

**LA ‘ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA DE LA PENÍNSULA’
DE FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Y LA CONTRIBUCIÓN DEL KRAUSOINSTITUCIONISMO
A UNA HISTORIOGRAFÍA CRÍTICA DEL ARTE¹**

RICARDO PINILLA
Universidad de Comillas

I.— Un proyecto y una práctica institucionista

En 1936 aparecía el vigésimo volumen de las Obras Completas de Francisco Giner de los Ríos con el título: *Arqueología artística de la Península*, con prólogo de Juan Uña, discípulo de Don Francisco y antiguo alumno de la ILE, tal como él mismo recuerda², y por entonces miembro del Patronato de las Misiones pedagógicas, fundado el 29 de mayo de 1931 bajo el impulso y la presidencia de Don Manuel Bartolomé Cossío³.

Este volumen reúne con gran unidad y coherencia una serie de trabajos y estudios sobre distintos monumentos, iglesias y tesoros artísticos de la Península Ibérica, esto es, España y Portugal, que Giner había ido publicando entre 1879 y 1896 en la *Revista de España*, de Madrid, *La Ilustración artística*, de Barcelona, y el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. De los artículos correspondientes a España, publicados en esta edición en orden cronológico de aparición, se da referencia precisa al final de cada uno, pero

¹ Esta comunicación se inscribe dentro del proyecto de investigación: “Filosofía del derecho y sociología en los escritos de GINER DE LOS RÍOS y JOAQUÍN COSTA” (HUM2006-01448), dirigido por JOSÉ MANUEL VÁZQUEZ-ROMERO y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, dentro del marco de investigaciones del Instituto de Investigación sobre Liberalismo Krausismo y Masonería de la Universidad Pontificia Comillas.

² *Obras Completas de Francisco Giner de los Ríos XX Arqueología artística de la Península*, (Espasa-Calpe), Madrid 1936, “Nota preliminar”, pp. III y X. (A partir de ahora citaré esta obra como: *Arqueología artística*).

³ JUAN TUÑÓN DE LARA, “Institución Libre de Enseñanza e ‘institucionismo’ en el primer tercio de siglo XX” en: *AIH Actas V* (1974), pp. 839-851, p. 848.

curiosamente no se indica nada de los que versan sobre Portugal, que forman una segunda parte del volumen. Estos trabajos habían sido editados por Giner junto a su hermano Hermenegildo en el libro: *Portugal. Impresiones para servir de guía al viajero*, aparecido en 1888 en la Imprenta Popular de Madrid, y algunos de ellos habían aparecido como artículos independientes también en *La Ilustración artística*⁴.

Hay que constatar que la mayoría de los escritos reunidos en la *Arqueología artística*, unas tres cuartas partes, se publicaron en esa espléndida revista barcelonesa que fue *La Ilustración artística*, editada por Montaner y Simón, y para la que Francisco Giner realizó una notable contribución desde su primer número de 1882. Se trataba de una publicación semanal dedicada a la literatura, las artes y las ciencias, como rezaba su título, y en la que participaban “notables escritores nacionales”. En la misma portada de los dos primeros tomos aparece una relación de estos nombres y junto al de Giner de los Ríos, encontramos entre otros los de Alarcón, Barbieri, Castelar, Fernández y González, Valera, etc. A la calidad de las firmas, la revista, de gran formato, sumaba la edición de excelentes y abundantes grabados, tal como se indicaba, “debidos a los primeros artistas nacionales y extranjeros”⁵. Además de los trabajos ahora comentados, en esta revista aparecieron también otros escritos ginerianos de naturaleza artística, concretamente los referentes al mueble y su historia y las custodias de las iglesias españolas, incluidos luego en los *Estudios sobre artes industriales* (1892). También aparecieron algunos otros sobre pintura y el dedicado al estilo románico y al gótico⁶, publicado también en el BILE de modo póstumo en 1916⁷, y que está relacionado temáticamente con los estudios contenidos en la *Arqueología artística*, siendo

⁴ Véase: F. GINER DE LOS RÍOS “El monasterio de Alcobaza en Portugal” en: *Ilustración artística* Tomo I 1882, pp. 326 ss; “Portugal. El convento e Igreja de Batalha”, y II, en: *Ilustración artística*, Tomo II 1883, pp. 39 y 46. En el Fondo Giner de los Ríos de la Real Academia de la Historia se halla un “Cuadernillo con anotaciones de su viaje a Portugal (Alcobaça y Batalha) Primavera 1886. Incluye dibujos arquitectónicos”; cf. carpeta: 22-538.

⁵ Reproduzco la presentación completa de la revista aparecida en la portada de los tomos anuales de 1882 y 1883: *Ilustración artística. Periódico semanal de literatura, artes y ciencias. Redactado por notables escritores nacionales como Alarcón, Alas, Angelon, Barbieri, Benot, Brú, Castelar, Echegaray, Fernández y González, Frontaura, Giner de los Ríos, Madrazo, Monreal, Moreno Rodino, Ortega Mumilla, Pérez Escrich, Trueba, Valera, etc., etc.. Magnífica Colección de grabados debidos a los primeros artistas nacionales y extranjeros.* (En años posteriores se mantuvo esta presentación omitiendo la lista de autores.)

⁶ F. GINER DE LOS RÍOS, “El estilo románico y el gótico” en: *Ilustración artística*, tomo IV 1885, pp. 215 ss.

⁷ BILE, XL, pp. 51-54.

el análisis de los distintos estilos en los monumentos y las obras descritas, muchas veces sobrepuestos o fundidos, uno de los ejes de análisis fundamentales.

Ahora bien, la *Arqueología artística* no ha de verse como una mera reunión de artículos. A pesar del carácter independiente de éstos y de su no corto recorrido cronológico, entiendo que la reunión en un volumen de todos estos estudios como una obra conjunta realiza tal vez un proyecto muy genuinamente gineriano, que no es otro que el de realizar un arqueología sobre nuestro patrimonio artístico, en la que se diera cuenta de su valor, su análisis histórico-artístico, su estado actual y las pautas para su conservación. En primer lugar hay que advertir que la expresión “arqueología artística” es del mismo Giner y de hecho da título al trabajo sobre Sigüenza, un trabajo como tal incompleto en el que sólo se abordaba la arquitectura, corriendo a cargo de Cossío el estudio de la pintura y las artes dependientes, que aparecía igualmente en el BILE de 1887 (núms. 241 y 242)⁸. Con todo, y siendo el de Sigüenza un escrito brillante, no se dan en éste artículo muchas indicaciones programáticas sobre lo que Giner entendía por una arqueología artística. Tampoco lo encontramos muy explicitado en los otros escritos, aunque creo que sí espléndidamente realizado, o al menos iniciado. Al respecto, el tratamiento completo y ordenado de los diversos aspectos de la Catedral de Lugo, que es el escrito más tardío, o el tratamiento profuso de Lisboa y sus alrededores, son buenos modelos para entender este proyecto. De un lado, como ya se procuraba con Sigüenza, se trataba de dar cuenta y descripción minuciosa de todos los tesoros artísticos de un lugar, una iglesia o incluso una ciudad entera; por ello para esta labor se requería de amplios conocimientos artísticos e históricos, y aun geográficos, y no en vano, en el tratamiento de ciudades, tanto en los artículos sobre las ciudades extremeñas de Mérida y Badajoz o el Sitio del Pardo, como en el amplio tratamiento de Lisboa o Caldas da Rainha, encontramos también al Giner estudioso y admirador del paisaje, de la naturaleza y su conjunción con la geografía humana, como ha visto bien Nicolás Ortega Cantero⁹. Son concisas alusiones al paisaje sin tomarlo como pretexto para una introspección o recreación literaria, pero con los detalles necesarios para comunicar toda su hermosura y valor estético y establecer su relación con el paisaje humano y artístico estudiado.

⁸ El de GINER: “Arqueología artística de Sigüenza. Arquitectura”, había aparecido en el BILE 1887 núm. 240; cf. *Arqueología artística*, pp. 101 ss.

⁹ NICOLÁS ORTEGA CANTERO. “La visión del paisaje en Francisco Giner de los Ríos” en: *Boletín de la Biblioteca del Ateneo de Madrid*, Segunda época— Año IV núm. 13, Madrid, abril de 2003, pp. 21-29.

Sin duda, el proyecto de una arqueología artística completa de la Península era una empresa que desbordaba, si no los conocimientos y capacidad de Don Francisco, sí los límites de una sola persona, y éste cobra todo su sentido desde el horizonte de la Institución Libre de Enseñanza y de colaboradores tan importantes como Manuel B. Cossío, Juan Facundo Riaño y su mujer Elena Gayangos, J. Fernández Jiménez o el importante arquitecto Ricardo Velázquez Bosco. Con todos ellos tenía Giner una estrecha amistad y compartieron intereses histórico-artísticos reflejados en buena parte de sus respectivos escritos. Juan Uña rinde un breve pero sincero tributo a estos nombres en la presentación de la *Arqueología*. Más allá de lo biográfico, entiendo que define muy bien el carácter institucionista este modo generoso de entender el esfuerzo personal vinculado a un equipo. Además de la colaboración con Cossío en el trabajo de Sigüenza, el mismo Giner, en su estudio sobre Santiago de Peñalva (en el Bierzo) de 1884, da a entender con entusiasmo esta labor de equipo al referirse a un trabajo del profesor de la ILE, Rafael Torres Campos sobre la Iglesia de Lebeña, que aparecería en el BILE un año después. Este trabajo surgía, tal como indica Giner, a partir de una excursión de alumnos dirigida por este profesor en el verano 1880 y una segunda visita de 1884, ya atraído por la importancia de esta iglesia entonces olvidada, para estudiarla con mayor detalle¹⁰.

A propósito de los viajes y excursiones de Giner da cuenta el editor al hablar del viaje a Salamanca con él y otros alumnos de la sección 5ª de la Institución Libre de Enseñanza, entre ellos un muy joven Julián Besteiro, en las navidades de 1882 a 1883. El testimonio de Uña es muy ilustrativo de esa combinación de rigor, entusiasmo y pedagogía del institucionismo: "...éramos casi unos niños cuando ayudábamos a don Francisco, llenos de entusiasmo y emoción, rompiendo las tinieblas de aquella abandonada Capilla del Aceite, en la Catedral vieja, a realizar, el que sin duda, fue su 'descubrimiento' de los frescos notabilísimos..."¹¹. En el excelente artículo sobre la Catedral vieja de Salamanca, aparecido el mismo 1883, habla Giner de esta capilla, la capilla de San Martín, que por entonces, señala, no aparece menciona-

¹⁰ *Arqueología artística*, p. 95 y nota. Rafael Torres Campos (1854-1904) fue un célebre geógrafo y arqueólogo, figura clave en la introducción y la práctica del excursionismo en la ILE. En 1882 publicaba en una presentación de la Institución un artículo sobre este tema y su práctica dentro de la misma: R. TORRES CAMPOS, "La Institución Libre de Enseñanza IV. Las excursiones", en: *La Ilustración Cantábrica*, tomo IV, núm. 16 (Madrid, 8 de junio de 1882), p. 188 (Cf. edición virtual en: *Proyecto Filosofía en español*). Véase también: J. A. RODRÍGUEZ ESTEBAN, "Rafael Torres Campos y el excursionismo geográfico" en: *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, (1990-1991), núms. 126-127, pp. 223-230.

¹¹ *Ibid.*, p. X.

da en las guías, y advirtiendo en cambio que esta capilla es “de suma trascendencia”, e indicando que “su mayor valor consiste en los restos de los grandes frescos que decoraron sus muros”, ignorados hasta entonces por “tantos viajeros y arqueólogos”¹². Giner realiza una minuciosa descripción y una valoración estilística e histórica de gran interés. Hoy día se consideran estos frescos como obras maestras del género y desde luego, sí aparecen en las guías. Precisamente en el mismo BILE aparecía en 1895 una breve presentación de la ciudad de Salamanca, firmado “por varios profesores de la Institución”, en la sección titulada *Enciclopedia*. Tal como se indica en una nota de la Redacción, este texto procede de “notas de varias excursiones hechas á aquella ciudad por profesores y alumnos de la Institución” y “forman un ensayo de guía *general*, en especial artística y arqueológica”. El texto tiene claramente una intención práctica de prestar “alguna utilidad como preparación para los excursionistas”¹³. Con este trabajo, en el que por cierto sí se cita lógicamente la Capilla del Aceite descubierta por Giner¹⁴, se muestra la clara vertiente práctica y aplicada que también tendría el proyecto de una arqueología del patrimonio artístico, enmarcada a su vez en un amplio marco de estudios histórico-geográficos, y estableciéndose una interesante retroalimentación entre los estudios realizados, y los futuros viajes y estudios de los miembros de la Institución.

Toda la *Arqueología artística* contiene descubrimientos como el mencionado de Salamanca. Si bien es verdad que éste es de los más notables, otros seguramente nos pasan hoy inadvertidos. De otro lado también encontramos en estos estudios lógicamente algunos aspectos matizables y lagunas, a la vista de la historiografía posterior¹⁵. Sería objeto de un estudio más minu-

¹² *Ibid.*, pp. 39 y 40.

¹³ BILE, XIX (1895), pp. 16 ss., y nota de la Redacción: (I). Esta guía aborda un completo programa: *Geografía, Movimiento Intelectual, Vida económica, Historia política, Historia del arte en Salamanca y Bibliografía* (esta última falta en esta entrega).

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ En la valoración y crítica de la escultura castellana, a pesar de su encomio de Berruguete, aprecia Giner mucho más las obras medievales que a partir del Renacimiento. Esto no sólo se aprecia en su estudio dedicado a la Escultura Castellana, sino también al analizar ejemplos de este arte en las catedrales de Ávila, Lugo y otras: *Arqueología artística*, pp. 68 ss. 80, 180 ss. En la p. 182, emite Giner un célebre juicio sobre la superioridad de la pintura a la escultura en España. Creo que habría sido muy otro el balance si hubiera tenido en cuenta escultores ya renacentistas como Damián Forment y otros que trabajaron sobre todo en los territorios de la Corona de Aragón. Una laguna menor puede considerarse la ausencia de mención de la relación directa de la planta y otros elementos de San Millán en Segovia con la Catedral de Jaca, influencia que se justifica al ser aquella ordenada construir por Alfonso I de Aragón. Cabe decir que si hay una tendencia en estas lagunas es la de un cierto olvido del arte del reino y la

cioso, valorar lo mucho que las andanzas y trabajos de Giner contribuyeron a la valoración y, aun más, al “descubrimiento” literal de mucho de nuestro patrimonio artístico. Hay un breve artículo titulado: “Una nueva joya en Toledo” (1889), que expresamente se presenta en este sentido como descubrimiento, al referirse al Convento de las monjas franciscanas de la Concepción en la inmortal ciudad del Tajo, hoy conocido simplemente como Convento de las Concepcionistas, que por cierto se acaba de restaurar recientemente. De éste apreciará Giner entre otras cosas su cúpula y la mezcla de influencias orientales y occidentales, en lo que ya se llamaba el arte mudéjar. De ella lo que más valorará será su revestimiento de azulejos, “acaso sin rival en parte alguna”¹⁶, pero oigamos también la descripción en sus palabras, en la que hace un uso sobrio pero maestro del lenguaje técnico-artístico pertinente:

La importancia monumental de la construcción consiste en la cúpula de ladrillo que la cubre. Arranca ésta sobre una escocia en octógono, al modo de las lombardas, constituida por ocho paños de superficies cilíndricas con aristas cóncavas: los cuatro que corresponden a los ángulos, descansan sobre arcos contrarrestados en el completo estilo del último gótico. Como a la mitad de su altura, esta traza se pierde y la sustituye un casquete esférico, pasando de una a otra forma, no geoméricamente, sino por sentimiento y tanteo del artista, modo frecuente en las capillas orientales. Así representa esta cúpula, en su estructura, el mismo carácter mixto de oriental y occidental, de árabe y cristiano a que se da hoy el nombre de mudéjar¹⁷.

Vemos en este texto cómo se va desde la observación a la caracterización estilística, y no al revés. La cierta distancia que advertimos en la aplicación del término “mudéjar” para señalar un estilo artístico definido, es razonable si tenemos en cuenta que había sido en 1859 cuando Amador de los Ríos, en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, había propuesto la demarcación de este estilo en arquitectura¹⁸. En otro lugar, señala expresamente Giner, refiriéndose a la propuesta de este insigne historiador del arte¹⁹, que no puede entrar en estos estudios a fondo en la discusión de si

corona de Aragón, en contraste con su conocimiento experto del castellano. No obstante, en su descarga podría argüirse que Giner se cifiere en estos estudios en todo momento con los datos observados y estudiados a partir de los viajes realizados.

¹⁶ *Ibid.*, p. 161

¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, *El estilo mudéjar en arquitectura*. Discurso leído en la Junta pública de 19 de junio de 1859 en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

¹⁹ *Arqueología artística*. pp. 235 ss.

cabe o no esta caracterización. De todas formas la cuestión estilística será una de las preocupaciones constantes de Giner en estos escritos, que abordará en todo momento desde una perspectiva de observación abierta y concreta, sin que los constructos hechos por la historiografía obstaculicen la apreciación de lo concreto.

La idea de una arqueología artística no puede reducirse a una serie de posibles “descubrimientos” en nuestro patrimonio, siendo este un valor innegable. Detrás de ella se halla como vemos un proyecto de trabajo definido con elementos metodológicos y también fundamentos filosóficos y estéticos muy sólidos. En efecto, metodológicamente, a diferencia de otros escritos artísticos o estéticos del mismo Giner de carácter más teórico, todos los estudios reunidos en la *Arqueología* fueron elaborados a partir de las notas y observaciones surgidas en sus viajes y excursiones por la geografía ibérica, concretamente por Castilla, León, Extremadura y Galicia, Lisboa y la Extremadura portuguesa²⁰. Así, la combinación de la afición al viaje, entendido como elemento de formación, y la minuciosa observación, en el sentido más genuino de la palabra “estudio”, fueron los ingredientes que llevaron a Giner a realizar esta serie de escritos que todavía sorprenden hoy por su frescura y minuciosidad, y que más allá de su interés histórico, aportan como vemos aun para nuestros días un gran valor informativo, a la vez que están plagados de interesantes reflexiones muy ilustrativas del pensamiento gineriano en materias artísticas y también en lo referente a la cuestión de la relación de una sociedad y una cultura con su patrimonio cultural y artístico. Aunque Uña no quiere equiparar el valor de estos pequeños escritos al de las obras sobre Derecho y Pedagogía de su maestro, señala con acierto una serie de excelencias y valores que se descubren en ellos. Alabando su meticulosidad y valor descriptivo habla de “ese ansia de saberlo todo que caracterizaba a Don Francisco”²¹. Sin duda describe muy bien esta expresión la actitud que hay detrás de estos estudios. De hecho encontramos en muchos pasajes un tratamiento verdaderamente experto de las cuestiones. Valga entre otros ejemplos, además de los citados, el análisis de la estructura de las Catedrales de Salamanca y Lugo, o la descripción y análisis de la Capilla del Hospital de Caldas da Raihna²². Giner llega a dar cuenta de medidas concretas, numeración de partes y orientación desde los puntos cardinales de las partes que aborda.

²⁰ En diversas ocasiones se advierte que Giner se atiene a lo visto y en la fecha que fue observado: *Arqueología artística*, pp. 68, 90, 254, etc.

²¹ *Ibid.*, p. VII.

²² *Ibid.* pp. 31 ss.; 170 ss.; 323 ss.

Su descripción y uso de los términos técnicos, arquitectónicos sobre todo, es impecable. Muchas veces ofrece distintas hipótesis para explicar el modo de resolución y el proceso constructivo de los edificios, o las intervenciones posteriores, y valora sus resultados tanto técnica como estéticamente. Encontramos en estos pequeños estudios un uso magistral de nuestra lengua, que sin ninguna alharaca ni excesos literarios, nos da cuenta de objetos y obras descritas sin necesidad ni ayuda de imágenes ni planos, como de hecho era y es costumbre en estos casos.

Ahora bien, tampoco nos hallamos ante meras notas de campo; el método de observación se entrelaza íntimamente con un sentido crítico, que acaba de perfilar la metodología gineriana en estos trabajos.

II.— El sentido crítico y el diálogo de Giner con la historiografía artística de su tiempo

La descripción rigurosa de las obras y monumentos por las que nos conduce la *Arqueología artística* queda jalonada y enriquecida con el trabajo y discusión de diversas fuentes y bibliografía sobre los temas abordados, conociendo de primera mano las fuentes y entrando en discusión con las obras de importantes historiadores del arte, como Amador de los Ríos, Quadrado, Madrazo, Ceán Bermúdez o Richard Ford, así como con el célebre libro de George Edmund Street sobre el gótico español, con las cartas de Raczyński y sobre el arte portugués y muchos otros tratadistas sobre el arte y la arquitectura lusa. Todo ello sitúa estos trabajos ginerianos en un diálogo legítimo con la historiografía de la época, a pesar de que en efecto, en ocasiones Don Francisco excusa lo provisional o impreciso de algunas afirmaciones, a su juicio, por ser el suyo el sencillo punto de vista del “turista”²³. Pero la honestidad y modestia de nuestro viajero y estudioso no deben llamarnos a engaño, pues en efecto ese diálogo con la historiografía del momento se lleva cabo de modo preciso y crítico. Me atenderé a dos momentos que entiendo fundamentales de este aspecto: el diálogo con la historiografía española y el conocimiento crítico de los tratadistas extranjeros, para lo que me centraré en el relevante caso de la obra Street.

En primer lugar Giner establece una distancia con la historiografía dominante en ese momento en España, como bien advertía ya Juan Uña en su prólogo²⁴, pero veamos por qué de la mano y los ejemplos del propio

²³ *Ibid.*, pp. 92, 114

²⁴ *Ibid.*, p. VII

Giner. Al abordar el estudio del Palacio de Alcalá de Henares, que aparecía originalmente en *La Ilustración artística* en 1888, nos indica su autor en nota que a pesar de la importancia del monumento sólo se había publicado modernamente la monografía de Escudero de la Peña, que le defrauda por abordar, más que el estudio del edificio, su “historia y vicisitudes”. De otro lado “las pocas páginas que le consagran los señores Quadrado y Lafuente en la nueva edición de Parcerisa (...), y que tienen más bien el carácter pintoresco y poético que distingue a los arqueólogos de nuestro período romántico, no ofrecen una descripción sistemática, ni la característica de sus estilos, sin la crítica de su mérito”²⁵.

José María Quadrado, junto a Amador de los Ríos y otros insignes autores, era una de las figuras clave de la historiografía del momento. Quadrado había colaborado en la importante obra colectiva *Recuerdos y Bellezas de España*, impulsada por el artista y grabador romántico Javier Parcerisa y Boada (Barcelona 1802-1876). Ambos participaron notablemente en la célebre serie: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, editada en Barcelona a partir de 1884 en los talleres de Daniel Cortezo. Giner aprecia justamente la importancia de estos autores, pero las críticas que vierte en la nota citada explican con precisión su distancia respecto una historiografía que podemos calificar como romántica, y en la que el estudio de las obras queda continuamente arropado por una retórica histórica de tono rap-sódico y patriótico. Frente a este estilo dominante, Giner solicita, tal como lo dice en la nota citada: *descripción sistemática, caracterización del estilo y crítica del mérito de la obra*. Giner hará apuntes históricos precisos donde los estima necesarios, pero sobre todo se atendrá a un estudio más intrínseco de la obra. Este enfoque, más acorde con la historiografía del arte que en ese momento se desarrollaba en Europa, lo consideraba Giner además una tarea urgente ante un patrimonio de gran riqueza y a la vez muy desconocido y mal conservado.

Más acordes con este modo de estudio encontrará Giner los tratadistas extranjeros, especialmente los ingleses, de larga tradición viajera e interés histórico-artístico por España, si bien también hay autores españoles como Ceán Bermúdez y Antonio Ponz muy apreciados por Giner. Uno de los interlocutores más presentes en todos sus estudios es el célebre arquitecto Edmund George Street²⁶ por su libro sobre la arquitectura gótica en Espa-

²⁵ *Ibid.*, pp. 114 ss. nota 2

²⁶ Entre otras obras arquitectónicas, G. E. Street es conocido por el Palacio de Justicia en Londres, de 1882

ña, aparecido en 1865²⁷ y surgido de una estancia en nuestro país entre 1861 y 1863. Reconociendo sus errores y lagunas, y lamentando con frecuencia la falta de sensibilidad de Street para otros estilos que no sean el gótico, que le lleva a desprecios injustos²⁸, estimaba Giner, todavía en 1896, que es “el guía más seguro, formal y sólido del viajero y del aficionado a ver con algún detenimiento nuestros edificios”²⁹. Giner está mucho más cercano al estilo y método de esta obra que al de Quadrado o Amador de los Ríos; es más cuando refuta a Street, en ocasiones es con su mismo método, esto es, con la observación y conocimiento preciso, tal como sucede acerca de una datación en la Iglesia de San Millán en Segovia³⁰, que Giner, con acierto, considera anterior a la que aporta el inglés, por no haber podido éste acceder a ella.

La obra de Street, plagada de excelentes dibujos y planos, también tiene valor como crónica de viaje, y aporta un interesante y muchas veces crítico retrato de la España de ese tiempo. Esta obra será traducida a nuestro idioma ya en el siglo xx, por el también arquitecto Román Loredo. En el prólogo del traductor leemos: “Menos explicable resulta que, en más de medio siglo publicado, no haya sido puesto nunca en castellano; siendo esto más de extrañar si se tiene en cuenta que la obra fue, desde un principio, bastante conocida en España, merced principalmente, a la propaganda de aquellos dos grandes maestros de historia del arte español que se llamaron D. Juan Facundo Riaño y D. Francisco Giner de los Ríos, quienes continuamente difundieron su estudio, sobre todo en las excursiones con que tan poderosa y eficazmente contribuyeron a propagar el conocimiento de las artes españolas y el amor a sus monumentos y viejas ciudades. El traductor, agradecido dis-

²⁷ G. E. STREET, *Some account on gothic Architecture in Spain*, London 1865. Giner cita la segunda edición de 1875.

²⁸ *Arqueología artística*, pp. 62, 71, 164, 139 ss. , 152 ss. En otro lugar, al hablar de una tendencia dominante en la estética inglesa de su tiempo, cristalizada sobre todo en los pre-rafaelistas, Giner hará un comentario crítico sobre la postura estética de Street y las consecuencias de ésta en su misma obra arquitectónica: “cuando Street llama bárbara á la arquitectura del xvi y construye el admirable Palacio de Justicia, que, sin embargo, por parecerse en todo á un edificio del xiv, necesita tener encendida luz durante el día...”: F. GINER, “La pintura contemporánea en Inglaterra. Los Pre-rafaelistas” en: BILE, X, (1886), pp. 129-132, concretamente: p. 130.

²⁹ *Arqueología artística*, p. 164; otras alusiones elogiosas o que tienen en cuenta a Street en: pp. 72, 76, 81, 122, 139, 168, 173, 175.

³⁰ *Ibid.*, p. 145. Este artículo sobre la Iglesia de San Millán aparecía reeditado, unos años antes de la aparición de la *Arqueología artística*, en la revista *Manantial*, III, Segovia, junio 1928. Agradezco al profesor José Luis Mora esta información.

cúpulo de ambos maestros, considera justo rendir homenaje a su venerada memoria”³¹.

Estas palabras son más que elocuentes para apreciar el mérito de Giner y los institucionistas en torno al trabajo arqueológico-artístico y la historiografía del arte español. Ahora bien, al rigor y mimo en el estudio, hay que añadir otro factor sin el cual se desdibujaría el perfil completo de este proyecto. Me refiero al sentido crítico tanto ante la obra como sobre todo ante su conservación. Este aspecto también lo destacaba Juan Uña en su prólogo: “Don Francisco, ni en la serena esfera del arte puede ser un hombre meramente contemplativo. En ella, como en todas partes, es el hombre que lucha por la reforma, por el perfeccionamiento moral. No puede dejar de criticar, de reprender, de corregir...”³². En efecto, si algo caracteriza estos estudios es la inserción de pasajes de reflexión crítica y toma de postura activa sobre la conservación o mala restauración de las obras, de la que hace responsable sobre todo al Estado y la Iglesia³³. También critica las deleznable intervenciones sobre iglesias y edificios medievales que se llevó a cabo a partir del XVII. De modo expresivo habla en este sentido del “vandalismo de la cal y el ocre”³⁴. Al hablar de San Millán, en Segovia, y los planos con restauraciones ideales de Street de este templo, llega a decir irónicamente que es preferible este modo de restauración sobre el papel al real. Antes de una restauración que no pueda contar con criterios certeros de cómo era la obra o edificio, entiende Giner que es mejor dejar la libertad al espíritu y la fantasía, que recree interiormente esa obra, y evitar un mal arreglo que desfigure u oculte la obra en su configuración original³⁵. Esta actitud no hay que confundirla, a mi entender, con una posición reliquiaria o historicista, sino que debe ser ponderada a la vista de las sin duda malas restauraciones de la época y anteriores, y a la total falta de criterio histórico y estético en las intervenciones. Sabemos que durante todo el siglo XIX se desarrolló la polémica entre conservación y restauración³⁶, y sin duda Giner optaría por lo primero, pero no sin un programa de acción y sin desatender posibles reutilizaciones y habili-

³¹ G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, (Saturnino Calleja), Madrid 1926, p. 10.

³² *Arqueología artística*, p. IX.

³³ Este tipo de pasajes son una constante en todos sus estudios: *Arqueología artística*, pp. 39 ss, 91, 99 ss., 132 ss., 139, 161, 169, 171 ss., 230, 277, 323

³⁴ *Ibid.*, p. 39

³⁵ *Ibid.*, pp. 230 ss. En estas páginas, en sus comentarios sobre Cintra, expone Giner de modo claro y conciso su postura y criterios en torno al problema de la restauración artística

³⁶ J. M^a MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y la restauración artística*, Alianza Editorial, Madrid 2000, pp. 241 ss.

taciones encomiables, como la que observa en la Casa Pía en Belem como casa de huérfanos y de escuela de sordomudos³⁷. Esto es muy coherente con la sensibilidad social de Giner, ahora bien, ¿contradice sus criterios artísticos señalados en otros lugares sobre la conservación? Más bien no, pero la coherencia entre estos y otras importantes contribuciones de sus trabajos de la *Arqueología* cobra todo su sentido a la vista del marco y fundamentos filosóficos de todo el pensamiento gineriano, que no es otro que el del krausismo, y en el modo vivo y operativo que tanto él como su mayor obra pedagógica, la Institución Libre de Enseñanza, llevaron a cabo.

III.— Los fundamentos estético-filosóficos krausistas y la cuestión de la caracterización y origen del arte español y portugués

Con la *Arqueología artística de la Península*, Giner se inscribe en una rica tradición nacida en la Ilustración que entiende el estudio del arte desde el viaje, o lo que es lo mismo, que concibe el viaje y la observación como momento indispensable de toda reflexión o análisis del arte y su historia. Baste citar aquí el nombre de Winckelmann, que funda para Occidente una concepción comprensiva y científica de la Historia del arte, más allá de la mera crónica o catálogo de obras, y que a su vez fue un incansable viajero y “arqueólogo”, en el sentido que le da Giner en esta obra, esto es, de buscador infatigable de los tesoros artísticos allí donde se encontraran, para contemplarlos y estudiarlos, y a partir de esto realizar el análisis y la reflexión. La estética e historiografía del arte ilustrada y moderna, contra un posible estereotipo sedentarista y abstracto, surge en buena medida desde el viaje y la experiencia, como acertadamente recordaba Simón Marchán en el prólogo del interesante libro *Arte itinerante* (2005) de Ramón Rodríguez Llera, en el que se aborda precisamente esta dimensión viajera del tratamiento del arte a partir de la Ilustración³⁸.

La coherencia de la filosofía krausiana con estos planteamientos se ve refrendada en la misma obra de Krause, quien escribió no sólo obras estrictamente filosóficas sobre Estética, sino que también realizó un catálogo de pintura comentado para la *Galería de Pintura de Dresden* y redactó unos interesantes estudios de viaje en su viaje a Italia y Francia en 1817. En estas obras encontramos plasmados análisis, descripciones y valoraciones de infi-

³⁷ *Arqueología artística*, pp. 220, 225.

³⁸ RAMÓN RODRÍGUEZ LLERA, *El arte itinerante. Prólogo de Simón Marchán Fiz*, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 7 ss.

nidad de obras de arte y de tesoros artísticos; algo que resulta también constante en sus amplios diarios. Tanto el Catálogo de pintura como los *Estudios de viaje sobre arte* (*Reisekunststudien*) eran publicados póstumamente por Hohlfeld y Wünsche en 1883, y sabemos que enviaron ejemplares de ellos a Giner en 1884³⁹. Por la correspondencia editada por M. Ureña y Vázquez-Romero, comprobamos también que Giner estudió y comentó estas obras con sus correligionarios alemanes, concretamente el carácter no sistemático de estos trabajos, acaso en contraste con lo sistemático de sus lecciones estéticas⁴⁰. Para ese año Giner ya había publicado bastantes artículos arqueológicos, y sin duda podemos suponer que recibiría estos trabajos como un buen acicate y refrendo para la ya importante labor realizada en torno al estudio detallado y concreto del patrimonio artístico. El mismo Krause afirmó en una ocasión que “contemplar obras de cada una de las bellas artes” era para un filósofo “la otra mitad de su ser”⁴¹ y parece que Don Francisco llevó a cabo esta consigna a lo largo de toda su vida.

Pero la relación del trabajo de Giner en la *Arqueología* con la filosofía krausiana va más allá de la afinidad con el enfoque y el planteamiento del estudio del arte y del patrimonio artístico en la misma obra de Krause. En primer lugar, es preciso recordar aquí brevemente la valoración krausista del arte y la relación que establece con la sociedad a lo largo de la historia, tal como se expone en el *Ideal de la Humanidad* y en otros escritos krausianos. Ciencia y arte son las dos obras fundamentales de la Humanidad, y ambas se vierten en la sociedad a través de la educación y la formación, auténtico eje de toda la concepción krausista de la sociedad. La Humanidad a su vez se desarrolla en el tiempo y en el espacio en diversas determinaciones, que conforman las distintas culturas y sociedades en la historia. Dentro del programa de una sociedad o *alianza para el arte*, la tarea de conocimien-

³⁹ E. M. UREÑA, J. M. VÁZQUEZ-ROMERO, *Giner de los Ríos y los krausistas alemanes. Correspondencia inédita*. Universidad Complutense, Madrid 2003, Carta 40, p. 263. Con esa carta enviaba Hohlfeld los *Estudios de viaje sobre arte* (*Reisekunststudien*), junto al interesante tratado sobre *La ciencia del arte del embellecimiento de la Tierra* (*Die Wissenschaft von der Landverschönerkunst*) y el *Sistema de Estética* (*System der Aesthetik*), indicándole que August Wünsche le enviaba el *Catálogo de Pintura de la Galería de Dresen* (*Die Dresdner Gemäldegalerie*). Todas estas obras las habían publicado Hohlfeld y Wünsche entre 1882 y 1883, como obras póstumas de Krause y como volúmenes de una serie titulada: *Zur Kunstlehre* (Sobre Teoría del arte).

⁴⁰ E. M. UREÑA, J. M. VÁZQUEZ-ROMERO, *Giner de los Ríos y los krausistas alemanes*, ed.cit., carta 41, p. 272.

⁴¹ KRAUSE *Der Briefwechsel Karl Christian Friedrich Krause's zur Würdigung seines Lebens und Wirkens*. Ed. P. Hohlfeld y Aug Wünsche, Vol I, Leipzig 1903 p. 93 (Carta a su padre de 27-XII-1804).

to y conservación del patrimonio heredado es una tarea primordial, tan presente como la misma creación o desarrollo de nuevas formas y producciones artísticas, y junto a ellas otras como la formación y educación, la libertad de conocimiento y publicidad de las obras, etc. Por otro lado, desde una perspectiva filosófico-histórica, el mismo Krause ya advirtió que vivíamos una época que debía plantearse un conocimiento histórico y una revisión del arte y las producciones del pasado, saludando como signos de esta nueva conciencia las creaciones de museos y conservatorios⁴². Aquí entraría de lleno la labor realizada por Giner de los Ríos en los escritos que ahora nos ocupan, labor que desde el espíritu de la Institución y a la vista de la paupérrima realidad cultural de la España de ese tiempo, se hacía urgente y más que necesaria. Desde esa urgencia se entiende ese afán de Don Francisco por saber, por tomar nota, por dar cuenta, casi por levantar acta de los monumentos que visita, conoce y admira, y de los que, no sin dolor, constata su deterioro, su falta de conservación o, casi peor, su restauración y reconstrucción nefastas.

Es verdad que, dentro de la noción krausiana de arte, y más aun la específicamente gineriana⁴³, no se observan exclusivamente las bellas artes, sino que también se incluyen las que Krause llamó artes internas, y más adelante artes útiles, esto es, las artes industriales y las diversas técnicas que requiere una sociedad para hacer habitable el entorno y sobrevivir (medicina, ingeniería, artesanías...). Ahora bien, dentro de esa amplia concepción, el arte bello y la producción de belleza, jugó para Krause un papel paradigmático como modelo de creación humana.

De otro lado, en estos estudios, aunque encontramos sobre todo análisis y comentarios estrictamente artísticos, hay también reflexiones sobre el conjunto de los edificios y sobre las ciudades, como es el caso de Mérida, Badajoz, y Lisboa⁴⁴.

Para Krause, la arquitectura desempeñaba un papel fundamental en lo que llamaba *arte armónico*, esto es, en la síntesis de lo bello y lo útil en la obra

⁴² E.M. UREÑA, J.L. FERNÁNDEZ, J. SEIDEL, *El "Ideal de la Humanidad" de Sanz del Río y su original alemán. Textos comprados con una introducción*, Col. ILKM, Universidad P. Comillas, Madrid 1992, pp. 165 ss.; también: R. PINILLA, "El arte y la ciencia como obras fundamentales de la Humanidad en la filosofía social de Krause en: *Miscelánea Comillas*, núm. 60 (2002), pp. 559-570, pp. 567 ss.; *El pensamiento estético de Krause*, pp. 792 ss.

⁴³ Cf. F. GINER DE LOS RÍOS, "El arte y las artes" (1871) en: Francisco Giner, *Obras Completas III. Estudios de Literatura y Arte*, Madrid 1919, pp. 1-30, especialmente pp. 4 ss.; también: F. Giner de los Ríos, "¿Qué son las artes decorativas?" en: BILE XXIV (1900), núm. 480, pp. 88-91.

⁴⁴ También podrían considerarse en este sentido los trabajos sobre Alcalá y sobre el Pardo.

humana y en su relación con el entorno⁴⁵. Los templos, monasterios y edificios que Giner visita y nos describe, son también parte del paisaje humano y cultural de la Península, y su excelencia como obras de arte no les lleva a su asilamiento ni mucho menos; además, Giner valoraba precisamente que en las Iglesias hubiera pinturas y otras manifestaciones artísticas contribuyendo a la riqueza del conjunto, cumpliendo así los edificios una función y una utilidad en conjunción con su belleza.

Vemos así que una precisa concepción de las relaciones entre el arte y la sociedad, tal como se da en el pensamiento de Krause, aquí sólo indicada, es observada y aplicada por Giner a una práctica realmente historiográfica y a un trabajo de campo directo con las obras que observa.

Por otra parte, las mismas ideas estéticas de Krause y sus nociones de belleza y de obra de arte, bien conocidas por Giner, también pueden detectarse de modo latente en algunos aspectos argumentales importantes de la *Arqueología*. Siendo una obra fundamentalmente basada en la observación y en el mismo descubrimiento, hay muchos argumentos ginerianos tanto sobre la constitución de las obras, como sobre las intervenciones posteriores, que cobran toda su luz desde la estética krausiana. Para Krause toda obra de arte debe detentar claramente una unidad, no consistente en la mera homogeneidad, sino en una interna determinación interior, en la que cada parte, bella en sí misma, no obstaculice o desequilibre la unidad. En el *Compendio de Estética* de Krause, que Giner había traducido y anotado⁴⁶, se dedican no pocos párrafos a determinar esta estética de la unidad y armonía interna de las partes⁴⁷, distante tanto de una visión monolítica de la obra, como de toda concesión a lo agregado, abigarrado o inarmónico. Son criterios aparentemente clasicistas, pero Krause les da un dinamismo y un fondo filosófico que en ningún momento le llevan a considerarlos algebraica o matemáticamente, alejándose por ello de toda rigidez formalista. El criterio para la apreciación e incluso consecución de esa unidad es el sentido estético, el sentido

⁴⁵ "Lo bello arquitectónico puede residir sólo y exclusivamente en la esencia interna del edificio, y viceversa, su utilidad no puede ser verdaderamente útil si no posee su determinada belleza, por ejemplo una catedral gótica...": K. Ch. Krause, *Vorlesungen ubre Aesthetik*, Ed. P. Hohlfeld, Aug. Wünsche, Leipzig, p. 252; también: K. Ch. F. Krause, *Das Urbild der Menschheit. Ein Versuch. Zweite unveränderte Ausgabe*, Gotinga 1851, p. 44.

⁴⁶ Sobre el valor de esta traducción y sus ediciones, cf. R. Pinilla, "Francisco Giner de los Ríos como traductor y receptor de la Estética de Krause", en: P. Álvarez, J.M. Vázquez-Romero, *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza*, Col ILKM, Universidad P. Comillas, Madrid 2005, pp. 53-105.

⁴⁷ KARL C.F. KRAUSE, *Compendio de Estética. Traducido del alemán y anotado por Francisco Giner*. Edición de PEDRO AULLÓN DE HARO, Editorial Verbum, Madrid 1995, §§ 11 ss.

para la belleza, en el que interviene la razón, pero también la imaginación, la voluntad y el ánimo.

En la descripción, por ejemplo, de la cúpula del convento de las concepcionistas en Toledo, se pone esto sutilmente de manifiesto cuando Giner habla de un sentido no sólo geométrico sino de criterios basados en el *sentimiento* del artista, para entender el modo de proceder de los arquitectos en ese edificio⁴⁸. En el artículo sobre la catedral de Lugo, dedica expresamente un apartado a lo que denomina “impresión estética”, por lo que parece claro que Giner no equipara en ningún momento la observación y estudio del arte a una suerte de observación al modo naturalista o meramente positivista. Esto lo consigue curiosamente sin necesidad de ninguna retórica histórico-literaria, como los historiadores románticos de la época, ni tampoco explicando los principios estéticos, que le habría llevado a especulaciones, si no innecesarias, sí inoportunas en ese lugar, que habrían distraído al lector del conocimiento de lo descrito y valorado. Con ello realiza Giner un ideal de crítica y de análisis de la obra, en la que están presentes los criterios y los principios de un modo latente pero operativo.

Al tener presente en todo momento la observación, puede Giner desmenuzar mucho mejor las impresiones estéticas de las que habla. Esto sucede de modo muy elocuente al hablar de la impresión de severidad y recogimiento que se atribuye a la arquitectura románica, aspecto tan apreciado por nuestro viajero y estudioso. En el ejemplo que analiza de Lugo, se da este sentimiento, pero no debido a la ausencia de luz, tal como a modo de estereotipo repetía la crítica romántica. Giner observa que en el interior de esta catedral hay bastante luz y que es un elemento fundamental, sin embargo indica que la sensación de recogimiento se consigue por el manejo de los volúmenes: “la impresión de severidad viene de otra parte, a saber: de la distribución general de las masas, de la poca elevación de las naves laterales, de la solidez de sus pilas, de la escasa altura de sus capiteles, de la robustez de sus molduras, de la sobriedad y aun rudeza de su decoración”⁴⁹. Este pasaje nos brinda toda una lección de análisis de los elementos que contribuyen a la unidad y sustantividad de una obra, y de ahí la explicación de su carácter concreto y de los sentimientos y actitudes que propicia.

Es interesante advertir que el análisis y crítica que realiza Giner del problema estilístico, así como su preferencia por el románico y gótico frente a muchos edificios del Renacimiento y posteriores, cobra luz desde estos fun-

⁴⁸ *Arqueología artística*, p. 160.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

damentos, pues es desde estos criterios estéticos krausianos básicos en torno a la unidad y la diversidad como Giner aboga por unos estilos u otros en las obras que analiza. Así, aunque coincida en sus preferencias con el gusto de algunos viajeros románticos por la vieja arquitectura medieval, no obedece ni mucho menos a las mismas razones; y de hecho criticará la cerrazón de autores como Street para toda obra posterior al estilo gótico u ojival. El mejor ejemplo de esta posición lo encontramos en el artículo sobre el edificio de las Universidades de Alcalá, de 1889. Aunque hay partes ojivales o góticas, Giner ubica el edificio en el Renacimiento, como “una de las más importantes y características muestras de nuestra arquitectura civil”. De ahí pasa a la descripción, donde leemos:

La distribución general de las masas es de buen efecto, la decoración, ostentosa y por lo común bien compuesta, aunque sólo de mediana ejecución; y si en la manera disparatada y arbitraria de combinar carteles, frontones y motivos, fuera de toda razón aparente, se revela el germen de una degeneración inevitable, achaque es este de todo el sistema arquitectónico del tiempo. Rompiendo el vínculo interno y esencial, entre la función mecánica y la función estética de cada uno de sus elementos, sienta un principio característico de todos los estilos decadentes⁵⁰.

A continuación señala Giner, que esta decadencia ya se puede observar en el último gótico y que por lo tanto no entiende tampoco a los “idólatras de la Edad Media”, ni incluso a Street, ni sus diatribas contra lo que ellos llaman ‘estilo pagano’. Más allá de la dureza de su crítica sobre algunos edificios, se comprueba que Giner no pretende realizar ninguna opción estilística, sino atenerse a la obra concreta y su realización, eso sí, reconociendo las tendencias históricas de florecimiento y degradación de los estilos; y esto último parece ser el caso, a su juicio, del arte del Renacimiento y el plateresco en España, así como de los estilos barrocos posteriores. No obstante, no hace Giner una descalificación global de estos estilos, y tiene en cuenta que cada uno se desarrolla localmente en distintas tradiciones a ritmos y calidades muy distintas⁵¹. En el texto referido vemos que afloran los criterios de unidad general, pero también se delata una concepción precisa de la arquitectura, heredada de Krause, como arte que debe combinar armónica y unitariamente lo bello y lo útil, lo que en el texto llama la *función estética* y la

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 151-152.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 186 ss, cf. la interesante nota sobre la relación entre los estilos y los países y distintas tradiciones

función mecánica. Desde el interés que Giner mostró siempre por este asunto es comprensible que la arquitectura y su inserción en la vida social (religiosa, civil, etc.) fuera el foco prioritario de atención de su trabajo arqueológico-artístico.

Es verdad que, aun centrado en obras concretas, hay unas opciones muy claras en el análisis estilístico de Giner, que podrían obedecer simplemente a su gusto: su preferencia por la severidad y la sobriedad, frente a lo abigarrado y ostentoso. Pero no sería correcto basar en esto las opciones expresadas; de hecho también encontramos elogios para conjuntos artísticos más complejos y elaborados, siempre que guarden esas normas de la unidad y la diversidad. No obstante, como se advierte en el pasaje citado, en el tema estilístico confluye también en Giner un asunto de carácter histórico y cultural. Junto a los aspectos puramente formales y estéticos, uno de los *desiderata* que flotan en muchas de sus reflexiones es la de esclarecer lo que él llama el origen del arte español, esto es, la determinación de las diversas tendencias y factores que acabaron cuajando el modo en que en España se desarrollaron las artes. Así, al referirse a los frescos descubiertos de la Capilla del Aceite en Salamanca, o de la pintura de la Catedral de Ávila, habla Giner, casi algo provocativamente, del problema no resuelto en la investigación acerca del origen de la pintura española⁵². La misma reflexión hace sobre nuestro conocimiento de la arquitectura española, al indicar lo valioso que es el estudio de la abadía de Peñalva para conocer el paso en nuestro país de la arquitectura clásica a la románica⁵³. Otro tanto vemos para el caso de Portugal, al analizar su pintura y sus museos. Esta preocupación no resulta un elemento extraño o contrario a la fundamentación filosófico-estética de sus análisis, dado que en la estética krausista el vector histórico, más precisamente el filosófico-histórico, debe culminar el programa de toda investigación estética⁵⁴; asumiéndose así el hecho histórico y plural de distintos estilos y caracteres artísticos, según naciones, épocas y circunstancias históricas⁵⁵.

El mismo Giner indaga diversas hipótesis para el caso español, intentando regirse desde criterios históricos y estéticos, y ateniéndose a las obras estudiadas, sin esencialismos previos acerca de nuestro arte, ni lo que Don

⁵² *Ibid.*, pp. 40, 76

⁵³ *Ibid.*, p. 100

⁵⁴ KARL C.F. KRAUSE, *Compendio de Estética*, ed.cit. § 4 (pp. 35-36).

⁵⁵ E.M. UREÑA, J.L. FERNÁNDEZ, J. SEIDEL, *El "Ideal de la Humanidad" de Sanz del Río y su original alemán. Textos comprados con una introducción*, ed. cit., pp. 122 ss.

Francisco llamaría falsos patriotismos. Un pasaje interesante a este respecto es el del análisis del exterior del Palacio de Alcalá de Henares en el que descubre influencias de distintas tradiciones, estilos y países. Allí alude a una reflexión de Street acerca de las ventanas de este edificio y “su carácter mixto y compuesto, que, sin menoscabo del aire nacional, parece a muchos, distintivo de todo nuestro arte”⁵⁶. Según esta hipótesis la característica del arte español surgiría así de su carácter mixto y del cruce de múltiples influencias, de modo muy coherente con nuestra propia historia, sellándose a un tiempo algo característico que da entidad a lo que llamaríamos arte español. Bien es verdad que la identidad de lo español también queda en los estudios de Giner especificada en algunos rasgos regionales dentro de las localidades que visita. Así analiza las características de la arquitectura en Galicia⁵⁷, o el estilo de la escultura castellana⁵⁸, pero en general adopta una visión unitaria y de conjunto. Es más, tal como reza el título del volumen de las Obras completas, Giner observa el arte de la Península Ibérica. A este respecto hay que decir que sí son numerosas las ocasiones en las que Giner deja claro que entiende la Península Ibérica con una cierta unidad histórica y artística⁵⁹, y llega a hablar de “arte ibérico” para referirse al conjunto de monumentos que estudia dentro de la Península ibérica⁶⁰, pero claramente también con historias y desarrollos artísticos distintos en el caso español y el portugués, y que no duda en comprar y diferenciar. Tal es el caso de su estudio del estilo manuelino luso a la vista del plateresco español. En una ocasión habla de Portugal como un país “hermano”⁶¹, y se diría que este es el enfoque que alienta la unidad y relación entre todos estos estudios, refrendando de esta forma plenamente el modo en que se nos presentan reunidos en el volumen de la *Arqueología artística*.

Pocas obras como esta, a pesar de lo concreto y acotado de su tema, nos muestran con qué fecundidad se unían en Giner, tal como se ha intentado

⁵⁶ *Arqueología artística*, p. 122. Reproduzco el pasaje al que se con toda seguridad se refiere Giner: “En aquellas ventanas aparecen, amalgamados, los rasgos característicos de dos o tres países, y en tal concepto bien pueden considerarse como un compendio del arte español, que tan libremente tomaba sus elementos de otras comarcas, y, con frecuencia, hasta importaba arquitectos del extranjero; y, sin embargo, a pesar de todo, casi siempre ostenta carácter nacional”: G. E. Street, *La arquitectura gótica en España*, ed. cit., p. 223.

⁵⁷ *Arqueología artística*, pp. 185 ss.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 63 ss.

⁵⁹ Esto aparece sobre todo en los escritos sobre Portugal: *Ibid.*, pp. 218, 224, 221, 290, 307

⁶⁰ *Ibid.*, p. 227

⁶¹ *Ibid.*, p. 293

exponer, la convicción de unos principios filosóficos, el método y compromiso de una pauta de estudio y de acción y la preocupación inquebrantable por su sociedad, su país y su mejora en todos los sentidos. De otro lado, entiendo que las pautas dadas para lo que aquí denomino sencillamente una *historiografía crítica del arte*, son un producto granado e irrenunciable del krausoinstitucionismo, que Giner personificó y a la vez supo muy bien no monopolizar. Todo lo contrario, con su labor, su entusiasmo y su magisterio alentó y propició muchas otras trayectorias encomiables, en este caso, del estudio y valoración de nuestro patrimonio artístico.