

UNA LECTURA SIMBÓLICA DEL PLATERESCO SEGÚN EL PSICOANÁLISIS DE LA PERCEPCIÓN DE EHRENZWEIG

César García Álvarez

Si, ya de por sí, el plateresco es objeto de una controversia historiográfica y un debate terminológico entre los historiadores del arte, el presente trabajo se suma a las opiniones aportadas, proponiendo una lectura simbólica desde el punto de vista de la psicología de la percepción y atendiendo a la controversia conceptual que lo presenta simultáneamente como aspiración clasicista e incompreensión de lo clásico.

Uno de los ámbitos de estudio nacidos de la adaptación de los postulados psicoanalíticos a campos conexos a la Estética es el conformado por el análisis de la psicología de la percepción, centrado en la elucidación de los diferentes estratos perceptuales presentes en el ser humano y de su papel tanto en el proceso de creación de un objeto estético como en su contemplación¹. El psicoanálisis de la percepción estética encuentra una de sus primeras formulaciones en la compleja y reveladora obra de A. Ehrenzweig, cuyo título completo *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception (Psicoanálisis de la visión artística y de la percepción sonora, una introducción a la teoría de la percepción inconsciente*, título abreviado en la edición española como *Psicoanálisis de la percepción artística*²), hace referencia a la idea de la percepción inconsciente, o profunda, como uno de los elementos del acto global de la percepción. El amplio conjunto de reflexiones que Ehrenzweig lleva a cabo a lo largo de la citada obra permite extraer una serie de principios metodológicos aplicables, como intentaremos mostrar, al análisis de las características formales de los estilos artísticos, y concretamente al denominado estilo plateresco³. Antes, obviamente, es imprescindible una

¹ Sobre las diferentes concepciones perceptualistas de la imagen, véase GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Una reflexión sobre los presupuestos de la teoría ilusionista del arte, en CARREÑO, F. P.: "Arte e ilusión", en BOZAL y otros: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996, págs. 252-263. ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1995, págs. 27-54.

² EHRENZWEIG, A. (1975): *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. Un acercamiento a algunos de los postulados de la obra de Ehrenzweig se encuentra en JIMÉNEZ, J.: *Imágenes del hombre*. Madrid, Fundamentos de Estética, Tecnos, 1992, págs. 131-135.

³ La aplicación del término plateresco al arte y la arquitectura del primer renacimiento español ha sido uno de los aspectos más discutidos en la historiografía artística dedicada al arte renacentista hispano. Se trata de un término confuso e impreciso, pero que no ha logrado desbancar totalmente a los que han sido

aproximación, necesariamente no exhaustiva, a los conceptos fundamentales enunciados por el autor⁴.

El postulado esencial del psicoanálisis, la existencia del inconsciente y de su influencia decisiva en la configuración de la estructura y actividades del ser humano, ha supuesto una profunda crisis, en el presente siglo, del modelo cognoscitivo de funcionamiento de la mente, y ha afectado profundamente a todas las actividades creativas del ser humano, hasta provocar la necesidad de una revisión de los postulados fundamentales de las ciencias humanas que en la actualidad no ha sido completada ni totalmente asumida. La maduración del psicoanálisis no ha producido, al menos en el ámbito español, una renovación de los planteamientos teóricos de la historia del arte que aborden el problema de la creación artística, tanto actual, puesto que el campo por excelencia de aplicación de las tesis psicoanalíticas ha sido hasta el momento el arte contemporáneo, como pretérita. Por ello, nuestro propósito es analizar y elucidar parte de los contenidos conceptuales relativos a la idea de percepción inconsciente, a fin de aplicarlos a las cualidades formales del llamado estilo plateresco, para poder así establecer de qué modo pueden descubrirse significados formales y simbólicos no conscientes, no evidentes, en la configuración de un estilo artístico.

Ehrenzweig propone distinguir entre percepción superficial, articulada y consciente, y percepción profunda, inarticulada e inconsciente⁵. Para comprender el

propuestos para sustituirlo (Prerrenacimiento, Protorenacimiento). Su empleo en el presente artículo se debe únicamente a razones de economía terminológica, y no implica en absoluto una defensa de su validez conceptual y metodológica. De hecho, puede ser sustituido por cualquiera de los dos términos antes citados, puesto que se refiere a la creación artística española realizada entre el final del reinado de los Reyes Católicos y el de Carlos V, caracterizada por la fusión a menudo incoherente del estilo renacentista italiano (romano) y las pervivencias góticas (moderno). Una visión reciente de la problemática del término plateresco, en GARCÍA GAINZA, M. C.: "Sobre escultura y escultores", en ÁVILA y otros: *El siglo del Renacimiento*. Madrid, Akal, 1998, págs. 24 y ss. ASIMISMO, BURY, J. B.: "The stylistic term Plateresque", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXIX, 1976, págs. 199-230. ROSENTHAL, E.: "The image of Roman Architecture in Renaissance Spain", *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, págs. 329-346.

⁴ Existen otros acercamientos psicoanalíticos al problema de la percepción y el simbolismo de las formas, relacionados con la historia del arte. Entre ellos, uno de los más destacados es la obra de KRAUSS, R. E.: *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1998. La decisión de optar por la exposición del pensamiento de Ehrenzweig se debe a la importancia que este concede a la noción de simbolismo de la estructura formal, y al desarrollo de su análisis en términos que lo vuelven especialmente apropiado para el estudio de las formas iconográficas y, sobre todo, a la integración de éstas en el marco de estructuras artísticas estéticamente complejas.

⁵ La obra de Ehrenzweig está escrita en un estilo denso, a veces confuso y otras reiterativo, pero siempre cargado de ricas sugerencias, en especial en la interpretación de algunos aspectos formales de las creaciones plásticas y musicales. Sin embargo, quizá a causa de su prematura muerte, una gran cantidad de ideas, a medio camino entre la intuición anotada y la búsqueda de una definición teórica rigurosa, no alcanzan a ser plenamente definidas, y se pueden percibir incluso inconsistencias y alguna contradicción en ellas. Resultaría aventurado afirmar que Ehrenzweig se planteó definir algún tipo de método susceptible de ser aplicado de un modo rígido a cualquier tipo de creación artística. No obstante, su concepción de las formas, entendidas como el resultado plástico de procesos psíquicos escindidos entre la voluntad de forma y el impulso de destrucción, invita a realizar interpretaciones de la historia de los estilos artísticos, ya que supone una prolongación de algunas teorías formalistas basadas en la contraposición dialéctica entre los principios clásico y romántico (o barroco, o simplemente anticlásico). Este artículo no nace con el deseo de definir

contenido de ambos términos es preciso conocer que nacen como respuesta a lo que el autor considera como una definición insuficiente del acto y del significado de la percepción por parte de una de las tendencias metodológicas más influyentes a lo largo del siglo XX, la Gestalt. La teoría Gestalt afirma que la mente tiende a percibir, (y/o a proyectar) en el conjunto de apariencias que constituyen la realidad, configuraciones esquemáticas lo más simples, claras, unitarias y racionales que sea posible⁶. La percepción de las formas sería un proceso, casi automático, de proyección y reconocimiento del orden de las cosas en y por la mente humana. Ehrenzweig critica los presupuestos conceptuales de la Gestalt por considerarlos insuficientes para explicar la totalidad del proceso perceptual, y especialmente por la nula atención que prestan a los procesos no articulados ni conscientes que se desarrollan durante el acto real de percibir formas. La teoría Gestalt valora únicamente las formas perceptualmente buenas, claras, delimitables y racionalizables, e ignora la caótica complejidad, el flujo desordenado e irracional que, según Ehrenzweig, subyace reprimido bajo todo acto de percepción superficial.

La oposición entre la tendencia a lograr formas claras, racionales y biológicamente útiles, por un lado, y la pulsión irracional de liberación de las exigencias racionales en favor de la libertad desordenada y vitalista de las formas, encuentra una adecuada traducción en el campo de la Estética. Así, la creación artística que culmina en el arte clásico/académico tendería a la configuración plástica de obras compuestas de elementos formales precisos y delimitados, perceptibles claramente mediante la visión y perfectamente racionalizables. La creación artística clasicista consistiría en una expresión estéticamente ordenada y satisfactoria de los múltiples impulsos inarticulados propios de la mente profunda que luchan por aparecer, por hacerse visibles en la obra de arte, y que son consciente o inconscientemente transformados por el artista durante el proceso creador⁷. Por el contrario, la presión de

con exactitud cuáles deberían ser las características de un método unificado de interpretación psicoanalítica de las formas estéticas, sino como el resultado de constatar cómo el marco teórico perfilado por Ehrenzweig resulta especialmente adecuado para proporcionar una lectura de un estilo que no formó parte de los objetos de estudio del autor. Si tal aplicación a un estilo histórico-artístico resulta acertada, o si el hipotético éxito de tal análisis reafirma la validez de los postulados de Ehrenzweig, son en este momento aspectos secundarios, puesto que lo esencial ha sido el empleo correcto de unas premisas, no el juicio sobre la verdad de éstas.

De todos modos, dado que resultaría cínico servirse de unas premisas en las que no se creyera, es necesario afirmar que, en mi opinión, el psicoanálisis de la percepción no es válido para el análisis histórico, es decir, para revelar los significados conscientemente introducidos por los creadores en sus obras, sino que sirve para conocer (tautológicamente) los significados psicoanalíticos de las formas, los cuales no tienen por qué no existir realmente en las formas, sino que pueden formar parte de las dimensiones de significados latentes en cualquier realización humana, que será accesible en virtud de la validez transhistórica de los postulados psicoanalíticos. La confusión entre interpretaciones históricas y metodológicas es constante en gran cantidad de estudios, necesitados de una mayor consciencia de las bases hermenéuticas que los hacen posibles.

⁶ El paradigma de las teorías gestaltistas en su relación con las artes lo constituyen las obras de R. ARNHEIM, entre ellas *Arte y percepción visual*, *El poder del centro*, etcétera.

⁷ EHRENZWEIG, A.: *Op. cit.*, págs. 23 y ss.

los elementos inarticulados e irracionales culminaría en otros períodos con el triunfo de un paradigma estético anticlasicista, que favorecería la creación de formas irregulares, fantásticas e irracionales, basadas en el juego libre de la imaginación y la fantasía incontroladas. De este modo, en opinión de Ehrenzweig, la contraposición entre las formas articuladas de la percepción superficial y las formas inarticuladas de la percepción profunda sería de carácter dialéctico, por la cual la satisfacción de una de las dos pulsiones conllevaría una reacción de signo contrario. La constante represión, en los momentos clásicos, de los elementos irracionales, produciría una eclosión subsiguiente de los contenidos reprimidos, una reificación⁸ de los contenidos inconscientes, en un combate cíclico entre las instancias conscientes e inconscientes de la mente por prevalecer biológica y culturalmente⁹.

Ehrenzweig profundiza en esta idea. De acuerdo con sus planteamientos, el acto de ver reúne dos procesos paralelos y contradictorios, igualmente presentes en la creación y percepción de una obra de arte. Por un lado, la mente, obedeciendo a los dictados del ego y del superyó, selecciona entre la masa de lo real aquellos elementos visuales que permitan configurar formas definidas de valor tanto biológico, que sirvan para asignar a los objetos constancias de forma, de tono y de color útiles para reconocer los objetos con el menor gasto de energía posible. La mente, por tanto, tendería a articular lo que percibe de acuerdo a patrones de orden que, en función del ahorro biológico de energía mental, experimentarían el menor número de variaciones posible, y que darían lugar a una visión racional, fuertemente estable y articulada. Esta poderosísima tendencia de la mente humana a crear formas fijas e inalterables de percepción, este deseo de reducir la variedad y complejidad del mundo real a estructuras inamovibles es identificada con el principio de Thanatos, en cuanto deseo de muerte, de detener el flujo de lo vital y fijarlo por medio de normas, y es por tanto asimilado al deseo de destrucción formulado por Freud como una de las características de la psique humana¹⁰.

⁸ *Ibidem*, págs. 145-154, 175-186.

⁹ Para comprender cabalmente este importante aspecto es preciso tener en cuenta que, para la doctrina psicoanalítica de corte freudiano, la división de la psique humana en estratos cada vez más profundos e inconscientes (superyó, ego, ello), implica una división paralela de las funciones psíquicas que es válida como metáfora de la creación artística. Así, los impulsos irracionales e incontrolados del ello luchan por salir a la luz e invadir el ego, el yo, a lo cual se opone la censura impuesta por el superyó, la instancia rectora y normativa de la conciencia, que reprime la formulación de deseos que puedan destruir el orden psíquico y alterar el equilibrio de la conciencia. De igual modo, la creación artística reúne, bajo una apariencia visual o sonora, los impulsos irracionales del ello, convenientemente sublimados, ordenados por la acción conjunta del yo y el superyó, y transformados en formas coherentes, significativas y otorgadoras de placer estético. De esta manera, la creación de una determinada línea de un contorno, una propiedad formal visible, sería el resultado de una elección, tras diversas tentativas, de una forma que satisfaga a las diferentes instancias psíquicas. La configuración de una determinada línea (o pincelada o forma escultórica) cristalizaría un largo proceso de tensiones entre la consciencia y el inconsciente, que culminarían en la articulación de una forma. Sobre la interpretación psicoanalítica del proceso de creación artística, véase FREUD, S.: *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza, 1985 y SCHNEIDER, L.: *Arte y psicoanálisis*. Madrid, Cátedra, 1996, especialmente págs. 16 y ss.

¹⁰ Cfr. FREUD, S.: *Más allá del principio del placer*. Madrid, Alianza, 1990.

Ahora bien, esta tendencia no es la única presente en la mente humana. Frente al deseo de articular las formas de modo ordenado, existen, tanto en la realidad como en los estratos inferiores de la mente humana, englobados por el psicoanálisis con el nombre de el Ello, un constante fluir de deseos, pensamientos, emociones, que pugnan por salir a la superficie de la consciencia y ser percibidos. El contenido de tales pulsiones, debido a su carácter libre e inarticulado, se presentaría como una amenaza para la estructura de orden impuesta por el ego, por lo cual éste y el superyó ejercen una censura sobre el ello que impide que sus contenidos emerjan directamente y destruyan la coherencia del lenguaje o de la forma. Los sueños serían la forma natural de liberación de lo oculto en la conciencia, que aflora en forma de imágenes simbólicas que permiten ver y enmascaran a la vez lo que desean expresar. En el lenguaje, los deseos reprimidos eludirían la censura en forma de lapsus linguae en medio de una frase coherente, o bien serán formulados consciente y articuladamente en forma de chiste liberador¹¹. Todas estas manifestaciones formarían parte del principio de Eros, liberador y diferenciador, que lucharía por destruir y superar el orden propio de Thanatos. Eros y Thanatos (Dionisos y Apolo) se convierten así en la manifestación mitológico-simbólica de tendencias esenciales de la mente humana¹².

Este planteamiento freudiano es ampliado por Ehrenzweig hasta alcanzar el proceso de creación artística. Si el arte es parcialmente, en la formulación de Freud,

¹¹ FREUD, S.: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza, 1992. FREUD, S.: *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid, Alianza, 1979.

¹² La teoría formulada por Ehrenzweig aporta una renovación conceptual profunda cuyos planteamientos deben ser validados por medio del diálogo interdisciplinar entre la Psicología y la Historia del Arte. No obstante, alguna de sus virtudes y limitaciones pueden ser puestas ahora de relieve. La diferenciación entre percepción superficial y percepción profunda posee un elevado interés para lograr una mejor comprensión de los procesos de creación estética por parte del artista y de la recepción de las obras por el espectador. La existencia de la presión del inconsciente en forma de contenidos simbólicos que quedan transmutados, sublimados, en la obra, brinda las bases para la creación de una teoría dinámica de la creación estética que permite lecturas de los objetos artísticos en diferentes niveles de profundidad, dando lugar a una interpretación multidimensional de la obra de arte, la cual puede ser descubierta por la mente en un proceso de intensificación de la percepción (Cfr. EHRENZWEIG, A.: *Op. cit.*, págs. 97 y ss.). No obstante, esta teoría no aborda (en su estado actual) los procesos de simbolización no derivados directamente de la mente del artista y del espectador, aquellos que forman parte de un patrimonio de imágenes y conceptos culturales que, una vez formulados, poseen una existencia estética visible y transmisible racionalmente por medios no inconscientes. Ello conlleva, por otra parte, el problema de discernir si los contenidos culturales supuestamente fijos se pueden ver alterados por el acto de la percepción y si, paralelamente, la percepción puede descubrir o proyectar significados nuevos que conduzcan a nuevas interpretaciones de las obras artísticas. Todos estos problemas son fundamentales a la hora de establecer una teoría global sobre la relación entre forma estética y contenido simbólico.

La posibilidad de efectuar lecturas simbólicas de la dimensión estética y formal de las obras de arte pasa, por tanto, por la elaboración de un marco teórico, de un método que permita asignar significados a las características formales y estilísticas de una categoría tipológica. Los modelos de interpretación simbólica del estilo más importantes surgidos hasta el momento han provenido del entorno del Formalismo, en especial de la obra de Wölfflin, Riegl, Focillon, Dvůrak, etcétera. El psicoanálisis de la percepción profunda formulado por Anton Ehrenzweig podría proporcionar un nuevo marco conceptual, congruente en algunos aspectos con el análisis formalista, y capaz de enriquecerlo en otros, a causa de su carácter acentuadamente simbólico, puesto que relaciona las transformaciones del estilo con la alternancia dialéctica entre las dos fuerzas básicas que condicionan el desarrollo psíquico y vital humano. La plasmación artística de una forma se convierte en el testimonio articulado de un complejo proceso psíquico, que puede ser personal o colectivo, y que se traduce en términos de estilo. El estilo sería, por tanto, la formalización de una pulsión.

un modo de sublimación de los deseos reprimidos, que alcanzarían así una formulación estética permisible, en opinión de Ehrenzweig la forma artística supone un compromiso entre las formas libres e inarticuladas, irracionales, siempre en lucha por aflorar a la superficie, y el deseo contrario de ordenar y estructurar propio de la mente racional. Cuando los contenidos inconscientes e irracionales logran afectar y modificar a la forma suponen un triunfo de Eros, del principio vital de la naturaleza creadora que quiere desbordar todos los límites. Asimismo, cada elemento inconsciente, en su aflorar a la consciencia, lleva consigo una carga importante de su significado. Tras revestirse con una forma estética, ésta cobra un carácter fuertemente simbólico (forma simbólica sería, por tanto, aquella cuya percepción estética permite acceder a algún contenido del inconsciente). De este modo, Ehrenzweig propone la idea de que la transformación estilística en la historia del arte obedece, como ya hemos apuntado, a la confrontación dialéctica que se desarrolla entre la voluntad articuladora, racionalizadora, propia de la racionalidad apolínea y de Thanatos, que lucha por petrificar y conservar las características visuales de un estilo como fuente de placer estético neutro, y, por tanto, aspira a crear y perpetuar una idea de belleza canónica universal, y la corriente profunda e irracional que pretende superar o destruir la coherencia racional a fin de revelar los contenidos ocultos del inconsciente, irracionales y simbólicos. Paulatinamente, desde el arte primitivo, plena manifestación del triunfo de lo inarticulado y simbólico sobre lo estético, el arte habría ido oscilando entre la máxima estilización propia del mundo clásico griego, el Renacimiento, el Neoclasicismo o la Academia, y la derrota de la norma y lo estético a manos de lo expresivo y simbólico en la Edad Media, el Romanticismo, el Surrealismo o el Expresionismo abstracto, punto máximo de alejamiento de la forma y triunfo total de lo inarticulado.

Una vez configurada y aceptada estéticamente una forma, el proceso de articulación estaría configurando un estilo, un conjunto de formas estéticas que resultan aceptables y que pueden definir la creación de un artista individual o de todo un período. Un estilo se compondrá, por tanto, de un conjunto de formas visibles más o menos unitarias que son comunes en la creación artística de un determinado tiempo o lugar, y que constituyen un todo coherente. No obstante, el resultado final de una obra, el resultado perceptible por medio de los sentidos, escondería siempre, de modo no perceptible conscientemente, las huellas del arduo proceso creador. Así, cada pincelada escondería toda una serie de trazos que, en función de su agrupamiento en una unidad visual mayor, acaban por pasar desapercibidos para la percepción superficial, pero que de hecho siguen presentes y, según Ehrenzweig, sí son perceptibles por la acción de la mente profunda o inconsciente¹³. Mientras la mente superficial percibe totalidades racionalizables y unidades significantes, la mente

profunda percibiría la multiplicidad de elementos subterráneos, aparentemente insignificantes o despreciables que participan en la creación artística, todos aquellos que configuran las formas inarticuladas de la creación.

En el acto de la percepción, por tanto, como en el de la creación, se produciría una transición que se dirige desde la totalidad psíquica, irracional, aún no ordenada, hacia una meta final que ofrezca formas coherentes estéticamente, que al mismo tiempo revelan y ocultan los contenidos inconscientes, formas que acabarían por configurar un estilo (entendido como forma de formas). Se establece así un diálogo dinámico, casi dialéctico, entre el resultado estético de una obra, las presiones siempre constantes de la psique profunda, y la evolución de las instancias superiores de la personalidad, lo que determinaría futuras evoluciones o transformaciones de la forma articulada, estética, causadas por la renovada presión de los elementos no articulados, que acaban forzando nuevas articulaciones formales y facilitan, como consecuencia, las transformaciones artísticas.

Ehrenzweig deduce de todo ello que la esencia misma de la creación artística es de carácter simbólico, puesto que los productos formales ocultan y revelan su contenido, es decir, participan de la naturaleza de lo simbolizado, y al mismo tiempo poseen otra naturaleza diferente de ello. El símbolo, por tanto, sería el resultado de elaborar una forma accesible a la percepción superficial, pero sólo parcialmente comprensible por ésta, puesto que llevaría oculta dentro de sí la realidad misma de lo simbolizado, realidad que sólo sería perceptible totalmente por la mente inconsciente¹⁴. La percepción superficial se caracterizaría por *el placer estético, (el cual)*

¹⁴ En este sentido, resulta imprescindible analizar en qué medida estos conceptos pueden ser utilizados a la hora de analizar dimensiones de la obra de arte que no pertenecen solamente al campo estético-formal, como lo son los significados simbólicos dependientes de la identidad iconográfica de las formas. De este modo, las diferencias existentes entre un boceto, el cual constará de un cierto número de trazos poco precisos y formas escasamente articuladas, y el aspecto visual definido de la obra, una vez terminada, o bien las diferencias existentes entre distintas versiones de un mismo cuadro (pensemos en las correcciones de los caballos en las pinturas velazqueñas, en los cartones de la Virgen y Santa Ana con el Niño de Leonardo, o las superposiciones formales llevadas a cabo por Picasso en la creación de algunas de sus pinturas) tendrían todas ellas relevancia psicológica y simbólica desde el punto de vista del significado simbólico estético, pero no es claro que afecten al contenido iconográfico, a la dimensión simbólica de, por ejemplo, la imagen (en cuanto tipo iconográfico constituido) de Santa Ana en el cuadro de Leonardo. Desde el punto de vista psicológico, cualquier transformación de un rasgo de la imagen, por accidental que fuese, sería significativa (como demuestra, de un modo irónico, la alteración duchampiana de la Gioconda, la cual, con el añadido de un bigote, ve alterada toda su dimensión estético-simbólica, que deforma y destruye la percepción original de la obra original de Leonardo. Cfr. SCHNEIDER, L.: *Arte y psicoanálisis*, págs. 32, 204 y ss.), pero, desde una perspectiva de análisis simbólico-iconográfico, tal alteración podría no modificar el significado de la imagen. En caso contrario, cada representación de una imagen de santa Ana poseería un significado totalmente nuevo, y ello conllevaría la imposibilidad de una transmisión y permanencia de valores y significados culturales independientes de cada creación individual. Es precisamente la constatación de que existe una permanencia de significados simbólicos en obras de estilos y épocas diferentes, pero formadas por los mismos iconogramas, la que posibilita la interpretación iconográfica e iconológica de las imágenes. Dos imágenes de santa Ana de épocas diferentes deben poseer aspectos simbólicos comunes en función de su identidad iconográfica, aspectos que se transmiten culturalmente y que son también parte del significado de una imagen como obra de arte. Podría pensarse por ello, simbólicamente, que la transmisión de significados iconográficos, en cuanto proceso consciente,

¹³ EHRENZWEIG, A.: *Op. cit.*, págs. 33 y ss.

sólo se adhiere a las elaboraciones formales que la mente superficial proyecta sobre las estructuras simbólicas inarticuladas de la mente profunda. El estilo y la belleza del arte (serían) una superestructura que sirve para ocultar y neutralizar el peligroso simbolismo escondido en las estructuras no articuladas y no estéticas que las fundamenta¹⁵.

No conviene olvidar, a efectos de nuestra exposición, la naturaleza al mismo tiempo irracional y simbólica de las formas libres surgidas de la profundidad de la psique, ya sea en forma de sueños o imágenes artísticas. Si una imagen simbólica se define como aquella en que lo representado es parte de la representación, es decir, aquella en que el signo o símbolo y lo simbolizado se interpenetran, de modo que percibir el símbolo es, en parte, percibir la realidad misma de lo simbolizado, entonces el modelo psicoanalítico de la percepción profunda puede arrojar luz sobre el proceso de formación de una imagen simbólica. Así, si las imágenes oníricas son una creación del inconsciente para manifestar veladamente la parte oculta de la mente, y si tras cada imagen aparentemente abstrusa se esconde un significado simbólico, cifrado en un código en cuya creación la conciencia y la razón no tienen el poder, entonces las imágenes aparentemente abstrusas propias de diversas épocas de la historia del Arte, y entre ellas, como veremos, el grutesco renacentista, podrían ser interpretadas como depositarias de significados simbólico-estéticos ocultos¹⁶. No en vano el

no pertenece totalmente al reino de los significados y de la creación inconscientes, sino que pueden adscribirse a la esfera de la articulación definida y superficial. No obstante, ello plantea el complejo problema de la diferenciación de lo simbólico-cultural respecto a lo simbólico-estético. Una primera aproximación, a tenor de lo expuesto, consistiría en la identificación de lo simbólico-iconográfico con un proceso propio del ego, de lo consciente cultural y social, que funcionaría como transmisión de significados de las imágenes explicitados conscientemente por medio de la palabra y puestos por escrito y transmitidos por transmisión literaria u oral. Por su parte, los contenidos simbólico-estéticos pertenecerían en mayor medida a la actualización constante de los contenidos inconscientes en la conciencia, emergiendo siempre de las profundidades de la conciencia. Se trataría, por tanto, de dos dimensiones, horizontal y vertical, del significado de la obra de arte, que no excluyen interrelaciones mutuas. La transmisión de significados simbólicos ligados a la iconografía es por tanto un proceso que no necesita, al menos parcialmente, de un contacto continuo con el inconsciente. La transmisión consciente se desarrolla históricamente bien a través de instancias culturales, como diccionarios, libros de emblemas, textos alegóricos, etcétera, que son conocidos y aceptados por artistas y creadores coetáneos o posteriores, los cuales pueden modificar a su vez los contenidos simbólicos o alegóricos asociados a cada imagen, tal como ocurre, por ejemplo, con los diferentes sentidos simbólicos que el pensamiento medieval superpone a los objetos reales y a los seres naturales. De este modo, una parte de los significados que una obra de arte puede poseer (los ligados a su identidad iconográfica) pueden ser considerados (al menos parcialmente) conscientes y transmisibles culturalmente, pero otra parte (los ligados a sus características formales) dependerá de procesos inconscientes de interpretación estética, que deben ser asimismo analizados desde un punto de vista histórico y teórico, a fin de determinar, entre otros aspectos, si son comunes o no a todas las épocas y estilos artísticos o a todos los espectadores.

¹⁵ EHRENZWEIG, A.: *Op. cit.*, págs. 97-108.

¹⁶ Pese a la definición tradicional del grutesco como una tipología meramente decorativa, compuesta por formas fantásticas creadas únicamente por la imaginación de los artistas, es posible detectar en las creaciones grutescas una serie de constantes, tanto en su estructura formal como en sus componentes iconográficos, que alcanzan la categoría de leyes. La definición del grutesco como un ejercicio de libre imaginación personal choca frontalmente con la constatación de que los mismos iconogramas son empleados una y otra vez en todas las composiciones agrutescadas. El número de unidades iconográficas no es ilimitado, sino preciso, y en su mayor parte provienen del universo icónico de la mitología clásica, fundamentalmente de los dioses

grutesco comparte con los sueños (pues de hecho han sido considerados como los sueños de la pintura¹⁷) su carácter incongruente, caprichoso y de estructura libre, abstruso y contrario a la razón¹⁸.

La aplicación de los planteamientos de Ehrenzweig a la interpretación de obras artísticas ya fue efectuada por el propio autor, pero no ha alcanzado hasta el momento la condición de método unificado aplicable a cualquier realización artística. En este sentido, aun con plena conciencia de estar empleando un método de interpretación que nunca ha sido formulado como tal de modo completo, creemos válido desarrollar una lectura simbólica de los planteamientos estético-formales del denominado estilo plateresco. En efecto, el estilo propio del primer arte renacentista español ha sido definido tradicionalmente como el resultado de la adaptación imperfecta y superficial de las nuevas formas propias del lenguaje artístico del Renacimiento italiano, recubiertas por una rocalla decorativa formada por motivos iconográficos igualmente provenientes de otros contextos del mismo universo artístico italiano¹⁹. La relación entre ambos elementos, las formas estructurales (bien sean arquitectónicas, escultóricas o pictóricas) y la máscara decorativa (la labor de platería), ha sido comprendida al mismo tiempo como consecuencia y como prueba de la asimilación deficiente de las bases del estilo renacentista por parte de los círculos artísticos hispanos, deficiencia que habría sido compensada, subsanada, por la hipertrofia de los elementos más superficiales del lenguaje artístico²⁰.

El grutesco, ingrediente principal de esta máscara²¹, sería el delator y al mismo tiempo encubridor del fracaso de la asimilación profunda del nuevo estilo artístico

principales (sobre todo Venus, Cupido, Baco, Marte, Júpiter, Mercurio, Saturno, Diana, Hércules) y de los animales, objetos y atributos simbólicos ligados a ellos, así como por alguna de las criaturas fantásticas (harpías, sirenas, esfinges, sátiros, centauros) más importantes. El catálogo completo de los elementos iconográficos del grutesco no resulta un proyecto absurdo, puesto que la virtual infinitud de sus iconogramas no es tal, sino que se puede observar cómo un mismo modelo original, transmitido a través de grabados y dibujos, es reproducido sin variaciones formales importantes en obras de contextos geográficos diferentes. Una observación detenida de un corpus amplio de grutescos revela que el grutesco es más una lengua formada por vocablos icónicos fijos que un delirio visual inclasificable.

¹⁷ Cfr. CHASTEL, A.: *La grotesque*. París, Edit. Le Promeneur, 1988, págs. 6 y ss. Cfr. MÜLLER, L.: *El ornamento icónico y la arquitectura, 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 1985, págs. 141 y ss.

¹⁸ Cfr. la interpretación estética del grutesco efectuada por MÜLLER, L.: *Op. cit.*, págs. 141-151.

¹⁹ Cfr. MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989, págs. 247 y ss. CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 1993, págs. 108 y ss. CHUECA, F.: *El plateresco, imagen de una España en tensión*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1998, págs. 7-30.

²⁰ Por ejemplo, SEBASTIÁN, S.: "La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico", *Boletín del Centro de investigaciones históricas y estéticas*, nº 6, Caracas, Universidad Central, págs. 42-85.

²¹ El marco cronológico y geográfico de creación artística del grutesco no se limita únicamente, como es sabido, al primer Renacimiento español. Antes bien, desde el momento de su redescubrimiento en 1480 como consecuencia del hallazgo de la Domus Aurea, hasta su parcial proscripción tras el concilio de Trento por su condición de decoración paganizante, el grutesco está presente en la práctica totalidad de las creaciones artísticas del Renacimiento europeo. Incluso, pervivirá tras la Contrarreforma, especialmente en las creaciones italianas del tardomanierismo (otro término polémico) si bien con menor fuerza y metamorfosado en inanes paneles decorativos poco densos iconográficamente. La razón de su análisis en el presente trabajo estriba, sin embargo, en la particular y estrecha dependencia de la denominación del estilo plateresco de la presencia de grutescos en sus obras. El grutesco ha sido, para muchos, el elemento definidor del plateresco, pero la relación inversa no es válida, puesto que la vida del grutesco desborda el tiempo de existencia del plateresco.

y, por tanto, de la imposibilidad de adoptar y comprender la esencia y las consecuencias del clasicismo propio del "modo romano"²². En efecto, el grutesco, en cuanto tipología que niega los principios racionales y naturalistas que caracterizan al arte renacentista, se define por la destrucción del espacio racional, de la lógica compositiva naturalista, por la simetría rígida, por la seriación y la hibridación metamórfica, es decir, por cualidades radicalmente contrarias respecto a las que rigen el estilo renacentista²³. El grutesco es una manifestación no racional, no perséptica, no natural, no mimética, lo que lo convierte en la antítesis plástica de la aspiración clasicista del Renacimiento.

El carácter escasamente clasicista del primer Renacimiento español ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones y es asumido como una de sus características fundamentales. En esta definición, el grutesco desempeña un papel de primer orden, como configurador estético básico de las características del estilo. Ahora bien, el mismo hecho de hablar de "lenguajes artísticos", "recepción imperfecta de un estilo" o de "ausencia de clasicismo", implica ya una concepción de las formas estéticas en las que éstas poseen un significado simbólico, puesto que la imperfecta asimilación del estilo implica y es implicada por la imperfecta asimilación de un modelo cultural en el cual cobran vida y sentido, y fuera del cual no son sino formas muertas. El plateresco es comprendido como el testimonio de una fallida aspiración clasicista, y este fracaso es achacado a su vez a la incapacidad de comprender un nuevo paradigma cultural, radicalmente contrario en muchos aspectos a las características de la España tardomedieval, imbuida de una religiosidad supuestamente retardataria, incompatible con el carácter laico, profano e incluso paganizante del nuevo mundo cultural italiano. El grutesco plateresco sería, por tanto, el elemento definidor de una contradicción, la existente entre el deseo de renovación artística y cultural y la inercia de un modelo cultural atrasado, que se traduce en la antítesis irresoluble entre unas estructuras clasicistas, imperfectamente asimiladas en relación con la plenitud y perfección del modelo italiano, y una máscara decorativa cuyo carácter estético la convierte en el mejor exponente de un anticlasicismo irracional y antinaturalista.

²² Podría argumentarse que el grutesco renacentista no responde plenamente al carácter inarticulado de la forma, por cuanto sus motivos, a pesar de ser fantásticos, no carecen de un tratamiento naturalista. Los putti, los animales, las partes aisladas de los híbridos, poseen un tratamiento formal naturalista y, por tanto, racional, mientras que la racionalidad sólo desaparece en la composición o en el tratamiento del espacio de fondo. Sin embargo, aunque esta peculiaridad atenúa el carácter irracional del grutesco, en realidad equilibra los significados de la decoración y de las estructuras sustentantes, por cuanto aquella pasa a ser "no totalmente irracional", y éstas se definen como "no plenamente racionales". El juego de fuerzas simbólicas convierte así al grutesco en una tipología que posee algunas de las características de la aspiración racional del Renacimiento (simetría, tratamiento naturalista ocasional). Por ello, la acentuación o atenuación de alguna de estas características puede ser interpretada como una intensificación o un, atemperamiento de su carácter irracional.

²³ AVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española. (1470-1560)*. Barcelona, Edit. Anthropos, 1993, especialmente págs. 107 y ss.

Desde este punto de vista, consciente o inconscientemente, se está atribuyendo al grutesco un valor simbólico estético-formal, y esta atribución está presente en la práctica totalidad de los acercamientos al problema del arte protorenacentista español, con la peculiaridad de que la conclusión no suele ir acompañada de una reflexión teórica y metodológica coherente y consciente que sea capaz de legitimarla. Una conclusión como la antedicha sólo es posible en el marco de una concepción de la Historia del Arte que asigne algún papel simbólico, por mínimo que sea, a las características de un estilo. El enfrentamiento entre el superficial y anti-clásico plateresco español y el racional clasicismo italiano, es posible solamente desde una comprensión del Renacimiento en la cual las formas sean la plasmación formal de un proceso estético y cultural activo y cargado de significado. Pero, si las formas traducen icónicamente los conflictos entre los paradigmas culturales, ello implica necesariamente una autonomía, aunque sea mínima, del estilo respecto a la conciencia puntual de sus artífices o asimiladores. Ello conllevaría que serían las formas del plateresco y del Renacimiento italiano las que reflejarían por sí mismas el flujo de conceptos que las definen, independientemente del grado de conciencia que los diferentes artistas y mecenas hubiesen poseído acerca de las implicaciones de las formas que elegían para sus realizaciones artísticas. En otras palabras, las formas y los artistas serían los intermediarios de una Cultura, casi hipostasiada, concebida como una realidad autónoma.

Sin necesidad de llegar a tal extremo, sí es posible afirmar que, si el plateresco es realmente la consecuencia de la contradicción entre aspiración clasicista e incompreensión de lo clásico, ello supone asignar un valor simbólico estético-formal al estilo plateresco, asignación de valor que es posible dentro de una concepción de la cultura en la que las formas sean la traducción plástica de los contenidos significativos de un estadio cultural. En nuestra opinión, exactamente en este punto el análisis psicológico profundo desarrollado por Ehrenzweig puede ser plenamente aplicado al análisis del grutesco y del estilo plateresco. En efecto, si el grutesco puede ser entendido como la formalización del impulso irracional, erótico, de las fuerzas inarticuladas del subconsciente (Eros), enfrentado a las fuerzas articuladoras del estilo renacentista, rígidas, clásicas, racionales y normativas (Thanatos), la absoluta preponderancia del grutesco en el arte hispano de la primera mitad del siglo XVI permitirá entonces efectuar una lectura simbólica "profunda" del conjunto del estilo. De acuerdo al esquema de Ehrenzweig, la imperfecta asimilación, la libre alteración de los modelos estructurales normativos, podría entenderse como el resultado de la existencia de fuerzas ambiguas en la cultura española, escindidas entre el deseo de la Forma clásica y su rechazo. La pervivencia de la religiosidad medieval cobraría así un papel activo, en cuanto fuerza psicológica colectiva opuesta al racionalismo laico y normativo subyacente al estilo italiano. Ello podría explicar el porqué de la preferencia por los modelos anti-clásicos provenientes de la propia Italia, como el lombardo, y explicaría asimismo la profunda ambigüedad existente entre la

pervivencia de los modelos goticistas y flamencos y la recepción de los clasicistas, que pasaría a ser, en parte, una consecuencia de la escisión psicológica de la cultura española. La omnipresencia del grotesco, superpuesto a las formas estructurales, sería la negación icónica y psicológica del impulso hacia la Forma rígida, y pasaría a simbolizar el triunfo de lo irracional, de la fantasía, la insurrección ante la Ley formal y normativa de lo clásico.

Por otra parte, la pertinencia del pensamiento psicoanalítico como método de análisis del significado del grotesco se puede extender hacia otro aspecto implícito en la exposición anterior. Como hemos afirmado, la alternancia histórica de los estilos vendría condicionada por la relación dialéctica entre los factores de articulación y formalización de los estilos, por un lado, y las continuas presiones de lo inarticulado, expresivo y simbólico, que desafían y rebasan el límite de las formas aceptadas de un estilo hasta lograr modificarlas. Cada fase o estilo de la historia del arte estaría definido por la preponderancia mayor o menor de lo racional y articulado o de lo inarticulado, simbólico e irracional. Ahora bien, lo que define el arte renacentista en el que el grotesco está presente es precisamente la contraposición entre lo racional, estético, bello, rígido y apolíneo de las formas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, sometidas al dictado normativo de la perspectiva y la mimesis, y el irracionalismo metamórfico, abstruso, antiestético, simbólico, erótico y dionisiaco que caracterizan al grotesco. El hecho paralelo de que el grotesco se inserte en los elementos arquitectónicos básicos como pilares, pilastras, frisos, etcétera, es decir, aquellos signos que determinan el estilo arquitectónico renacentista y le pretenden dotar de racionalidad y legitimidad histórica como vía de acceso a la belleza, otorga aún mayor fuerza simbólica a la insidiosa omnipresencia del grotesco. El lenguaje formalmente tan articulado y racionalizado del Renacimiento lleva dentro de sí, por tanto, su propia antítesis, un lenguaje estético radicalmente contrapuesto, de tal modo que la supuesta pureza incontaminada de las formas renacentistas queda en entredicho y, paralelamente, la propuesta formulada por Ehrenzweig se ve refrendada por la creación artística.

Aún sería posible llevar más lejos las consecuencias de la constatación de esta dualidad estético-simbólica. El hecho de que, en su mayor parte, el arte del Renacimiento europeo incorpore constantemente el grotesco a sus creaciones, con la excepción precisa del Renacimiento florentino y romano, que lo utilizan en menor medida, cobraría así nueva significación. La concepción científica del arte y la arquitectura llega a su cenit en la Florencia quattrocentista, asociada al Humanismo secularizante y racionalizador, y culminará en Roma en el siglo posterior. Paralelamente al triunfo del Humanismo, el auge del neoplatonismo supondrá un triunfo de la fusión del misticismo e idealismo de tradición platónica, al que se adhiere la pervivencia del pensamiento anagógico, y la incorporación del hermetismo y de otras corrientes religiosas, con atención especial al simbolismo de carácter mitológico que influye en gran medida en alguno de los artistas plásticos más relevantes.

Por otra parte, el norte de Italia, la Lombardía especialmente, y el resto de Europa asumirán las formas italianas y crearán otras propias en mayor o menor medida, asumiendo al mismo tiempo las formas filosóficas relacionadas con el Humanismo, y con una preponderancia especial del neoplatonismo, a medida que avanza el siglo XVI. En el caso concreto de España, la fuerte pervivencia de la religiosidad tradicional, que originará una serie de corrientes religiosas marcadamente místicas y moralizantes²⁴, convive con una aceptación desigual y un lento avance de los postulados secularizadores propios del Humanismo. La penetración del neoplatonismo, probada en el caso de la poesía amorosa e insuficientemente estudiada hasta el momento en las artes plásticas, contribuye también a perfilar un panorama en el que conviven las aspiraciones racionales humanísticas con un fuerte sentido místico de carácter irracionalista. Podría, por tanto, desde este punto de vista, compararse la situación religiosa y filosófica española con el carácter peculiar de la arquitectura plateresca, definida por la superposición de la decoración grotesca a estructuras formales renacentistas que no llegan a ser totalmente clásicas. En la arquitectura, tal superposición de una máscara icónica de carácter irracional sobre una estructura formal que aspira sin lograrlo a la racionalidad, supondría la traducción estética de un mundo cultural escindido entre la religiosidad tradicional y el deseo de renovación, que acabará culminando en la época de Felipe II en una espiritualidad más definida y ortodoxa que conllevará, significativamente, una profunda transformación arquitectónica y plástica.

De este modo, la lectura del estilo plateresco y del grotesco que lo define, es posible en el marco teórico del psicoanálisis de la Forma, y la aplicación de este método permite extraer conclusiones coherentes con el marco histórico propuesto para el Renacimiento español y asignar a las cualidades estéticas del grotesco el papel de iconización de un proceso cultural y psicológico. Ello no quiere decir que, realmente, el grotesco haya poseído tal significado. Al contrario, ello sólo es posible si se acepta la pertinencia del método de análisis psicoanalítico formulado por Ehrenzweig. En caso contrario, hablar de "significado simbólico de las formas de un estilo" no tendrá sentido, puesto que éste sólo existe en el seno de una comprensión del ser humano, de la historia y de la cultura, en la que se admita que existe un juego de fuerzas psicológicas antitéticas, el impulso formalizador y el impulso de destrucción de la forma, y que dichas fuerzas poseen realidad en el ser humano, individual y colectivamente, y que, por último, las formas propias de un estilo, individual o colectivo, son plasmaciones que responden inconsciente, pero inevitablemente, al conflicto entre ambas fuerzas psicológicas. El plateresco español, por tanto, es legible como la formalización de un impulso hacia la Forma racional, rígida,

²⁴ Sobre la espiritualidad en España en el siglo XVI, véase "La Iglesia en España, siglos XV y XVI" en GARCÍA-VILLOSLADA, R. y otros, *Historia de la Iglesia en España*. tomo III, 2ª parte, Madrid, B. A. C., 1980, especialmente págs. 269-362.

legislada y normativa propia del clasicismo, que fracasa por la presión de las fuerzas irracionales y anticlásicas, latentes en la cultura española de la época.

Lógicamente, estas conclusiones sólo son posibles, reiteramos, si se acepta el modelo de Ehrenzweig. Pero su aceptación no implicaría,

1) que el estilo renacentista, o el plateresco, no puedan ser interpretados simbólicamente, desde el punto de vista de sus rasgos estilísticos, en un marco teórico diferente. Si los métodos no son contradictorios, existen tantos significados posibles como métodos sean capaces de detectarlos;

2) que el grutesco no pueda poseer significados simbólicos relacionados con su dimensión iconográfica. El análisis de Ehrenzweig afecta al nivel inconsciente de la forma y a los rasgos configurantes de un estilo, pero no al funcionamiento iconográfico de las formas. De éstas, el único aspecto relevante serían sus rasgos formales y estilísticos, justamente los menos relevantes para el funcionamiento simbólico de las formas iconográficas;

3) que el significado simbólico estético-formal haya sido consciente para los creadores del estilo plateresco o de los grutescos. El método de Ehrenzweig es aplicable si y sólo si se acepta que los seres humanos de cualquier época, artistas y mecenas incluidos, han tenido una psique²⁵, y que dicha psique poseía un estrato subconsciente, o bien que estaba estructurada como la de cualquier ser humano, o al menos tal como el psicoanálisis propone que está estructurada, pero resultaría absurdo y anacrónico suponer que los artistas y mecenas del Renacimiento español tenían consciencia del simbolismo inconsciente de las formas estéticas²⁶.

Si se acepta la pertinencia del psicoanálisis de la percepción profunda para efectuar una lectura simbólica de la iconografía fantástica del Renacimiento, entonces es legítimo preguntar si el método tiene alguna aplicación ulterior, más sofisticada, o si debe detenerse en la propuesta de los significados generales antedichos. En este sentido, sin que sea posible en este momento responderlas, pueden plantearse algunas posibilidades de análisis más sutiles. Por ejemplo, sería deseable analizar si las variaciones nacionales, regionales o locales del estilo responden a un proceso estético-simbólico legible y definible²⁷. Igualmente, pueden analizarse las diferencias

²⁵ O bien, para no irritar a los partidarios del relativismo irrealista de Nelson Goodman, o al mismo Norman Bryson, que sus obras pueden ser leídas como efectos, productos legibles, de una mente, aunque no quiera aceptarse que tal mente haya existido jamás. Cfr. GOODMAN, N.: *De la mente y otras materias*. Madrid, Visor, 1985, págs. 36-55. BRYSON, N.: *Visión y pintura*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 55 y ss.

²⁶ Sin embargo, tampoco es impensable que el significado de las formas estilísticas haya sido totalmente inconsciente para los círculos artísticos del Renacimiento español. Bastaría con leer a Sagredo o a Villalón para percibir la mezcla de vacilación, interés, admiración, imprecisión y entusiasmo con la que definen las nuevas maneras del arte italiano, y cómo sus escritos reflejan la misma ambigüedad psicológica que caracteriza al estilo artístico que preconizan.

²⁷ Todas las características analizadas serían aplicables a la totalidad de los grutescos renacentistas, sea cual sea su cronología exacta o su lugar de procedencia, puesto que todos ellos responden por igual a las señas de identidad antedichas. Cabría preguntar, en consecuencia, si las distintas variaciones formales y estilísticas que los grutescos renacentistas realizados en diferentes países (italianos, españoles, alemanes, flamencos, franceses, etcétera) o en épocas divergentes (Quattrocento, época clásica, manierismo), o incluso

formales existentes entre los modelos icónicos italianos, fundamentalmente grabados, pero también pinturas, esculturas y modelos arquitectónicos, para establecer si son relevantes desde el punto de vista simbólico, si las alteraciones transmiten información sobre los receptores de las formas, si las desviaciones se deben a la presión de algún factor psicológico y/o cultural reflejado por el estilo.

Lamentablemente, el intento de llevar a cabo dichas interpretaciones es difícilmente realizable por dos motivos. En primer lugar, porque requeriría un gran refinamiento metodológico, a fin de evitar la asignación arbitraria de significados, la producción incontrolable de interpretaciones deficientes. Ello se debe a que la propuesta de Ehrenzweig no llega a ser un método de interpretación, sino que el método debe inferirse del ejemplo del autor, tal como hemos tratado de aplicarlo al análisis del plateresco. Pero también se debe a que el peligro de distorsionar el marco teórico del psicoanálisis formulado por Ehrenzweig sólo puede ser evitado mediante un conocimiento profundo de su obra, lo que aún hoy dista de ser una realidad. Por otra parte, la tentación de servirse de abstracciones, de hipostasiar los conceptos de "articulación", "Eros y Thanatos" o "percepción profunda", convierte a este método de análisis en un arma poderosa al servicio de la retórica pseudofilosófica que caracterizaría a un hipotético, pero no impensable, método paranoico-psicoanalítico. Por último, existe el riesgo constante de confundir los significados simbólicos psicoanalíticos con los significados originales e introducir así un nuevo elemento nocivo en la explicación histórica.

Sin embargo, frente a estos peligros, se alza la constatación de que la puesta en común del método y de las imágenes grutescas revela significados coherentes con un modelo de comprensión histórica que no resulta contradictorio con los paradigmas tradicionales, sino que permite ampliarlos. El problema radica en aceptar que cualquier elección de una forma artística responda a un proceso psíquico individual y colectivo, y que, por tanto, pueda ser leída desde un punto de vista simbólico. En nuestra opinión, el grutesco renacentista se adapta a la perfección a las peculiaridades

plasmados en diferentes medios plásticos (arquitectura, escultura, pintura, grabado, etcétera) y diferentes géneros (funerario, civil, eclesiástico, festivo) son relevantes desde un punto de vista estético-formal. Una respuesta a esta cuestión exigiría un catálogo razonado de todas las creaciones agrutescadas del Renacimiento, pero puede afirmarse que tal análisis no sólo es posible, sino sumamente deseable. En efecto, aunque se niegue la dimensión simbólico-iconográfica del grutesco, no puede negarse que detrás de cada empleo de una imagen agrutescada debe existir, cuando menos, una intención estética, un propósito formal más o menos consciente, pero real. Por otra parte, la existencia de variedades formales y estilísticas relevantes es una realidad asumida, a la que sin embargo no se le concede importancia alguna desde el punto de vista de la interpretación de su significado. Pero en este punto cabe preguntar si dichas variaciones formales no pueden ser interpretadas como significativas, como reveladoras de significados importantes desde el punto de vista simbólico(estético), en cuanto definidoras de la condición más o menos clasicista de las distintas adaptaciones nacionales o regionales de las características del estilo renacentista, que alcanzarían un máximo en el lugar de origen y de plenitud del estilo clásico, Italia, y un mínimo en países como España, escindidos entre la aspiración clasicista y la pervivencia de factores culturales anticlásicos.

del método, y éste descubre una dimensión simbólica plenamente armonizable con el conjunto de significados atribuidos a él por parte de otras diferentes metodologías histórico-artísticas. Por ello, estimamos que debe profundizarse en el establecimiento de un método unificado y articulado de análisis psicoanalítico de la Forma, que permita una lectura de la dimensión simbólica de las características de un estilo. Por el momento, no es posible ir más allá de la asignación antedicha de significados generales a las formas básicas del estilo, y a causa de ello no es posible, por ahora, definir el significado simbólico estético-formal del grutesco con mayor profundidad. La constatación de una dualidad estética de elementos racionales y fantásticos en el arte del Renacimiento invita, por evidentes semejanzas, a efectuar un análisis del significado estético del grutesco desde los planteamientos de la psicología profunda de la percepción. Nuestras conclusiones deben ser consideradas, por tanto, sólo como un primer paso y como la constatación, por una parte, de la validez metodológica de la psicología profunda en el estudio del grutesco renacentista y, por otra, de la existencia de, al menos, un sentido estético-simbólico en el mismo grutesco y en el estilo plateresco al que define, que supera las características de mero capricho decorativo e insignificante que parte de la historiografía le otorga²⁸.

²⁸ Por otra parte, como ya hemos mencionado, sería preciso determinar hasta qué punto el proceso de aflorar y encubrir los simbolismos propios de la mente inconsciente del artista en la obra pueden afectar a la existencia y reconocimiento de otros contenidos simbólicos, histórico-culturales, y no estrictamente personales, que intervienen en el proceso configurador de una obra artística. Es necesaria, por tanto, una teoría que integre y armonice los postulados de la iconología con las concepciones psicoanalíticas de la creación estética, a fin de obtener una formulación teórica global y coherente. Una respuesta posible podría proceder de la hipótesis junguiana del inconsciente colectivo, pero al menos alguno de sus aspectos necesita aceptar planteamientos de corte metafísico que, hoy por hoy, distan de ser conocidos y aceptados por la historiografía artística. Otra posibilidad teórica pasa por integrar el concepto de simbolismo personal dentro de la idea de significado intrínseco propuesta por Panofsky como uno de los niveles de significado iconológico de la obra de arte, que vería así ampliado su límite hasta dar cabida a las actividades simbólicas del inconsciente personal del artista, y al inconsciente colectivo, lo cual, a su vez, plantea el problema de armonizar la diferente descripción del proceso creativo llevada a cabo por el método iconológico y por las escuelas de pensamiento psicoanalítico.