblioteca a narrar los sucesos anteriores a la Guerra troyana, pura fábula, conectándolos sin tránsito con la historia posterior, como un *continuum* histórico. En realidad, todos los historiadores usaron las fábulas en mayor o menor medida, y no fueron coherentes al declararse cautelosos sobre las mismas y su utilización posterior, lo que nos indica la diferente concepción que los autores tenían sobre el método y los fines de la historia respecto de la que se tuvo en tiempos posteriores, y las necesarias cautelas a tomar a la hora de valorar aquellas historiografías<sup>18</sup>.

17. Livio, V.21.9; cf. *praef.* 6; para Livio los elementos irracionales enturbiaban la validez de los sucesos a los que acompañaban, según I. Kajanto, "God and Fate in Livy", *Annales universitatis Turkuensis*, series B, tom. 64, Turku, 1957, 52; J. Marincola, *Historiography, a Companion to Ancient History*, A. Erskine, ed., Oxford 2009, 13-22, 16; J. Marincola, "Ancient Audiences and expectations", *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, 2009, 11-23, 19; J.E. Lendon, "Historians without history: against Roman Historiography", *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, 2009, 41-62, 43; DH III.18.1, IX.22.3; es posible que al tratar de un pasado carente de veracidades, se sintiera justificado para idealizar, embellecer y caracterizar su relato, tal como quisiera, M. Fox, "History and Rhetoric in Dionysius of Halicarnassus", *JRS* 83, 1993, 31; J. Dillery, "Roman Historians and the Greeks: audiences and models", *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, 2009, 77-107, 88.

18. "Los sucesos anteriores y los de mayor antigüedad, aún siendo imposible someterlos a una investigación seria, dada su lejanía, como testimonios fidedignos de una investigación retrotraída, pienso que no revistieron transcendencia ni en las guerras ni en lo demás", Tuc. I.1; II.15; 102; IV.24; VI.2; DH I. 6.5; 8.1. M. Fox, "History", *op. cit.* 31, DH I. 8.1, S. Saïd, "Myth", *op.cit.* 79 y 80.

Para Livio, el límite entre fábula y realidad, entre poesía e historia, lo marcaba la intervención de los dioses en los asuntos humanos. El patavino admitía que el uso de fábulas podía, en alguna circunstancia, favorecer el análisis historiográfico. La retórica permitía hacer uso de *fabulae poeticae*, que embellecían el texto al sustituir el árido lenguaje con que solían transmitirse las noticias más antiguas. Con fábulas y mitos se colmaban las lagunas que originaban los pocos datos disponibles sobre los tiempos primitivos, superando así la eventualidad de una narración imperfecta. Si el autor carecía de noticias para cubrir un suceso, la *fabula* tapaba tal ausencia y aún realzaba el episodio, haciéndolo *insignitius*. Livio las incluyó con frecuencia, pero advirtiendo que ni las aceptaba ni las rechazaba expresamente, y que para él esta mezcla de lo cierto y lo increíble, de lo real y lo fantástico, era licencia que se permitía a quienes se ocupaban del pasado más remoto de la Ciudad. Además, no desdeñaba el hecho de que tal tipo de relatos, solían ser del agrado del oyente o lector y beneficiosos para la obra, ya que distendían la tensión impuesta por el tono narrativo, relajaban la agitación en el lector y podían recuperar la atención para el argumento principal. Las fábulas desempeñaban un papel retórico crucial, al servir de descanso o tregua en la monotonía de cualquier relato extenso, pues en estas pautas el narrador podía aprovechar para introducir digresiones sobre asuntos míticos, históricos o etiológicos, por ejemplo<sup>19</sup>.

La validez o no de la inserción de fábulas en los textos no se basaba en la realidad o ficción de los actos y actores que se describían, no era tanto un asunto de esencias como de las circunstancias que concurrieran en cada caso. Así, para Cicerón los oráculos recogidos desde Heródoto por el filósofo Crisipo, del siglo III a.C., no eran fidedignos ni tenían autoridad para ser creídos, mientras que el oráculo de Apolo en Delfos que respondió a una cuestión planteada por los atenienses, lacedemonios, tegeos, argivos y corintios, era cierto, porque si no, no habría sido tan concurrido ni famoso, ni el dios habría recibido tan grandes regalos si no se hubiese experimentado la veracidad del mismo. Lo mismo podemos observar en Varrón, que creía cierta la disputa entre Minerva y Neptuno sobre la ciudad de Atenas. En consecuencia, no había una pauta general absoluta para distinguir entre lo veraz y lo incierto, la verdad y la fábula, pues las circunstancias de un suceso podían ser decisivas para considerarlo real o ficticio<sup>20</sup>.

19. Livio, *praef.* 6-7; 13; *fama rerum*, VII.6.6; Diod. I.2.2; 69.7; Pol. XXXVIII.5.9; 6.1. Livio, por naturaleza el juez más imparcial de todos los grandes talentos, tributó a Cicerón un muy cumplido elogio, Sen. *suas.* VI.22. La parcialidad hacia unos u otros, la alta carga retórica de los discursos y narraciones de Livio, provoca grandes distorsiones en su obra, ... las convenciones retóricas dominaban la historiografía romana, T.P. Wiseman, *History, poetry and annals*, D.S.D. Levene and D. Nelis, eds., *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of the Ancient Historiography*, Leiden and Boston 2002, 333; P. G. Walsh, "The Negligent Historian: 'Howlers' in Livy", *Greece & Rome*, 5.1, 1958, 83; E. I. Johnston, "How the Greeks and Romans Regarded History", *Greece & Rome*, 3.7, 1933, 38; D. A. Pauw, "The Dramatic Elements in Livy's History", *AC* 34, 1991, 33-49.

20. Cic. *fin.* V.52; 64; *div.* I. 37; II.58; 113; *inv.* I.27, A. J. Woodman, "Poetry and History, Cicero, de legibus 1. 1-5", *From Poetry to History, Selected Papers*, Oxford University Press, 2012, 7; era una *historia non fabulosa sed historica ratio*, August. *CD* XIII.9-10; 12; T.P. Wiseman, *History, op.cit.* 339.

En suma, para Cicerón las *fabulae* en el relato histórico, del que se esperaba una certeza y veracidad comprobada, aportaban una información no desdeñable, sólo que de un nivel distinto al de las demás noticias en concreto. De esta manera, si la tradición transmitida en el siglo III por Teofrasto hablaba de Zaleuco, el legislador de los locrios occidentales, como un personaje real, que había existido y actuado en su tiempo - hacía el siglo VII a. de C. -, era indiferente que casi tres siglos después historiadores como Timeo negaran su existencia, pues lo relevante aquí era que los mismos locrios lo creyeran. Como en el caso del oráculo de Apolo, la confianza posterior en aquel suceso le proporcionó el grado de veracidad del que en principio carecía. Pero incluso aquellas fábulas que no proporcionaban deleite y que por sus contenidos resultaban excesivas, imposibles de creer, podían ser necesarias si servían para impresionar al pueblo<sup>21</sup>.

Ya *supra* dijimos que para ser admitida como alternativa de explicación de los hechos, una fábula debía contener elementos verosímiles y responder a lo que el hombre esperaba de la acción divina, en cualquier obra humana. La fábula por tanto, debía ser creíble. Cicerón admitía que los mejores hombres recibiesen, como premio por sus servicios a la comunidad, una naturaleza divina o semidivina. En consecuencia, aceptaba la tradición de que Rómulo fuera hijo de Marte, ya que en un determinado momento, al frente de un ejército, había sometido a la enemiga Alba Longa, matando al rey Amulio, lo que fue sumamente provechoso para la futura Roma, y de la misma forma la condición de héroe de Heracles era pago consecuente con los beneficios que derivaron de sus doce trabajos. Tampoco la Fortuna podía ser ajena a la trayectoria de triunfos y conquistas que avalaron la superioridad del estado romano durante el siglo II a.C., ni la intervención divina podía ser ajena a los preclaros orígenes de la Ciudad. Pero las demás tradiciones sobre Rómulo, su abandono en el río por orden del rey albano con su hermano Remo, atemorizado por la idea de que fueran ellos quienes le destronasen; el ser ambos amamantados por una bestia salvaje y que unos pastores les recogieran y educaran en los cultivos y labores del campo; su supuesta y excepcional fuerza física y la ferocidad de su carácter, que inspiraba en los demás obediencia y resignación, todo esto para el arpinate eran asuntos de utilidad nula, *fabulae*, cosas de la leyenda, en definitiva, sucesos que para el orador no estaba probado que hubieran ocurrido, y que debían ser considerados como inciertos. En consecuencia,

---

21. Se califica de poetas a Homero, a Aristófanes, de la vieja comedia, a Ennio, el más grande, y al parásito del IV acto de la comedia *Los asnos*, de Plauto, *Plin.nat.* XXI.29; *Gell.V.1.6*; *Plaut.Asin.748*; *Cic. Balb.51*. *Gell. V.18.9*; había tradiciones sobre la intervención de los dioses en sucesos humanos, que eran manifestación de su existencia, *Cic. deor.* I.30.83; II.2.6; 28.70; *quod traditum est; de partitione oratoria*, 11. 40; *leg.* II.6.15; *fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur*, mientras que *argumentum* son cosas ficticios, imaginadas, pero que acaso pudieron ser reales, *argumentum est ficta res, quaetamen fieri potuit*, *Cic. inv.* I.19.27. Según T.P. Wiseman, "Roman Legend and Oral Tradition", *JRS* 79, 89, 130, a los mitos centrales que la tradición llevaba, se unían los mitos secundarios creados, no sin originalidad y destreza, por intelectuales que buscaban con ello dotar a sus trabajos de un cierto barniz de autenticidad y enjundia. *Argumentum*, materia poética de un drama, cuyo contenido no es lo que es, sino lo que pudo ser, M. von Albrecht, *Historia de la Literatura Romana*, [London, 1994] Barcelona 1997, vol. 1, 349. *Vid.* además, A. Szedegy-Maszak, "Legends of the Greek Lawgivers", *GRBS* 19, 1978, 199-209.



Cicerón parecía supeditar la veracidad de algunos episodios, cuyo formato se adecuaba más al de la fábula que al histórico, a la utilidad práctica de sus contenidos, a si de ellos se podía obtener una enseñanza moral u ofrecer conductas ejemplarizantes<sup>22</sup>.

Para Diodoro era necesario tener en cuenta el mito o fábula si su inserción en las narraciones guiaba al hombre, por ejemplo, hacia la piedad o la justicia, y servían de ejemplo para que el lector llevara una vida más noble. De esta forma, las fábulas eran útiles si ayudaban a descubrir comportamientos edificantes. Plinio el Joven aseguraba que fábulas y mitos cautivaban a oyentes y curiosos, y cumplían con la función de atraer y mantener la atención de un auditorio, ya que el relato histórico continuado, monótono y sin brillo, al ser de audiencia o lectura poco placentera, por sí mismo solo unos poco lo apreciaban<sup>23</sup>.

La visión del geógrafo y etnógrafo Estrabón sobre la relación entre mito y realidad, entre fábula e historia, era ciertamente racional y coherente. Para él, mitógrafos y escritores de fábulas fueron preludeo de los historiadores. Como ya escribiera Cicerón las fábulas eran otra manera distinta de abordar los sucesos, cuya virtud principal era que activaban la curiosidad humana, siempre atenta a absorber lo novedoso e insólito. Unos sucesos narrados por un buen poeta, con la habilidad necesaria para convertirlos en fascinantes y placenteros de escuchar, podían ser asumidos como modelos explicativos y como en el caso de Homero, concitar audiencias que llenaran teatros. Además, concluía el de Amasia, las fábulas mantenían el temor religioso en las mentes sencillas, lo que era extremadamente útil para el gobierno de las ciudades<sup>24</sup>.

---

22. Era más de admirar, que habiendo vivido Rómulo, según creía el arpinate, en tiempos de brillo intelectual, músicos y poetas, tiempos reacios a admitir la *fabula*, se admitiera sus conexiones con la divinidad, como justificación de su grandeza y talento, Cic. *rep.* II. 2.4; 10.18; 20; Serv. *ad Aen.* I.235; Quint. *inst.* II.4.2; Diod. I.2.7. Fortuna está presente a lo largo del relato histórico de Polibio; R.M. Ogilvie, "The sources for early Roman history", *CAH VII.2*, [1989], 2006, 23; *vid.* J. Martínez-Pinna, "La tradición literaria sobre los orígenes de Roma", *Gerión* 4, 1986, 329-340; D.B. Dietz, "Historia in the Commentary of Servius", *TAPhA* 125, 1995, 61/97. Plut. *Rom.* 12; 21; 28; *Cam.* 22; *Numa*, 4; Quint. *Inst.* II.4.2; Serv. *ad Aen.* I.235; Livio, I.11.8; 4.7; 34.8; V.22.6; XXIX.17.1-13; Gell. XVI.19.23; XX.7.1; Plaut. *Amph.* 15; 94; Herod. I. 31; Cic. *tusc.* I.92; *div.* I.43; II.98; *deor.* I.16.42; II.63; II.70/71; III.77; no se debe interrogar al poeta sobre la veracidad de los hechos que describe, Cic. *de leg.* I.1.4; *rep.* II.17; 20; *Att.* V. 12. 1-10, a Lucio Luceyo, pretor del 67, en el año 55; D. B. Dietz, *Historia in the Commentary of Servius*, *TAPhA* 125, 1995, 61-97, 66; el embellecimiento que proporciona la retórica al discurso histórico, el uso de un lenguaje florido y otros recursos suavizaba la monotonía narrativa y acercaba la historia a la poesía, Quintil. X.1.31; en el siglo III d.C. decía Herodiano que los historiadores en su mayoría buscaban la aceptación del público cuidando el vocabulario y el estilo, dejando a un lado la verdad de sus relatos, Herodian. *historias*, I.1. Agustín de Hipona recoge una lista de *fabulae fictae*, como las de Triptolemo y la serpiente, el minotauro, los centauros, las tres cabezas de Cerberus, la mirada de la Gorgona, Belerofonte, Pegaso, Anfión y su lira milagrosa, Dédalo e Icaro, Edipo y la Esfinge, Anteo, el hijo de la Tierra, y otras, Agust. *CD XVIII.* 12; *fabulae fictae*, 13; T.P. Wiseman, "History", *op.cit.* 335.

23. Diod. I. 2. 2-4; 3.1. Cic. *leg.* I.2.7; 3; 4; 5; 7; *inv.* I.25; 27; 39; Plin. *ep.* V.8.4.

24. Str. I.2.8. Fábulas eran los relatos de los marineros sobre monstruos marinos que supuestamente habitaban en el estrecho de Mesina; los cálculos que el astrólogo L. Tarucio de Firmo, matemático y filósofo de tiempos de Varrón, establecía para conocer el día y la hora exacta del nacimiento de Rómulo; lo que se

## 4. Conclusiones

Los romanos se veían a sí mismos más comedidos que los griegos, a la hora de valorar las fábulas que acompañaban a cualquier relato poético o en prosa. Su parangón eran los griegos, que respondían al estereotipo de ser un pueblo propenso a creer cualquier cosa, estar abierto a la fábula y lo increíble. Esta innata curiosidad por lo desconocido, que vinculaban a lo oculto y misterioso, les animaba a intentar conocer su pasado y sus orígenes. Por su parte, los romanos se definían más fríos y distantes acerca de la fábula, pero la realidad es que tal posición no pasaba de ser una actitud que subrayaba el prejuicio con el que muchos valoraban lo helénico. La realidad es que la historiografía romana tomó y utilizó los modelos míticos griegos y sobre ellos además elaboraron los propios. No hubo por tanto tal diferencia, y en mayor o menor medida todos los autores echaron mano de aquellos episodios ficticios en sus relatos.

En Grecia, las primeras obras literarias fueron en realidad los poemas orales de Homero, adscritos a la segunda mitad del siglo VIII, y no hubo prosa al menos hasta el siglo V, unos decenios antes de la gran historiografía griega. La historia surgió conectada con aquella poesía, a través del poema épico, creado para transmitir el pasado, o mejor diríamos una visión del pasado, deleitando al oyente, a partir de un lenguaje que se construía accesible a la mayoría. Gracias a su formato fabuloso, el poema épico se convirtió en vehículo de transmisión de la memoria del pasado, un pasado ciertamente lírico y tal como el poeta lo sentía, pero que de otra manera su recuerdo se hubiera perdido. Así, el formato poético era el precio a pagar por la preservación del recuerdo de lo sucedido. La prosa despreció al mito, pero no prescindió de él, ni siquiera Tucídides. Para Aristóteles, la diferencia entre poeta e historiador no estaba en lo que contaban, sino en la forma de hacerlo.

---

contaba sobre el rey Numa y su relación con la ninfa Egeria, que la gente, embobada por su poder había llegado a tomar como ciertas; sucesos irreales, imposibles, como cierta clase de conexión entre hombres y dioses, como la fábula sobre Arión, el tañedor de liras de Ténaro, que circulaba entre corintios y lesbios, y se conservaban dos esculturas en bronce de un delfín y un hombre montado encima; el mito sobre el número de hijos de Níobe; las representaciones en las que intervenían dioses y hombres; el deseo expresado por Juno de querer ser llevada a Roma, cuando se trasladaban los despojos tomados a Veyes; la fábula del pastorcillo Endimión, en la que intervenían la luna y Zeus; la de Cleobis y Bitón, enseñada por los oradores en las escuelas; la multitud de dioses, revestidos con forma humana, con todos sus vicios y virtudes, que propiciaron las fábulas de los poetas. Tan ficticio e imaginario como caracterizar a los dioses con todos los vicios y defectos humanos, – odios, iras, matrimonios, genealogías, venganzas, aficiones –, algo despreciable y repudiado. Sucesos imaginados como los versos del poeta Butas sobre los fabulosos orígenes de las cosas romanas, donde hablaba de Amulio, Rómulo y Remo; la desaparición de Rómulo, lo que se contaba de Cleomedes de Astipalia, campeón olímpico y héroe de la ciudad, hacia el 492 a.C., isla del Egeo, y Aristeas de Proconeso, éste último poeta y viajero del siglo VII a. C., que estuvo por el sur de Italia, y del que se decía que podía salir de su cuerpo y volver a él a voluntad, invenciones a las que era muy aficionado Heráclides del Ponto, de la primera mitad del siglo IV. El episodio de Aca Larentia y los gemelos, el de Espurio Tarpeyo, o la patraña del sueño de Eneas, citado por Pictor en sus anales griegos; la de la encina de Mario, la palmera que vio Ulises en Delos, el olivo de Atenas, la aparición de Rómulo al campesino Julio Prócuro, el rapto de Orythias, hija del rey Erecteo, por Boreas, el dios del viento, cerca de Atenas o el águila que le colocó a Tarquinio el gorro de flámene, entre otros muchos.



Los primeros escritores latinos, como Nevio o Ennio, fueron poetas, que cuando trataron del pasado, lo abordaban a través del poema épico. En Roma, el recuerdo de sus tiempos más antiguos se conservaba sólo en relatos fabulosos, y este fue el tipo de material que manejaron, primero los analistas de los dos últimos siglos de la República, y luego los historiadores de tiempos de Augusto. En las obras de éstos últimos, las fábulas estuvieron al servicio de la historia, siendo ésta una forma del discurso de la retórica. Fábula y realidad fueron compatibles en un mismo relato, pero aquella al servicio de ésta. La fábula construía episodios plausibles, revestidos con elementos fantásticos y ficticios, que lo hacían agradables e interesantes para el oyente. La fábula era útil, según las circunstancias del contexto. Podían ser tomadas como reales si mantenían la atención del lector, daba credibilidad a los sucesos, sustentaba el temor del ciudadano, o mostraba un bien general, un servicio a la comunidad o una situación aceptada por todos, alcanzando fines didácticos y sumando conductas edificantes.

A FORGOTTEN CONTROVERSY: THE POLITICAL DISCUSSION  
ON THE SO-CALLED 'EDICT OF MILAN' IN 1913 IN SPAIN

# Una polémica olvidada: el debate político en torno al «Edicto de Milán» en España durante el año 1913\*

Esteban Moreno Resano

**Universidad de Zaragoza**

estmores@unizar.es - <https://orcid.org/0000-0003-4641-5132>

---

Fecha recepción 11.03.2018 / Fecha aceptación 09.09.2018

## Resumen

La conmemoración del 1600 aniversario de los acuerdos de Milán en 1913 dio lugar en España a una encendida controversia entre los partidarios de las políticas laicistas y los defensores de la confesionalidad católica del Estado español de la Restauración, comprendida en la Constitución de 1876. Esta polémica estuvo alimentada por las políticas favorables al laicismo al igual que por la jerarquía eclesiástica, que trataba de conservar sus privilegios jurídicos.

## Palabras clave

Cuestión constantiniana, Historiografía, España, Restauración.

## Abstract

The commemoration of the 1600th anniversary of the Milan agreements in 1913 caused a heated discussion between the supporters of laicism and the defenders of the Catholic confession of the Spanish State under the Bourbon Restoration, as enshrined in the 1876 Constitution. The controversy was fostered both by secular politics and by the Church, which aimed to preserve its judicial privileges.

## Keywords

The Constantinian question, historiography, Spain, Restoration.

---

\* Este artículo ha sido realizado gracias a la participación de su autor en el grupo de trabajo del proyecto de investigación HAR2016-77003-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y en el Grupo Hiberus, financiado por el Gobierno de Aragón.



EL PROPÓSITO DE ESTE TRABAJO ES EL ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO del debate político e intelectual que se desarrolló en la prensa, y, en general, en la vida pública española, a lo largo del año 1913 a propósito de la conmemoración de la suscripción en 313 del impropriadamente llamado «Edicto de Milán». Este documento (en realidad, una *epistula* imperial) recoge los acuerdos alcanzados entre Constantino y Licinio que reconocían la libertad de culto a todos los ciudadanos del Imperio romano<sup>1</sup>. Aunque las distintas opiniones hicieron referencia, directa o indirecta, al mismo, el eje argumental de las discusiones se centró en la defensa de un modelo de Estado confesional o laico, y, por extensión, de la influencia, positiva o negativa, de la Iglesia católica en la sociedad<sup>2</sup>.

---

1. Sobre las dos versiones conservadas de los acuerdos de Milán, véase: T. Christensen, “The so-called Edict of Milan”, *Classica et Mediaevalia*, 35, 1984, 129-175.

2. Aunque la actualidad la historiografía emplea los términos «confesionalidad» o «laicidad» al igual que «secularización», adoptados de la sociología histórica, es preciso destacar que no aparece en los textos de la época, fueran de naturaleza jurídica o literaria. Hoy se comprende como «secularización» el proceso de aminoramiento de la influencia de la religión de los medios e instituciones públicas y su relegación al ámbito privado de los ciudadanos. Véase al respecto: O. Chadwick, *The Secularization on the European Mind in the Ninetenth Century*, 1ª ed., Cambridge, 1975; R. K. Kent, *Towards a Theory of Secularization*, 1ª ed., Storrs, 1978; K. Dobbelaere, “Secularization: A multi-dimensional concept”, *Current Sociology*, 29, 1981, 1-213; O. Tshannen, *Les théories de la sécularisation*, 1ª ed., Genève, 1992; H. McLeod, *Secularization in Western Europe, 1848-1914*, 1ª ed., London, 2000; R. Remond, *Religion et société en Europe: la sécularisation aux XIXe et XXe siècles, 1789-2000*, 1ª ed., Paris, 2001; G. Alonso, “La secularización de las sociedades europeas”, *Historia Social*, 46, 2002, 137-157. Baubérot, atribuyó distintos valores a las voces «secularización» y «laicización», al considerar que el primero se refiere a la desvinculación de la religión de las instituciones y de la sociedad y el segundo, a los conflictos derivados de ese fenómeno, cf. J. Baubérot, “Laïcité, laïcisation, sécularisation”, en A. Dierkens (ed.), *Pluralisme religieux et laïcités dans l’Union Européenne*, 1ª ed., Bruxelles, 1994, 9-17. Tampoco están claras las diferencias entre «laicismo» y «laicidad», si bien, dentro de la común dirección secularizadora, se acepta que el «laicismo» es más agresivo en sus planteamientos que la «laicidad». En efecto, el diccionario de la Real Academia Española distingue «laicismo» de «laicidad», entendiendo la primera palabra como «doctrina que defiende la independencia del hombre y de la sociedad, y más particularmente, del Estado, de toda influencia eclesiástica o religiosa» y la segunda como «el principio que establece la separación entre la sociedad civil y la sociedad religiosa». No obstante, en consideración del uso que se hace de estas palabras, cabría también comprender «laicidad» como la cualidad que distingue a las instituciones que establecen la división entre gobierno y las jerarquías religiosas y como «laicismo» la actitud de quienes propugnan la laicidad. Estos conceptos, que todavía están siendo discutidos, eran tan ajenos al mundo antiguo como eran extraños para los autores que participaron en el debate acerca de las relaciones entre la política y la religión que estableció el «Edicto de Milán». Para ellos, por lo que se deduce

El papa Pío X había instado a todos los católicos a celebrar con un jubileo en 1913 el 1600 aniversario de los pactos entre los dos emperadores. Con tal ocasión, el 23 de febrero de ese año (una fecha destacada en el calendario litúrgico antiguo, previa al inicio de la Cuaresma, el sábado de la semana de Quincuagésima), el pontífice romano dirigió a los feligreses italianos que habían acudido a Roma para recibir su bendición un discurso en el que hacía constar el marcado significado político de la conmemoración: la Iglesia debía reclamar de nuevo la libertad que le correspondía por derecho, y que, como tal, debía ser reconocida por los gobernantes cristianos. El discurso papal era definidamente contrario a los planteamientos políticos liberales, en la línea de la encíclica *Pascendi Dominici gregis* de 1907<sup>3</sup>. Según Pío X, los políticos de orientación progresista habían apartado a los cristianos de sus cargos o impedido su promoción, habían vetado la enseñanza del catecismo en las escuelas, habían descalificado a los periodistas católicos e incluso habían impuesto límites a manifestaciones religiosas fuera de las iglesias como eran las procesiones. Era obvio que los términos del discurso se referían de modo singular al Reino de Italia, cuya política, a ojos del pontífice, estaba controlada por la masonería<sup>4</sup>. Pero todavía debió de incomodar más, dentro y fuera de Italia, la carta apostólica del 18 de marzo que declaraba jubilar el año 1913, dirigida a todos los católicos. En ella, pontífice mostraba su preocupación por la amenaza de la paz a nivel mundial cuando se fraguaba el comienzo de la Gran Guerra. Este documento, inspirado por su Secretario de Estado, el cardenal español Merry del Val, instaba a los fieles a practicar el apostolado para erradicar las herejías, lograr la concordia entre los príncipes cristianos y la paz y la unidad de toda la Iglesia, dentro de una línea política vaticana de recuperar la influencia política y social de la jerarquía católica en los Estados modernos<sup>5</sup>. En efecto, ya desde el año 1912 y hasta finales de 1913, el papado había puesto en marcha una estrategia de movilización política en Italia de los católicos, con vistas a que éstos reclamaran, en palabras del cardenal Ferrari, «non tolleranza, ma libertà»<sup>6</sup>. Por otra parte, frente al laicismo del Reino

---

de sus artículos y discursos, la confesionalidad o laicidad del Estado no era una cuestión sociológica, sino, más bien, de derecho.

3. Véanse los documentos papales citados en: U. Bellocchi, *Opere dei papi. Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740, VII. Pio X (1903-1914)*, 1ª ed., Città del Vaticano, 1999. Sobre la encíclica en cuestión y su contenido, cf. S. Hibbs, “La crise moderniste en Europe et en Espagne: la difficile coexistence de l’Église et des libertés modernes (1878-1910)”, en D. Bussy Genevois (ed.), *La laicización a debate. Interpretación, prácticas, resistencias (España, Italia, Francia, América Latina). Siglos XIX-XXI*, 1ª ed., Zaragoza, 2011, 227-248.

4. S. Tavano, “Aquileia nelle celebrazioni costantiniane del 1913”, en G. Cuscito (ed.), *Costantino il Grande a 1700 anni dall’Editto di Milano*, Trieste, Editreg, 2014, 63-80 (esp. 63).

5. *Acta Apostolicae Sedis. Annus V. - Vol. V. Die 18 Martii 1913, N° 4*. Véase al respecto: D. Menozzi, *La Chiesta cattolica e la secolarizzazione*, 1ª ed., Torino, 1993, 136; J. Andrés Gallego, “El Edicto de Milán: arqueología de la *Vida de Constantino*”, en J. R. Carbó García (ed.), *El Edicto de Milán: perspectivas interdisciplinarias*, 1ª ed., Murcia, 2017, 13-86, en p., 15.

6. *Osservatore Romano*, del 9 de diciembre de 1913. Cf. S. Tavano, “Aquileia..., *op. cit.*”, 75. Véase también, sobre la movilización de los católicos en Italia, el artículo de Bressan. Cf. E. Bressan, “El centenario del 1913

de los Saboya, la Iglesia encontró en el Imperio austrohúngaro el perfecto modelo contemporáneo de monarquía católica, dado que actuaba como protector de la Iglesia romana<sup>7</sup>.

El papa trataba de conseguir con el aniversario constantiniano la movilización de los católicos activos en la política italiana y reivindicar el papel mediador de la Santa Sede en los conflictos diplomáticos que anunciaban el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Para ello, los textos del pontífice recordaban el carácter constitutivo de la ley constantiniana a título de edicto y su carácter beneficioso para la humanidad, pues del abandono de la idolatría se había deducido la adopción de leyes y costumbres acordes con los principios de justicia y caridad<sup>8</sup>. Es preciso observar en este punto que, aunque los documentos pontificios se refirieran en todo momento al «Edicto de Milán», los acuerdos milaneses fueron publicados no en forma de edicto, sino de carta imperial. En todo caso, el carácter de edicto que le atribuía el papa reforzaba la autoridad del documento constantiniano y, en virtud del mismo, la Iglesia asumía el derecho a reclamar la libertad que sus disposiciones le otorgaban y exigía a los gobernantes modernos su reconocimiento jurídico<sup>9</sup>.

De acuerdo con las directrices pontificias, las diócesis españolas se aprestaron a realizar durante el referido año festejos de diversa índole, que recibieron el nombre de «Fiestas Constantinianas». Estas manifestaciones conmemorativas se concretaron en el oficio de misas solemnes seguidas de *Te Deum*, la edición de certámenes florales, concursos literarios y ciclos de conferencias, que, preferentemente, tuvieron lugar en el mes de mayo, haciéndolas coincidir con la festividad de la Invención de la Santa Cruz, el día tres de mayo, y su octava<sup>10</sup>. Con ellas, episcopado español aprovechó para reivindicar la particular relación jurídica de la Iglesia católica con el Estado español.

Las relaciones entre el Estado y la Iglesia eran tensas en 1913. La Constitución Española de 1876 declaraba en su undécimo artículo que «La Iglesia católica, apostólica romana es la del Estado. La Nación se obliga a mantener el culto y sus ministros». La carta magna canovista admitía las libertades de conciencia, de expresión y de práctica religiosa (siempre que no contraviniera la «moral cristiana»), si bien prohibía los cultos públicos de cualquier otra con-

---

e la Settimana Sociale di Milano su *Le libertà civili dei cattolici*», en R. Macchioro (ed.), *Costantino a Milano. L'editto e la sua storia (313-2013)*, 1ª ed., Roma, 2017, 507-520.

7. S. Tavano, «Aquileia...», *op. cit.*, 65-68; J. Andrés Gallego, «El Edicto...», 19.

8. *Op. cit.*: (...) *edictum a Constantino imperatore in Mediolano promulgatum ...; ex eo die potiora semper in humani generis societatem contulit beneficia*. El pontífice se refería al mismo como *editto salutare* en el discurso del 23 de febrero de 1913.

9. *Ai fedeli convenuti a Roma in occasione del XVI Centenario dell'Editto di Costantino*: «(...) noi in tanto vantato progresso di civiltà e in tanta luce di scienza dobbiamo per la Chiesa reclamare indarno anche dai Governi cristiani quella libertà, che essi medesimi riconoscono, o dovrebbero riconoscere, necessaria allo svolgimento della sua azione soprannaturale sulla terra».

10. Sobre la celebración de las *fiestas constantinianas* en España, de acuerdo con las singularidades de cada región, véase: V. Serra de Manresa, «L'Esglesia de Catalunya i les festes constantinienes de 1913. La commemoració eclesial de l'edict de Milà (313)», *Revista de Teologia de Catalunya*, 38, 2013, 231-246.



fesión que no fuera la católica<sup>11</sup>. Sin embargo, la deriva secularizadora de la República Francesa había prevenido al episcopado español ante cualquier iniciativa de los gobiernos en esa misma dirección<sup>12</sup>. Además, los obispos contaban con el ejemplo de los exitosos resultados obtenidos en Bélgica en términos de influencia política gracias a la política de negociación y mutuo apoyo entre el gobierno de dicho país y la Santa Sede<sup>13</sup>.

La llamada «Ley del candado» promovida por Canalejas, que impedía el establecimiento de nuevas comunidades religiosas en España, había incrementado la tensión. En enero de 1913, los obispos y superiores de los institutos habían aceptado la aplicación de la norma, después de obtener la promesa de que el Gobierno negociaría con la Santa Sede las futuras aperturas de conventos. Sin embargo, el episcopado se alarmó cuando el Consejo de Ministros reunido el 5 de marzo planteó suprimir la enseñanza del catecismo en las escuelas públicas. Finalmente, el gobierno, con un decreto de 25 de abril, se limitó a eximir de la instrucción católica a los hijos de familias de otras religiones. La presión eclesiástica obligó a dimitir a Altamira. Otra cuestión que generó fricciones entre el gobierno y los preladados españoles y una parte importante de la ciudadanía fue el restablecimiento el 28 de junio de la orden de 1906 que regulaba el matrimonio civil<sup>14</sup>.

Ante estas innovaciones laicistas, la Iglesia no estaba dispuesta a renunciar a sus privilegios (reconocidos en la Constitución de 1876), comenzando por la confesionalidad del Estado. No obstante, el episcopado tampoco quería enfrentarse al gobierno, ya que éste la sostenía económicamente<sup>15</sup>. Pero ni la jerarquía católica ni los fieles de la Iglesia eran grupos homogéneos, lo cual explica la escasa eficacia de la intervención del clero en cuestiones políticas. El arzobispo primado de Toledo, el cardenal Sancha y el obispo de Madrid, Salvador y Barrera (luego arzobispo de Valencia), trataron de negociar con los gobiernos liberales, distanciándose de grupos católicos radicales, como los integristas liderados por Ramón Nocedal<sup>16</sup>. Otros obispos, como el arzobispo de Sevilla, Marcelo Spínola, trataron de organizar a sus fieles en ligas políticas, superando las diferencias entre partidarios de las dos ramas bor-

11. W. J. Callahan, *The Catholic Church in Spain, 1875-1998*, 1ª ed., Washington, 2000 (Cito la traducción castellana: Barcelona, 2003), 36-38; R. Sánchez Férriz, “Libertad religiosa y ciudadanía en las constituciones españolas del siglo XIX”, en M. Suárez Cortina (ed.), *Secularización y laicismo en la España contemporánea. III Encuentro de Historia de la Restauración*, 1ª ed., Santander, 2001, 121-144, esp. 141-144; M. Suárez Cortina, *Entre cirios y garrotes. Política y religión en la España contemporánea, 1808-1936*, 1ª ed., Cuenca, 2014, 97-98.

12. B. Pellistrandi, “Espagne 1890-1910: des évêques face à la laïcité et à la sécularisation”, en D. Bussy Genevois (ed.), *La laicización...*, op. cit., 249-260. Sobre la política secularizadora en Francia, véase: J. Lallouette, *La République anticléricale: XIXe.-XXe. siècle*, 1ª ed., Paris, 2002.

13. V. Vieane, *Belgium and the Holy See from Gregory XVI to Pious IX (1831-1859). Catholic Society and Politics in the XIXth Century Europe*, 1ª ed., Leuven, 2001.

14. J. Andrés Gallego, *La política religiosa en España. 1889-1913*, 1ª ed., Madrid, 1975, 411-412.

15. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, op. cit., 40-41, 70. Véase también sobre las relaciones entre el Estado y la Iglesia en la Restauración: A. Martínez Esteban, *Aceptar el poder constituido. Los católicos españoles y la Santa Sede en la Restauración (1890-1914)*, 1ª ed., Madrid, 2006.

16. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, op. cit., 70.

bónicas<sup>17</sup>. Por otra parte, el alejamiento de los gobiernos liberales centralistas de la Iglesia fomentó la aproximación de los creyentes tradicionalistas en los nacionalismos periféricos<sup>18</sup>. El mejor ejemplo de ello se encuentra en la movilización regionalista del clero catalán encabezada por el obispo de Vic, Torras y Bages, que reivindicaba una mayor autonomía organizativa para sus diócesis<sup>19</sup>. El episcopado trataba de intervenir en política, pero lo hacía tan desunido como los feligreses. No obstante, las relaciones entre el Estado y la Iglesia eran un asunto de primer orden político en la época de la Restauración. Era impensable entonces la autonomía de ambas instituciones. De aquí que la prensa, al igual que los actos públicos, acogieran respectivamente en sus páginas y sesiones la discusión en torno a la laicidad o confesionalidad de los organismos públicos. Estas manifestaciones fueron una respuesta a la situación de las relaciones entre el gobierno español y la Iglesia, promovidas desde el episcopado, se inscriben dentro de un programa de fomento de lo que se ha llamado «cultura de la movilización» católica<sup>20</sup>. Las «Fiestas constantinianas» del año 1913 proporcionaron al episcopado español la ocasión idónea para organizar una consistente protesta contra las medidas planteadas por el Gobierno español.

Numerosos periódicos daban voz a los distintos sectores eclesiásticos. Desde ellos, los obispos, por medio de las editoriales y artículos de opinión, trataban de influir en la ciudadanía para que exigiera a los políticos la adopción de políticas ajustadas a las recomendaciones papales<sup>21</sup>. No obstante, los defensores del reconocimiento de la Iglesia como religión oficial del Reino de España expusieron sus ideas preferentemente, no en la prensa, sino, sobre todo, en conferencias. Por medio de los discursos, la Iglesia no sólo difundía sus doctrinas entre sus fieles, sino que también, en abierto pulso al gobierno, exhibía su influencia social congregando a los fieles en actos públicos con ocasión de las «Fiestas Constantinianas». Claramente, ciertos sectores eclesiásticos buscaban movilizar a la opinión pública contra la política religiosa española. Estas manifestaciones fueron replicadas en artículos de opinión por parte de los partidarios de las políticas laicistas o incluso anticlericales. Estos artículos de opinión

---

17. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, *op. cit.*, 71.

18. Fr. Lannon, “1898 and the Politics of Catholic Identity in Spain”, en A. Ivreigh (ed.), *The Politics of Religion in an Age of Revival*, 1ª ed., London, 2000, 56-73.

19. C. Martí, “Torras i Bages: el regionalisme, un *antitipus* ético-històric del sistema de la Restauració”, *Revista Catalana de Teologia*, 12, 1987, 141-163.

20. J. de la Cueva Merino, “Clericalismo y movilización católica durante la Restauración”, en J. de la Cueva Merino y Á. L. López Villaverde (eds.), *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la Restauración a la Transición*, 1ª ed., Cuenca, 2005, 27-50, en particular, 44.

21. J.-M. Desvois, “Las fuerzas de resistencia en la prensa. De *La gaceta del Norte* a *El debate* (1901-1911)”, en J. L. García Delgado (ed.), *España entre dos siglos (1875-1931). Continuidad y cambio. VII Coloquio de Historia de España dirigido por M. Tuñón de Lara*, 1ª ed., Madrid, 1991, 235-247; I. Sánchez Sánchez, “El pan de los fuertes. La «buena prensa» en España”, en J. de la Cueva Merino y Á. L. López Villaverde (eds.), *Clericalismo...*, *op. cit.*, 51-105.

fueron un eficaz medio de divulgación del estado de la cuestión constantiniana, en aquel momento fuera del ámbito académico en España<sup>22</sup>.

Sin embargo, a comienzos de 1913, todavía no habían comenzado las fricciones. En principio, se asumía que, tal y como establecía la Constitución española vigente, el Estado protegía y deparaba un trato privilegiado a la Iglesia Católica. En 1912, el rey Alfonso XIII, se adelantó a la celebración del jubileo auspiciando la convocatoria de un concurso de ensayos, estableciendo que el argumento sobre el que debían realizarse los trabajos era «la paz dada a la Iglesia por Constantino y la alianza de los dos poderes, eclesiástico y civil», que «fomentan el legítimo progreso de los pueblos y la opresión a la Iglesia lo retrae»<sup>23</sup>. En ese sentido se pronunció el diario ABC el día 9 de enero de 1913, fecha en la que publicó un artículo redactado por su corresponsal en Roma, Franco Franchi. El periodista, que advertía, en primer lugar, de la impropiedad de hablar de «Edicto de Milán», instaba a celebrar el centenario de los acuerdos en materia de política religiosa alcanzados por Constantino y Licinio en 313. Dejando al margen las apreciaciones de carácter historiográfico, Franchi concluyó su contribución señalando que el emperador había reconocido el cristianismo como «religión de Estado»<sup>24</sup>. Los términos empleados por el periodista italiano demuestran que su artículo defendía que la religión católica tenía que ser protegida por el ente público, pero también que debía depender del mismo, cuando menos, desde el punto de vista material. Nadie cuestionó este planteamiento entonces.

La situación cambió completamente dos meses después, cuando los obispos españoles habían sido enterados de los proyectos secularizadores de la enseñanza pública impulsados por el gobierno de Romanones, comenzando por la propuesta de limitar la instrucción en el catecismo católico a los hijos de familias católicas. Las nuevas circunstancias dieron lugar a un cambio en los discursos eclesiásticos. Cinco días después de que Pío X se dirigiera a los fieles italianos en Roma, el miércoles de ceniza de 1913, uno de los más destacados prelados españoles, el Obispo de Madrid y Alcalá de Henares, José María Salvador y Barrera, envió a sus fieles una carta pastoral en la que asimilaba la política secularizadora de Romanones con las persecuciones del Imperio romano<sup>25</sup>:

Esto que sucediera entonces, se ha venido repitiendo sin excepción hasta nuestros días. La Iglesia no ha dejado de ser combatida, pero cuenta sus victorias con el número de sus combates. (...) Y nunca nos parece oportuno este recuerdo en los momentos actuales, en que la malicia de los hombres parece no perdonar medio alguno para intentar la destrucción de la Iglesia. (...).

---

22. M. Romero Recio, “Historiografía de la Antigüedad en España entre 1700 y 1939: tradición y adaptación”, en M. Romero Recio y G. Soria Tomás, *El almacén de la historia. Reflexiones historiográficas*, 1ª ed., Madrid, 2016, 17-38, esp. 29.

23. *El Adalid Seráfico*, 14, 1913, 45-46. Cf. V. Serra de Manresa, “L’Esglesia...”, 234; J. Andrés Gallego, “El Edicto...”, 16.

24. ABC Nº 2766, de 9 de enero de 1913, 5.

25. Sobre esta carta pastoral, véase, P. Ramírez Jerez, “D. José María Salvador y Barrera, obispo, senador y cardenal”, *Isidorianum*, 46, 2014, 437-453, en particular, 441-442.

No, no han de prevalecer las puertas del infierno contra la Iglesia de Cristo, no obstante el empeño del Estado moderno de arrojarla de sus dominios, de restarla su influencia bienhechora en las leyes y en las costumbres, y hasta de prohibirla, lo que parece inaudito, el libre y necesario de lo que es de su propio y exclusivo patrimonio: la caridad. (...). Tiempos son, en verdad, difíciles los que venimos atravesando, mas no por eso hemos de rendirnos al desaliento<sup>26</sup>.

Antes, en efecto, aprovechando la celebración de las «Fiestas Constantinianas» había señalado:

La cruz refulgente que viera Constantino, el lábaro glorioso, que, tremolando hasta el último día de los siglos por los brazos robustos de la fe y de la caridad cristiana, y sostenido por las fuerzas invencibles de la esperanza en Dios, llevará tras de sí legiones de creyentes, más fuertes y unidas cuanto más se las combata y persiga<sup>27</sup>.

Salvador y Barrera había buscado hasta entonces el acuerdo con los políticos liberales<sup>28</sup>. El empleo de un lenguaje de tono apocalíptico, similar al que aparece en los artículos de orientación integrista de Ramón Nocedal, sugiere que su intención no era otra que presionar al gobierno con la amenaza de movilizar en su contra al electorado católico<sup>29</sup>. En cualquier caso, como ha señalado De la Cueva, la «cultura de la resistencia» y «del martirio» estaba bastante extendida en los círculos católicos de la España de comienzos de la pasada centuria<sup>30</sup>. La equiparación de la política secularizadora de la segunda década del siglo XX a las persecuciones que sufrieron los cristianos en el Imperio romano con acentos milenaristas es una idea también que fue también desarrollada por el jesuita alavés Hilarión Gil, en un artículo que apareció en la revista *Razón y fe* de marzo de 1913, aunque con otros matices<sup>31</sup>:

Fingen que todos sus ataques van dirigidos, no contra la Iglesia, sino contra el clericalismo. (...) Francamente, al ver la mayor parte de los poderes de la tierra conjurados contra Jesucristo, (...) al meditar los progresos del indiferentismo religioso y de la incredulidad de las clases intelectuales, al sentir amenazada la fe de la misma niñez por la escuela sin Dios; al ver, en fin, atacadas las posiciones católicas, parece como que el corazón se encoge y ni siquiera se atreve uno a fijar la vista en el porvenir. Especialmente para nosotros, católicos españoles, que somos hoy en día la fortaleza contra la que dirige sus más poderosas baterías la impiedad y la masonería, el

26. J. M<sup>a</sup>. Salvador y Barrera, *Fiestas constantinianas. Carta pastoral que el Exmo. e Ilmo. Señor D. José María Salvador y Barrera, obispo de Madrid-Alcalá, dirige a los fieles de su diócesis con motivo de la celebración del XVI Centenario de la paz y libertad de la Iglesia que se conmemora en el presente año*, 1<sup>a</sup> ed., Madrid, 1913, 9-10.

27. *Op. cit.*

28. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, *op. cit.*, 70, 78.

29. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, *op. cit.*, 41-42.

30. J. de la Cueva Merino, "Clericalismo...", *op. cit.*, 47.

31. Sobre Hilarión Gil, cf. A. Santos, "Hilarión Gil", en Ch. E. O'Neill y J. M<sup>a</sup> Domínguez (eds.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús biográfico-temático II*, 1<sup>a</sup> ed., Madrid, 2001, 1728.

horizonte se presenta cerrado y amenazador. (...). Pero no hay que desanimarse. (...) Al ver la tendencia de las asociaciones a organizarse entre sí, tienden a formar grandes asociaciones nacionales, que, relacionadas más o menos entre sí, tienden a formar poderosos centros de acción internacionales (Congresos eucarísticos y marianos, asociaciones principales de misiones...), nos parece poder conjeturar con algún fundamento que el Constantino que ha de hacer triunfar la Iglesia de sus actuales enemigos, (...) ha de ser el espíritu de asociación y organización internacional, o, mejor dicho, católico, siempre bajo la dirección del Vicario de Cristo. (...). De todos modos, lo indudable es que, si bien el horizonte aparece oscuro y preñado de tempestades, volverá a aparecer en el cielo la cruz triunfadora del Salvador, y la Iglesia pasará por encima de sus enemigos, no de otra suerte que la caballería gloriosa de Constantino atropelló las filas de los enemigos en las orillas del Tíber<sup>32</sup>.

En un artículo inmediatamente posterior a la carta pastoral de Salvador y Barrera y en plena cuaresma (período de máxima concentración de fieles en los actos religiosos), Gil presentaba una imagen más positiva de las expectativas de la Iglesia con relación a la política religiosa española de aquel momento que la esbozada por Salvador y Barrera. Presumía que la victoria estaba próxima. Pero presenta otras diferencias apreciables. En primer lugar, señalaba a quienes consideraba los peores adversarios del catolicismo, a quienes identificaba con liberales vinculados a la masonería<sup>33</sup>. Para hacerles frente, proponía una vía de actuación muy concreta, que era el fomento del asociacionismo católico como grupo de presión, a nivel nacional e internacional, movimiento que reconocía como un nuevo Constantino. Además, adoptó un lenguaje belicista, que figura la controversia entre laicismo y confesionalidad como una guerra entre dos bandos enfrentados hasta la definitiva derrota de uno de ellos. Ciertamente, se trataba de un léxico figurado, que de ningún modo llamaba a las armas, sino al empleo de las elecciones para alcanzar el poder y evitar las derivas secularizadoras que parecía haber emprendido el gobierno en 1913<sup>34</sup>.

La movilización laica que planteaban estos autores tenía como principal fin instigar a los fieles a organizarse políticamente para hacer frente a las iniciativas secularizadoras del gobierno, tal y como había hecho la Iglesia católica en Italia en 1912. Ejemplo de ello fue la constitución de distintas sociedades de católicos, casi siempre integradas dentro de la estructura de Acción Católica. Estas «asociaciones eminentemente políticas», como las definía el sacerdote jesuita Juan María Solá, eran el «más poderoso baluarte» de la Iglesia «contra

32. H. Gil, “El XVI Centenario de la Paz de la Iglesia, 313-1913”, *Razón y fe*, 139, 1913, 277-287, en particular, 286-287.

33. Desde los comienzos de la Restauración, el clero vio en la infiltración de los masones en los partidos liberales la principal causa de las políticas secularizadoras. Cf. Cr. Robles Muñoz, “Iglesia y masonería en la Restauración. En torno a la *Humanum genus*”, en J. A. Ferrer Benimelli (ed.), *Masonería, política y sociedad, II. III Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española. Córdoba, 15-20 de junio de 1987*, 1ª ed., Zaragoza, 1989, 809-821, en particular, 812.

34. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, *op. cit.*, 100-101.

los avances de la impiedad»<sup>35</sup>. Particularmente activa fue Juventud Católica, cuyo propósito principal era la celebración de conferencias formativas con vistas a movilizar a los electores contra las medidas laicistas del gobierno<sup>36</sup>. Aunque, en general, rechazaban la política religiosa del partido conservador, no todos los ponentes fueron igual de virulentos en sus invectivas contra las propuestas legislativas que pasaban por las Cortes ni sus posicionamientos eran similares. De hecho, con la excepción de Solá, los autores católicos aceptaban los términos del artículo 11 de la Constitución de 1876, si bien defendían que la Iglesia católica debía tener una relación privilegiada con el Estado.

Quizás el más exaltado los ponentes que intervinieron en estos ciclos de conferencias fue Juan María Solá (1853-1937). Era profesor de lenguas clásicas en el colegio de los jesuitas de Valencia y, además, había promovido la formación de maestros conforme a las directrices pontificias fundando en 1904 la Congregación del Magisterio Levantino<sup>37</sup>. Solá era tan buen conocedor de las fuentes antiguas como intransigente en cuestiones de religión<sup>38</sup>. Su filiación integrista se advierte en tres de sus postulados: el rechazo del artículo 11 de la Constitución de 1876, la supeditación del Estado y la sociedad a la Iglesia y la exigencia de políticas de represión de quienes no aceptaran la religión católica.

Solá fue invitado en marzo de 1913 a dar ofrecer tres ponencias a los miembros de la Juventud Católica de Valencia, de la Liga Católica y de la Defensa Social Católica<sup>39</sup>. No es casual que fuera él orador principal de estas sesiones. La política valenciana se encontraba muy polarizada después de que el ayuntamiento de la ciudad hubiera estado gobernado por los blasquistas durante diez años, desde 1901 a 1911<sup>40</sup>. Frente a este movimiento político, abiertamente anticlerical, se constituyó en 1903 la Liga Católica, partido que integró a diversos católicos movilizados al margen y en contra del conservadurismo liberal participante en el turno, promovido por los jesuitas y financiado por los terratenientes de la región<sup>41</sup>.

Este ciclo de conferencias tuvo lugar en Valencia durante la Cuaresma de 1913, justo cuando se debatía la posibilidad de limitar la obligatoriedad de recibir la catequesis católica en la escuela a los hijos de familias católicas<sup>42</sup>. Siendo él un formador de docentes, preocu-

35. J. M<sup>a</sup> Solá, *Política de Dios y gobierno de Cristo. Tres conferencias dadas en la Juventud Católica de Valencia, con ocasión de las Fiestas Constantinianas*, 1<sup>a</sup> ed. Madrid, 1913, 4.

36. J. Andrés Gallego, *La política religiosa...*, *op. cit.*, 14-15; F. Montero, "Origen y evolución de la Acción Católica Española", en J. de la Cueva Merino y Á. L. López Villaverde (eds.), *Clericalismo...*, *op. cit.*, 133-159.

37. M. Revuelta González, *Los colegios de jesuitas y su tradición educativa (1868-1906)*, 1<sup>a</sup> ed., Madrid, 1998, 83-84; M. Revuelta González, *La Compañía de Jesús en la España contemporánea. Tomo III. Palabras y fermentos (1868-1912)*, 1<sup>a</sup> ed., Madrid, 2008, 585.

38. F. de P. Solá, "Juan María Solá Mestre", en Ch. E. O'Neill y J. M<sup>a</sup> Domínguez (eds.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús biográfico-temático II*, 1<sup>a</sup> ed., Madrid, 2001, 3601.

39. *La Correspondencia de Valencia. Diario de Noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, N<sup>o</sup> 15617, de 11 de marzo de 1913.

40. Sobre el blasquismo en la política valenciana, véase: R. Reig, *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*, 1<sup>a</sup> ed., Valencia, 1986.

41. R. Reig, *Blasquistas...*, 87-150.

42. J. M<sup>a</sup> Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 17-18.



pado tanto por la instrucción religiosa del profesorado como de la enseñanza de la literatura clásica, se explica su tono especialmente agresivo. Detrás de su acritud hacia la política laicista de los últimos gobiernos españoles, parece que también está, en la línea de los documentos pontificios, el rechazo hacia la supremacía de los saberes científicos en los programas educativos:

El liberalismo en España ha sofocado el pensamiento español, quitando de las aulas las humanidades y la filosofía; en forma que, todo el que pretenda restaurar la ciencia española, ha de comenzar por asentarla firmemente sobre estos dos cimientos<sup>43</sup>.

El sacerdote no aceptaba los términos del artículo 11 de la Constitución de 1876 porque, en su opinión, sólo garantizaban una libertad parcial a la Iglesia, y no su protección legal. Dice el jesuita: «(...) la Iglesia pide algo más que potestad civil: pide lo que en derecho le compete, una vez reconocida su personalidad jurídica: pide y reclama protección»<sup>44</sup>. Para ello, interpretaba en clave política las cláusulas de los acuerdos de Milán<sup>45</sup>:

Este reconocimiento abarca dos partes: por una, concede amplia facultad a la Iglesia para desenvolverse y perfeccionarse en todas las esferas de su profunda actividad; y, por la otra, se compromete el Estado a defender ese derecho contra todo aquel que intente violarlo<sup>46</sup>.

El Estado debía, en consecuencia, velar por la libertad de la Iglesia, teniendo en cuenta que Constantino, modelo de todo gobernante cristiano, «no se limitó a librarla de tiranos y opresores», sino que:

(...) tras la libertad externa y material, la guarneció con otra libertad más íntima y necesaria, la libertad interna y sustancial (...). Comprende esta libertad interna tres elementos que integran su ser: la libertad personal, la libertad económica, la libertad de acción<sup>47</sup>.

El Estado tenía, además, la obligación de obedecer a la Iglesia:

---

43. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 42.

44. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 43.

45. Solá apunta que el texto del “edicto” de Milán no se ha conservado, pues del mismo sólo quedan las copias (a su modo de ver, no del todo fiables) que del mismo aportan Lactancio y Eusebio, con lo cual, en cierto modo, lo invalida como modelo legislativo. Cf. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*: 11: «Ante todo, hemos de declarar que no se conserva el texto del edicto, ni en griego ni en latín. Todos hablan de él, pero nadie lo ha visto en su original».

46. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 43.

47. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 10.



El Estado es a la Iglesia lo que la hija a la madre: y ¿cuándo habéis oído que los hijos deben a los padres libertad? Débenles acatamiento, obediencia, sumisión, honra, favor, en una palabra, piedad filial<sup>48</sup>.

En aras de esa piedad, Constantino emprendió una política de persecución de los herejes, que Solá justifica así, desde su punto de vista, a partir del derecho natural:

El mal y el error sólo tienen derecho, si así puede llamarse, a ser agarrotados y destruidos de cuajo (...). ¿por qué no hay que castigar a los robadores de la fe, a los matadores de las almas, a los falsificadores de la verdad divina, a los envenenadores de la moral cristiana? Si Constantino no los castigó, desde luego, no fue porque reconociese a los herejes y herejías ningún derecho, (...) sino porque aguardó una coyuntura favorable.

A pesar de la agresividad de los términos (que evocaban la pena de muerte y la destrucción completa), la persecución de los enemigos de la religión católica, según Solá, no debía concretarse en la limitación de las libertades de asociación, pensamiento, imprenta y enseñanza. No obstante, el jesuita señala, como ejemplo de esta política represora, que Constantino: «Mandó, so graves penas, inquirir y averiguar todos los libros heréticos y cismáticos, y que se entregasen a la autoridad eclesiástica»<sup>49</sup>.

Pasada la Cuaresma, los discursos eclesiásticos en torno a la figura de Constantino se moderaron. El acuerdo llegado entre el gobierno y los obispos, sancionado con un real decreto el 25 de abril, en relación con la limitación de la instrucción en el catecismo en las escuelas públicas a los hijos de familias de religión distinta de la católica centró la atención en otros problemas en torno a la secularización. Las nuevas fricciones se produjeron a causa del propósito gubernamental de restablecer la ley que regulaba el divorcio. La preocupación que suscitó esta cuestión en los medios eclesiásticos aparece reflejada en un ensayo histórico, *Beneficios que Constantino reportó a la Iglesia y al Imperio*, que presentó el sacerdote mallorquín José Ignacio Valentí, Doctor en Filosofía y Letras y miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia, en un concurso literario convocado por el obispo de Tortosa para la preparación de la festividad de la Invencción de la Santa Cruz. En respuesta al debate político en curso, Valentí señalaba lo siguiente:

Constantino procuró hacer respetar y escudar con su autoridad las leyes de la Iglesia referentes a la indisolubilidad del matrimonio. Sin prohibir positivamente el divorcio, Constantino lo restringió mucho, permitiéndolo sólo en caso de ser extremadamente viciosa la conducta de uno de los cónyuges<sup>50</sup>.

48. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 43.

49. J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, *op. cit.*, 48-49.

50. J. I. Valentí, *Beneficios que Constantino reportó a la Iglesia y al Imperio*, 1<sup>a</sup> ed., Madrid, 1915, 40.

Valentí interpretaba libremente en este pasaje de su disertación una ley constantiniana del año 331, conservada en el *Codex Theodosianus*, que regulaba, no la separación de los cónyuges, sino el repudio de uno de ellos por parte del otro en determinadas circunstancias, en cada caso, distintas para el hombre y la mujer<sup>51</sup>. La paridad que supone entre los esposos no existía en la norma que comenta el autor, pues olvidaba señalar que una demanda de repudio sustentada en acusaciones falsas tenía consecuencias más graves para la esposa que para el marido, pues ella perdía la dote y se exponía al destierro en una isla, en tanto que él debía devolver la dote a sus antiguos suegros y no podía volver a contraer matrimonio. Valentí acomodó su interpretación de las fuentes antiguas a la doctrina moral de comienzos del siglo XX que reconocía a la mujer los mismos derechos que al hombre. Para Valentí, Constantino había establecido, aunque circunstancialmente, los fundamentos jurisprudenciales de la igualdad jurídica entre las personas, con independencia de su género<sup>52</sup>. En general, por lo que observa a propósito del comentario de la referida ley sobre el repudio, Valentí no citaba las fuentes en su redacción original, probablemente, porque no le convenía.

Valentí no se limitó a abogar por la protección legal del matrimonio. Su ensayo, ante todo, defendía la confesionalidad del Estado, cuya más deseable fórmula se concretaba, según sus términos, en el «Estado cristiano»<sup>53</sup>. Éste es el que favorecía al cristianismo, ejerciendo una «acción pródica, tutelar y beneficiosa» hacia la Iglesia<sup>54</sup>. Valentí no consideraba que el Estado debiera estar supeditado a la Iglesia: antes bien, juzgaba que la relación entre ambas entidades era de hermandad y de complementariedad:

El hombre es un ser social y un ser religioso; debe estar colocado en la sociedad civil y en la sociedad religiosa o eclesiástica. Ambas están regidas por un poder que emana de Dios, (...). Ambas sociedades son verdaderas, perfectas y completas en su género, siendo asignada a cada una de ellas una esfera de acción que le es propia; de ahí ser distintas, estribando en dicha distinción la base fundamental del principio de libertad del mundo, toda vez que la confusión, en una sola mano, de los dos poderes, civil y religioso, es causa determinante del despotismo más opresor<sup>55</sup>.

Valentí presentaba a Constantino como el emperador que había establecido el equilibrio perfecto entre el poder civil y el eclesiástico. Lo hace al comentar el pasaje en el que Eu-

---

51. CTh. III, 16, 1. La mujer sólo podía repudiar al marido si probaba que hubiera cometido homicidio, fuera elaborador de venenos o hubiera violado sepulturas; el marido, en cambio, podía repudiarla por infidelidad (quizás por haberse prostituido), dedicarse a la elaboración de venenos o ejercer de alcahueta. Sobre los términos de esta ley, véase: C. Venturini, “La ripudianda (in margine a CTh. 3, 16, 1)”, *Bullettino dell’Istituto di Diritto Romano*, 91, 1988, 253-276.

52. J. I. Valentí, *Beneficios...*, *op. cit.*, 40.

53. J. I. Valentí, *Beneficios...*, *op. cit.*, 13-14. Sobre Valentí, véase: J. Massot i Muntaner, *Església i societat a la Catalunya contemporània*, 1ª ed., Barcelona, 2003, 190.

54. J. I. Valentí, *Beneficios...*, *op. cit.*, 27.

55. J. I. Valentí, *Beneficios...*, *op. cit.*, 9.

sebio de Cesarea atribuye a Constantino la expresión de que él era obispo «de los de fuera», mientras los obispos lo eran «de los de dentro»<sup>56</sup>:

No se podía definir con más exactitud la función que incumbía al soberano católico ni precisar mejor la distinción de poderes que gobiernan el mundo, el temporal y el eclesiástico, en su alianza de todo punto necesaria y fecundísima para el bien<sup>57</sup>.

En general, a pesar de las actitudes reivindicativas de Salvador y Salvá, el episcopado se decantó por apoyar la defensa de los términos de la Constitución de 1876, toda vez que se respetara la oficialidad del catolicismo y la situación de privilegio jurídico de la Iglesia romana con relación a cualquier otra confesión. Al premiar la ponencia de Valentí, el episcopado español se alejaba oficialmente del integrismo (más ideológico que político) de Solá. No obstante, es necesario reconocer que Solá tenía un mejor conocimiento de las fuentes antiguas que Valentí, quien sólo lo tenía indirecto.

La polémica entre los partidarios de la confesionalidad y laicidad del Estado comenzó cuando, en respuesta a la defensa de la oficialidad del catolicismo en España en los tres meses precedentes, Luis de Zulueta publicó en el *Diario de Alicante* del 24 de abril el artículo «El centenario de la libertad de la Iglesia». Su autor, citando textualmente los acuerdos milaneses, los interpretaba en los términos de que «el poder civil proclama, sin restricción ninguna, la libertad religiosa». Pues, según Zulueta, Constantino:

(...) no inauguró un nuevo régimen de excepción a favor de la Iglesia, sino que consagró en el Estado la ilimitada, plena, absoluta libertad de todas las confesiones, la igualdad de todos los cultos, y, por así decirlo, la fraternidad de todos los dioses. (...) Y lo hace en términos tales, que el espíritu de tolerancia de nuestro mundo moderno no podría encontrarlos mejores, ni más resueltos, ni más elevados<sup>58</sup>.

Por tanto, de acuerdo con su parecer, la confesionalidad del Estado, carecía de fundamento jurídico desde el punto de vista histórico. Zulueta, que se había formado fuera de España, y había adquirido las nociones de la teología liberal protestante y del estudio comparado de las religiones, defendía la desvinculación de la Iglesia del Estado<sup>59</sup>. Zulueta era uno de

56. Euseb. Caes., VC, IV, 24.

57. J. I. Valentí, *Beneficios...*, op. cit., 28.

58. *Diario de Alicante*, N° 1836, de 24 de abril de 1913. Es probable que Zulueta citara la traducción íntegra de los acuerdos milaneses para replicar a Solá, que en una conferencia dada a organizaciones católicas un mes antes en Valencia había afirmado, a propósito de los escritores liberales, que «no han leído siquiera ese célebre edicto, ni aun saben, por ventura, en qué lengua se escribió, ni menos conocen esos idiomas» (J. M<sup>a</sup>. Solá, *Política de Dios...*, op. cit., 43).

59. Sobre Zulueta y sus ideas religiosas, véase: F. Millán Romeral, «Algunas notas sobre el talante religioso de Luis de Zulueta», en P. F. Álvarez Lázaro y J. M. Vázquez Romero (eds.), *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza*, 1ª ed., Madrid, 2005, 171-205; M. Suárez Cortina, «Religión, Iglesia y Estado en la cultura

los más destacados representantes del pensamiento modernista español<sup>60</sup>. Al igual que otros herederos del movimiento krausista, no era anticlerical, pero sí defendía la neutralidad del Estado en asuntos religiosos, y, en consecuencia, el final de la relación de privilegio entre el Estado y la Iglesia católica<sup>61</sup>. Zulueta, no obstante, asumía que el catolicismo, por su arraigo cultural en España, debía tener un tratamiento diferenciado como institución. En cualquier caso, no consideraba que la ortodoxia católica fuera inherente al carácter español, y, todavía menos, de modo exclusivo<sup>62</sup>. En este sentido, Zulueta, en otro trabajo, precisó cuál era su opinión al respecto. En primer lugar, distinguía en la Iglesia católica su carácter de entidad religiosa de su condición de estructura organizativa. Conforme a su parecer, el Estado no tenía jurisdicción en materia de cuestiones doctrinales, pero sí le correspondía administrar la Iglesia<sup>63</sup>. Así lo indicaba en un ensayo de 1915:

En este segundo aspecto, el estado moderno ha de intervenir constantemente. (...) Debe éste, en su soberanía, evitar con severidad vigilante, cualquier abuso o extralimitación clerical. Pero debe, al mismo tiempo, favorecer generosamente, con abierta simpatía, la obra (...) con la que la Iglesia puede contribuir, quizás más que ninguno, al progreso espiritual de la Patria<sup>64</sup>.

La primera réplica que recibió Zulueta provino de un periódico carlista madrileño de tendencia integrista, *El correo español*, estrechamente vinculado a Vázquez de Mella<sup>65</sup>. En su editorial del 3 de mayo de 1913, festividad de la Invención de la Santa Cruz, esta publicación, además de atacarle personalmente, a él y a sus partidarios (a quienes no dudaba en calificar de «sandíos»), empleaba estos términos, con relación a su defensa de la laicidad del Estado: «Constantino, pagano, quiso vencer, llevando como signo la Cruz. El Estado católico hace así como si arrancara la Cruz de su estandarte». El autor del texto aprovechó para reivindicar, frente a la monarquía alfonsina, la candidatura legítima del heredero carlista, afirmando: «*In hoc signo vinces* ha visto D. Jaime de Borbón en Lourdes»<sup>66</sup>. La atribución (aunque fuera figurada) de prerrogativas visionarias al pretendiente carlista no es una mera licencia retórica.

---

institucionalista. De Francisco Giner de los Ríos a Manuel Azaña”, en J. de la Cueva Merino y Á. L. López Villaverde (eds.), *Clericalismo...*, op. cit., 73-99, en particular, 89-93.

60. M. Suárez Cortina, “Clases populares, republicanismo y anticlericalismo en la España del primer tercio del siglo XX”, en J. de la Cueva y F. Montero (eds.), *Izquierda obrera y religión en España (1900-1939)*, 1ª ed., Alcalá de Henares, 2012, 19-48, en p., 26.

61. M. Suárez Cortina, “El republicanismo institucionalista en la Restauración”, *Ayer*, 39, 2000, 61-81, en p., 79-81.

62. M. Suárez Cortina, *Entre cirios y garrotes. Política y religión en la España contemporánea, 1808-1936*, 1ª ed., Cuenca, 2014, 118.

63. *Op. cit.*, 209-213.

64. L. Zulueta y Escolano, *La oración del incrédulo. Ensayos sobre el problema religioso*, 1ª ed., Madrid, 112.

65. Sobre *El Correo Español* (fundado en 1888) véase: P. Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español*, 1ª ed., Madrid, 1974, 479; J. Canal, “Las «muertes» y las «resurrecciones» del carlismo. Reflexiones sobre la escisión integrista de 1888”, *Ayer*, 38, 2000, 115-135, esp. 122-123.

66. *El Correo Español. Diario tradicionalista*, N° 7381, de 3 de mayo de 1913.

De hecho, el manifiesto del Partido Integrista del año 1908, la agrupación más radical del legitimismo español, declaraba: «vicarios de Dios son los reyes»<sup>67</sup>. Según esta afirmación, en cierto modo, los soberanos representaban a Dios al igual que el romano pontífice.

La defensa de la libertad religiosa realizada por Zulueta también fue contestada por los republicanos radicales. La primera réplica fue suscrita por el periodista agitador Azzati. Consistió en la publicación en el diario valenciano *El Pueblo* del 4 de mayo de un artículo de opinión titulado «Fiestas constantinianas. Cristianismo y catolicismo: comentarios sobre Historia»<sup>68</sup>. Si bien el director del periódico republicano abogaba por la libertad de religión, su tono era muy distinto del empleado por Zulueta. Es un texto inspirado en el anticlericalismo ideológico difundido desde las sociedades de librepensadores, logias masónicas y casinos republicanos, en su versión más beligerante, dentro de la línea editorial del periódico, fundado por Vicente Blasco Ibáñez<sup>69</sup>.

Azzati atacaba tanto a Constantino, a título de «truhán», «escéptico», «parricida», «bandolero», «prerrifeño» y «hombre sin conciencia», como a los católicos, a quienes tachaba de «fanáticos», «iglesia de idiotas» y «masas rebañegas». De este modo quería rebatir a la sucesión de ponencias debidas a profesores y doctores católicos que sostenían el carácter exclusivamente protector de la ortodoxia nicena de la política constantiniana y recordaban el celo mostrado por el emperador en reprimir las herejías. Para ello cita un pasaje otro documento constantiniano, la carta a los provinciales de Oriente, del año 324, reproduciendo en negrita la traducción castellana de Modesto Lafuente: «Nadie atormente a los que no participan de sus convicciones»<sup>70</sup>. Pero, ante todo, Azzati trataba de descalificar moralmente a Constantino:

Y así los emperadores citados (Constantino y Licinio), no por cristianismo, que ninguno de ellos lo era (singularmente Constantino, que fue un truhán o un escéptico), decretaron la libertad religiosa para devolver la paz al Imperio, turbado por las contiendas teológicas que terminaban manchando con sangre el dogma que se discutía. (...) El prerrifeño Constantino ordenaba la matanza de cuantos soldados adversarios caían en su poder, sin importarle que la hecatombe alcanzase a millares de seres. Este emperador a quien festejan los fanáticos (...) ocupó su vida organizando el asesinato de cuantos podían hacerle sombra. Su ideal era el poder. (...) El emperador había proclamado con tanta audacia como falsedad su fe cristiana. (...) ¿Qué saben esas masas rebañegas que fue el alma degradada de Constantino? (...) <sup>71</sup>.

67. J. Andrés Gallego, *La política religiosa...*, op. cit., 31.

68. Sobre Azzati, véase: R. Reig, «Félix Azzati Descalci: el periodista indeseable», en M. Pérez Ledesma (ed.), *Liberales eminentes*, 1ª ed., Madrid, 387-420.

69. R. Reig, *Blasquistas...*, 221-226; M. Revuelta González, «La recuperación eclesiástica y el rechazo anticlerical en el cambio de siglo», en J. L. García Delgado (ed.), *España entre dos siglos (1875-1931). Continuidad y cambio. VII Coloquio de Historia de España dirigido por M. Tuñón de Lara*, 1ª ed., Madrid, 1991, 213-234, en particular, 231; M. Suárez Cortina, «Clases populares...», 26-27.

70. Euseb. Caes., VC, II, 56.

71. *El Pueblo: Diario republicano de Valencia*, N° 7699, de 4 de mayo de 1913.

De los encendidos términos de Azzati hizo eco, unos pocos días después, el 8 de mayo, otra editorial, esta vez, del periódico republicano radical de Reus *Las circunstancias*, en la que se tilda a Constantino de «cínico y asqueroso»<sup>72</sup>. Desacreditar moralmente a Constantino conllevaba la deslegitimación jurídica de los debatidos acuerdos de Milán. Azzati, por consiguiente, rechazaba la oficialidad de cualquier religión, entendiendo que cualquiera de ellas se convertía en un instrumento al servicio del poder para mejor control de los ciudadanos.

Frente a los poco respetuosos intentos de desvincular a la Iglesia de la política, (en ocasiones, como se ha podido comprobar, en términos muy agresivos hacia sus oponentes) los defensores de la confesionalidad del Estado español esgrimieron también sus argumentos. El principal de ellos, era el vínculo indisoluble, por razones históricas, entre la Nación española y el catolicismo, poniendo como ejemplo a Osio, el obispo de Córdoba que mantuvo correspondencia con Constantino y que era bien recibido en el palacio imperial.

Menéndez Pelayo ya había ensalzado a Osio como ejemplo de la natural ortodoxia de los españoles, siendo ésta el garante de la unidad nacional<sup>73</sup>. No obstante, quien estableció el vínculo entre la conversión de Constantino y la ortodoxia innata del obispo cordobés fue el zaragozano Carlos Riba García, en una conferencia impartida el 3 de mayo de 1913 en Valencia, ciudad donde entonces era Catedrático<sup>74</sup>. Riba recibió el encargo de la ponencia por sus buenas relaciones con el clero (pues era muy religioso), pero también porque no se esperaba que pronunciara un discurso molesto hacia las autoridades<sup>75</sup>. Sus términos, en efecto, fueron conciliadores, dado que se dirigía tanto a los españoles católicos como a quienes no lo eran:

Una mujer y un español, Helena y Osio, fueron virtualmente la causa de la paz de la Iglesia. Estemos o no en su seno, confesemos o no sus dogmas, nuestra frente de varones y de Íberos ha de humillarse hoy forzosamente ante el vexillo de Constantino, porque él no sólo representa el triunfo de la Cruz, sino el triunfo de la influencia secular del sexo bello y de la raza hispana en los destinos de todo el orbe<sup>76</sup>.

En cualquier caso, vincula el poderío español y la extensión de su dominio universal a la profesión y difusión del cristianismo. Riba había desarrollado esta idea en otro párrafo:

72. *Las Circunstancias*. *Diario Republicano Gubernamental*, N° 104, de 8 de mayo de 1913.

73. M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, III, 1ª ed., Madrid, 1882: *Epílogo*: «Esta unidad se la dio a España el cristianismo. Por ella (la Iglesia) fuimos nación, en vez de una muchedumbre de gentes colectivas (...). No elaboraron nuestra unidad el hierro de la conquista ni la sabiduría de los legisladores, (...). Brilló en Nicea y en Sardis sobre la frente de Osio».

74. C. Riba García, *Discurso del Dr. D. Carlos Riba, Catedrático de la Universidad de Valencia, en la solemne sesión celebrada en el Teatro Principal el día 3 de mayo de 1913*, 1ª ed., Valencia, 1913. Sobre Carlos Riba y su trayectoria académica, cf. Á. Canellas López, «Carlos Riba García», en *Enciclopedia aragonesa* XI, 1ª ed., Zaragoza, 1982, 2885; I. Peiró Martín y G. Pasamar Alzuría, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, 1ª ed., Madrid, 2002, 523-524.

75. Á. Canellas López, «Carlos Riba...», *op. cit.*, 2885.

76. C. Riba García, *Discurso...*, *op. cit.*, 11.



Osio, el maestro y consejero de Constantino, el que decidió con sus consejos y con sus sabias exhortaciones su fe combatida y vacilante, fue, digámoslo con patrio orgullo, fue español. ¡Siempre el nombre de España unido a las empresas que han decidido la suerte del mundo! (...) Españoles fueron los grandes emperadores Trajano, Adriano y Teodosio, vástago de familia española fue Marco Aurelio. (...) Por fin Osio, debelador infatigable de la herejía arriana, presidente de todos los concilios de su tiempo, y, entre ellos, el célebre de Nicea, en que representó a la Santa Sede como legado (...)»<sup>77</sup>.

La posición relativamente equidistante de Riba hacia la cuestión de la confesionalidad del Estado (explicable por la presencia de autoridades civiles y eclesiásticas valencianas durante la velada en la que pronunció su ponencia) fue contestada por decididos defensores de la oficialidad del catolicismo, casi todos ellos vinculados al carlismo. Ejemplo de ello fue una intervención del diputado tradicionalista Juan Vázquez de Mella en Madrid, en la Real Academia de Jurisprudencia, el 17 de mayo de 1913, titulada *Influencia de la Iglesia en la constitución interna-La psicología nacional y la tradición teológica-No hay herejías indígenas*. Vázquez de Mella, de acuerdo con las tesis formuladas en su momento por Menéndez Pidal, sostenía que el catolicismo era connatural a la esencia nacional española. Veladamente, el político se enfrentaba a quienes trataran de impulsar iniciativas laicistas, teniendo éstas por inadecuadas con la mentalidad hispana:

El carácter español, fecundado por la Iglesia y hasta por condiciones nativas especiales, que ella ha sabido desarrollar en el espíritu de nuestra raza, no admite creencias opuestas a la creencia católica: todas perecen y se agostan aquí antes de que puedan arraigar. (...). Por eso podemos afirmar que no hay en nuestro mundo histórico una sola creencia anticristiana o herética, que se haya levantado contra la Iglesia, que tenga raíz indígena y que se haya alimentado con savia popular española. Y ¿cómo no había de ser de esta manera si desde el gran Osio, que escribe el símbolo de Nicea, hasta Isidoro, que funda la primera enciclopedia medieval en sus *Etimologías* (...)»<sup>78</sup>

Vázquez de Mella apelaba con estas líneas una interpretación rigorista del artículo 11 de la Constitución canovista. Obviamente, a diferencia de Salvá, no exigía la persecución de los no católicos, pero, al dirigirse a una academia de juristas, consideraba que las leyes españolas debían ser un reflejo de la tradición y de la mentalidad españolas, ajenas, en todos los aspectos, al ateísmo y las herejías, y, por tanto, consideraba procurar un trato privilegiado al catolicismo.

En los días siguientes, la prensa conservadora publicó varios artículos en defensa de la confesionalidad del Estado. El primero, refería una ponencia del diputado navarro por el Partido Conservador Francisco Javier González de Castejón, Marqués de Vadillo, y apareció en el periódico madrileño *La Correspondencia de España*, sostenedor del sistema canovista. Esta editorial, de acuerdo con los principios constitucionales de 1876, recordando la sentencia evangélica de «Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios», defendía

77. C. Riba García, *Discurso...*, op. cit., 10.

78. J. Vázquez de Mella y Fanjul, *Obras completas del Excmo. Sr. D. Juan Vázquez de Mella y Fanjul. Volumen I. Selección de elocuencia e historia*, 1ª ed., Barcelona, 1932, 237-241.



la autonomía del poder civil en los asuntos terrenales y la independencia de la Iglesia en los espirituales. El aristócrata también hacía memoria de la intervención de Osio en la redacción de los acuerdos milaneses, como inspirador del emperador<sup>79</sup>. Ese mismo día, en una publicación tradicionalista de Tortosa, alineada con la corriente integrista, *Cruz y espada*, el periodista Carmelo del Valle afirmó que Constantino había dado «a los obispos entera libertad de administrar y gobernar sus iglesias»<sup>80</sup>. A partir de las opiniones vertidas por escrito por dos miembros adscritos a tendencias conservadoras diferentes puede advertirse que los partidarios de la confesionalidad del Estado habían moderado su lenguaje. De hecho, no atacaban al gobierno (algo impensable en un político como el Marqués de Vadillo), pero sí reclamaban que se respetaran las prerrogativas hasta entonces reconocidas a la Iglesia.

Se puede afirmar que el conflicto entre el gobierno y los conservadores contrarios a la secularización había concluido por aquel momento. En efecto, la controversia periodística se interrumpió desde esa fecha hasta el 9 de junio, cuando el *Diario de Valencia*, periódico carlista fundado en 1911, publicó un extracto del discurso del parlamentario tradicionalista Vázquez de Mella en el que se replicaba a Zulueta<sup>81</sup>:

(Zulueta) nos dijo que el edicto de Milán no era más que la consagración de la libertad de cultos, (...). Si leéis bien el Edicto de Milán, observaréis que (...) Constantino afirmaba no simplemente la libertad de una creencia, sino la libertad de una sociedad, a la que empezaba ese mismo edicto por reconocer el derecho de propiedad, (...). Hay que recordar que en aquel edicto se daba el golpe de gracia al cesarismo dominante, que juntaba en una sola mano las dos potestades; porque el *ius Pontificii* pertenecía al emperador (...) y al romper el cesarismo, al separar las dos potestades, al poner en frente de la civil la potestad eclesiástica, empiezan en el mundo las relaciones entre el Estado y la Iglesia<sup>82</sup>.

Vázquez de Mella propugnaba la necesidad de que las relaciones entre el Estado y la Iglesia fueran paritarias, garantizando la autonomía eclesiástica. El político representaba al ala más posibilista del tradicionalismo de raigambre carlista, que, a efectos prácticos, contemporizaba con el orden constitucional de 1876<sup>83</sup>.

79. *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, N° 20117, de 10 de mayo de 1913: «(...) Fue Osio el inspirador del emperador Constantino, quien, llevado por su veneración al santo varón y por el amor a su madre, santa Elena, dictó el famoso decreto que actualmente conmemora la Iglesia.» (...). Sobre el Marqués de Vadillo, cf. M. Vázquez de Prada Tiffé, “El Marqués de Vadillo, figura clave del Partido Conservador en Navarra”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea. Homenaje a Federico Suárez Verdaguer*, 1ª ed., Madrid, 1991, 469-480.

80. *Cruz y espada. Semanario Católico Popular*, N° 136, de 10 de mayo de 1913.

81. Sobre el *Diario de Valencia*, véase: R. Valls, “Aportaciones del carlismo valenciano a la creación de una nueva derecha movilizadora en los años treinta”, *Ayer*, 38, 2000, 137-154.

82. *Diario de Valencia*, N° 8089, de junio de 1913.

83. D. Benavides Gómez, *Democracia y cristianismo en la España de la Restauración. 1875-1931*, 1ª ed., Madrid, 1978, 115-200.

Sin embargo, un semanario católico de tendencia integrista más enconada, la *Revista de Gerona*, publicó el 14 de junio un editorial en el que afirmaba la necesidad de que el Estado quedara supeditado a la Iglesia, tomando también como modelo la política constantiniana:

Sometidos pues, el poder político a la Iglesia por Constantino el Grande en todo lo relativo a la religión y a la moral, como es su deber y el de todos los gobernantes, condújose el emperador como quien debía todos sus triunfos a la Cruz de Jesucristo<sup>84</sup>.

Las afirmaciones de esta editorial concuerdan con las bases del Partido Integrista del año 1908, que habían establecido como principal demanda política «la subordinación de la política a la religión, del Estado a la Iglesia»<sup>85</sup>. Pero de las afirmaciones del periódico gerundense se infiere, además, que la confesionalidad católica del Estado era una obligación derivada del derecho natural, más que de una norma positiva, como eran los acuerdos de Milán. Al margen de que Constantino hubiera concedido la libertad de culto a los cristianos y reconocido la propiedad eclesiástica, como todo poder tenía origen divino, era un acto de justicia reconocer la confesionalidad católica del Estado español.

No tardaron mucho los periódicos republicanos en responder a las exigencias de los sectores más radicales del catolicismo español. Así, el 21 de junio, en *El pueblo*, semanario republicano radical de Tortosa, apareció un artículo de Francisco Lirón titulado «Las fiestas constantinianas: el derecho a la libertad de conciencia», en el que se reclamaba la libertad religiosa en estos términos:

Porque los católicos afirman que Constantino favoreció únicamente con su edicto a la cristianidad. (...) Constantino no rompió los antiguos ídolos ni proscribió su culto. Tan sólo limitóse a no perseguir a los cristianos. (...) Mayor ejemplo de tolerancia no existe. (...) ¿Qué responden a esto los católicos españoles? (...) El derecho más sagrado, la libertad de conciencia (*sic*)<sup>86</sup>.

A partir de entonces, la prensa republicana adquirió tonos mucho más agresivos hacia la memoria de Constantino, alimentada acaso por la reacción eclesiástica al restablecimiento del matrimonio civil el 29 de junio. En concreto, el semanario republicano radical mallorquín *La voz del pueblo* publicó el 20 de julio un artículo de Luis Morote que decía lo siguiente:

Constantino fue el gran político de su tiempo, el que proclamó la verdad eterna de que no hay método mejor de hacer inofensiva una creencia (...) que reconocerle su derecho a la libertad. (...) Tras la libertad, y, como no la reputara bastante, vino el privilegio. (...) Desde Constantino acá se ha vertido más sangre que pudieran verter los dioses del paganismo<sup>87</sup>.

84. *Revista de Gerona. Publicación semanal ilustrada*, N°20, de 14 de junio de 1913.

85. *El siglo futuro*, de 13 de junio de 1908. Cf. D. Benavides Gómez, *Democracia...*, *op. cit.*, 201.

86. *El Pueblo: semanario democrático. Órgano del Partido Unión Republicana de Tortosa*, N° 1059, de 21 de junio de 1913.

87. *La Voz del Pueblo: Semanario Republicano Radical*, N° 137, 20 de julio de 1913.

Según Morote, la confesionalidad del Estado no había tenido otra consecuencia que nuevas persecuciones por razones ideológicas. Reconocía las dotes políticas de Constantino, si bien le consideraba un gobernante manipulador sin escrúpulos, en la línea de Gibbon y Burckhardt. La incorporación de estas valoraciones críticas de la figura histórica del primer emperador cristiano es digna de consideración. En efecto, la obra de estos autores había tenido, hasta entonces, muy poco eco en España. La obra de Gibbon fue publicada en castellano entre 1842 y 1847, pero la presión eclesiástica había limitado su influencia cultural<sup>88</sup>. Morote, a partir de las ideas tomadas de ambos historiadores liberales, reconoce el derecho a la libertad de culto, pero no la situación privilegiada de la que gozaba la Iglesia católica en España, y que juzgaba un mal público. La cultura obrera, de la mano de las diferentes corrientes socialistas y anarquistas, había tratado también de mermar la influencia institucional y social de la Iglesia, principalmente en Cataluña, donde halló su peor expresión en la Semana Trágica de Barcelona en 1909.

La reacción a la movilización anticlerical en dicha región, en el contexto de las «Fiestas Constantinianas», estuvo protagonizada por el entonces obispo de Vic, Torras y Bages. El prelado regionalista pronunció en Ripoll el 27 de julio de 1913, en una reunión de la Juventud Católica de Barcelona, un discurso titulado *La fe i la poesia*<sup>89</sup>. Según Torras, Wifredo el Velloso había dado carta de naturaleza al pueblo catalán, bajo la señal de la Cruz, el mismo emblema con el que Constantino había acaudillado a los romanos:

(...) tots nosaltres havem vingut a Ripoll en aquest secular aniversari de la llibertat de la fe pels edictes de Constantí, perquè en aquest monestir el comte Wifred, servint d'instrument a la Providència divina, que tot governa, formà el nostre poble, e li estampà al front el senyal de la Creu, donant-li caràcter<sup>90</sup>.

La existencia de la nación catalana estaba fundada en la voluntad divina, y había sido constituida como tal por Wifredo, siguiendo el modelo histórico de Constantino:

(...) A Catalunya, la festa de la Creu tenia son lloc propi aquí on l'enarbolà Wifred, rebrot de Constantí, tots dos pastors de pobles; (...) <sup>91</sup>.

Torras, en efecto, había defendido ya, en *La tradició catalana*, una obra de 1892, que los catalanes eran pueblo, creado por Dios, que subsistía en el tiempo por encima de las mudables constituciones políticas que los rigieran y dentro de las fronteras donde se ubicaran<sup>92</sup>.

88. M. Romero Recio, "Gibbon en la España de los siglos XVIII y XIX", en M. Romero Recio (ed.), *La caída del Imperio romano: cuestiones historiográficas*, 1ª ed., Stuttgart, 2016, 127-140.

89. Sobre Torras y Bages, véase: C. Martí, "Torras i Bages...", *op. cit.*, 141-163. En particular, sobre este discurso y las celebraciones eclesiásticas que le acompañaron en Cataluña, véase: V. Serra de Manresa, "L'Esglesia...", *op. cit.*, 244.

90. J. Torras i Bages, *Obres completes, volum II*, 1ª ed., Barcelona, 1986, 207.

91. J. Torras i Bages, *Obres...*, *op. cit.*, 214.

92. Fr. Lannon, *Privilege, Persecution and Prophecy. The Catholic Church in Spain. 1875-1975*, 1ª ed., Oxford, 1987 (Cito la traducción castellana: Madrid, 1990), 169.

Su ideario político regionalista se fundamentaba en dos principios de identidad comunitaria: la lengua propia y el cristianismo. Por razones pastorales, había sido un firme defensor de que las homilias se realizaran en catalán en las diócesis catalanas<sup>93</sup>. No es casual que escogiera el catalán para impartir la ponencia en Ripoll, monasterio que tenía como cuna de Cataluña. Por otra parte, vinculaba la existencia del pueblo catalán a la profesión cristiana de sus gentes. Aunque no está entre sus escritos, se le atribuye una sentencia que dice: *Catalunya serà cristiana o no serà*<sup>94</sup>. Su evocación de Constantino para compararle con Wifredo trataba de justificar el origen constitutivo de Cataluña en el propio hecho de la cristianización, distanciándose así de los movimientos secularizadores difundidos en la región. Pero también es evidente que trataba de desmarcarse del discurso nacionalista español, desarrollado por Vázquez de Mella y otros autores a partir de las ideas de Menéndez Pelayo, que exaltaba a Osio como promotor de la conversión de Constantino y, con ella, de la oficialización del catolicismo como religión oficial del Imperio.

La falta de actividad política interrumpió el debate durante lo que quedaba del verano de 1913. Sin embargo, la preparación de la fiesta litúrgica de la Exaltación de la Santa Cruz, el 14 de septiembre, llevó a la celebración de nuevos actos públicos auspiciados por las diócesis españolas en las que se abogaba por la defensa de la confesionalidad católica del Estado español. Así, se expresó el 4 de septiembre, en una sesión de conferencias celebrada en la Laguna, Andrés de Arroyo y González de Chaves, político tinerfeño afín a Vázquez de Mella<sup>95</sup>. Este abogado, corresponsal de la Real Academia de la Historia, justificaba la defensa de la confesionalidad del Estado recordando que el catolicismo había demostrado ser, desde época de Constantino, una doctrina beneficiosa para los entes políticos y la sociedad:

(...) aquel gran emperador supo tener para consejero al gran Osio, el español más ilustre que conoció su siglo, reconoció como doctrina lícita y saludable para el Imperio<sup>96</sup>.

Por consiguiente, el Estado no podía prescindir de la confesionalidad del catolicismo, sin obrar en perjuicio de la nación española:

El despotismo del Estado moderno pletórico de todas las atribuciones que ha venido hurtando a todas las personas sociales que forman el conjunto nacional, es la resurrección del cesarismo pagano que nosotros habíamos sepultado hace veinte siglos<sup>97</sup>.

93. W. J. Callahan, *The Catholic Church...*, *op. cit.*, 206.

94. J. Massot i Muntaner, *Església...*, *op. cit.*, 16.

95. Sobre Andrés de Arroyo, cf. V. Heredero Gascuña, "De la democracia cristiana al nacional-catolicismo: Andrés de Arroyo y González de Chaves (1883-1968)", *Revista de Historia Canaria*, 188, 2006, 103-132.

96. AA. VV., *Discursos y poesías de la gran velada que tuvo efecto en la noche del 4 de septiembre de 1913 en la Catedral de La Laguna de Tenerife*, 1ª ed., La Laguna, 1914, 8.

97. AA. VV., *Discursos...*, *op. cit.*, 10.

En términos todavía más enfáticos se había pronunciado en la misma velada un sacerdote franciscano, Fray Antonio de Úbeda (en el siglo, Rafael Robles Molina), célebre predicador en su momento, para quien España no sólo era una nación católica por naturaleza, sino también por designación divina, poniendo como ejemplo la intervención de Osio en el Concilio de Nicea:

Dios escogió a la Península Ibérica para que fuera portaestandarte de la Cruz y propagadora de la fe cristiana. (...) Osio de Córdoba, que se sienta entre los padres del Concilio Iliberritano, es el que preside el Concilio General de Nicea, donde se condenan los errores de Arrio<sup>98</sup>.

De acuerdo con los discursos pronunciados en La Laguna el 4 de septiembre de 1913, la interpretación nacionalista española del centenario constantiniana a propósito de la persona de Osio gozó de gran difusión y predicado. La asociación entre el encumbramiento de los vínculos personales y religiosos entre el obispo cordubense y el primer emperador cristiano sostenía la necesidad de que el Estado español contemporáneo diera un tratamiento privilegiado a la Iglesia católica, tal y como, según sus postulados, había hecho otrora Constantino.

En los últimos meses de 1913, a causa de la pérdida de apoyos políticos de Romanones y la formación de un nuevo gobierno el 27 de octubre, presidido por Eduardo Dato, la polémica se disipó. El obispo de Jaca, Antolín López Peláez, publicó una carta pastoral el 2 de octubre en la que instaba a sus fieles al «reconocimiento de la separación de los dos poderes supremos, cada uno en su esfera, su órbita definida, y cooperar de manera armónica en la felicidad del hombre»<sup>99</sup>. Sus palabras recuerdan a los planteamientos sostenidos por Alfonso XIII en 1912. López Peláez, en su condición de senador desde 1910, había sido uno de los prelados que rechazaron la «Ley del Candado» y uno de los promotores de la «Buena Prensa», pero también fue un varón dialogante<sup>100</sup>. Ciertamente, esta actitud personal, que dio lugar incluso a que fuera amigo de Galdós, junto a la tradición liberal de la ciudad donde tenía su sede episcopal, explica, en buena parte, el carácter conciliador de su misiva. Pero también refleja un importante cambio en el posicionamiento de la Iglesia, que, en ese momento, no quería entrar en discusiones con el gobierno.

No obstante, L. Massó todavía publicó el 30 de noviembre un artículo en el ya citado periódico republicano mallorquín *La Voz del Pueblo*, en el que tachaba a Constantino de «monstruo» sanguinario:

Constantino, que por su desenfrenada ambición llegó a realizar toda clase de maldades, buscó amparo (...) para fortalecer su autoridad, al catolicismo, constituyendo la religión del Estado.

---

98. AA. VV., *Discursos...*, *op. cit.*, 9 («España al pie de la Cruz»). En otro pasaje afirma el religioso: (...) «Tiene el pueblo español motivos (...) para amar y venerar a su patria. La historia, en efecto, le ha dicho que Dios lo llamó pueblo predestinado» (AA. VV., *Discursos...*, *op. cit.*, 5). Sobre Fr. Antonio de Úbeda, cf. G. de la Jara Torres Navarrete, *Historia de Úbeda en sus documentos*, II, 1ª ed., Úbeda, 2005, 730.

99. *Boletín Eclesiástico Oficial del Obispado de Jaca*, 1913, 295.

100. J. Banda Panillo, «Antolín López Peláez», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, 1ª ed., Zaragoza, 1981, 2096.

(...). Él siguió siendo cruel, déspota y sanguinario, (...) que mandó ahogar a su cuñado Licinio, que hizo asesinar a su propio hijo Crispo y a su esposa Fausta, ese hombre fue el monstruo elegido por los teólogos para proclamar la divinidad de Cristo<sup>101</sup>.

Massó, al igual que en su momento había hecho Azzati, descalificaba a Constantino para deslegitimar el estatuto de «religión de Estado» de la que gozaba el catolicismo en España. El catolicismo había sido escogido por Constantino para cimentar su autoridad desde el punto religioso, del mismo modo que, según se infiere de su artículo, a comienzos del siglo XX refrendaba la institución de la monarquía borbónica.

La polémica aún seguía todavía activa en diciembre de 1913. Las últimas declaraciones laicistas fueron correspondidas con algunos artículos debidos a escritores católicos en defensa del legado constantiniano, y, por extensión, de la cristianización del Imperio y sus instituciones. Pero los términos eran distintos, pues en estas publicaciones no había referencia explícita al gobierno, sino a los autores laicistas, y, en general, hacia la cultura secularista. El *Diario de Córdoba* publicó el 6 de diciembre una carta pastoral del obispo de la ciudad, Ramón Guillamet y Coma, en la que, con motivo de la toma de posesión de la sede, señalaba que «Nos está invadiendo un resurgimiento universal del paganismo, que a toda costa quiere vengarse de la derrota que en todos los órdenes le hizo experimentar la Iglesia católica. Vendrán, pues, días de prueba, y acaso no estén lejanos (...)»<sup>102</sup>. El obispo no atacaba al gobierno, pero sí recordaba el peligro que representaba la cultura laicista. De acuerdo con otros publicistas católicos, asumía que el catolicismo estaba unido a la nación española, puesto que advertía que el nuevo «paganismo» era un fenómeno invasor. Por eso encomiaba a Osio, en calidad de «maestro de Constantino el Grande, a quien supo conducir con sus enseñanzas por los caminos de la fe y dar la paz a la Iglesia». De sus afirmaciones se infería que deseaba que los políticos españoles se acomodaran a las enseñanzas de la Iglesia, única garantía de que ésta fuera de nuevo agredida. Pero no hacía referencia explícita a la necesidad de que el catolicismo fuera reconocido como religión oficial ni dirigía acusaciones directas contra el gobierno. Su condición de prelado le hacía ser prudente con el poder y en ello se refleja su cautela en las declaraciones públicas.

Unos días después, el 16 de diciembre, Fernando de Querol y Bofarull publicó en el periódico católico de Tarragona *La Cruz* un artículo titulado «La Cruz triunfante», que atacaba a los intelectuales laicistas. A ellos se refería así:

Los más circunspectos juzgan (...) por extemporánea esta conmemoración constantiniana, los francamente procaces la motejan de desplante y provocación, los por exceso de sectarismo, mentecatos, afectan celebrar el memorable Edicto de Milán a título de librecultista y aplauden al gran Constantino con las mismas palmas que batirían por cualquiera de nuestros liliputienses jefes *in partibus* de ese o del otro partido anticlerical<sup>103</sup>.

101. *La Voz del Pueblo: Semanario Republicano Radical*, N° 155, 30 de noviembre de 1913.

102. *Diario de Córdoba*, N° 19476, de 6 de diciembre de 1913.

103. *La Cruz. Diario Católico*, N° 4328, de 16 de diciembre de 1913.



Querol, miembro del partido conservador y de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, no suscribía las políticas secularizadoras, pero trataba de dirigir sus invectivas contra quienes cuestionaban los términos relativos a la confesionalidad del Estado de la Constitución de 1876<sup>104</sup>. Aunque no mencione sus nombres, el académico alude tanto a Zulueta como Azzati, a quienes no duda en calificar de «mentecatos». En su opinión, posicionamientos como los de dichos escritores habían llevado a la sociedad a una situación «decadente», arrastrada por un «huracán racionalista», siendo el cristianismo el «camino de perfeccionamiento moral» que sólo podía restablecerla a su más elevado estado, alcanzado antes del Renacimiento<sup>105</sup>.

A juzgar por la carta pastoral de Guillamet y el artículo de Querol, parece que el debate político a propósito de la conmemoración de los acuerdos de Milán no desapareció de la prensa y de los actos públicos hasta finales del año 1913. Pero en los dos últimos meses cambió notablemente. Las discusiones no se centraron en ese período en la confesionalidad o laicidad del Estado. La prensa católica dejó de atacar al gobierno, para dirigir su atención hacia otros frentes, como eran los partidos definitivamente anticlericales (sobre todo, los republicanos radicales) y, olvidando la cuestión de la confesionalidad del Estado, pues estaba protegida por la Constitución, prefirió intensificar sus diatribas contra los intelectuales laicistas, a quienes hacía responsables de la descristianización de la sociedad española. Distintos factores influyeron a explicar el cambio en la orientación de la polémica. El gobierno y el episcopado acabaron acordando la negociación previa de las medidas que afectarían a los intereses eclesiásticos. El gobierno desistía de tomar medidas provocativas hacia la opinión pública y el clero se comprometía a no agitar con sus medios a los fieles contra los políticos. Además, los políticos conservadores y el episcopado habían encontrado un frente común, aunque por distintas razones: los laicistas republicanos. Por otra parte, los publicistas anticlericales debieron de desistir de escribir invectivas contra el clero y los defensores del Estado confesional, dado el escaso efecto que había tenido la polémica en torno a las «Fiestas Constantinianas»<sup>106</sup>.

## Conclusiones

Como ha podido comprobarse, los distintos periódicos y semanarios de 1913 crearon un debate acerca de la confesionalidad o laicidad del Estado a propósito de la conmemoración de los acuerdos de Milán. En los últimos meses del año, sin embargo, cuando la Iglesia y el gobierno llegaron a un acuerdo de paz, las discusiones trataron sobre la influencia social y cultural de la Iglesia y no sobre su intervención en el funcionamiento de las instituciones públicas. Ni la prensa ni los discursos ofrecían una lectura histórica de los mismos, sino que invocaban sus términos para legitimar la caracterización del Estado en materia de religión que defendían sus autores. Los términos de la polémica reflejan que la historia era comprendida esencialmente como un instrumento político a comienzos del siglo XX.

---

104. Sobre Querol, véase: J. Olesti Trilles, *Diccionari biogràfic de reusencs*, 1ª ed., Reus, 1992, 546.

105. *La Cruz. Diario Católico*, N° 4328, de 16 de diciembre de 1913.

106. J. Andrés Gallego, *La política religiosa...*, *op. cit.*, 412.



Aunque la controversia acabó con el año de 1913, es muy significativo de la relevancia que adquirieron estas cuestiones ante la opinión pública el hecho de que fuera en 1914 cuando la Real Academia Española incorporara a su diccionario la voz «laicismo» en su acepción de «doctrina que defiende la independencia del hombre o de la sociedad de toda influencia, eclesiástica o religiosa»<sup>107</sup>. No obstante, el legado de estos debates fue la introducción en España de los problemas de la llamada «cuestión constantiniana», desarrollada en los medios académicos europeos desde mediados del siglo XIX, a resultas de la publicación en 1853 de *Die Zeit Konstantins des Großen* del suizo Jakob Burckhardt. Pero también sirvió para hacer de Osio de Córdoba un héroe nacional, de la mano de Riba, Vázquez de Mella, Arroyo o Antonio de Úbeda. Inspirándose en ellos, Zacarías García Villada dedicó un estudio al obispo cordubense, publicado en la revista «Razón y fe» en 1916<sup>108</sup>. El historiador jesuita volvió a tratar la figura de Osio en 1929 en *Historia eclesiástica de España*<sup>109</sup>. Durante el franquismo, la historiografía española le presentó también como modelo de las virtudes patrias por su defensa de la ortodoxia trinitaria, gracias en las obras de Antonio Tovar e Hilario Yaben<sup>110</sup>.

---

107. D. Bussy Genevois, “Introducción”, en D. Bussy Genevois (ed.), *La laicización...*, *op. cit.*, 7-29, en particular, 11.

108. Z. García Villada, “Osio, obispo de Córdoba. Su vida y su influencia en la Iglesia del 257 al 357”, *Razón y fe*, 44, 1916, 187-195.430-439; 45, 1916, 195-206. Cf. L. García Iglesias, *El P. Zacarías García Villada. Académico, historiador y jurista*, 1ª ed., Madrid, 1994, 157.

109. Z. García Villada, *Historia Eclesiástica de España*, I, 2ª parte, 1ª ed., Madrid, 1929, 23-41.

110. A. Tovar Llorente, *Imperio de España*, 1ª ed., Madrid, 1939, 21; H. Yaben y Yaben, *Osio, obispo de Córdoba*, 1ª ed., Barcelona, 1945.



THE BOTANICAL DECORATION OF ESTIBALIZ  
“DEVANT LE TEMPS”: FLUCTUATIONS OF ICONOGRAPHIC  
MEANING IN THE LIGHT OF ARTISTIC HISTORIOGRAPHY

La decoración vegetal de Estíbaliz  
«ante el tiempo». Fluctuaciones en los  
significados iconográficos a la luz de la  
historiografía artística

Gorka López de Munain

**Universidad de Buenos Aires**

gorkamunain@pm.me - <https://orcid.org/0000-0002-4350-0940>

---

Fecha recepción 05.06.2018 / Fecha aceptación 03.09.2018

## Resumen

La portada *Speciosa* de la iglesia de Nuestra Señora de Estíbaliz (Álava) cuenta con una decoración vegetal sumamente rica y variada. Sin embargo, los investigadores que se han ocupado de su estudio han aportado visiones radicalmente opuestas, dividiéndose entre quienes consideraban su decoración como mero ornato y quienes apreciaban complejos simbolismos comprensibles sólo a la luz de los textos sagrados. Este singular caso de estudio nos permitirá reflexionar sobre el propio acto de historiar y sobre el modo en el que se relacionan las imágenes con el tiempo y con las personas que protagonizan cada una de las etapas en las que éstas

## Abstract

The *Speciosa* portal of the church of Our Lady of Estíbaliz (Álava) has a rich and varied botanical decoration. The researchers who have studied it have, however, developed radically opposed interpretations, dividing those who consider the decoration merely as ornament and those who appreciate complex symbolisms connected with sacred texts. This case study will allow us to think about the very act of historicising and about how the images are linked with time and with the people involved in every stage in which the images are reactivated. In a case such as this, where it is not possible to know the motivations or intentions of

son reactivadas. En un caso particular en el que no es posible conocer las motivaciones o intenciones de los constructores de esta portada, comprobaremos el valor de apreciar esos otros instantes en los que las imágenes son reapropiadas para un nuevo uso, estudio o interpretación.

## Palabras clave

iconografía vegetal, Nuestra Señora de Estíbaliz, historiografía, Ramiro de Pinedo

the builders of the portal, we will appreciate the value of considering those other instants in which the images are reappropriated to give them a new use, study or interpretation.

## Keywords

botanical iconography, Our Lady of Estíbaliz, historiography, Ramiro de Pinedo

## 1. Introducción: el tiempo de las imágenes

En las iglesias románicas abunda la decoración vegetal repartida en multitud de expresiones plásticas. Los acantos se despliegan por las arquivoltas, las hiedras recorren los capiteles, los roleos vegetales de requiebros fantásticos pueblan las cornisas o las jambas, y las hojas de árboles frecuentes en los bosques cercanos al templo decoran con pintura o piedra esculpida superficies de todo tipo. Sin embargo, su posible función o significado ha dividido a los historiadores del arte que se han ocupado de estas imágenes. Si se ubican en el ámbito de lo profano, se suelen considerar poco menos que una decoración sin mayores aspiraciones simbólicas, pero, si por el contrario se conectan con significados de tipo sagrado, la diversidad de interpretaciones se multiplica de forma sorprendente. Tomando como punto de partida dicho binomio sagrado-profano<sup>1</sup>, y partiendo de un caso de estudio concreto, este artículo busca aportar un ejemplo original a partir del cual analizar el papel que ha jugado la decoración vegetal desde una perspectiva bien definida: el objetivo no será tanto el estudio de los significados que pudieron tener estas representaciones del mundo vegetal en el momento de su elaboración, sino el análisis crítico del recorrido historiográfico que todo ello ha generado con posterioridad.

Existen multitud de fuentes históricas en las que sería posible apoyarse para intentar comprender los significados de la variada flora figurada, pero, a menudo, resulta más elocuente observar, por ejemplo, cuáles han sido empleadas -y, también, cuáles omitidas- por los autores que se han dedicado a su estudio. Resulta igualmente significativo atender a las fluctuaciones que estas invocaciones u omisiones han tenido tanto en el eje temporal como en el espacial, ya que los contextos histórico-sociales de cada momento influyen de forma decisiva en los enfoques metodológicos empleados. Para lograr una aproximación ponderada a un objeto de estudio de esta naturaleza, será preciso recurrir a algunas de las nuevas co-

---

1. La dualidad sagrado-profano, de larga tradición crítica a partir –entre otros– de las aportaciones de Émile Durkheim o Mircea Eliade, se suma a otros binomios ampliamente discutidos en la filosofía y en los estudios de cultura visual de las últimas décadas: la distinción entre cultural y exhibitivo anticipada ya por Walter Benjamin, la *vestigio* y la *gratia* descrita por Georges Didi-Huberman, los conceptos filosóficos de la experiencia en tanto que *Erlebnis* y *Erfahrung*, la representación como *Darstellung* o *Vorstellung* y, en definitiva, un largo etcétera de formulaciones binarias que comparten importantes nexos comunes. Lo profano y lo sagrado, que se presenta, en apariencia, como expresión de dos mundos diferenciados, al igual que ocurre con las parejas antes aludidas, terminan fundiéndose y mezclándose a medida que se profundiza en su aplicación a casos y objetos de estudio concretos y, especialmente, cuando se traslada el foco de análisis desde la imagen hacia la experiencia.

rrientes surgidas en el ámbito de la Historia del Arte, las cuales están aportando importantes herramientas críticas para el análisis de las obras del pasado. Dicho análisis, como defienden (desde posicionamientos distintos), por ejemplo, Georges Didi-Huberman o Keith Moxey, debe hacerse reflexionando sobre el valor de la distancia histórica y el poder del presente (o, desde una perspectiva historiográfica, el poder de los distintos presentes en los que ha sido interrogada la obra en cuestión)<sup>2</sup>. Como argumenta Moxey, «con demasiada frecuencia, la discusión sobre las obras de arte se ha limitado a revelar su importancia dentro de un horizonte histórico particular en lugar de reconocer su papel en los períodos subsiguientes, incluyendo el presente»<sup>3</sup>. Ubicar el foco, bajo este prisma, en esos instantes intermedios puede revelar cómo los estudios sobre obras del pasado contienen información valiosísima tanto del momento histórico en el que son realizados (reivindicaciones nacionalistas, tensiones políticas, disputas territoriales, etc.) como de quien los analiza (sus aspiraciones, anhelos, frustraciones, etc.). Janice Mann explica cómo las investigaciones históricas que fijan su foco en el pasado con una apariencia de neutralidad ideológica, «revelan tanto sobre sus autores y la época en que fueron escritas como lo hacen sobre el pasado»<sup>4</sup>.

Hace ya más de dos décadas, en un estudio tan sutil como incisivo, Didi-Huberman recordaba que «el historiador sólo es, en todos los sentidos del término, el *factor*, es decir, el modelador, el artesano, el autor e inventor del pasado que da a leer»<sup>5</sup>. El historiador es de este modo un nuevo observador, dotado de las metodologías de análisis correspondientes, cargado con sus intereses propios y los de su tiempo, que se suma a toda una lista de historiadores que han querido leer, en las piedras, en las pinturas o en las esculturas de los templos, los significados del pasado. Estos significados, sin embargo, no existen por sí mismos, sino que toman la forma que cada nueva mirada les confiere. Los relatos del pasado se construyen desde cada presente, y es éste quien guía y dirige la lectura de aquél. Muchos de los estudios histórico-artísticos que se han expuesto bajo la apariencia de la objetividad científica, contenían en su germen las ansiedades y las necesidades -además de las filias y las fobias- que los habían alentado. En este sentido, resultan paradigmáticas las famosas controversias que mantuvieron Arthur Kingsley Porter y Émile Mâle en las primeras décadas del siglo veinte sobre los orígenes y primacía de la escultura románica -especialmente intensas fueron las disputas a propósito del arte a lo largo del Camino de Santiago-. En ellas, como argumenta Mann, «a pesar de que su erudición académica demandara una objetividad neutral, una lectura atenta revela sus complejas personalidades y sus premisas ideológicas»<sup>6</sup>.

2. La preocupación por la relación de las imágenes con el tiempo es constante en la obra de Didi-Huberman, pero encuentra un desarrollo preciso y monográfico en: G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, 2008.

3. K. Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona, 2015, 252.

4. J. Mann, "Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain", *Gesta*, vol. 36, 2 1997, 163, 156-164.

5. G. Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, 2010, 13.

6. J. Mann, "Romantic Identity...", *op. cit.*, 156. Esta controversia, así como otras polémicas historiográficas vinculadas al románico, han sido estudiadas por Juan Antonio Olañeta en diversas publicaciones. Para

## 2. La iconografía vegetal en Estíbaliz. Aproximación crítica a su historiografía

Los motivos vegetales de los templos románicos se presentan como un objeto de estudio de gran interés, ya que permiten una adscripción razonada tanto al ámbito de lo profano como al de lo sagrado en función de los argumentos por los que se opte en cada caso. Las hojas de acanto que tanto proliferan por las arquivoltas de las iglesias románicas pueden ser, por un lado, la decoración preferida de un taller que domina su ejecución sin querer con ello aportar un significado específico; o, por otro lado, «un motivo de decoración, banal a primera vista, que encierra un alto simbolismo»<sup>7</sup>. Las diversidades interpretativas se multiplican perfilando una problemática que guarda estrecha relación con los debates a propósito de las funciones simbólicas del imaginario zoomórfico. Resultan en este sentido particularmente interesantes las reflexiones que aporta Gerardo Boto sobre esta «pluralidad de atribuciones funcionales», ya que tienen en cuenta el papel que juega la historiografía: «Todas y cada una de las valoraciones que sucesivas generaciones de historiadores han concedido a los motivos teriomórficos han venido condicionadas por las coordenadas culturales vigentes en el momento en que eran expuestas»<sup>8</sup>.

Centrándonos de manera específica en los estudios sobre la decoración vegetal en la Edad Media -con especial atención a los siglos del románico-, contamos con abundante bibliografía dedicada a su análisis desde posicionamientos teórico-metodológicos muy diversos. En el año 1989, el Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo organizó un amplio encuentro científico bajo el sugerente título de *L'ambiente vegetal nell'alto medioevo* en el que intervinieron numerosos especialistas que abordaron la naturaleza en la Edad Media desde múltiples puntos de vista. Para el caso que nos ocupa, tiene especial interés la intervención de Réginal Gregoire sobre las variadas interpretaciones que tuvo el bosque en la Edad Media: espacio pagano que debe ser exorcizado, alegoría de Cristo, espacio de meditación, espacio de conversión a lo celestial...<sup>9</sup>. Como explica el autor, el bosque se convierte en una metáfora con significados muy distintos que, a su vez, se proyectarán hacia las obras

---

el caso que nos ocupa, donde se pone de manifiesto el importante papel que jugaron las «motivaciones y prejuicios, fuertemente influenciados por las circunstancias históricas del momento, que iban más allá de la rigurosa investigación científica y que condicionaron los resultados de ésta de forma palpable», puede consultarse: J. A. Olañeta Molina, «Polémicas en torno al románico en la historiografía de la primera mitad del siglo XX: parte I», *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 12, 2011, 52.

7. R. Pinedo, *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*, Burgos, 1924, 49.

8. G. Boto Varela, «Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales», en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, 91. Estas discusiones, así como otras cuestiones metodológicas, se amplían en: G. Boto, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, 2001.

9. Para el estudio de la conversión del mundo físico (especialmente de la naturaleza y del paisaje), véase: J. Howe; J. Muldoon, «The Conversion of the Physical World: The Creation of a Christian Landscape», en *Varieties of Religious Conversion in the Middle Ages*, Gainesville, 1997, 63-79.



de arte en forma de decoración vegetal<sup>10</sup>. Sólo dos años más tarde, Ana María Quiñones Costa presenta su tesis doctoral dedicada a la decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media en la que toma un posicionamiento decidido a favor de una consideración en clave simbólica de dicha decoración. La autora, a la luz de los argumentos que va exponiendo, termina por interrogarse: «¿por qué no reconocer en lo vegetal una posible carga simbólica?»<sup>11</sup> Cerramos este sucinto repaso a algunos de los estudios más relevantes sobre la flora presente en las obras medievales con la publicación *Art & Nature. Studies in Medieval Art*, aparecida en el año 2009 y que reúne algunas de las intervenciones más relevantes del International Medieval Congress celebrado en Leeds en 2008. Resulta de particular interés el texto de Géraldine Victoir sobre el mundo vegetal policromado en las construcciones medievales francesas ya que, además de aportar una perspectiva complementaria a la flora esculpida que veremos en nuestra investigación, concluye que los pintores de la Edad Media que dibujaban estas formas «parecían más interesados en rellenar superficies [...] que en detallar tipos de plantas específicas»<sup>12</sup>.

Con esta investigación tenemos como objetivo aportar un caso de estudio particular que pueda servir de muestra comparativa para futuros acercamientos. Consideramos que la iglesia de Nuestra Señora de Estíbaliz (Álava) contiene ciertas características que la hacen especialmente apropiada ya que, además de contar en su portada sur con abundante decoración vegetal esculpida, de su estudio iconográfico se han ocupado los principales investigadores que, desde principios del siglo XX, han ido desarrollando las líneas maestras de la historiografía artística de la provincia.

La fachada sur del templo, donde se concentra la mayor parte de motivos esculpidos, está ampliamente recorrida por formas vegetales de todo tipo. En la portada *Speciosa*, la segunda arquivolta está ornamentada con carnosas hojas de acanto, muy habituales en el románico alavés; la tercera arquivolta presenta dos caras: la inferior tiene unos gruesos roleos envueltos entre lazos perlados, mientras que la superior se decora con una cadeneta que contiene en su interior una sucesión de piñas (o, según otros autores, racimos o alcachofas); por último, el sobrearco se decora con otra cadeneta con los mismos frutos en sus huecos. Pero la exuberancia vegetal que muestra esta portada no se detiene en sus arquivoltas y sobrearco. También las jambas (especialmente la izquierda) presentan roleos con hojas festoneadas y los capiteles siguen mostrando una variedad importante de flora en forma de pámpanos, hojas perladas, hojarasca, etc.<sup>13</sup> (Figura 1).

10. R. Grégoire, “La foresta come esperienza religiosa”, en *l'ambiente vegetale nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo. 30 marzo-5 aprile 1989*, Spoleto, 1990, 663-707.

11. A. M. Quiñones Costa, *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Madrid, 1992, 53.

12. G. Victoir, “Nature in Architecture: The Vegetal World and Architectural Polychromy in Northern France from the Mid-Twelfth to Mid-Fourteenth Century”, en Laura Cleaver, Kathryn B. Gerry, Jim Harris (eds.) *Art & nature: studies in medieval art and architecture*, Londres, 2009, 78.

13. Puede consultarse una rica descripción en: J. J. López de Ocáriz y Alzola, “Estíbaliz”, en *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2011, 705-712. En este estudio, al ocuparse de los

Tal riqueza ornamental ha hecho que los investigadores que se han ocupado de Estíbaliz se hayan decantado por interpretaciones muy diversas. Desde el total desinterés por su posible simbolismo cristiano, considerado, por tanto, como un mero ornamento profano sobre el que sólo caben disquisiciones técnicas o estéticas, hasta las interpretaciones más intrincadas tratando de otorgar una dignidad sagrada a los elementos vegetales, los estudios dedicados a Estíbaliz se han movido en un rango sumamente amplio. A continuación, veremos una síntesis de cuanto se ha escrito sobre la flora escultórica de Estíbaliz, deteniéndonos con mayor amplitud en los estudios de Ramiro de Pinedo. En ellos se observa de forma nítida esa conexión entre la biografía del historiador y las interpretaciones vertidas; el monje «activa» de nuevo unas imágenes que hasta entonces permanecían silenciosas, reavivando con ello su propia búsqueda espiritual: piedra y carne se funden en una experiencia de sacralización compartida. Finalmente, en las conclusiones se buscará aportar una visión de síntesis para entender mejor por qué lo sagrado y lo profano han sido habituales monedas de cambio a la hora de apropiarse los significados de los elementos figurados.



Figura 1. Santuario de Nuestra Señora de Estíbaliz, portada Speciosa, siglo XII.

---

posibles significados, se incide en que éstos “deben ser siempre muy prudentes” (p. 708).

## 2.1. La flora como adorno. Las primeras descripciones de Estíbaliz

En las primeras descripciones que se ocuparon del cerro de Estíbaliz, cuando estaba prácticamente abandonado y sólo residía allí un labriego conocido como *Pater*, los cronistas no se preocuparon demasiado por el significado iconográfico de las imágenes esculpidas, sino por la relevancia histórica del lugar y la necesidad de enmarcarlo en el contexto de una reciente exaltación del románico en la península. El polifacético cronista Ricardo Becerro de Bengoa, en el relato de una de sus visitas a Estíbaliz en 1870, transmitía sus impresiones buscando subrayar la importancia de Estíbaliz como emblemática obra medieval, muy por encima del resto de obras pertenecientes a otros estilos: «Allí está el gusto románico con toda su belleza, con toda su veleidad, con todas sus rarezas; [...] Allí está en caracteres de piedra un capítulo del arte arquitectónico de no escasa valía para nuestra historia monumental»<sup>14</sup>. Recordemos que, cuando el cronista hace estas descripciones, Estíbaliz estaba en un estado de conservación muy delicado (Figura 2). En ese mismo relato, el autor nos ofrece una vívida descripción del edificio en la cual se repasan los puntos más importantes, a su juicio, pero no encontramos en ningún momento una valoración sobre la iconografía vegetal de su portada al describir la fachada sur: «Compónese de tres cuerpos superpuestos: en el primero adornan la puerta caprichosas jambas y un precioso dovelage y contienen los paños laterales dos grupos de columnas cuyos fustes y capiteles esculpidos simétricamente muestran en totalidad primorosas labores de adorno»<sup>15</sup>. Se resuelve la referencia a la flora esculpida como meras «labores de adorno», sin entrar a valorar posibles significados simbólicos<sup>16</sup>.

14. R. Becerro de Bengoa, “Contemplaciones artísticas. Estíbaliz”, *El Ateneo: Órgano del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria*, vol. 1, 11, 1870, 85.

15. Repite una descripción semejante en el libro que recoge sus “Descripciones”: R. Becerro de Bengoa, *Descripciones de Álava. Libro inédito de Ricardo Becerro de Bengoa escrito en el año de 1880*, Vitoria-Gasteiz, 1918, 105-106.

16. Los pormenores de la restauración de Estíbaliz a principios del siglo XX han sido estudiados recientemente en: A. Gondra Aguirre, I. Mellén y G. López de Munain, “La colección fotográfica de Federico Barai-bar y Lorenzo Elorza como herramienta para el estudio del románico alavés”, en *Descubriendo el románico alavés*, Vitoria-Gasteiz, 2019, 97 y sig.





Figura 2. Anónimo, Vista de la fachada sur a finales del siglo XIX  
(foto: Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui, B-008).

El historiador y crítico cordobés José Amador de los Ríos, en un texto de 1876 en el que narra su visita a Armentia y a Estíbaliz en un «viaje a las Provincias Vascongadas», tampoco entró a realizar valoraciones de tipo iconográfico y describe de forma somera los elementos que componen la fachada: «baquetones, que se desenvuelven con notable galanura y gracia, forman en semicírculo la archivolta, y en el superior extremo de la misma se desarrolla una proporcionada cimbría, embellecida de bien tallados follajes»<sup>17</sup>. En esta narración del primer cuerpo de la fachada sur, el autor tampoco propone posibles significados para la decoración esculpida, limitándose a describir sus formas y sus cualidades. La voluntad de Amador de los Ríos, sin embargo, iba por otros derroteros. Su escrito se enmarca en una disputa nacionalista en la que él toma partido, subrayando la hermandad de los vascos con «los moradores de la Iberia Central» por «el heroico anhelo de redimirse y redimir á la patria de la servidumbre islamita»<sup>18</sup>. El historiador andaluz busca sacar de su «muda elocuencia» a los monumentos

17. J. Amador de los Ríos, «La Basílica de San Andrés de Armentia y la Iglesia de Santa María de Estíbariz», *Museo Español de Antigüedades*, VII, 1876, 383-384.

18. J. Amador de los Ríos, «La Basílica de San Andrés de Armentia...», *op. cit.*, 384.

arquitectónicos para que nos hablen de su pasado heroico. Al igual que harán otros autores, Amador de los Ríos dota a las obras de un relato interesado que guarda más relación con las problemáticas de su tiempo que con las intenciones originales con las que fueron concebidas. Nada nuevo aporta tampoco Cristóbal de Castro en su volumen del *Catálogo Monumental de España* dedicado a Álava, publicado en 1915, pues prácticamente todo lo que dice de la fachada sur está copiado de forma literal del citado artículo de José Amador de los Ríos<sup>19</sup>.

## 2.2. El impulso sacralizador: Ramiro de Pinedo

Como se ha podido comprobar, los primeros intelectuales que llegaron a Estíbaliz a principios del siglo XX ensalzaron las virtudes formales del edificio y trataron de conectarlo con el estilo románico que tan en boga estaba por aquel entonces en la península, pero ninguno de ellos se adentró en el estudio de sus relieves y elementos decorativos hasta la llegada del padre Ramiro de Pinedo. Con él, las mudas piedras cobraron una elocuencia desmedida. ¿A qué se debe esa repentina sacralización de unas figuras que, hasta el momento, permanecían discretas y silenciosas? Para responder a esta pregunta, será necesario profundizar en su figura, ya que las interpretaciones iconográficas que hizo no se pueden entender sin considerar su rica y polémica biografía y viceversa (Figura 3).

Pinedo nació en Bilbao el 12 de marzo de 1872 en el seno de una próspera familia que regentaba una conocida farmacia de la ciudad. Siguiendo la estela de su padre Quirino, estudió farmacia en Madrid (1894), pero seguidamente viajó a París para complementar sus estudios en bacteriología en el recién creado Instituto Pasteur. En 1900 se colegió en su Bilbao natal y fundó una Farmacia en Gran Vía 14<sup>20</sup>. La rebotica de Pinedo, a la que llamaban *El Senado*, fue célebre en el Bilbao del momento, ya que en ella se reunían los intelectuales más renombrados de la ciudad<sup>21</sup>. Fue precisamente en esas reuniones donde se forjó la amistad con Miguel de Unamuno, figura que le acompañará toda su vida y con la que mantendrá una intensa relación personal y epistolar<sup>22</sup>. Esta amplia colección de cartas (más de setenta) nos han permitido acercarnos a la figura de Pinedo, conocer su mundo, sus preocupaciones, su

19. Es de sobra conocida la inexactitud de Cristóbal de Castro y su escasa profesionalidad. Tras la publicación del volumen alavés, numerosos eruditos alzaron graves quejas por sus notorios errores. Gaya Nuño dijo sobre Castro, a propósito del volumen alavés, que era un periodista de «profundísima ignorancia [...] no hay palabras para condenar la osadía de ese hombre, que no sabía nada de nada, que comentaba todo con la postura del que se halla ante un enigma [...]». Citado en: A. López-Yarto Elizalde, *El catálogo monumental de España (1900-1961)*, Madrid, 2010, 45.

20. Pueden encontrarse una serie de datos biográficos muy interesantes en: P. Bilbao Arístegui, “Ramiro de Pinedo”, *Periódico Bilbao*, 7, 1988.

21. J. I. Tellechea Idígoras, “Ramiro Pinedo y Unamuno: Un pecador convertido en benedictino”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 3, 1993, 318.

22. Lamentablemente sólo conservamos las cartas que recibió Unamuno, puesto que Pinedo destruyó las suyas por motivos que se desconocen. En una carta fechada en 1945 y conservada en la Fundación Sancho el Sabio, Pinedo contesta a José Miguel de Azaola (quien le había solicitado las cartas para una obra que estaba preparando sobre Unamuno) que «hace pocos años [...], por circunstancias que le explicaré a V. De

Figura 3. Ramiro de Pinedo. Fotografía publicada en: *Estíbaliz. Fe, historia, arte*, PP. Benedictinos, Vitoria, 1973, p. 78.



lucha con su pasado, con su familia, su conversión en monje y, en definitiva, todo ese universo que después será el que proyecte en sus interpretaciones iconográficas.

Los innumerables problemas familiares de Pinedo le llevaron a adoptar paulatinamente una actitud de recogimiento que, junto con sus visitas ocasionales a Silos, le «evitaban remover pozos negrísimos que en el alma se han sedimentado dejando huellas imborrables y amarguísimas»<sup>23</sup>. El 20 de mayo de 1914 Pinedo tomaría definitivamente el hábito benedictino, comunicándoselo poco después a Unamuno en una carta en la que aporta interesantes reflexiones: «mi alma era un páramo, peor aún, algo pantanoso con malsanos miasmas, era preciso hacer un saneamiento y esto sólo en la Religión puede encontrarse. Aquí vine deshecho, cuando los míos me arrojaron»<sup>24</sup>. La religión será el único recurso mediante el cual restaurar su maltrecha alma; sólo Dios, «que no desecha a los corazones arrepentidos y humillados», podrá devolverle la paz. Resulta llamativo comprobar cómo Pinedo, en su

---

palabra cuando tenga el gusto de verle, quemé más de cien cartas de Don Miguel» (FSS\_A.A.\_AZAOLA, C.94, N.18).

23. Carta del 28 de julio de 1913.

24. Carta del 27 de julio de 1914.



búsqueda por restaurar su alma, fue a parar a dos monasterios medievales (Silos y Estíbaliz) que se encontraban en plena fase de restauración tras un período de abandono y ruina. El monje conectará con estos edificios como si fueran auténticas metáforas de sí mismo y, en ese proceso de ennoblecimiento de su arte, limpiará y llenará de sentido su «maltrecha alma».

En este viaje hacia los restos medievales del pasado se suma otro elemento que no ha sido suficientemente subrayado: la visión idealizada de una Edad Media mágica y espiritual. Los investigadores Tison Pugh y Angela Jane Weisl han estudiado recientemente las implicaciones de este medievalismo nostálgico en el que los académicos también se han visto intensamente implicados. Esta mirada a los tiempos del medievo «ha renacido continuamente en las centurias sucesivas incidiendo en los tropos que crean este pasado mágico»<sup>25</sup>. En su estudio sobre las relaciones entre Mâle y Porter antes comentadas, Janice Mann se detiene también en la «visión idealizada» de la Edad Media que tuvieron ambos investigadores, quienes concebían esta época como «un periodo mejor que el suyo en el que el arte jugaba un papel más destacado en la creación de los valores ideales»<sup>26</sup>.

La propia abadía de Silos, y especialmente el abad Alphonse Guepin y Le Coniac, restaurador de la comunidad silense, le posibilitaron al recién ordenado monje un entorno favorable y erudito en el que iniciar sus estudios sobre el simbolismo del arte medieval. Los resultados de estas primeras investigaciones fueron apareciendo en breves artículos publicados en el Boletín de la comunidad de Silos pero, fundamentalmente, quedaron plasmados en el Congreso de Ciencias celebrado en Salamanca en 1923, donde Pinedo presentó una conferencia titulada «La ornamentación religiosa en la Edad Media y sus relaciones con la Sagrada Liturgia. Ensayo sobre el simbolismo»<sup>27</sup>. Poco después, este texto, ligeramente ampliado, vio

25. T. Pugh; A. J. Weisl, *Medievalisms: Making the Past in the Present*, Londres y Nueva York, 2012, 6.

26. J. Mann, «Romantic Identity...», *op. cit.*, 159. Gerardo Boto, por su parte, se muestra contrario hacia una visión excesivamente idealizada de las imágenes medievales como «enigma intelectual» ya que «resulta extemporáneo atribuir al espectador medieval la actitud de un reflexivo individuo que se detenía frente a las imágenes para obtener respuestas que paliasen su desconcierto ante un mundo incomprensible e indómito» (G. Boto Varela, «Representaciones...», *op. cit.*, 115).

27. Véase una interesante crónica de la publicación del libro *Ensayo sobre el simbolismo religioso*, con una contextualización del momento en el que aparece, en: L. Mellado, «El simbolismo en la Edad Media», *El Imparcial*, 12 de abril de 1925. Las abundantes reseñas en revistas y periódicos escritas tras la aparición de este volumen inciden también en valoraciones que subrayan el papel del historiador a la hora de dar vida a las obras que describe: «El más bello claustro románico español se anima y espiritualiza en estas interpretaciones. La piedra no es ya filigrana de arte, trabajada a veces con la técnica precisa y exigente del metal, y otras con el valor decorativo de los tejidos coptos o persas. Así le nacen alas» (E. D.-C., «El claustro de Silos. P. Ramiro de Pinedo», *El Sol, Revista de libros*, 2355, Madrid, 24 de febrero de 1925). Como Pinedo era vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, aparece publicado en su *Boletín* (1er trimestre, 1925, año 4, nº 10) una interesante reseña en la que su autor (firmado L. H.), explica que el libro «Señala una buena orientación, por lo cual, aunque no fueran acertadas todas sus afirmaciones; deberíamos animarle a proseguir en su empeño, ya que, como asegura, no es más que un ensayo» (*Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1er trimestre, 1925, año 4, nº 10, p. 314-318).



la luz como libro por petición del editor Rafael de Aldecoa<sup>28</sup>, quien conoció a Pinedo en una visita a Silos. Aldecoa elucubraba del siguiente modo la idealizada vida del monje entregado al estudio de los secretos que esconden los capiteles del claustro silense:

¿Cómo llegó a desentrañar el para mí, en aquel entonces, misterioso simbolismo? ¿Cuántas horas no habrá pasado ocupada su mente en descifrar el enigma? Figúrome su austera celda en noche invernal alumbrada por vacilante mechero, y en ella al monje hora tras hora leyendo in-folios, consultando antiguos volúmenes con paciente constancia benedictina, hasta que ¡al fin! Un dato aparece, lo relaciona, impulsa; anuda salmos, hila tradiciones, acopia mística leyenda y abre razonada consecuencia que ilumina la fría piedra que siglos y siglos apareció muerta<sup>29</sup>.

Pinedo, por su parte, lejos de negar esta visión idealizada, la subrayaba en el epílogo de su obra *El simbolismo en la escultura medieval española*, publicada en 1930, citando para ello al cardenal y arqueólogo Jean-Baptiste-François Pitra: «Fue entonces, al encontrar este último manuscrito, cuando la Clave se nos presentó, no solamente como un libro inédito, sino como una literatura olvidada y poco menos que desconocida»<sup>30</sup>. La clave a la que se refieren no es otra que la *Clavis Melitoniae* o Clave de Melitón, un texto que Pitra atribuía a Melitón de Sardes, obispo del siglo II, y en el que se aportarían las claves interpretativas del simbolismo que después influiría de manera decisiva en los principales autores cristianos de la Edad Media y en las obras artísticas<sup>31</sup>. Pinedo demuestra aquí su dependencia de autores como Émile Mâle, quien también se sirvió de la *Clave* para descifrar el mundo medieval por medio de las ciertas referencias bíblicas que este curioso libro aportaba<sup>32</sup>. También marcarán el sentido de sus investigaciones obras como *Études sur le symbolisme de la nature de Bouillierie* (1867), pero la lectura de las obras de Mâle, además de su profundo conocimiento de la patrística y los textos bíblicos, le llevaron a publicar una serie de trabajos que, pese a haber caído en el olvido, constituyen uno de los primeros y más entusiastas esfuerzos por «poner de relieve cómo casi toda la decoración medieval tiene sus orígenes en las Sagradas Escrituras»<sup>33</sup>. Ambos estudiosos comparten un posicionamiento decidido a la hora de entender que «en este mundo todo

28. Pinedo, *Ensayo... op. cit.*

29. Rafael Y. De Aldecoa, “Advertencia obligada”, en Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 12.

30. R. Pinedo, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, 1930, 201.

31. R. Pinedo, *El simbolismo... op. cit.*, 202.

32. No obstante, es importante señalar que en el debate a propósito de la preeminencia del arte románico (su origen francés o español), Pinedo se muestra absolutamente contrario a las tesis de Mâle: «No esperéis os digamos que la escultura religiosa medieval nació en la Borgoña y que la recibimos nosotros por Aquitania: muy al contrario, tenemos la evidencia que nació en España, y salió a Francia por Cataluña en el siglo XI, volviendo a entrar en nuestra Patria a fines del XII muy otra de la que había salido: muy degenerada». R. Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 35.

33. Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 34. Mâle argumentaba en este sentido que «tener la llave de las Escrituras es tener la llave de ambos mundos». E. Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, 2001, 57.

es símbolo»<sup>34</sup>. Será ésta la óptica a través de la cual se circunscriban las investigaciones que emprenderá Pinedo una vez trasladado al recién creado monasterio de Estíbaliz.

En enero de 1923, bajo el impulso del obispo vitoriano Leopoldo Eijo y Garay, quien se trasladó personalmente a la abadía de Silos para explicarles su deseo de crear una nueva comunidad en el cerro alavés, llegaron a Estíbaliz los primeros monjes benedictinos amparados por el abad Luciano Serrano y Pineda<sup>35</sup>. Muy poco después, cuando todavía Estíbaliz se encontraba en plena fase de restauración y aún no se había construido el nuevo monasterio, llegó el padre Pinedo para darle un impulso cultural a la nueva comunidad. Hay que tener en cuenta que Estíbaliz era en ese momento un Priorato Simple y que las *Constituciones* de la Congregación de Solesmes -congregación benedictina a la cual pertenecía Silos y, por tanto, Estíbaliz<sup>36</sup>- contemplaban un período máximo de tres años para que pasara a convertirse en monasterio autónomo o sería suprimido. Es fundamental tener presente esta circunstancia, pues todos los movimientos que se emprenderán en estas fechas (constructivos, culturales, religiosos, etc.) se harán con este objetivo en el horizonte.

Pinedo, el monje intelectual y bien posicionado en los ambientes culturales y políticos de Madrid, sería uno de los encargados de hacer que Estíbaliz fuera reconocido más allá de las modestas fronteras alavesas. El 9 de abril de 1923 fue nombrado en Burgos académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Durante su estancia silense, Pinedo había sido vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos desde junio de 1923<sup>37</sup>, dándose de baja en 1929 por estar ya residiendo en Álava<sup>38</sup>. Debido a su interés por el patrimonio y por los cargos que hasta la fecha había ostentado, su nueva ubicación estará también acompañada de su desempeño como vocal en la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Álava, donde le vemos ya actuando en la sesión del 13 de marzo de 1930<sup>39</sup>. De hecho, Pinedo será uno de los miembros activos en la polémica que se generó en la ciudad de Vitoria a raíz del derribo del antiguo convento de San Francisco<sup>40</sup>.

Junto al impulso del padre Andrés Azcárate, Pinedo promovió la puesta en marcha de la revista *Floreillas de Estíbaliz*, en cuyos números iría abordando los primeros estudios

34. E. Mále, *El arte...* *op. cit.*, 56.

35. E. Sáenz de Buruaga, *Historia de Estíbaliz*, 2ª ed., Vitoria-Gasteiz, 1991, 82 y sig.

36. En el año 1963 la comunidad de Estíbaliz pasará a depender de la Congregación de Subiaco, bajo el amparo del monasterio de Santa Teresa de Lazkao. Véase E. Sáenz de Buruaga, *Historia...* *op. cit.*, 107.

37. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. 3er trimestre, 1923, año 2, nº 4.

38. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1er trimestre, 1929, año 8, nº 26.

39. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Álava, Acta de la sesión del 13 de marzo de 1930, Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, Madrid, signatura 58-3/4.

40. G. López de Munain, I. Mellén, A. Gondra Aguirre, I. Ezquerro, *La ciudad perdida. Historia cultural del Convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, 2019.

iconográficos dentro de la sección «Cuadros de Estíbaliz». Los motivos vegetales se erigían como valiosas piezas simbólicas que completaban el significado del templo y, a su vez, le daban sentido a la nueva etapa que se estaba poniendo en marcha. Son tal vez sus escritos más profundamente místicos, pues en las apenas dos páginas que ocupaba cada entrega, el monje se esforzaba por condensar los simbolismos más elevados. En el primer artículo de la serie dedicada a la puerta *Speciosa*, después de hablar del «florido jardín» que recorren los elementos estructurales con «alto significado místico», recordaba lo siguiente: «Aprendamos a no deleitarnos simplemente con la visión de las bellezas esculpidas en los templos, tratemos de desentrañar las verdades que nos predicán, y sobre todo procuremos ponerlas en práctica»<sup>41</sup>. No sólo era necesario restaurar su «simbolismo oculto», sino que después debía aplicarse en la vida religiosa de la comunidad. Con ello, las piedras volvían a cobrar vida después de un largo silencio. El esfuerzo de Pinedo por dar a conocer Estíbaliz al país se verá recompensado unos años más tarde con la realización de los vaciados de la puerta *Speciosa* y de la pila bautismal para ser expuestos en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid «a la admiración de los inteligentes»<sup>42</sup>. Después, otros vaciados recorrerán las exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona, lo cual daría proyección internacional al santuario. En el artículo de 1929 titulado «Estíbaliz en Madrid, Sevilla y Barcelona»<sup>43</sup>, anuncia ya su próxima publicación antes aludida (*El simbolismo en la escultura medieval española*) en la que «el arte románico tan noblemente representado en Álava ocupa un puesto preeminente». Este estudio en conjunto de la escultura medieval, con una presencia destacada de Silos y Estíbaliz en una obra que ansiaba alcanzar eco internacional<sup>44</sup>, a la luz de lo comentado, tenía también detrás una clara motivación política: hacer de Estíbaliz un lugar de prestigio en diversos órdenes que, a la postre, ayudara a lograr el apremiante objetivo de convertirse en monasterio autónomo<sup>45</sup>.

41. R. Pinedo, “Cuadros de Estíbaliz - La Puerta Speciosa”, *Floreillas de Estíbaliz*, vol. 1, 5, 1925, 18.

42. R. Pinedo, “Cuadros de Estíbaliz - Estíbaliz en Madrid, Sevilla y Barcelona”, *Floreillas de Estíbaliz*, vol. V, 6, 1929, 22. Puede encontrarse información sobre estos vaciados en: M. J. Almagro Gorbea, *Catálogo del Arte Medieval*, Madrid, 1998, 142-146.

43. Pinedo, “Cuadros de Estíbaliz - Estíbaliz...”, *op. cit.*

44. Su primer libro mereció una importante reseña internacional: E. F. Rothschild, “El Simbolismo en la Escultura Medieval Española. By Dom. Ramiro de Pinedo (Benedictine Monk)”, *The Art Bulletin*, vol. 16, 2, 1934, 219-220.

45. La presencia en Estíbaliz de un personaje tan bien situado en las esferas culturales y políticas del país motivó la llegada de algunas visitas ilustres, como la de su amigo Miguel de Unamuno, quien visitó el cerro el 24 de septiembre de 1930. Unamuno, que había llegado a Vitoria el 21 de septiembre, impartió el miércoles 24 por la noche una multitudinaria conferencia en el teatro del Príncipe, organizada por el partido republicano alavés, en la que defendió la fórmula de Indalecio Prieto «o con el rey o contra el rey» (véase una interesante crónica en: “La conferencia de Unamuno en Vitoria. Sostiene que no hay más fórmula que la de Indalecio Prieto”, *Heraldo de Madrid*, página 4, 15 de septiembre de 1930). El diario carlista *El siglo futuro* emitió una noticia con un tono radicalmente distinto en el que las sonadas ovaciones de admiración se convirtieron en «un plúmbeo discurso [...] en que, queriendo desmenuzarlo todo, acabó por no decir nada» (véase: Nemo, “Crónicas vitorianas”, *El siglo futuro*, viernes 26 de septiembre de 1930). En este diario

Pero las personales interpretaciones de Pinedo encontrarán muy temprano una primera y honda crítica -antes incluso de la aparición de su monografía sobre Estíbaliz<sup>46</sup>-. F. de Mendoza publicaba en 1930 un artículo titulado «El ornato arquitectónico de Estíbaliz», en el que matizaba muchas de las aportaciones del monje benedictino<sup>47</sup>. Con respecto a la decoración vegetal, a menudo inidentificable, Mendoza se mostraba cauto porque, «¿qué significación simbólica daremos a un objeto desconocido, o al menos impreciso?»<sup>48</sup> Después de unas vacilaciones, en las que se interroga a sí mismo sobre los posibles significados que podrían haber querido transmitir los escultores que cubrieron de decoración la fachada sur, pasa a analizar las interpretaciones de Pinedo, con el que disiente de forma clara:

Digamos en primer lugar que no todo adorno de aquel tiempo lleva significación simbólica. Es frecuentemente adorno y nada más que adorno. [...] Analícense ciertos ornatos como quiera y se llegará a la misma conclusión. Los puntitos perlados, que llevan las hojas y vástagos por herencia bizantina, no tienen en Estíbaliz otra significación que la labor de cestería [...]<sup>49</sup>.

Aunque la crítica de Mendoza fue intensa y se dirigió precisamente a los problemas que entrañaba «leer símbolos» por muy distintos motivos, Pinedo se mantuvo fiel a su modo de interpretar y activar las decoraciones de Estíbaliz en clave sagrada, como se puede ver en su monografía publicada en 1940<sup>50</sup>.

### 2.3. Rectificando los excesos simbolistas. La llegada de la academia

La década de los setenta será un momento de cambio. Estíbaliz, dependiente ya de Lazkao, inicia una nueva etapa con otra comunidad, así como nuevos apoyos políticos y administrativos. Los estudios histórico-artísticos toman un cariz distinto con la llegada del *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*, impulsado fundamentalmente por Micaela Portilla, y

---

se narra que, «apenas abandonó el lecho, montó en un auto, y, acompañado de varios correligionarios, se trasladó al Santuario de Estíbaliz [...]. Recibió al señor Unamuno su paisano y antiguo amigo el ejemplar monje benedictino R. P. Ramiro Pinedo, y, en su grata compañía, recorrió la Colonia y la milenaria iglesia, admirando las riquezas artísticas y arquitectónicas que ésta encierra».

46. R. Pinedo, *El Santuario de Santa María de Estíbaliz*, Madrid, 1940. En este estudio amplía las investigaciones que habían ido apareciendo en las *Florejillas de Estíbaliz*, aunque a la hora de entrar en detalles remite también a sus anteriores publicaciones. En todo caso, el tono y la actitud hacia las imágenes del templo sigue imperturbable: «Así, esta bella puerta es un florido jardín en el que la rosa, el lirio y las plantas florecen; en algunos de sus tallos se enredan figuras humanas; otros, en cambio, son vomitados por bocas de animales [...]; todos ellos tienen un algo significado místico, un simbolismo oculto, que vamos a tratar de explicar brevemente».

47. F. De Mendoza, «El ornato arquitectónico de Estíbaliz», *Revue Internationale des Études Basques*, vol. 24, tomo XXI, 1-2, 1930.

48. F. De Mendoza, «El ornato...», *op. cit.*, 39.

49. F. De Mendoza, «El ornato...», *op. cit.*, 48.

50. Pinedo, *El Santuario... op. cit.*

los grandes monumentos alaveses recibirán nuevas investigaciones bajo enfoques renovados. El estudio de Estíbaliz corrió a cargo del profesor José María de Azcárate Ristori quien, con un trabajo más descriptivo que interpretativo, marcó un tono que se distanciaría de las líneas de Pinedo<sup>51</sup>. Cuando se ocupa de la portada, se encarga de describir de forma pormenorizada todos sus elementos decorativos, evitando toda posible interpretación iconográfica.

Pero las fluctuaciones en cuanto a las interpretaciones de la iconografía vegetal no dejarán de sucederse. En la década de los ochenta, surgió una nueva corriente de investigación espoleada por la llegada de las primeras traducciones al castellano de Erwin Panofsky (y el círculo warburgiano)<sup>52</sup> que permitió nuevos estudios del edificio. El profesor Jesús María González de Zárate, director del entonces activo y prolífico Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, desarrolló una serie de investigaciones cercanas a estas líneas de trabajo en las que desplegó la metodología presentada en su «método iconográfico»<sup>53</sup>. Para él, «la Iconografía es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas»<sup>54</sup>. Este perfil científico, centrado *a priori* en la identificación y clasificación de las imágenes en el tiempo, parece desvanecerse en sus estudios sobre Estíbaliz ya que, según Agustín Gómez Gómez, González de Zárate se muestra en ellos como «fiel seguidor de las teorías y métodos de Ramiro de Pinedo»<sup>55</sup>. Durante casi una década publicó numerosos artículos sobre diferentes aspectos iconográficos del templo alavés, la mayor parte de ellos en la revista *Estíbaliz*, que se compendian en una obra publicada en 1989<sup>56</sup>.

Sin embargo, en cuanto a la iconografía vegetal, el estudioso alavés se muestra cauto afirmando que «en el arte Románico, aunque todo tiene su razón de ser, no siempre existe un simbolismo religioso-moral»<sup>57</sup>, lo cual le distancia en cierto modo de las tesis de Pinedo.

---

51. J. M. De Azcárate Ristori, “Basílicas de Armentia y Estíbaliz”, en M. J. Portilla, *et. Al.*, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. La llanada alavesa occidental*, vol. IV, Vitoria-Gasteiz, 1975. El texto sobre Estíbaliz se publicó por separado con gran difusión en: J. M. De Azcárate Ristori, *Santuario de Ntra. Sra. De Estíbaliz*, 2ª ed., Vitoria-Gasteiz, 1988.

52. Para un acercamiento a la tardía llegada de estos escritos en el panorama español, véase el célebre prólogo de Enrique Lafuente Ferrari en: E. Lafuente Ferrari, “Introducción a Panofsky (iconología e historia del arte)”, en E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972. Para una visión reciente de la actualidad de los estudios panofskyanos, véase: L. Vives-Ferrándiz Sánchez (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, Vitoria-Gasteiz, 2018.

53. J. M. González de Zárate, *Método iconográfico*, Vitoria-Gasteiz, 1991.

54. J. M. González de Zárate, *Método... op. cit.*, 20.

55. Puede consultarse una amplia revisión historiográfica en: A. Gómez Gómez, “Apostillas a la iconografía de Estíbaliz (Álava)”, *Kobie. Bellas artes*, 9, 1992, 147-158.

56. J. M. González de Zárate; A. Gómez Gómez; M. J. Ruiz de Ael, *Mensaje cristológico en la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitoria-Gasteiz, 1989. El libro aparece firmado por tres autores, aunque, como explica Gómez Gómez en otra publicación, él «apareció como coautor en la publicación recién citada por causas ajenas a la historia del arte que sería ocioso mencionar» (A. Gómez Gómez, “Apostillas...”, *op. cit.*, 148, nota 5).

57. J. M. González de Zárate; A. Gómez Gómez; M. J. Ruiz de Ael, *Mensaje... op. cit.*, 38.

La propuesta no será tanto asignar un significado concreto a la variada decoración vegetal, sino «considerar el origen y procedencia de estos elementos ornamentales para entender los préstamos culturales que posee el arte Románico en general y Estíbaliz en particular»<sup>58</sup>. Bajo estas premisas, en la obra se abordan conexiones de todo tipo a fin de localizar los orígenes de dichos ornamentos, partiendo de fuentes textuales y visuales de lo más variado, que van desde la Antigüedad clásica hasta el románico europeo, pasando por las imágenes musulmanas. En esos mismos años, y aunque no se refieren al caso particular de Estíbaliz, se estaban desarrollando importantes estudios en los que se buscaba precisar y matizar este tipo de acercamientos excesivamente amplios. En el célebre artículo de Joaquín Yarza titulado «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», si bien su autor se disculpa por el tono casi de «sermón» empleado, deja entrever una clara voluntad de frenar los excesos a los que estaban conduciendo la ligereza de ciertos análisis iconográficos que se estaban publicando en España<sup>59</sup>. Estas correcciones marcarán el tono de algunos de los estudios que se ocuparán, una vez más, de las imágenes de Estíbaliz.

Aunque, tras las investigaciones citadas, la decoración vegetal no volverá a captar la atención de los investigadores de la manera como lo hizo con Pinedo, llegarán otras lecturas críticas orientadas a la renovación de los cimientos metodológicos sobre los que se había estado trabajando hasta el momento. En esta etapa, son fundamentales las obras de Gómez Gómez quien, en diversas publicaciones, ha estudiado el edificio de Estíbaliz teniendo muy presente la perspectiva historiográfica<sup>60</sup>. El autor se muestra abiertamente crítico con los estudios de González de Zárate, manifestando su interés en «poner de relieve los errores que se han cometido a la hora de identificar las imágenes»<sup>61</sup>. Estas investigaciones y esfuerzos revisionistas emprendidos por Gómez Gómez no han tenido continuidad, echándose en falta un estudio monográfico e interdisciplinar del templo que ayude a aclarar las múltiples sombras que, todavía hoy, se ciernen sobre Estíbaliz<sup>62</sup>.

58. J. M. González de Zárate; A. Gómez Gómez; M. J. Ruiz de Ael, *Mensaje... op. cit.*, 40.

59. J. Yarza Luaces, «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2, 3, 1989, 27-46. Es sorprendente la diferencia de criterios entre ambos investigadores a la hora de valorar el impacto los Bestiarios y el Fisiólogo en el análisis de las imágenes medievales ya que, mientras que para González de Zárate constituyen una fuente clave para el estudio de los canecillos del ábside, según Yarza, en cambio, «conviene ser más cautos aquí a la hora de interpretaciones inmediatas». J. Yarza Luaces, «Reflexiones...», *op. cit.*, 30. No podemos dejar de señalar que Yarza, en el citado artículo, se refiere de forma crítica a Ramino de Pinedo como heredero de los simbolistas franceses Cahier, Auber y Félicie d'Ayzac. Yarza Luaces, «Reflexiones...», *op. cit.*, 29 nota 1.

60. Son especialmente interesantes los siguientes artículos: A. Gómez Gómez, «Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco: el caso de Estíbaliz (Álava)», *Kobie. Bellas artes*, 11, 1995, 241-254; A. Gómez Gómez, «Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 16, 1997, 167-174. Muchas de las aportaciones anteriores se condensan en: A. Gómez, *El arte románico en Álava, Guipuzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996.

61. A. Gómez Gómez, «Apostillas...», *op. cit.*, 149.

62. La publicación más reciente, además de una reedición con ligeros ajustes y nuevas imágenes del libro de González de Zárate anteriormente citado, es la extensa entrada (rica en descripciones) dedicada a este



## Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes se ha podido comprobar cómo, en el caso de la iglesia de Estíbaliz, los estudios iconográficos de su decoración vegetal han oscilado de forma manifiesta entre los que defendían unos simbolismos sagrados y los que los reducían a mero ornamento profano. Durante la primera fase de descubrimiento y puesta en valor del entorno no se observa un especial interés por su flora esculpida y tampoco se aporta ninguna interpretación en clave sagrada. En el impulso sacralizador que llega posteriormente, tras la instalación de la comunidad procedente de Silos, se aprecian dos vectores claros: las circunstancias político-administrativas del recién creado monasterio (la necesidad de lograr su autonomía) y la situación particular de uno de sus principales impulsores desde el ámbito cultural, Ramiro de Pinedo. La vida de este carismático monje estuvo marcada por los conflictos familiares y las relaciones personales, y los espacios religiosos en los que vivió como benedictino se convirtieron en una metáfora perfecta de sí mismo: Santo Domingo de Silos y Nuestra Señora de Estíbaliz, dos templos románicos de singular importancia (uno de proyección internacional, el otro local) que, en su dilatada existencia, pasaron de la gloria al abandono y a la ruina, para gozar finalmente de un reverdecir material y espiritual. Con la llegada de nuevos enfoques y estudios, de corte más académico, la relación entre el historiador y el edificio se torna menos intensa, menos personal, dando lugar a unos escritos más contenidos.

Se aprecia perfectamente cómo cada nuevo presente, cada contexto en el que las imágenes son reactivadas, propicia una relación igualmente nueva con éstas; son, por tanto, los usos de las imágenes los que determinan una adscripción u otra. Podemos hablar de usos o reapropiaciones de las imágenes en términos sagrados o profanos, pero difícilmente podremos hablar -para el caso que nos ocupa- de imágenes sagradas o profanas en sentido estricto. Ello nos anima a legitimar también otros momentos históricos distintos de la época en la que estas obras fueron concebidas, instante que, con mayor frecuencia, tiende a considerarse en las investigaciones histórico-artísticas<sup>63</sup>. En Estíbaliz no contamos con información documental suficiente como para saber cuáles fueron las motivaciones o intenciones de los escultores y comitentes que concibieron su decoración pétrea. Sin embargo, contamos con testimonios más recientes de personas que «hicieron vivir»<sup>64</sup> a estas imágenes confiriéndoles nuevos significados.

Desde luego, nada de todo lo dicho hasta el momento invalida ulteriores estudios iconográficos sobre la flora de Estíbaliz o de cualquier otro edificio medieval. Antes bien, este estudio tiene como objetivo, desde una propuesta metodológica en la que se incorpora una

---

templo en: J. J. López de Ocariz y Alzola, “Estíbaliz”, *op. cit.*, 687-716.

63. La teórica de la cultura visual Mieke Bal, desde una postura más radical, propone que «las imágenes existen para los espectadores, que pueden hacer con ellas lo que les plazca [...], ajustándose a los marcos de referencia que la sociedad ha establecido para ellos». M. Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, 2016, p. 22.

64. Expresión utilizada por el editor de Pinedo al referirse a las explicaciones que el monje le dio en el claustro de Silos tras su visita: Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 12.

reflexión crítica de la historiografía artística para lograr una visión más rica de la Cultura Visual circundante, ofrecer un ejemplo significativo en el que la sacralización de una decoración vegetal viaja de la mano de las necesidades y aspiraciones espirituales de quien las estudia. Se ha comprobado cómo las circunstancias vitales de los investigadores han dejado su rastro en los estudios sobre los cuales han volcado sus pasiones<sup>65</sup>. Pinedo, un hombre necesitado de trascendencia espiritual, volcaba sobre los edificios sus propios anhelos, confiéndoles complejos simbolismos de enorme carga teológica. Los investigadores posteriores, en cambio, más apegados a los ámbitos académicos, desplazarán los análisis hacia metodologías más contenidas, menos apasionadas. Las imágenes, por tanto, adaptan su significado a cada momento histórico; prestan su bagaje para que pueda ser reapropiado, reformulado o, directamente, inventado. Se sitúan «ante el tiempo» como el acanto de las dovelas de Estíbaliz: abiertas a ser aquello que cada espectador necesite que sean.

---

65. Véase nota 6. A los casos ya citados, podemos sumar el creado a propósito de la famosa conferencia dictada por Erwin Panofsky en 1940 en la American Academy of Arts and Sciences bajo el título de *La historia del arte en cuanto disciplina humanística* (publicada posteriormente en: E. Panofsky, “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1998) en la que, como demostraría tiempo después Keith Moxey en un agudo estudio, lo que realmente se ponía de manifiesto eran las voluntades subjetivas del autor motivadas por sus propios avatares personales, como el exilio obligado a Estados Unidos. Véase: K. Moxey, “Incentivar la historia”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, 2004. Con relación a discusiones metodológicas conectadas con nuestro objeto de estudio, en las que se ponen en juego las vivencias personales de historiadores del arte célebres como Jurgis Baltrušaitis o Meyer Schapiro, véase: G. Boto, *Ornamento... op. cit.*, 36 y sig.

# III

Libros



# *Cartografía e Imperio. El Padrón Real y la representación del Nuevo Mundo*

---

## FICHA BIBLIOGRÁFICA

---



JOSÉ MARÍA GARCÍA REDONDO, *Cartografía e Imperio. El Padrón Real y la representación del Nuevo Mundo*, Madrid: Ediciones Doce Calles, 2018, 425 págs., 42 figs. en b. n. + 48 láms. col. ISBN: 978-84-9744-227-5

---

Carmen Manso Porto | **Biblioteca de la Real Academia de la Historia**

ESTE LIBRO ES UNA VERSIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA de la tesis doctoral del Dr. García Redondo, dirigida por el Dr. Salvador Bernabéu Albert y defendida en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla en 2014, siendo su tutor el Dr. Manuel Herrero Sánchez. Ha sido un gran acierto que Miguel Ángel Puig-Samper y Pedro Sánchez, editor, lo incorporasen a la Colección *Pictura Mundi*, dedicada a viajes, exploraciones y cartografía, cuyo Comité Científico está formado por excelentes investigadores, siendo sus directores José María Moreno Martín y Miguel Ángel Puig-Samper, y su secretaria Elisa Garrido Moreno. Esta investigación del

Dr. García Redondo se integró en el Proyecto de investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, dirigido por Miguel Ángel Puig-Samper y Francisco Pelayo. El libro ha contado con una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Conozco algunos trabajos del Dr. García Redondo sobre cartografía del Pacífico, cartografía de la Baja California y cartografía de las Filipinas y de las misiones de los Jesuitas; todos ellos muy documentados y con valiosas aportaciones.

El contenido de este libro me ha impresionado profundamente por muchas razones. He aprendido mucho con su lectura y, cuando vuelva a releerlo, sin duda aumentará mi interés por muchas de las materias que trata. García Redondo comienza su obra con una amplia nómina de agradecimientos y referencias a los principales centros de investigación que visitó. El libro cuenta con un magnífico prólogo del Dr. Puig-Samper, gran especialista en expediciones y cartografía, en el que destaca la calidad y el enfoque novedoso de este trabajo de investigación. Suscribo lo que dice en el colofón: “ese libro marca un tiempo nuevo en la mirada histórica hacia el mundo de los mapas y la cartografía”.

Le sigue una amplia introducción del autor, que nos ayuda a adentrarnos en el contenido de los seis capítulos, centrados en el Padrón Real, en la representación cartográfica del mundo en expansión, en la representación del territorio del Nuevo Mundo y en el conocimiento y experiencia de Tierra Adentro y su práctica cartográfica.

Termina con unas acertadas conclusiones, una amplia nómina bibliográfica, indicativa de la profundidad de sus conocimientos y su dedicación a la materia. La obra se ilustra con 42 figuras en blanco y negro intercaladas en el texto y 48 láminas a color. El índice analítico confeccionado es muy útil porque ayuda en las consultas puntuales del lector.

García Redondo analiza la cartografía desde la historia del espacio y de la cultura, como un material visual, llevando la imagen cartográfica al centro de la investigación histórica y al mismo nivel que las fuentes escritas. Propone una definición para los mapas más amplia: «toda representación del espacio que transmite ideas e informaciones sobre el territorio y permite a su usuario la adquisición de posiciones y la toma de decisiones». Distingue entre el «espacio», que es una entidad homogénea, continua y universal y el «territorio», que es la dimensión del espacio humanizado, aprehendido y organizado.

Como señala su autor, el libro se enmarca en una tendencia: el llamado «giro geográfico», que atraviesa las ciencias sociales y las humanidades desde la historia a la producción cultural y visual contemporánea en la vanguardia de las artes (pp. 25-26). Se analiza cómo la cartografía hispánica construyó el espacio del Nuevo Mundo y cómo la cartografía también asentó las bases para representar y ver el orbe desde Occidente.

En los dos primeros capítulos presenta una visión novedosa sobre cómo debemos interpretar el Padrón Real, tan conocido de todos los que nos dedicamos a la historia de la cartografía. Hasta ahora se había explicado como el mapamundi de la Casa de la Contratación, que registraba los descubrimientos y posesiones de la monarquía católica en ultramar y era el modelo y patrón de las cartas hechas para la navegación a las Indias. Para García Redondo, el Padrón Real es un sistema compuesto en el que participaban diferentes materiales escritos o dibujados en igualdad de condiciones, pero con desiguales atribuciones. Un conjunto acumulativo y heterogéneo de mapas de pequeño y gran formato, de descripciones de rutas, de derroteros, de relaciones, de tablas de posiciones y de señas (las señas son referentes visuales



que los marinos tenían que tener en cuenta para reconocer accidentes geográficos o para entrar y fondear en los puertos). Es decir, que el Padrón Real es un variado corpus y el mapa grande, posiblemente expuesto en las paredes de la Casa de la Contratación y del que solo se conservan algunas copias formadas para obsequiar a dignatarios europeos, era solo una parte de ese corpus. La finalidad del Padrón Real era su uso en la navegación. De esta manera se recuperan derroteros firmados por el piloto mayor, que prueban la existencia de una validación institucional de la explicación de la ruta, formulada en el lenguaje de los marinos para su uso en la navegación. Así se advierte en el manuscrito *Quatri Partitu* de Alonso de Chaves (1539), conservado en la Real Academia de la Historia (Biblioteca, 9/2791). Si Úrsula Lamb había detectado, en 1969, su proximidad con el Padrón Real -aunque tuvo poco eco entre los investigadores-, García Redondo demuestra que se trata de un extracto del Padrón Real, que reproduce la forma, contenido y procedimiento de la Casa de la Contratación, en donde confluyen las formas de interpretación de los marinos con las de los cosmógrafos. Así, nos presenta el Padrón Real del siglo XVI como una compilación de documentos e imágenes que permitieron formar un mapa del mundo, en donde se marcaron las rutas marítimas entre España y las Indias Occidentales. El autor analiza multitud de documentos inéditos, que dan información sobre la fabricación del Padrón Real.

El Padrón Real hay que leerlo como un palimpsesto. Esta palabra en griego significa «grabado nuevamente», es decir que sobre el manuscrito original se borraba su primitivo texto con raspado y se volvía a escribir sobre él. La documentación y los mapas produjeron representaciones susceptibles de ser ensambladas o de ser complementarias.

A comienzos del XVI, la cartografía y la astronomía fueron ciencias que se aplicaron a la navegación. La cosmografía (palabra griega que significa «descripción del mundo») fue la disciplina que explicaba las esferas terrestre y celeste mediante las matemáticas. La palabra «descripción» abarcaba la exposición escrita y la dibujada. En la documentación relativa a la gobernación de los territorios, la descripción se hacía por «escrito y en pintura» (es decir con un mapa, plano o croquis), que facilitaba la comprensión de la relación escrita. Recordemos las Relaciones Geográficas de Carlos V y las de Felipe II, más conocidas de todos. Según María Portuondo, a la que García Redondo sigue en muchas cuestiones, en la Casa de la Contratación y en el Consejo de Indias se fabricó la imagen de un mundo en continuo crecimiento. Los documentos cartográficos, narrativos y visuales muestran el complejo sistema de construcción espacial de la monarquía hispánica.

Por otro lado, García Redondo procura superar el obstáculo de la llamada «revolución ptolemaica». Desde mediados del siglo XV se incorporó la *Geografía* de Ptolomeo, estimulando una reflexión sobre la geografía y las formas de representar la superficie del globo terrestre. La *Geografía* aportaba coordenadas geométricas que permitían localizar lugares y el estudio de varias proyecciones cartográficas para trasladar la esfera a un plano. Los mapas ptolemaicos recogieron viajes y nuevas ideas sobre el mundo. El tratado de *Geografía* possibilitó nuevos mecanismos de representación de los mapas. Pero debemos reconocer que durante los viajes de descubrimiento, la construcción del mundo se hizo bajo los diseños propios del siglo XVI, es decir bajo las cartas de navegación.

En el capítulo 4 analiza, a partir de las cartas del Padrón Real y otros materiales cartográficos coetáneos, el grado de verosimilitud de los mapas y su capacidad de transmitir el

conocimiento según los cosmógrafos de la Casa de la Contratación, los pilotos de la Carrera de Indias y los expertos del Consejo de Indias. Se recuperan valiosos mapas inéditos, que son objeto de un minucioso estudio.

Los capítulos 3 y 5 se dedican a la cartografía y a cómo las cartas derivadas del sistema del Padrón operaron como agentes de la expansión del espacio abstracto, que fue determinante en la representación de América. Como él dice: «la expansión abstracta del espacio es la primera etapa del proceso de racionalización y estructuración de todo cuanto rodea al ser humano», es decir un fenómeno perceptivo e interpretativo, que es condición de posibilidad para la territorialización de los ámbitos concretos, tal y como se aborda en el capítulo 5. Así pues, se explica cómo los fundamentos prácticos y teóricos en los que se levantaron los mapas formados en la Casa de la Contratación y en el Consejo de Indias irradiaron la cartografía europea durante más de dos siglos.

En el sexto y último capítulo: «Horizontes abiertos: conocimiento y experiencia», García Redondo plantea nuevas perspectivas sobre los mapas americanos como agentes del proceso de construcción del territorio. Su examen finaliza al comienzo del siglo XVIII, con el cambio de dinastía y el ascenso de la Casa de Borbón, con reformas administrativas que suponen nuevas pautas de representación cartográfica. En este capítulo vuelve la mirada hacia la Tierra Adentro, a la articulación del territorio americano a través de los recorridos y los caminos. Así concluye el volumen explicando el proceso abstracto de construcción espacial: primero, como una expansión de la inmensidad, con una fuerte impronta de la cartografía náutica y las tradiciones cosmográficas vigentes a inicios del siglo XVI, y segundo, con la articulación concreta de los territorios recorridos y vividos. Sin duda, un ambicioso planteamiento teórico con el que presenta nuevas formas de ver la cartografía.

El Dr. García Redondo disfrutó de una Beca Posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde realizó una magnífica labor investigadora y docente. Le deseo mucho éxito en su trabajo y felicito a los directores de la colección *Pictura Mundi* y al editor Pedro Sánchez por tan acertada iniciativa. Sin duda, el libro tendrá una gran repercusión editorial y ojalá se agoten pronto los ejemplares para poder emprender una segunda edición.

# *La nazione del miracolo. L'Italia e gli italiani tra Storia, memoria e immaginario*

## FICHA BIBLIOGRÁFICA



MARCELLO RAVVEDUTO, *La nazione del miracolo. L'Italia e gli italiani tra Storia, memoria e immaginario*, Ediciones Castelveccchi, 2018, 192 páginas. ISBN: 978-88-3282-298-4.

Patrizia Gabrielli | **Università di Siena**

LA STORIA DELLE GRANDI TRASFORMAZIONI strutturali, sociali e del costume, che hanno investito l'Italia sul finire degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, sono state al centro di diversi studi che hanno indagato il «boom» o «miracolo» da diversi punti di vista, a partire dalla stessa definizione, per molti impropria, del fenomeno. Sono state messe in luce innovazioni, persistenza di tradizioni, arretratezze, squilibri e contraddizioni, così come è stata ampiamente sottolineata la nascita di nuovi soggetti sociali. Dimostrando ampia padronanza della bibliografia disponibile, Marcello Ravveduto propone una monografia interessante e originale basata su fonti diversificate edite, è il caso delle memorie e delle testimonianze

pubblicate in altri volumi su quella stagione, cui l'A. fa puntualmente riferimento, e inedite, come nel caso degli «home movies». Sebbene, stando al frontespizio, il biennio considerato è il 1963-64, che vede scemare la spinta propulsiva dell'economia italiana e lasciare il campo ad un rallentamento della «congiuntura», l'A. inquadra il passaggio nel più ampio arco cronologico a cavallo tra il Cinquanta e il Sessanta e, in sette capitoli propone una lettura che spazia dagli aspetti più prettamente economici a quelli culturali focalizzando l'attenzione sulla ridefinizione degli immaginari sociali. Questa, la definirei la sfida dell'A. e il tratto di maggiore originalità del suo più che apprezzabile lavoro. Una sfida che si fonda su una piena consapevolezza: «La realtà riflessa dai media, spesso in maniera alterata, compone l'immaginario che viene contenuto dalla memoria collettiva» (29), ed ancora «Il rapporto tra storia e immaginario non ci deve spaventare, rappresenta, piuttosto, un'occasione per conoscere gli elementi impliciti, istintivi ed emotivi che spesso sono assenti nella documentazione tradizionale» (30-31). Sebbene tante siano le storie di vita riportate da Marcello Ravveduto, l'asse centrale del racconto è data dalla vicenda di *Ciro*, nato nel 1936, parte di quella generazione che ha vissuto la tragedia della seconda guerra mondiale: «*Ciro* è il caso esemplare di una generazione che vive la difficile e lenta ricostruzione materiale e morale del paese. I giovani dell'immediato dopoguerra da una parte sperimentano un eccesso di esperienze, quali i traumi e le privazioni patite durante il conflitto, ma anche le aspirazioni derivanti dal nuovo regime democratico; dall'altra non hanno occasioni per esprimere l'insieme dei desideri contrastanti all'attenzione degli adulti» (60-61). Sebbene si rilevino sostanziali differenze tra le diverse regioni del Paese, sostanzialmente questa generazione vive «una condizione di debolezza sociale» a causa dalla bassa scolarizzazione, della precarietà, delle regole della famiglia patriarcale, tutti fattori che limitano l'autonomia decisionale (61). Vissuto in Campania, precisamente a Salerno, barbiere poi operaio sindacalizzato, *Ciro* è sposato con *Anna*, un'operaia. I coniugi sono genitori di tre bambini e, non trascurabile, padre e madre dell'A. che a un certo punto della narrazione rivela il legame con i protagonisti delle sue belle pagine. Una storia esemplare e paradigmatica quella di *Ciro* ed *Anna*, attraverso la quale, con grande partecipazione che non inficia l'interpretazione - a tale proposito merita richiamare l'attenzione sulle accurate pagine dedicate alla soggettività dello storico - Marcello Ravveduto restituisce al lettore un percorso di straordinaria emancipazione dalla precarietà, un cammino comune a tanti italiani, o meglio, la storia «di un'Italia contadina che si è sollevata sul piedistallo della modernizzazione» (75), la storia di milioni di donne e uomini che, non senza sacrifici e impegno, si sottraggono ad «una secolare povertà» (64).

Il dipanarsi di diverse storie individuali raccontate dagli stessi testimoni del boom, che l'A. trae in grande misura da altri volumi dedicati al tema, lascia emergere la metamorfosi della dimensione quotidiana, della dimensione materiale delle e degli italiani. Mutazioni dovute anche all'accesso ai consumi che produssero straordinari cambiamenti della vita materiale con consistenti miglioramenti delle condizioni di vita ed altrettanto rilevanti trasformazioni nella mentalità. Lavatrici, frigoriferi, ferri da stiro elettrici escono quotidianamente dalle piccole medio imprese che costellano il territorio delle regioni centro settentrionali. Questa diversa morfologia produttiva è tra le altre positive novità di quegli anni, che si traduce nel rafforzamento e in una caratterizzazione del mercato italiano e di interi settori capaci

di assorbire manodopera garantendo un alto tasso occupazionale: processi, sottolinea a più riprese l'A., non indifferenti ai processi di costruzione della democrazia.

Gli elettrodomestici entrano nelle case degli italiani e sono accolti con grande soddisfazione dalle donne che vi intravedono l'alleggerimento del lavoro domestico. La diffusione di automobili, specialmente delle utilitarie FIAT 600 e 500, interviene sui dati della produzione e sugli stili di vita mentre si realizzano, non senza limiti e speculazioni, tante opere volte a favorire la comunicazione, si pensi anche solo all'Autostrada del Sole la cui costruzione si è fissata nelle memorie di molti. Interventi che si riflettono con forza sulla mobilità e, insieme con il miglioramento del tenore di vita, introducono la diffusione delle vacanze estive e invernali, al mare, in montagna, sui laghi.

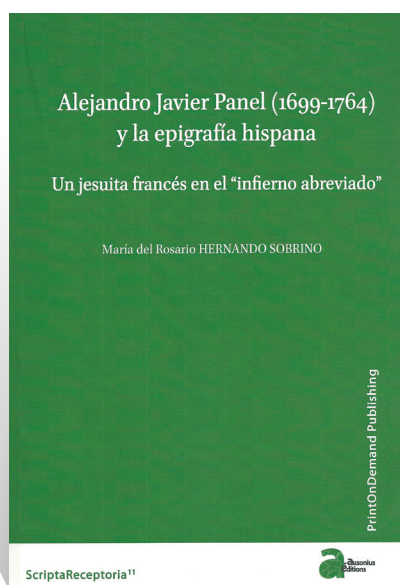
In questo quadro, Ravveduto assegna un ruolo particolare alla televisione. A partire dal 1954, anno delle prime trasmissioni Rai, e sempre più massicciamente dall'ultimo scorcio del decennio, la televisione si afferma quale oggetto amato e desiderato. Lo è anche per Ciro ed Anna: «Nel soggiorno, dove si consumano i pasti, la protagonista indiscussa è la televisione, posizionata di fronte al divano» (45). L'apparecchio contribuì, come è stato rilevato, alla diffusione della lingua nazionale, di una lingua tutt'altro che statica, che cambia «al cambiare delle condizioni», da qui l'introduzione di nuovi vocaboli ed espressioni coniate dai media (260). Importante anche il ruolo di alcune trasmissioni ai fini di una maggiore e diffusa conoscenza del patrimonio culturale italiano. Si pensi a proposito al ruolo degli sceneggiati di grande successo, al cinema, al varietà, allo sport, tutte manifestazioni che agevolano i processi di integrazione e di consolidamento del senso di appartenenza alla comunità. Se da un lato, nel lungo periodo la televisione indebolì la socializzazione familiare (come denunciava un'abbondante letteratura), dall'altra, alle origini, la sua limitata diffusione favorì nuove forme di sociabilità. Abbondano le testimonianze di coloro che per assistere alle trasmissioni più in voga, da *Lascia o raddoppia?* condotto dal popolarissimo Mike Bongiorno, a *Canzonissima*, piuttosto che il Festival della Canzone italiana, si radunavano nei bar, nelle osterie o nelle abitazioni di più fortunati vicini di casa. Da tali processi non può restare estraneo lo storico: «I media hanno stravolto il laboratorio dello storico in cui affluiscono, oltre ai tradizionali documenti cartacei, i suoni, le immagini e gli oggetti della cultura materiale. Fonti che trasudano memoria e che concorrono a "fare gli italiani" scandendone l'esistenza collettiva e avviandone una nazionalizzazione tumultuosa, gonfia di umori, di mode, di accensioni improvvise e tuttavia in grado di scardinare tutti i tradizionali riferimenti culturali ereditati dall'Ottocento» (19). I cambiamenti, rileva a ragione l'A., sono evidenti maggiormente tra i giovani, ormai diversi da Ciro ed Anna. Ragazzi e ragazze ascoltano una nuova musica che trova incarnazione negli «urlatori». Ampie tracce di questa mutazione generazionale, alla quale è dedicato in particolare il quinto capitolo, si rinvencono nella dimensione del consumo, che veicola oggetti e messaggi specifici, come nell'autorappresentazione, aspetto studiato sulla base di immagini e filmati. I giovani si differenziano dagli adulti anche in virtù di una rivoluzione estetica che sottolinea lo stacco generazionale con la conquista e la pratica di inediti spazi di libertà. Passaggi in tale direzione si colgono anche nella dimensione di genere. Le giovani donne con i loro atteggiamenti, abiti, colori, sembrano confermare che il cambiamento in atto le ha coinvolte: «vestono alla moda, indossano accessori vistosi, cominciano a truccarsi, bevono alcolici, fumano e non hanno remore a condividere momenti collettivi con

l'altro sesso. La loro vita sta cambiando. Anche quando rimangono in casa hanno maggior tempo da dedicare a se stesse» (74).

Ampio spazio è dedicato alla dimensione politica e alle strategie di alcuni leader; le elaborazioni teorico politiche: su quest'ultimo aspetto merita menzione il paragrafo dedicato a "il Mulino". Sono ampie e argomentate le considerazioni su alleanze, programmi, riforme attuate e mancate. E' il caso della riforma Sullo sulla pianificazione urbanistica, al centro di contese ed aspre polemiche, attacchi personali: «Da allora chiunque abbia tentato di riordinare l'urbanistica è stato marchiato con la "sindrome di Sullo", una patologia infettiva che mette a rischio anche la più brillante carriera politica» (181). Interessanti i tanti richiami alle forme della propaganda, tra cui spiccano i documentari prodotti dalla DC e dal PCI a tale scopo che Ravveduto esamina sulla base delle specifiche competenze maturate nell'abito della Public and Digital History. Attraverso un'analisi critica delle posizioni espresse da partiti e alcuni intellettuali, l'A. sembra sollecitare il superamento di visioni e timori anacronistici rispetto alle grandi trasformazioni del tempo presente ed invita a tenere presente un dato: «l'accesso ai consumi nel secondo dopoguerra si è intrecciato con la definizione della cittadinanza repubblicana. I modelli di consumo svolgono una funzione di legittimazione sociali per le "classi subalterne", fino a quel momento escluse dal benessere, contribuendo alla stabilizzazione della democrazia» (101-102).



# Alejandro Panel (1699-1764) y la epigrafía hispana



## FICHA BIBLIOGRÁFICA

MARÍA DEL ROSARIO HERNANDO SOBRINO, *Alejandro Panel (1699-1764) y la epigrafía hispana. Un jesuita francés en el “infierno abreviado”*, Bordeaux, Ausonius Éditions, 2017 (Scripta Receptoria 11), 430 páginas. ISBN 978-2-35613-188-1

Jesús Salas Álvarez | **Universidad Complutense de Madrid**

ALEJANDRO JAVIER PANEL (1699-1777) LLEGÓ EN 1738 A ESPAÑA como preceptor de los Infantes, siendo designado en 1746 profesor del Colegio Imperial de Madrid, actividades que compaginará con su puesto de nombramiento como anticuario del Gabinete de Medallas de la Real Librería, hoy Biblioteca Nacional, que había sido creada por Felipe V en 1711, y en el que venía desempeñando sus funciones desde 1743. Por ese hecho siempre se le ha tenido en consideración por los investigadores españoles como uno de los principales eruditos en Numismática en el S. XVIII español.

Sin embargo, la Prof. Hernando Sobrino nos presenta una importante novedad a la biografía intelectual del Padre Panel, como son los estudios llevados a cabo por el jesuita francés sobre Epigrafía, a partir del análisis de sus manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional, que hasta el momento presente habían pasado desapercibidos para numerosos investigadores y muy poco utilizados por el *Corpus de Inscriptio-num*

*Latinarum II* (CIL), pero que sin duda aportan importantes datos sobre los estudios epigráficos llevados a cabo en España en el S. XVIII.

La estructura del libro está organizada en 9 capítulos y 11 anexos. El capítulo 1 (pp. 13-63) está centrado en el papel desempeñado por la Epigrafía dentro de los estudios históricos de la primera mitad del S. XVIII, glosando el movimiento de los Novatores y de los primeros intentos realizados por Manuel Martí, el Deán de Alicante, y por Gregorio Mayans, o los proyectos institucionales llevados a cabo desde la Real Academia de la Historia. Con todos estos datos, la autora elabora una síntesis del período en cuestión que, hasta el momento presente, había sido tratado parcialmente por los estudios realizados sobre la Anticuaria y la Arqueología del XVIII.

El segundo capítulo (pp. 65-67) es una breve, pero necesaria, introducción al papel desempeñado por la Real Librería o Real Biblioteca, institución creada en 1711 por Felipe V, y en la que Alejandro Panel desempeñó gran parte de su labor como epigrafista y numismata, ya en que 1743 fue designado para el cargo de Anticuaria.

El tercer capítulo (pp. 69-79) es una biografía sobre el personaje, que como bien indica la autora era necesaria por los pocos datos que de él se conocían. En este apartado, hay que destacar la metodología empleada por la Dra. Hernando para acercarnos a Alejandro Panel, al utilizar no sólo información de los propios coetáneos sino también los de sus sucesores en el cargo de anticuario de la Real Librería, y más concretamente Basilio Sebastián Castellanos de Losada.

También es interesante el capítulo cuarto (pp. 81-95) que se centra en el análisis de la correspondencia mantenida por Alejandro Panel con otros eruditos contemporáneos (Marcos Burriel, Enrique Flórez, José Alsinet, Nicolás Estrada, Livino Leyrens, Francisco Pérez Bayer, Guillermo Tyrry, Pedro Leonardo de Villacevallos, Luis José Velázquez de Velasco y Bernardo de Estrada), todos ellos interesados en cuestiones de epigrafía y numismática, que participaron en mayor o menor medida en los proyectos institucionales llevados a cabo por los monarcas borbones e, incluso, alguno de ellos llegó a poseer una importante colección epigráfica.

Un hecho que analiza Rosario Hernando es la red de corresponsales reunida por el autor jesuita, y que fue una cuestión muy común entre los eruditos españoles del momento, como fue el caso de Enrique Flórez.

Una de las principales aportaciones de la obra la encontramos en el capítulo 5 (pp. 97-102), donde la autora hace una exhaustiva relación de los manuscritos de numismática (38 en total) y de epigrafía (en número de 10) que agrupan las obras de Alejandro Panel y que se conservan en la Biblioteca Nacional y en otras bibliotecas fuera de España.

El capítulo 6 (pp. 103-125) se centra en el análisis de los manuscritos relativos a la epigrafía latina hispana, en los que se distinguen tres grupos: “manuscritos primarios”, que registran el simple vaciado de las fuentes bibliográficas; “manuscritos elaborados”, auténticos *corpora* temáticos y, finalmente, los denominados “otros manuscritos” que, sin ser de contenido estrictamente epigráfico o referirse a otras provincias romanas, contienen alguna inscripción de Hispania.

Dos cuestiones pueden mencionarse de la lectura de este capítulo. En primer lugar, las similitudes que presentan los trabajos de A. Panel con los proyectos ilustrados de Luis José Velázquez de Velasco y Tomás Andrés de Gusseme, ambos amparados por la Real Aca-

demia de la Historia, debido a la exhaustividad en la recopilación de las fuentes conocidas hasta el momento.

En segundo lugar, la Dra. Hernando ha podido recuperar la ficha-tipo empleada por Panel para diseccionar los manuscritos (pp. 115-117) y así poder elaborar sus trabajos, lo que supone una novedad respecto a trabajos anteriores sobre Historiografía de la Epigrafía española. Además, y ahondando un poco más en este sentido, podemos ver que este método no dista mucho del que un siglo después empleó E. Hübner para elaborar el *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

El capítulo 7 (pp. 127-140) se centra en el estudio del método epigráfico empleado por Panel. Consistía en la creación de una serie de fichas que, posteriormente, se agrupaban en cuadernillos, divididos por poblaciones. Esta información era remitida a sus colaboradores, quienes sobre el terreno comprobaban la veracidad de los datos, realizando, en su caso, las correcciones pertinentes. Hemos de decir que este método de trabajo no era novedoso, pero sí el habitual de la época, pues fue el mismo que aplicó el Padre Flórez para la redacción de su *España Sagrada*.

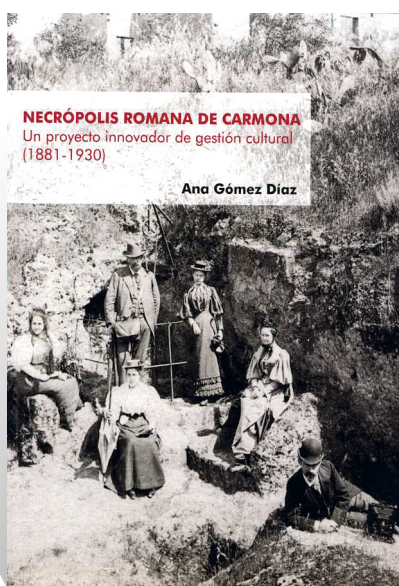
El Capítulo 8 (pp. 141-155) está dedicado a valorar el papel desempeñado por Alejandro Panel en la Historia de la Epigrafía Española, así como al uso que autores posteriores realizaron de los trabajos del autor jesuita. En especial, hay que destacar la escasa presencia que tienen sus manuscritos en el CIL, aun cuando hay casos, como la inscripción CIL II 3174, procedente de Rubielos de Mora (Toledo) – actualmente en paradero desconocido como bien señala Rosario Hernando- que aparece completa en el manuscrito de Panel, mientras que en la obra de Hübner está incompleta (p. 143).

El capítulo 9 (pp. 157-164) se centra en los «pioneros de la epigrafía latina hispana», donde la Dr. Hernando destaca la importancia de Alejandro Panel, a quien coloca al mismo nivel que Luis José Velázquez de Velasco, Marqués de Valdeflores. Igualmente, menciona las relaciones existentes entre ambos epigrafistas, que compartieron colaboradores y, sobre todo, su pertenencia a los mismos círculos políticos e instituciones culturales de la época.

No podemos finalizar este análisis sin hacer mención a los 11 anexos (pp. 185-430) presentes en la edición del trabajo, que constituyen una de las grandes aportaciones de la obra, no sólo porque facilitan la búsqueda de la información, sino también porque permiten realizar rápidamente interconexiones entre los diferentes apartados, lo cual redundará en una mayor importancia del propio trabajo, no sólo por su exhaustividad sino por su sencillez a la hora de realizar cualquier consulta dentro del propio libro.

En definitiva, nos encontramos ante un libro que se va a convertir en obra de referencia por partida doble para los estudios de la epigrafía, de la Historia de la Epigrafía y de la Historia de la Arqueología. De una parte, por su análisis de la figura y obra de Alejandro Panel, y, por otra, porque servirá de modelo para futuras investigaciones sobre los estudios epigráficos llevados a cabo en España durante el S. XVIII.

# *Necrópolis romana de Carmona. Un proyecto innovador de gestión cultural (1881-1930)*



## FICHA BIBLIOGRÁFICA

ANA GÓMEZ DÍAZ, *Necrópolis romana de Carmona. Un proyecto innovador de gestión cultural (1881-1930)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, sección Historia, serie Otras Publicaciones, 2018, 254 págs. más planos, ISBN: 978-84-7798-426-9.

Oliva Rodríguez Gutiérrez | **Universidad de Sevilla**

SIN DUDA ALGUNA, EL PERÍODO QUE DISCURRE ENTRE FINES DEL SIGLO XIX y comienzos del XX constituye un momento crucial para la consolidación de la práctica arqueológica moderna en España. Si bien, lamentablemente, más tarde llegarían tristes coyunturas que supondrían un estancamiento cuando no una vuelta atrás en diferentes aspectos, en estos años cabe rastrear determinados hitos pioneros en la consideración del patrimonio arqueológico y la gestión planificada del mismo. Es ahí donde el análisis del proyecto vanguardista desarrollado por George Bonsor y Juan Fernández López en la necrópolis de Carmona toma sentido. A la creatividad y «mente abierta» del primero se unió la capacidad práctica y el apego identitario al pasado propio del farmacéutico carmonense.

Lo que empezó siendo un proyecto personal, en el que ambos comprometieron buena parte de su patrimonio, derivó en el diseño de un sistema de gestión sostenible, al que se sumarían donaciones privadas, subvenciones públicas –las menos- y otras inteligentes y estudiadas estrategias de beneficio (cap. 6); la venta de recuerdos, la prestación de servicios de restauración a visitantes o la puesta en cultivo de terrenos incluidos en la propiedad serán algunas de ellas, al margen de la más tradicional y previsible venta de entradas. Que este modelo innovador de «marketing cultural» -que aún hoy se mira con cierto recelo- no estuvo errado se pone de manifiesto en el hecho de que la necrópolis de Carmona pudiera convertirse, con la definición del modelo autonómico, en uno de los ocho Conjuntos Arqueológicos andaluces, en la cúspide de la un tanto malograda Red de Espacios Culturales de Andalucía (RECA).

Al margen de los numerosos estudios realizados a lo largo de décadas sobre la controvertida interpretación histórica y cultural de este singular conjunto funerario, en época más reciente ha aumentado notablemente el interés por su vertiente patrimonial. En este último recorrido científico se inserta el trabajo de Ana Gómez Díaz. La autora, en su calidad de responsable desde hace ya casi dos décadas del Castillo de Mairena del Alcor, última residencia de Bonsor, es una excelente conocedora de la labor desarrollada por el inglés -y francés- en la región. Su estudio ha incorporado no solamente abundante y minuciosa documentación conservada en diferentes archivos sino que, más aún, refleja una verdadera sintonía con el talante personal con el que George Bonsor se acercó, a lo largo de toda su vida, al patrimonio andaluz, su conocimiento y su salvaguarda.

De hecho, sólo la revisión de una documentación que, a primera vista, podría parecer anecdótica y que incluye desde entradas, folletos, postales, fotografías, hasta minuciosos planos y una dilatada correspondencia, le ha permitido la reconstrucción del ilusionante proyecto. Fraguado desde Carmona, llegó a incorporarse a los circuitos de prestigiosos turoperadores internacionales como la compañía británica *Thomas Cook & Son*, o a quedar incluido en influyentes guías de viajes como la célebre *Michelin*. Es precisamente esta documentación la que ha posibilitado conocer el papel influyente de G. Bonsor como asesor, por ejemplo, de J. R. Mélida en sus intervenciones patrimoniales en Mérida. O, en esa misma línea, consolidar definitivamente su reconocimiento como uno de los «padres» de la arqueología española moderna, habiendo estado en contacto e incluso colaborado directamente con otros nombres de referencia como P. Paris, Juan de Dios de la Rada y Delgado, Arthur Engel, Fidel Fita o Archer Huntington, entre otros. Sus planos y dibujos, más allá de la calidad estética propia de su formación artística, reflejan una verdadera preocupación por la documentación y el registro. Buena parte de ellos ha sido reproducida en este libro, con una calidad que se debe al buen hacer de su autora y al esmero del Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, responsable de la edición.

La obra se organiza de acuerdo a una estructura orgánica y coherente en la que cabe recocer la propia progresión lógica de todo proyecto arqueológico moderno. Ello permite ir recorriendo las líneas maestras de la propuesta del afortunado tándem Bonsor-Fernández López, que comenzó en 1881 y que llegó a su fin con la muerte del primero en 1930 y la cesión al Estado del yacimiento. Su carácter innovador está ya presente desde la misma metodología arqueológica de campo y el concienzudo registro de los datos, en la que se considera la primera excavación sistemática de la Península ibérica. No olvidemos las actividades mucho menos controladas pero más propias de su época que, por los mismos años, se estaban



desarrollando en la vecina Itálica, a iniciativa, por ejemplo, de otro importante personaje de los círculos eruditos de la arqueología sevillana como era la Condesa de Lebrija, doña Regla Manjón. El diseño integral gestado para la necrópolis de Carmona suponía el salto de la concepción anticuaria a la preocupación moderna por la interpretación de los restos y su presentación al público de forma atractiva y comprensible. Esta se acompañaba, incluso, de propuestas de carácter «experiencial», de las que hoy hacen las delicias de propios y extraños en el campo del turismo cultural globalizado y democrático.

Así, en los diferentes capítulos se va avanzando, en primer lugar, por los trabajos arqueológicos llevados a cabo para el descubrimiento de diferentes tumbas (cap. 3); en esta nueva etapa, claramente distanciados desde el punto de vista procedimental de las incursiones previas en la necrópolis. Fue, precisamente, una excavación más depurada y, sobre todo, un registro más escrupuloso, tanto en lo referido a la documentación gráfica como a la conservación y clasificación de los materiales recuperados, lo que permitió ulteriores apuestas por la presentación de resultados al público y la creación de un museo de sitio (cap. 5). A este, en cierta forma, aún debe mucho el actual Conjunto Arqueológico, constituido como tal a comienzos de la década de los noventa, integrado en el organigrama de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El proyecto de Bonsor y Fernández López se significa, además, por ser una apuesta personal y de carácter privado –de ahí su mayor singularidad-. Poseía unos objetivos claros que pasaban, por ejemplo, por la adecuación del yacimiento para la visita (cap. 4), entendido ya en este momento como producto turístico de calidad, a imagen de otras experiencias que ya se estaban desarrollando en ámbito internacional y de las que era buen conocedor, especialmente, el curioso y receptivo G. Bonsor. De hecho, una de las principales y más atractivas aportaciones de este libro es la contextualización de la labor de estos entusiastas en el nacimiento, en ámbito internacional, del turismo cultural tal y como lo entendemos hoy en día (cap. 2).

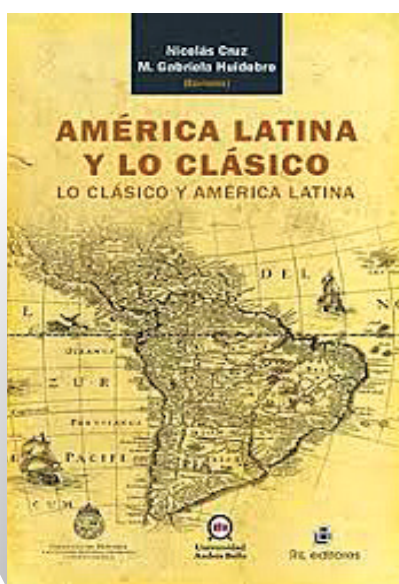
El trabajo de Ana Gómez consigue, desde una aproximación historiográfica, frecuentemente denostada en el marco de nuestras disciplinas, trazar un evocador panorama de la realidad histórica de la época. Una etapa floreciente en Europa en la que, especialmente la creciente y adinerada burguesía, buscará nuevos símbolos de estatus. El acceso a otras culturas y entornos, en ocasiones con una mentalidad heredada, por qué no, del todavía muy reciente pasado colonial, será el objetivo de la aristocracia anglosajona.

En definitiva, sorprende, al leer el libro de Ana Gómez, lo moderno de esta experiencia en la necrópolis de Carmona y, de forma más general, de las rutas altamente especializadas para la época por la comarca de Los Alcores en la que esta se enmarcaba. Más aún, enrojece conocer esta pionera propuesta cuando, un siglo después, en muchos yacimientos creemos estar innovando con iniciativas –a las que denominados «Arqueología pública»- que ya pueden ser rastreadas en las de estos visionarios. Avergüenza, de hecho, comprobar que su sensibilidad no caló lo suficiente en sus contemporáneos ni su senda supo ser continuada por las administraciones públicas a las que se legó un producto patrimonial exitoso y sin precedentes. En la coyuntura actual, en la que en muchas ocasiones faltan los medios tanto humanos como presupuestarios para un adecuado rendimiento social de nuestros bienes patrimoniales, cabría reflexionar sobre modelos alternativos de gestión. Estos, mixtos o incluso priva-



dos, tutelados oportunamente por las administraciones públicas, no deberían significar, por ello, menoscabo a su correcta tutela y conservación. Obras como la de Ana Gómez, objetiva y analítica a la vez, sirven, de hecho, para llamar la atención sobre la validez, en ocasiones, de aquella máxima que sostiene que «cualquier tiempo pasado fue mejor».

# *América Latina y lo clásico. Lo clásico y América Latina*



## FICHA BIBLIOGRÁFICA

---

N. CRUZ, M.G. HUIDOBRO (editores), *América Latina y lo clásico. Lo clásico y América Latina*, 1ª. Edición, Instituto de Historia, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Universidad Andrés Bello, RL eds., Santiago de Chile, 2018, 340 pp. ISBN 978-956-01-0550-9.

---

---

Eleonora Dell' Elicine | **Universidad de Buenos Aires**

COMO SU TÍTULO INDICA, EL PROBLEMA QUE VERTEBRA ESTE LIBRO es la compleja relación entre la cultura grecorromana y América Latina. Los 15 artículos que lo integran profundizan en aspectos muy variados de la cuestión -recepción textual, impacto en prácticas, modos de comunicar, formas de hacer ciudad, etc. Esta variedad se mueve con comodidad en diferentes escenarios regionales -territorios de los actuales Chile, Brasil, Méjico, Colombia, Argentina, California, etc.-, a lo largo de un arco temporal que se inicia en el siglo XVI y se extiende hasta la segunda mitad del siglo XX.

La introducción a cargo de los editores señala la vocación interdisciplinaria de la propuesta. A lo largo de sus hojas efectivamente desfilan objetos distintos, muchos de ellos tra-

bajados en su interior en diferentes perspectivas. El caso del artículo de Carolina Domínguez, combinando análisis de las políticas educativas y lingüísticas para dar cuenta de los vaivenes curriculares de las lenguas clásicas en Argentina durante el siglo XIX, o el examen de las tertulias, bibliotecas y periódicos que propone Ricardo Del Molino para Nueva Granada, muestran con bastante exactitud este diálogo disciplinar que los editores han sabido promover en el libro.

La introducción no desgrana ni extensiva ni conceptualmente la complejidad del problema que se plantea. El lector lo percibe desde el índice y con material interesante a lo largo de la obra: la cultura clásica en América latina se hace presente en los más diversos códigos. Principalmente los artículos a cargo de Cruz, Brañes, Gaune, López Saiz, Carolina Valenzuela y Lucrecia Enríquez focalizan en los códigos discursivos y textuales; mas la consideración de códigos arquitectónicos y urbanos que proponen los trabajos de Garraffoni y de Sanfuentes permite al lector advertir la variedad de tramas capaces de vehiculizar el legado antiguo en esa orilla del Atlántico. El examen cifrado en los códigos se abre también al análisis de las prácticas e instituciones fundadas en el nuevo mundo. Como ejemplo, el caso de la persecución a la idolatría estudiado por Eduardo Valenzuela ilustra cómo el diseño y la implementación de esta práctica en América está influenciada por *auctoritates* antiguas que se remontan a la Biblia y la patrística; y a su turno la fundación de colegios y universidades en escenarios tan distintos como los que refieren los textos de Donoso, Del Molino, Domínguez, Vargas Valencia también dan cuenta de la profunda influencia de la tradición clásica en la implementación y labor de instituciones fundantes en esas sociedades nuevas. Códigos, prácticas e instituciones se ponen en juego en algunos de los artículos como piezas clave en la movilización de facciones, de la lucha política y de la competencia por proyectos de orden. En este punto, las contribuciones bien logradas de Gauna, muy especialmente de Huidobro, Del Molino, Domínguez, y Lucía Enríquez no sólo muestran al lector la presencia de lo clásico en América sino que exploran los usos que en esas sociedades los mantienen vigentes.

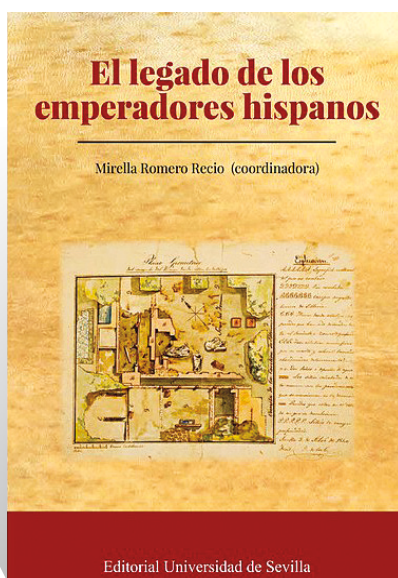
A lo largo de las páginas, por lo menos cinco conceptos que no son recogidos en la introducción intentan de maneras diferentes dar cuenta de la complejidad del vínculo entre las sociedades latinoamericanas y la herencia clásica: el de mestizaje (Vargas), el de transmisión (Brañes), el de recepción (Huidobro, López Saiz), el de autoridad (Brañes) y el de tradición (Domínguez, López Saiz, Vargas). Se tratan de conceptos que hacen pie en diversos aspectos del problema y muchos de ellos también responden a diferentes modos historiográficos de entender la relación entre culturas. Ameritaría atención particular las formas, aplicaciones y límites de este conjunto clave de categorías para este campo disciplinar.

Considerando la heterogeneidad del público lector (especialistas en historia clásica, en historia americana, estudiantes interesados en el problema, etc.), la inserción en primer lugar del artículo de Rosa Sanz sobre la herencia romana en la conquista de América resulta una decisión feliz y acertada. Con la erudición potente que la autora acostumbra, en breves páginas traza un esbozo de la relación política, religiosa e intelectual entre América y Europa presente desde la conquista. El artículo predispone al lector a advertir la complejidad del vínculo, que no solo es de forma sino que moviliza esquemas de percepción, modalidades de fuerza y técnicas de poder que descansan en último grado no solo en la violencia sino en el despliegue de la escritura.

Dos aspectos a considerar se desprenden de la lectura global del texto. En primer lugar, el título del libro anuncia una relación entre América Latina y lo clásico, pero –y como no podría ser de otra forma– el bagaje clásico está mediado por la acción del cristianismo y la iglesia. Esto está problematizado en la contribución de Sanz y en otros artículos como en el de Lucia Enríquez, pero una vez más no figura en la agenda de cuestiones trabajadas por la introducción ni, de modo sorprendente, en el artículo de Eduardo Valenzuela que se expide sobre el bagaje bíblico y el *De correctione rusticorum*. En todo caso, debería especificarse qué se entiende por «lo clásico» en esta parcela, porque resulta de impacto fundamental para la inteligencia del objeto.

En segundo lugar, el orden de publicación de los artículos. Por el tema que propone, resulta difícil en una compilación de estas características atenerse a un criterio único como podría ser el cronológico o el agrupamiento por escenarios territoriales, y necesariamente lo más conveniente es combinar un aspecto y otro. El índice predispone al lector a encontrar un criterio territorial que intercala de forma subordinada un orden cronológico (primero se trata el problema en Chile desde el siglo XVI al XIX, luego en Nueva Granada durante el siglo XVIII, acto seguido en Argentina en el siglo XIX, Brasil en el siglo XX). Entre el artículo de Garrafoli y el de López Saiz –versados ambos en Brasil–, el orden cronológico se invierte dando primer lugar a la contribución de Garrafoli que trabaja sobre el siglo XX y colocando en segundo al de López Saiz centrado en la segunda mitad del siglo XIX. Las siguientes monografías de Vargas y de Valenzuela focalizan en el escenario mejicano, siendo la primera un tratamiento general y de amplio espectro cronológico, y la segunda más particular referida a la segunda mitad del siglo XVI: en tal caso el orden resulta nuevamente inteligible. La previsión vuelve a suspenderse en el caso del artículo siguiente, en el cual Enríquez trabaja sobre las galerías de los héroes chilenos. El libro con criterio se cierra con la contribución de Sanfuentes sobre la Villa Getty. Un orden de edición diferente permitiría al lector una optimización y cruzamiento más productivo de los textos, por ejemplo encontrar de forma más directa los muchos puntos de contacto entre los textos de Enríquez y Cruz, por nombrar un ejemplo; o entre los de Domínguez y Vargas, por citar otro. Tampoco el índice onomástico resulta de mucha ayuda en la tarea. Estos aspectos contribuirían a potenciar la lectura de un material muy interesante y muy pertinente para el campo. La llegada de *América Latina y lo clásico. Lo clásico y América latina* se celebra como una buena contribución a un objeto de estudio que, como señala uno de los autores, no recibe la atención que merece.

# El legado de los emperadores hispanos



## FICHA BIBLIOGRÁFICA

MIRELLA ROMERO RECIO (COORDINADORA), *El legado de los emperadores hispanos*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Colección Historia y Geografía nº 348, 2018, 221 págs. + figs. ISBN: 978-84-472-2838-6.

Gloria Mora | **Universidad Autónoma de Madrid**

LA CONMEMORACIÓN DEL 1900 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE TRAJANO en 117 d.C. y el ascenso de Adriano al poder generaron en 2017 y 2018 varias reuniones científicas y exposiciones<sup>1</sup> que han proporcionado una nueva visión de estos dos emperadores, revisando la historiografía antigua y moderna y confrontándola con la arqueología más reciente.

Precisamente el libro que comentamos surge de un workshop celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid el 21 de abril de 2017 con el mismo título y prácticamente los mismos participantes. Es uno de los resultados del proyecto coordinado I+D financiado por

1. *Traiano. Costruire l'Impero, creare l'Europa* en el Museo dei Fori Imperiali (Mercati di Traiano), y *Adriano-Metamorfosis. El nacimiento de una nueva Roma*, en el Museo Arqueológico de Sevilla.

el Ministerio de Economía y Competitividad, integrado por “La construcción de la imagen de los primeros emperadores hispanos (siglos XV-XX). Un análisis historiográfico de la interpretación de la diversidad”, dirigido por la profesora Mirella Romero Recio (UC3M), y por “Adriano y la integración de la diversidad regional. Una perspectiva histórica e historiográfica”, codirigido por el profesor José Manuel Cortés Copete y la profesora Elena Muñiz (Universidad Pablo de Olavide de Sevilla).

El libro, coordinado por la profesora Mirella Romero Recio, está dedicado a la recepción e interpretaciones de Trajano y Adriano en época moderna, en el marco del uso generalizado de la Antigüedad con diversos fines ideológicos. Consta de once textos de nueve investigadores españoles (de las Universidades Carlos III de Madrid, Complutense, Sevilla y Pablo de Olavide) y de una italiana (Istituto Centrale per l'archeologia) sobre la construcción de la imagen o imágenes de Trajano y Adriano en la historiografía desde distintas perspectivas, con una cronología que va desde la misma época de Trajano hasta comienzos del siglo XX, si bien hay continuas y muy útiles menciones a la investigación actual, sobre todo en arqueología. Todos los textos, salvo dos, se centran en la historiografía hispana, y se suceden – y a veces se solapan – en orden cronológico: tres sobre Trajano, cuatro sobre Adriano, y tres más sobre Trajano y Adriano en la arqueología de Itálica, en obras de arqueología españolas de los siglos XIX y primer tercio del XX, y en el pensamiento nacionalista andaluz.

Ya en su texto introductorio Mirella Romero Recio señala la diferente consideración y valoración que la historiografía antigua y moderna ha prestado a Trajano (elogios) y a Adriano (críticas). Trajano, considerado por sus contemporáneos como uno de los mejores emperadores, fue rápidamente cristianizado y mostrado como *exemplum virtutis* durante la Edad Media y Moderna, especialmente en España por el hecho de haber nacido en Itálica; por el contrario, la historiografía, a partir de la Historia Augusta, ha solido fijarse en los defectos de Adriano o bien, en el caso de la historiografía hispana, procurado no mencionarlos. No obstante, ambos tendrán un papel protagonista en la historiografía española por el hecho de ser de origen hispano.

Jaime Alvar, director del Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja, inaugura el libro con un texto sobre “La cristianización de Trajano”, cuestión fundamental para entender su protagonismo en la historiografía posterior. El proceso de sublimación comienza coetáneamente con el *Panegírico* en el que Plinio el Joven atribuye a Trajano todas las virtudes del buen gobernante, mereciendo por ello el título de *Optimus Princeps* otorgado por el Senado en 114 d.C. (¿o 103, según las monedas?), y convirtiéndose así en modelo de gobernantes frente a la imagen negativa de Calígula o Domiciano proporcionada por las fuentes. Cómo se gesta esta imagen, que se asentará y perdurará en la historiografía, a partir del *Panegírico* como documento de propaganda política favorecida por la oligarquía y seguida por Dión de Prusa, Amiano Marcelino, Eutropio o Aurelio Víctor, “artífices ... de la fama de Trajano”, fundamentada en la combinación de las cualidades de un gobierno absoluto con el respeto a las instituciones republicanas, además de extender al máximo los límites del Imperio (p. 16). Imagen que consolida la historiografía cristiana, tema central del texto de Alvar: el proceso de cristianización del emperador al que incluso se le atribuye la tolerancia hacia los cristianos (Eusebio de Cesarea), como demuestra la extendida leyenda medieval acerca de su clemencia y justicia con la viuda, que redundará en la salvación de su alma por intercesión de Grego-



rio Magno, obispo de Roma entre 590 y 604. Una leyenda que se inserta “en el contexto del debate sobre las propiedades de la oración y la posibilidad de la salvación retrospectiva” (p. 21), y que conocemos por varias fuentes prácticamente coetáneas: en Oriente, el relato de Juan Damasceno, a principios del s. VIII; en Occidente, en la misma época, el de un monje de la abadía benedictina de Whitby, al norte de Inglaterra, y el de Juan el Diácono en su *Vita Gregorii*, en la segunda mitad del siglo, sintetizados en la *Legenda Aurea* a mediados del s. XIII. Alvar señala, sin embargo, que la anécdota habría pertenecido en realidad a Adriano, según Dión Casio, pero acabó atribuyéndose a Trajano debido a la creciente fama de éste como buen gobernante por sus virtudes hasta el punto de ser digno de ganar la salvación de su alma pese a no estar bautizado.

María Jesús Fuente, en “Un emperador en el taller: construcción y reconstrucción de la figura de Trajano a lo largo de la Edad Media”, avanza y profundiza en el tema tratado por Alvar: las transformaciones experimentadas por la imagen de Trajano como príncipe cristiano desde la Antigüedad Tardía (véase los elogios de Claudiano a fines del s. IV) y durante la Edad Media, a partir del episodio de “la justicia de Trajano”, o representación en la literatura y el arte de la leyenda de la viuda que pide justicia al emperador y la salvación del alma de Trajano por intercesión del papa Gregorio Magno. Un episodio que aparece especialmente en tres momentos, siempre vinculado a un interés por presentar a Trajano como máximo ejemplo de buen gobernante por sus virtudes políticas, militares y morales, y, por tanto, como modelo para reyes y emperadores contemporáneos: a mediados del s. IX en versión de Juan el Diácono, a mediados del XII con Juan de Salisbury y su *Policraticus*, y en el XV con Cristina de Pizán (y difundido también por Dante en varios pasajes de su *Divina Comedia*). Es interesante el planteamiento de la autora: muestra cómo Trajano va perdiendo sus rasgos anticristianos (pese a la actitud muy crítica del cardenal Baronio) a medida que se consolidan sus cualidades y virtudes (justicia, clemencia, generosidad...), propias del buen gobernante; al mismo tiempo vincula estos cambios a conflictos políticos y religiosos de las distintas etapas del proceso. De ahí que se convierta en modelo para la educación de reyes y príncipes (por ello Cristina de Pizán atribuye la misma anécdota de la viuda a Carlos V de Francia). En resumen, a lo largo de la Edad Media se va creando una imagen de Trajano que llega consolidada al Renacimiento.

Esta imagen es recogida por Mirella Romero Recio en el capítulo dedicado a “Trajano. De gobernante ideal a personaje dramático en la España del siglo XVIII”. La autora indaga en la influencia del *Panegírico* de Plinio sobre el tratamiento de ambos emperadores durante la Ilustración española, concretamente en la literatura política y teatral. Parte de la comparación de Trajano y Felipe IV planteada ya por Luis Morales Polo en su *Epítome de los hechos y dichos del emperador Trajano* (1654), cuya intención es exaltar las virtudes y logros de un emperador romano de origen hispano en el contexto de decadencia del Imperio español (texto que curiosamente vuelve a utilizarse en 1808 contra los franceses). Es el teatro uno de los medios de mayor difusión de la fama de Trajano y sus virtudes, pero incluye también a Adriano. La autora se centra en el drama *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor*, de José de Cañizares (1735), que se inspira ampliamente en *Adriano en Siria*, libreto de Pietro Metastasio estrenado en Viena en 1732, y en el que Cañizares demuestra conocer las fuentes clásicas sobre la vida de ambos emperadores (Dión Casio, *Historia Augusta*, etc.). Así, Cañi-

zares redime a Adriano de sus defectos haciéndole rechazar sus aficiones y caprichos y asumir sus obligaciones como gobernante por el bien del Imperio, aunque nunca llegó a poder compararse con Trajano. Esta doble presencia la encontramos también en el arte: en 1774-76 Mengs pintó en el Comedor y Sala de Audiencias de Carlos III en el Palacio Real de Madrid una Apoteosis de Trajano en la que, según José Nicolás de Azara, ambos gobernantes eran equiparables en virtudes, si bien Carlos III superaba al romano por ser un príncipe verdaderamente cristiano. Años después, en 1797, Mariano Salvador Maella decoró la Sala de Vestir de Carlos IV con una Apoteosis de Adriano.

De Trajano en el siglo XVIII pasamos a Adriano con el texto de Elena Calandra: “*Atheniensium studia moresque hausit. L'immagine della Grecia nella storiografia su Adriano*”. Se trata de una extraordinaria síntesis sobre la profunda helenicidad de Adriano según la diferente información aportada por las fuentes latinas, las griegas y las cristianas. Si bien las fuentes se centran en la influencia de la Atenas clásica en Adriano, la documentación arqueológica muestra una imagen muy distinta y plural que reúne la variedad de las influencias recibidas por Adriano (la época helenística, el Egipto faraónico y alejandrino) y amplía sus actividades políticas, culturales y edilicias. Entre estas últimas cabe mencionar la Villa de Tívoli, que Calandra relaciona con la admiración de Adriano por Alejandro, manifestada también en otras actividades como la caza, la fundación de ciudades con su nombre y construcciones en Atenas y en Roma. Las fuentes reflejan, además, la formación de Adriano en todos los ámbitos de la vida griega: no sólo la lengua y las costumbres, sino también la medicina, las ciencias y el arte; el resultado es un estudioso completo que trasciende, como afirma la autora, el tópico del *graeculus* de matiz despreciativo (en la historiografía moderna) para convertirse en *graecus*, de Hadrianus a Hadrianós.

En “Adriano y la religión egipcia. Perspectivas pasadas y presentes”, Elena Muñoz Grijalvo presenta la relación de Adriano con los cultos egipcios, una relación no comentada por las fuentes pero que constituye un tema importante en la investigación sobre la religiosidad del emperador. El objetivo de este texto es analizar las teorías antiguas y modernas al respecto y las posibles vías de investigación futuras. La escasa y contradictoria información de las fuentes sobre Adriano y la religión llevó a construir una imagen dicotómica mantenida por los estudiosos en los siglos XIX y XX: en el s. XIX, un Adriano que buscaba satisfacción espiritual en los cultos extranjeros, incluyendo la magia y la adivinación; en el XX, un Adriano escéptico que utilizó la religión romana tradicional como instrumento político. Es ésta la tesis que acaba asentándose. Pero como explica la autora, el panorama es mucho más complejo y necesita ser analizado desde otros puntos de vista. En primer lugar es preciso tener en cuenta qué se entiende en la historiografía moderna por religión y sentimiento religioso, ya que ello ha condicionado su postura, contribuyendo de manera errónea y anacrónica a deslindar la práctica religiosa de Adriano de su actividad política. Por otro lado, Muñoz Grijalvo destaca la complejidad de la llamada “religión egipcia”, que comprende los cultos faraónicos, los alejandrinos de época helenística y la *interpretatio* romana, confluyendo en el culto a Antinoo tan denostado por las fuentes.

Juan R. Ballesteros nos traslada a la historiografía renacentista francesa en “El jardín y el monstruo: la *Historia Augusta* y el emperador Adriano en el Humanismo”. Reconoce que la *HA* es la mejor fuente para conocer la vida de Adriano a pesar de las dificultades que pre-

senta la información, y cita las palabras de Sir Ronald Syme que la calificó de jardín delicioso a la vez que monstruo. Por ello el objetivo de su texto, complejo y denso pero apasionante, es rastrear la recepción de la *HA* en Francia durante los siglos XVI y XVII, cómo fue leída por tres eruditos - Vincent de la Loupe (Vincentius Lupanus), Isaac Casaubon y Claude Saumaise - y cómo analizaron dos pasajes concretos: *Marc.* 19, 1-4, relativo a la emperatriz Faustina, y la carta de Adriano a su cuñado Serviano a propósito de su estancia en Egipto, recogida en *Quad. Tyr.* 8, en la que aparecen ya los tópicos que perdurarán a lo largo de la Historia, como la imagen viajera de Adriano (si bien la historiografía moderna en general no ha aprovechado la vinculación de los viajes con la acción política, como sí hicieron los humanistas que protagonizan este trabajo). El autor analiza el contexto histórico en el que se desarrollaron tales exégesis (las guerras de religión, la consolidación de la monarquía absoluta en Francia) así como la metodología humanista, concluyendo con una reivindicación de estas lecturas e interpretaciones porque enlazan, como precedente, con el punto de vista “burlesco y satírico” con el que se considera hoy la serie de biografías, así como quizá aportar soluciones o mostrar cómo aprovechar esta obra como fuente histórica. En este sentido disiente de las más recientes aproximaciones a la *HA* (por Anthony Birley), que fragmentan el texto en lugar de considerarlo de forma global; esta visión de conjunto sería, en opinión de Ballesteros, el procedimiento más adecuado para penetrar en el significado de la obra y en la intención de su autor, que posiblemente fuera ofrecer una sátira de crítica política.

Juan Manuel Cortés Copete, autor de “Adriano en la encrucijada. Historia e historiografía, antiguas y modernas”, centra su muy documentado estudio en el uso político del pasado como una práctica impulsada por Adriano para elaborar un nuevo discurso político, basado en la integración cultural y en el respeto a las identidades provinciales, regionales y ciudadanas. El problema es que este discurso aparece desdibujado en las fuentes, a causa fundamentalmente de dos problemas señalados por Cortés Copete: por un lado, la visión negativa del gobierno de Adriano prevalente en la *HA* (y en cierto modo también en Dion Casio); por otro, la enorme cantidad de información de carácter artístico, literario e historiográfico producida por la promoción de la cultura vinculada a este nuevo discurso imperial, que ha dificultado un estudio global de tales testimonios. Por lo que respecta al uso del pasado, el autor se centra en el caso de Itálica considerada como una “invención adrianea”. Así, en la recuperación histórica de la Itálica de Adriano se mezclarían ideas antiguas que aparecen por primera vez en la *HA*, intereses de la historiografía de época moderna y estudios locales. En este sentido el texto enlaza en parte con el siguiente de José Beltrán, aunque ambos mantienen opiniones opuestas en la cuestión de la fundación de Itálica. Para Cortés Copete, la tradición sobre la fundación antigua de Itálica por Escipión en 205 a.C. no se fundamenta en las fuentes republicanas, que no mencionan este episodio, sino en la misma época de Adriano y de su mano, con el fin de “engrandecer la cuna de su familia” y buscar “un perfil que pudiera arraigarlo en diversas regiones del Imperio” (p. 140). A este respecto traza un interesantísimo cuadro de la transmisión de la tradición a partir de la traducción latina de la *Iberia* de Apiano leída por Rodrigo Caro, que menciona a Escipión como fundador de Itálica, cuna de los emperadores Trajano y Adriano, dato al que el erudito sevillano añadió la noticia conservada en *HA*, *Hadr.* 1,1 acerca de los orígenes remotos de la familia de Adriano en la ciudad de Hadria, para establecerse después en la recién fundada Itálica. Ésta es la idea que se consolida y

perdura en la historiografía hasta la actualidad. En palabras de Cortés Copete, “la fundación escipiónica de Itálica está tan firmemente incorporada a la tradición historiográfica que no sólo aparece en las obras dedicadas a la ciudad o al emperador Adriano, sino también en los tratados sobre la República Romana y las Guerras Púnicas” (pp. 139-140). La consecuencia de este proceso de ensalzamiento de la patria fue la ampliación y monumentalización de la ciudad, ya convertida en Colonia Aelia Augusta Italica, tema sobre el que la arqueología viene aportando información ya desde las primeras excavaciones sistemáticas en el siglo XVIII.

Y es esta nueva fuente, la arqueología, el asunto al que José Beltrán Fortes dedica su texto “La arqueología de Itálica de época de Trajano y Adriano”, indagando sobre la importancia de Itálica (identificada ya desde el siglo XVI) en la historiografía y la arqueología españolas, en buena medida sólo por haberse creído tradicionalmente cuna de los emperadores Trajano, Adriano y Teodosio, e incluso de Silio Itálico. Esta arraigada creencia determinó la interpretación posterior de los restos monumentales de la ciudad, por lo que resulta muy oportuna la presentación de una breve historia de la investigación y de las excavaciones, así como de los cambios en la interpretación de los monumentos, ya que ha condicionado la atribución de los vestigios más importantes de Itálica a una cronología trajanea y adrianea. Un ejemplo es el teatro y la zona NE de la ciudad (pp. 170-173), que a la luz de los estudios más recientes (Pilar León, Antonio Caballos, entre otros) debe considerarse no un “barrio adrianeo” sino parte de la “ciudad de Adriano”. Se constata, pues, la importancia de la historia de la arqueología para conocer hallazgos, algunos ya desaparecidos, así como los lugares en que aparecieron, o para reconstruir la situación de las ruinas antes de desaparecer víctimas de las obras públicas. Así, destaca el valor de las acuarelas de Demetrio de los Ríos (cuyo dibujo del epígrafe CIL II 1119 también aprecia Cortés Copete, pp. 145 ss.), que dejan constancia de los mosaicos aparecidos en sus excavaciones en las décadas de 1860 y 1870 y hoy perdidos.

Como complemento a los hallazgos e interpretaciones arqueológicas hay que considerar el tema tratado por Jesús Salas Álvarez en “Los emperadores hispanos en las obras españolas de Arqueología desde mediados del XIX a mediados del XX”. Analiza los avances y pervivencias en la historiografía arqueológica española a lo largo de cinco etapas: la anticuaria de la primera mitad del siglo XIX (con las obras de recopilación y síntesis de Juan Agustín Ceán Bermúdez y Miguel Cortés y López), la arqueología liberal representada en los trabajos pioneros de Basilio Sebastián Castellanos de Losada, la obra científica de Hübner en la segunda mitad del XIX, especialmente *La arqueología de España* (1888), los materiales españoles enviados a la gran Mostra Archeologica celebrada en Roma en 1911, recogidos por Manuel Gómez-Moreno y José Pijoán en *Materiales de Arqueología Española* (1912), y, finalmente la aportación de José Ramón Mélida en el primer tercio del siglo XX. En todas estas obras e iniciativas vemos hasta qué punto pervive la tradición, pues reiteradamente se destaca la labor arquitectónica y de embellecimiento de ciudades de Trajano y, en menor medida, de Adriano (a causa del rechazo general, ya comentado, a ciertas facetas de su personalidad): el puente de Alcántara, los monumentos italicenses, la reparación de calzadas, la reconstrucción del teatro de Mérida, etc., que significativamente se ponen en relación con las grandes construcciones coetáneas en otras ciudades del Imperio, como la Columna Trajana en Roma y el puente sobre el Danubio, en el caso de Trajano, o la Villa de Adriano en Tívoli. Entre otros materiales antiguos de España que se llevaron a la Mostra de Roma destacan pre-

cisamente varias estatuas y bustos de Trajano y Adriano procedentes de Itálica y de Mérida. Y las mismas apreciaciones aparecen en la *Arqueología Española* (1929) y la *Arqueología Clásica* (1933) de Mérida, obras concebidas como síntesis actualizadas de la disciplina para uso de estudiantes universitarios y profesionales.

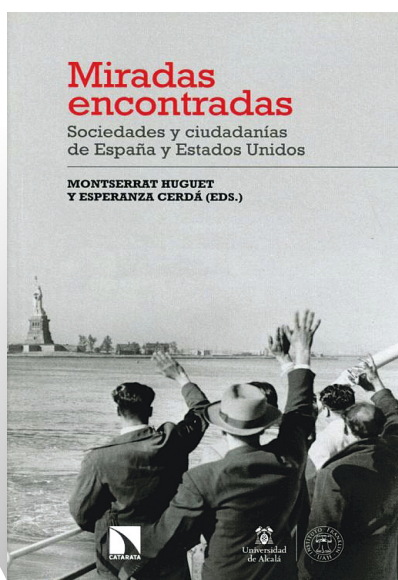
El último texto del libro corresponde a Fernando Lozano Gómez: “Los emperadores hispanos en los orígenes del nacionalismo andaluz: los casos de Joaquín Guichot y Blas Infante”. No deja de citar el autor (él mismo editor de Guichot) la amplia bibliografía existente sobre el papel de la Antigüedad en la construcción del nacionalismo andaluz, pero él se centra en la interpretación del legado de los emperadores hispanos en las obras de sus dos principales teóricos: Joaquín Guichot y Parody en la *Historia General de Andalucía* (1869-1871), origen de la identidad andaluza, y Blas Infante en *Ideal Andaluz* (1915) y *Fundamentos de Andalucía* (1930-1936), verdaderos referentes de dicha identidad. Ambos coinciden en la valoración positiva de Trajano y Adriano, pero con ciertas diferencias significativas que, como bien explica Lozano, tienen que ver con el distinto ambiente político vivido por ambos pensadores y con los avances de la investigación arqueológica en los más de cuarenta o sesenta años que median entre las obras mencionadas (véase la interesante nómina de autores en pp. 214-216). Guichot concibe la historia de Andalucía como la de un pueblo llegado de Oriente tras el Diluvio con una cultura ya consolidada, la turdetana, que se irá mezclando con la de los siguientes pueblos invasores de la Península y de este modo enriqueciéndose y progresando, lo que explica el elogio del papel de la Bética (representada por los emperadores hispanos) en la política romana. Por cierto que esta idea de la superioridad y mayor antigüedad de la civilización turdetana, anterior a Grecia y Roma, seguía vigente a comienzos del siglo XX, por ejemplo en el *Tartessos* de Schulten (1922), que tanta influencia tuvo en los *Fundamentos* de Infante y en otros autores. También Infante defendió la tesis del origen remoto de la civilización “andaluza”, que mantuvo su espíritu esencial pese a “las frecuentes infusiones de sangre extraña” (*Ideal...*, p. 33), pero consideraba que las dos épocas más importantes de la historia de Andalucía habían sido aquellas vinculadas a su “libertad”, es decir, la tartésica y al-Andalus.

Para terminar, querría señalar que esta obra no es sólo el resultado de un proyecto de Historiografía y recepción de la Antigüedad clásica desarrollado en el Instituto de Historiografía, en este caso bajo la dirección de M. Romero Recio. Los estudios de historiografía son o deben ser siempre complejos e interdisciplinarios, y en este libro se cumplen sobradamente los requisitos. En primer lugar, en los distintos trabajos que lo componen se hace una puesta al día de los problemas historiográficos planteados por las fuentes grecolatinas (sobre todo las correspondientes biografías en la *Historia Augusta*) respecto al legado de Trajano y Adriano, y, especialmente, de los debates y nuevas propuestas en los estudios actuales sobre la personalidad y las actividades de Adriano. Por otro lado, no sólo traza la construcción de la imagen o – mejor – imágenes de los llamados emperadores hispanos, sino que los conecta con la tradición elaborada y reelaborada por las fuentes desde época coetánea, mostrando cómo y hasta qué punto dicha tradición ha influido en la interpretación de ciertos monumentos y vestigios que, por su calidad, fueron en su momento adscritos a Trajano o a Adriano y ven ahora rebatida o discutida su cronología (caso de Itálica).

En este sentido la obra comentada va mucho más allá de lo que el título expresa, resultando de enorme utilidad, tanto para los estudiosos de Historia Antigua y Arqueología como para los interesados en Historiografía, al presentar una visión de conjunto - pero no por ello menos profunda y rigurosa - de los problemas y discusiones en torno a la complejidad de las fuentes sobre Trajano y Adriano desde la Antigüedad hasta nuestra época, y al mismo tiempo abriendo nuevas líneas de investigación. En definitiva, el libro responde plenamente a los objetivos planteados por Mirella Romero Recio como coordinadora del volumen: estudiar la Antigüedad y sus usos políticos en la Historia posterior a través de la historiografía antigua y moderna y de la arqueología, en este caso teniendo como eje las figuras de los emperadores antes llamados “españoles”.



# Miradas encontradas. Sociedades y ciudadanías de España y Estados Unidos



## FICHA BIBLIOGRÁFICA

MONTSERRAT HUGUET, ESPERANZA CERDÁ (EDS.):  
*Miradas encontradas. Sociedades y ciudadanías de España y Estados Unidos*, Madrid, Catarata, 2019, 301 pp., ISBN: 978-84-9097-728-6

Juan Carlos Pereira Castañares | **Universidad Complutense de Madrid**

HACE UNOS AÑOS, ESCRIBÍ UN TRABAJO sobre las características generales y los factores condicionantes de la política exterior española, en el que expresaba mi sorpresa al hacer un balance de la historiografía española sobre el tema, en el que destacaba el reducido número de especialistas y obras españolas sobre Estados Unidos, frente, por ejemplo, a los que se ocupaban de la URSS y el espacio ya postsoviético. A nadie se le escapa que el peso, la influencia y el volumen de relaciones entre ambas superpotencias eran totalmente desiguales en y para España.

Afortunadamente ese panorama ha cambiado en la última década. Instituciones como el Instituto de Investigación en Estudios Norteamericanos Benjamín Franklin de la Universidad de Alcalá, que copatrocina este libro; el Instituto Francisco de Vitoria de la Universidad Carlos III; los *think tank* españoles como el CIDOB, Instituto Elcano o Fundación Alternativas, así como profesores en diversas universidades españolas han contribuido a cambiar este

panorama. Pero todas esas instituciones no hacen esta labor sin los investigadores, profesores o analistas dedicados a Estados Unidos desde perspectivas diversas. Una muestra de este nuevo y prometedor panorama es el libro que reseñamos.

Más de 300 páginas, ocho especialistas de campos diversos, aunque mayoritariamente historiadores, autores con obras de referencia y prestigio, y en muchos casos activos organizadores de actividades diversas para potenciar el campo de las relaciones hispano-norteamericanas participan en este libro. Los ocho capítulos serán reseñados a continuación. En cada uno de ellos el lector encontrará análisis rigurosos, bien escritos, apoyados en una amplia literatura especializada y con argumentos sugerentes. A todo ello se une una amplia bibliografía en cada uno de los capítulos que es muy útil para cualquier especialista o interesado. Veamos sus aportaciones.

El primer trabajo que se presenta en esta obra colectiva es de lo más acertado y está escrito por el profesor José Luís Neila, autor de una larga bibliografía sobre Historia de las Relaciones Internacionales y con una reciente obra *El destino manifiesto de una idea: Estados Unidos en el Sistema Internacional*, que justifica plenamente la autoría de este artículo. En él se nos hace una presentación de los dos protagonistas de este libro, España y Estados Unidos, en un contexto temporal bien definido, 1898- años 30 del siglo XX, analizando los aspectos más relevantes no sólo de su política exterior sino de sus actores principales e incluso de la organización de su Administración Exterior. Indudablemente los dos Estados en este contexto no son comparables ni por recursos, ni por su presencia en el mundo, ni por el poder que podrían ejercer en ese periodo (estamos hablando ya de la *pax americana*), pero es evidente también que será uno de los momentos de mayor cercanía, aunque casi siempre desde la perspectiva del conflicto y sus consecuencias. Términos como Imperialismo, Frontera, Destino Manifiesto, Aislamiento, Neutralidad o Pacifismo, caracterizarán la política exterior de este periodo. Recogimiento, Guerra, Crisis, Neutralidad o Modernización definirán para España en sus líneas generales la acción exterior con implicaciones hacia el interior.

Partiendo ya de este contexto bien asentado, la Directora Ejecutiva del Instituto Internacional en España, Pilar Piñón, aborda con gran precisión a una de las grandes protagonistas de esta ciudadanía de la que habla el título del libro: las mujeres. Y lo hace a través de la estrecha relación que se estableció entre la Institución Libre de Enseñanza y su aliado norteamericano *International Institute for Girls in Spain*, fundado en Boston en 1892, con el fin de favorecer la educación de las mujeres españolas. Dos instituciones centrales, especialmente para España, que permitieron el intercambio de jóvenes universitarias de ambos países y que como reconoció María de Maeztu ofrecían a las mujeres españolas “la posibilidad de disfrutar del estímulo, inspiración e ideales que ofrece la educación y que debería ser un derecho de nacimiento para todas las mujeres”. El detallado estudio ofrece un amplio análisis cuantitativo y cualitativo de esos intercambios, destacando como a pesar de las circunstancias políticas o internacionales en ambos países, este proceso coincidió con un periodo denominado *Spanish Craze* o “fascinación por lo español” en Estados Unidos.

Demostrando la buena coordinación de las editoras, el trabajo anterior tiene una continuidad casi sin sobresaltos con el artículo de la profesora Carmen de la Guardia, una de las pocas especialistas en temas norteamericanos en España, sobre el exilio de muchas mujeres republicanas en Estados Unidos. Su interesante estudio parte de un planteamiento,

en mi opinión central: no sólo fueron los hombres –intelectuales o políticos– los grandes protagonistas del exilio después de la fratricida guerra española, tantas veces estudiados, sino también el importante papel jugado por muchas mujeres que se desplazaron a Estados Unidos desde diferentes posiciones. Como intelectuales, como “conectoras” creando y manteniendo a través del contacto epistolar las redes familiares, como profesionales o sencillamente como representantes de ese “Grupo de Modernas” vinculadas a partidos de izquierda y movimientos feministas. Un plantel que es analizado con detalle minucioso por Carmen de la Guardia, gracias al cual se impulsó el hispanismo y se fortaleció un grupo de españoles obligados, de nuevo, a abandonar su país por razones políticas. De todos los centros destacados, el *Spanish School de Middlebury Collegue* fue el más importante para esta autora y otros colaboradores en este libro.

De nuevo, la profesora Carolina Rodríguez-López aborda el tema de exilio en Estados Unidos desde una perspectiva novedosa metodológicamente, la historia cultural de las emociones. Su planteamiento nos describe, como afirma, la “cartografía humana y emocional” del exilio español de muchos profesores e intelectuales españoles desde 1936 a Estados Unidos. La situación política, bélica y represora que se impuso en España desde el inicio de la guerra, obligó a muchos profesores españoles a decidirse por el exilio y entre los destinos preferidos por muchos de ellos fue el de Estados Unidos, en donde españoles como Federico de Onís, Angel del Río o Rafael Lorente de No, habían abierto camino mucho antes gracias a las becas recibidas en los años de la República. Poco a poco el número de estos exiliados fue creciendo –se analiza de forma pormenorizada este trasvase de “intelectualidad” – que incluían profesores de distintas ramas y especialidades, algunos de los cuales llegaron a ocupar cátedras y puestos de alta responsabilidad en las siguientes décadas. Por último, para aplicar su marco de análisis teórico-metodológico la autora se ocupará de tres personajes centrales: Pedro Salinas, Fernando de los Ríos y Américo Castro. Como bien dice Carolina Rodríguez-López, “Los exiliados no eran personas distintas en esencia a las que eran cuando iniciaron el exilio, pero si acabaron siendo personas nuevas, formadas por las nuevas circunstancias americanas”.

Una de las editoras, la profesora Montserrat Huguet, aborda en su capítulo el tema de los imaginarios en este caso desde Estados Unidos hacia España en el siglo XX. La profesora Huguet lleva trabajando en los últimos años de forma intensa sobre Estados Unidos y las relaciones con España desde perspectivas muy novedosas y además en un amplio periodo cronológico. En su capítulo, muy sugerente, se hace un repaso del conjunto de imágenes y percepciones que se ha tenido en Estados Unidos de España desde principios del siglo XX hasta casi su último tercio. A través de los escritos de periodistas, diplomáticos, intelectuales o destacados políticos se van reflejando esas percepciones que son, palabras de la autora, “fluctuantes, evasivas y en bastantes ocasiones desfavorables”. Leyendo su artículo recordaba lo que mis estudiantes norteamericanos, años tras años, me comentan en sus trabajos sobre la imagen de España antes y después de su estancia. Un desconocimiento generalizado, una centralidad en la Guerra Civil, la persistencia de ideas cercanas a la “Leyenda Negra” y un país de buen vivir en donde la siesta y la fiesta van unidas a la personalidad del español. Resulta esclarecedor como a pesar de los años y los cambios políticos y económicos españoles, el elemento común en esas percepciones desde el otro lado del

Atlántico sea el de la “excepcionalidad”, representada por la autodestrucción y la incapacidad para normalizar la historia española dentro de un contexto global.

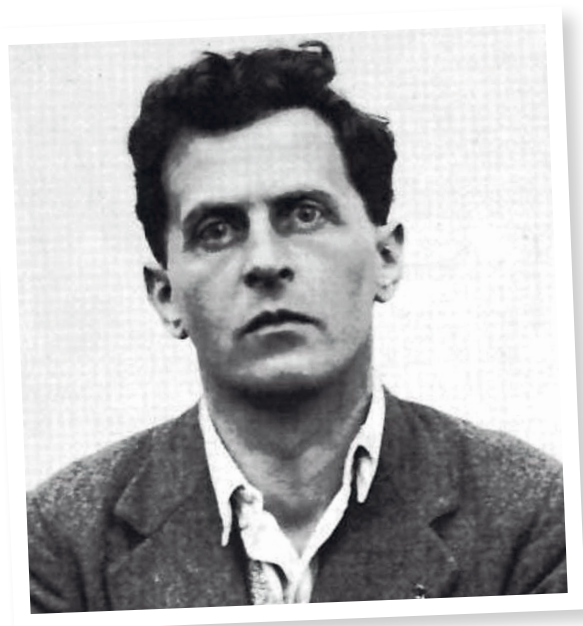
A continuación Lorenzo Delgado, investigador reconocido por su amplia bibliografía y especialmente por su dedicación en proyectos y libros a las relaciones hispano-norteamericanas a través de la diplomacia pública norteamericana y las transferencias culturales, educativas y culturales, aborda en su trabajo una de las iniciativas más relevantes en el ámbito de su estudio: el Programa Fulbright. Se creó al final de la II Guerra Mundial para impulsar el conocimiento de los pueblos y evitar un nuevo conflicto, en el contexto del internacionalismo cultural de entreguerras y del nuevo papel mundial que iba a jugar Estados Unidos en el mundo. Desde 1946 ha ido evolucionando de forma desigual, como bien analiza el autor, en función de los presupuestos, los intereses norteamericanos y la coyuntura internacional. En España se establece en 1958 y hasta hoy más de 5.500 españoles se han desplazado a universidades y centros de investigación norteamericanos y más de 3.200 norteamericanos han pasado estancias en centros y ciudades distintas de España. Su riguroso análisis demuestra los diferentes intereses, lugares de trabajo y actividades desde ambos lados, pero lo que es indudable es la provechosa experiencia –personal y profesional– para esos miles de españoles que han disfrutado de ese programa y la importancia que para las relaciones culturales ha tenido, y tiene, la iniciativa creada por el senador J. William Fulbright.

El sociólogo y profesor Rubén Díez, demuestra en su artículo la solidez de sus investigaciones a través de un estudio comparado de movimientos sociales en los años sesenta del siglo pasado, considerando a estos como vehículos de transmisión y difusión de ideas, valores y creencias tanto en el espacio como en el tiempo. Es original su planteamiento e interesante su discurso narrativo a través de las tres jóvenes estudiantes norteamericanas – Roberta, Karen y Carol– que llegan a España en un momento en el que el movimiento de oposición del franquismo está creciendo– finales de los años sesenta– y conectan con universitarios españoles en clara oposición al régimen. De esta manera España – de forma limitada, claro– conecta con esa ola de protestas contra la intervención norteamericana en Vietnam y los gobiernos y el poder. Su atractivo trabajo no olvida tampoco la perspectiva sociológica comparada a través de las llamadas dinámicas transnacionales, el papel de las generaciones jóvenes en el activismo actual, los procesos de inversión cognitiva y emocional y de construcción de identidades nacionales, la crítica a las estructuras jerárquicas y autoritarias y la tendencia a las acciones autónomas de sectores sociales fuera de las organizaciones políticas.

Por último, el profesor Misael Arturo López Zapico, otro de los principales estudiosos e investigadores de Estados Unidos y sus relaciones con España, nos presenta un artículo sobre una de sus líneas de investigación más relevantes: el antiamericanismo en España. Tras exponer las interpretaciones que sobre este concepto parecen existir en la literatura especializada, apoya la tesis de que su uso se limite a aquellas situaciones en las que la hostilidad a Estados Unidos supere a la que puede sentirse hacia otros países y que a su vez ese “odio” se dirija a la nación en su conjunto y no a unos aspectos concretos. Acudiendo a imágenes simbólicas en España de las oscilaciones del anti y el pro americanismo –Zapatero no levantándose ante el paso de la bandera norteamericana en 2003 y Aznar en la Cumbre de las Azores–, hace un análisis muy riguroso y acertado en mi opinión de la actitud ante Estados Unidos durante el segundo mandato de Aznar y el periodo presidencial de Rodríguez Zapatero. Su discurso se

completa con un buen estado de la cuestión, llegando a la conclusión de que el antiamericanismo español no es algo ni excepcional ni tan profundo como podría creerse y se mantiene al nivel de otros países de nuestro entorno e incluso más aún, esa actitud de una parte de la sociedad – en muchos casos identificada con la izquierda y los jóvenes– en muchas ocasiones se centra más en el rechazo a los presidentes y su círculo de poder que a la propia sociedad y el Estado norteamericano.

Lo dicho. Gran aportación multicolor y rigurosa, que viene a demostrar el resurgimiento de un ámbito de estudio en España como es el de las relaciones entre hispano-norteamericana, desde perspectivas nuevas y no sólo diplomáticas, que hoy siguen siendo una de las más importantes para nuestro país. Y ello a pesar de Donald Trump!



## WITTGENSTEIN Y LA ESTÉTICA

Nos ha parecido interesante revisar el material hermenéutico de Wittgenstein desde la Estética y Teoría de las Artes con las últimas aportaciones de los expertos en esta área. Ver cómo han cambiado los temas o las interpretaciones al cabo de las décadas permite descubrir no pocos hallazgos sobre los modos de hacer filosofía, sobre el propio pensamiento académico y sobre la misma filosofía vista desde

diferentes perspectivas históricas en transformación. La lectura de estos textos servirá para revisar la imagen que habitualmente se tiene sobre una figura clave de la filosofía del siglo XX que sigue siendo fundamental en el pensamiento Occidental. Observará, sin embargo, el lector, hasta qué punto se ha modificado el acento gracias a las interpretaciones surgidas en las últimas décadas.