

Bernard Berenson

VER Y SABER

Prólogo de  
Francisco Calvo Serraller

Traducción de  
Jordi Ainaud i Escudero



Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

© Título original: *Seeing and Knowing*

© del prólogo, Francisco Calvo Serraller, 2019

© de la traducción, Jordi Ainaud i Escudero, 2019

Imagen de la cubierta:

*El matrimonio Arnolfini* (detalle), Jan van Eyck, 1434

© Editorial Elba, S.L., 2019

Avenida Diagonal, 579

08014 Barcelona

Tel.: 93 415 89 54

editorial@elbaeditorial.com

## ÍNDICE

Algunas observaciones  
Francisco Calvo Serraller · 9

Ver y saber

I · 25

II · 44

III · 58

IV · 71

V · 84

## Algunas observaciones

Empecemos por lo más personal: el año de 1948, en que Bernard Berenson escribió *Seeing and Knowing*, ahora traducido al castellano como *Ver y saber*, nació el que esto escribe. Hay anécdotas irrelevantes que personalmente emocionan, pero el imprescindible pudor nos obliga a silenciarlas, salvo, como es el caso, que uno se sirva de sí mismo como mojón temporal. Al terminar el ensayo que nos ocupa, Berenson lo fechó como realizado durante el verano de dicho año, deslizando casi al final del mismo que lo estaba ultimando hacia fines de agosto; esto es, con ochenta y tres años de edad. Aún le quedaban por vivir once años más, pues murió en 1959, con noventa y cuatro, y, sin embargo, tan plenamente activo que le dio tiempo para corregir las pruebas del que fue su último libro por él mismo revisado, *The passionate sightseer* (El viajero apasionado), al que luego se sumarían otros textos rescatados que también vieron la luz a título póstumo. En cualquier caso, nuestras respectivas vidas estaban separadas por ochenta y tres años y mi primer contacto con su obra data de cuando

empecé a cursar la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, allá por el ecuador de la década de 1960. Al pertenecer a la primera promoción de la especialidad de Historia del Arte de la Universidad española, que se creó en la Complutense en el año académico de 1967-1968, tuve entonces la ocasión de familiarizarme más y mejor con su prolífica obra, aún aureolada por el prestigio de una figura desde mucho antes legendaria. La mayoría de nuestros profesores de entonces le profesaban un respeto reverencial, que nosotros, sus bisoños alumnos, empezábamos a no compartir, obnubilados como estábamos por la para nosotros emergente estrella del sociólogo marxista húngaro Arnold Hauser. A la vista del presente, revisamos estos vaivenes de la fama con benevolencia irónica. Quizás por eso sea precisamente ahora cuando tengamos la oportunidad de juzgar las cosas con la debida perspectiva histórica.

Antes, en cualquier caso, de entrar en materia, quizás sea bueno contextualizar el momento histórico de 1948, tres años después del fin de la Segunda Guerra Mundial en un mundo aún en reconstrucción tras tan descomunal efeméride bélica. En la devastada y arruinada Italia, donde vivía confortablemente Berenson, se celebraron

elecciones democráticas con un triunfo demócratacristiano y un gobierno presidido por el liberal Luigi Eunadi, mientras un golpe de Estado comunista en Checoslovaquia ayudó a asentar la división ideológica mundial en bloques. La ONU proclamó por mayoría la Declaración de los Derechos Humanos y se fundó litigiosamente el nuevo Estado de Israel. También, en fin, fue el año en que se asesinó a Gandhi tras la conflictiva partición británica de su enorme colonia en dos Estados, India y Pakistán. De todas formas, aunque Bereson no respondía al tipo de especialista encerrado en su cascarón y el libro que comentamos tuviese un objetivo cortado por el patrón de una reflexión artístico-estética, nada en él dejaba traslucir directamente la compleja y peligrosa deriva política y socio-económica que se estaba produciendo en ese momento, salvo el latido trascendente del cuarteamiento del modelo clásico humanista.

Nacido en 1865 en la localidad lituana de Butremanz, Vilna, su familia, de raza judía, se instaló en Boston huyendo de las leyes y pogromos rusos antisemitas. Allí llegó con corta edad y allí logró trocar su destino de paria en una brillantísima carrera de estudiante, coronada en 1887 con un doctorado en Lenguas Orientales en la Universidad de Harvard. Ese mismo año,

gracias a la ayuda material de sus patrocinadores, se embarcó hacia Europa para completar su formación académica, lo que cambió por completo el curso de su vida personal y profesional. En su periplo por el viejo continente, recaló en Roma, donde en 1889 conoció a Morelli y a Cavalcaselle, que le indujeron a dedicarse a la historia del arte italiano entre los siglos XIII y XVI, la «infancia» y «primera juventud», según el parámetro biológico de Vasari, del arte del Renacimiento, un período histórico todavía muy infravalorado. En este sentido, siguiendo el método «atribucionista» del expertizaje, Berenson inició una serie de catálogos especializados en la materia, que pronto le hicieron famoso en el mundo entero, aunque particularmente en el área de cultura anglosajona, y lo convirtieron en el modelo de lo que entonces se denominó *connoisseur*, en su caso, de aura legendaria, pues, durante el último cuarto del siglo XIX, se destapó como nunca antes el mercado artístico y hasta sirvió de tema en no pocas novelas del momento. El triunfo internacional de Berenson se produjo durante la llamada *belle époque*, un eufemismo para describir una espectacular bonanza económica de las grandes fortunas, sobre todo, estadounidenses, dispuestas a acreditar su valor cultural con su derroche en la vieja Europa mediante enlaces matrimoniales



y colecciones artísticas. De entrada, el joven americano, brillante, erudito, políglota y cosmopolita, era el perfecto intermediario para esta labor, dotado como estaba, además de la astucia para promover una mercancía de bajo coste y excelentes rendimientos, lo que le convirtió rápidamente en multimillonario. Enseguida Berenson se hizo el principal asesor de los coleccionistas americanos compulsivos, como Isabella Stewart Gardner, o del que fue su principal proveedor comercial, Joseph Duveen, con quien colaboró activamente durante más de un cuarto de siglo. Se había ganado una merecida reputación por su sagacidad visual, a la vez que su gusto era lo suficientemente amplio –ecléctico– y lo adornaba con una no menor altura de miras intelectuales. Todo, en fin, personalidad y destino, le investió con los atributos de la diosa Fortuna, que halló en este vástago de la marginación judía migrante la mejor rueda para disponer sus dones materiales y espirituales en la dirección más venturosa.

Por lo demás, Berenson podría haberse limitado a ser un simple «experto» en materia artística en un momento histórico particularmente propicio para esta entonces nueva profesión, en la que ya despuntaban también los grandes historiadores del arte universitarios, como Alois

Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin (1864-1945) o Aby Warburg (1866-1929), rigurosos coetáneos, los tres de origen germánico, como la mayoría de estos pioneros de la historiografía artística; sin embargo, este joven judío lituano, nacionalizado estadounidense, supo brillar con luz propia en este feraz enjambre de talentos, tocando además todas las posibles teclas de esta pujante materia. Todavía más: su curiosidad universal le hizo apto para comprender las aportaciones de otras disciplinas, como la psicología –y no hay que olvidar a este respecto que fue alumno de William James en Harvard–, todas las cuales le fueron de extrema utilidad para saber de todo sin salirse de su campo de atención. Tampoco es necesario detenerse más en la relación prolija de sus estudios, bien delimitados por su biógrafo canónico, Ernest Samuels, para hacerse una idea de su amplio campo sapiencial. Quizás tan sólo mencionar el embrujo de Walter Pater, cuyo ideal esteticista le cuadraba a la perfección para su aristocrática forma de relacionarse con el arte.

Pasemos, por tanto, al meollo del libro que prologamos: *Ver y saber*. «Ver es haber visto», escribió Pessoa, una cita que a mí me ha gustado repetir en mi labor docente y publicaciones, donde, en el primero de estos ámbitos, enfati-

zaba que lo esencial para formarse un criterio sobre arte bastaba con, en efecto, prestar una atención visual a las obras sin más. Luego solía añadir que estudiar lo que se ha escrito sobre arte era una obligación inexcusable para quienes, además de entender y discriminar el valor artístico, necesitaban *explicarlo* a oyentes o lectores. Aunque no lo formulara exactamente así, esto es lo que pensaba Berenson y quienes nos dedicamos profesionalmente a este asunto lo compartimos. Pero el objetivo del libro que comentamos es, digamos, más enrevesado, porque emplea esta perspectiva crítica para «desacreditar» parte del arte de las llamadas vanguardias históricas, llegando en este propósito casi al filo del momento en que escribió el ensayo. Lo hizo Berenson mediante el peculiar bucle barroco de describir los procedimientos artísticos recusados sin citar a sus respectivos autores, no se sabe si para poner a prueba la capacidad de su eventual lector contemporáneo o para no hacer publicidad a los artistas denostados. Así, espolvorea Berenson descalificaciones mediante este recurso de «citar sin nombrar», pero dejando huellas suficientes para que el lector, tampoco tan avezado, descubriera que detrás de esa máscara anónima estaba Picasso, Matisse o el mismo Henry Moore,

que, a lo mejor cayó en desgracia precisamente por haber sido premiado en la Bienal de Venecia de 1948. En realidad, tampoco importa tanto la identificación singular de estos artistas a los que rechaza, se puede decir de antemano, porque Berenson hace una solemne declaración de fe en el canon clásico del siglo v a.C. El único reparo que cabe interponerle al creyente es cómo no pudo ver en las manifestaciones anteriores y posteriores de ese olímpico clasicismo algo asimismo manifiestamente recusable, y, no digamos, cuando nos salimos del venero artístico greco-latino. Lo que quiero decir es, en primer lugar, que lo que parecía indignarle más a Berenson es que ese movimiento vanguardista se produjera en Occidente, y, en segundo, que alcanzase una resonancia pública internacional.

Por lo demás, tenemos fundadas razones para presumir que el propio Berenson, dotado de una gran sensibilidad y una enorme erudición, no se dejase seducir, no sólo por Cézanne o Matisse, como él mismo apuntó, sino por otros muchos artistas de vanguardia, cuyo refinamiento no era, sin embargo, encuadrable en el canon de la Belleza clásica. Algo parecido le ocurrió a su discípulo y corresponsal Kenneth Clark, cuando, en su autobiografía, tras detestar con sarcasmo el arte de vanguardia del siglo xx,

reconoce la impresión que le causó la obra de Jackson Pollock cuando la avistó de pasada también en la Bienal de Venecia. Por último, la responsabilidad que Berenson atribuye a los marchantes que favorecieron ese tipo de arte desde el impresionismo, siembra la sospecha de que está defendiendo el monopolio de su propio negocio.

Por lo demás, a estas alturas, el problema del arte, incluso sin salirse del marco occidental histórico, ya no puede cifrarse en otra norma inmutable que la que ha acaecido, que no es otra que poner en duda si nuestro llamado revolucionario arte contemporáneo, fraguado estéticamente durante el siglo XVIII, realmente supuso una ruptura esencial en relación con el concepto acuñado en Grecia, o si su deriva tuvo que ver más bien con las necesidades materiales de la emergente y hoy dominante clase burguesa, cuya concepción mercantil de la esfera pública restringió no pocas sendas de creatividad artística regularmente practicadas antes de su advenimiento histórico.

Sea como sea, Bernard Berenson no quedó indemne de la «corrosión» moderna, porque, *volens nolens*, participó muy activamente de ella al revalorizar, estética y económicamente, una gran parte del arte renacentista ignorado o

menospreciado por el canon clasicista antes de nuestra revolucionaria era, aunque también abriese su contemplación *global* al arte de los pueblos y culturas no occidentales –*excéntricos*–, así como a los todavía recientes reconocimientos del arte prehistórico, fundamento basamental de todo arte conocido. En este sentido, ocuparse con plena atención de lo que tradicionalmente, según Vasari, era considerado como la «infancia» y «adolescencia» del arte renacentista no puede ser tenido sino como un gesto historiográfico vanguardista, como lo fue adentrarse por los novedosos vericuetos arqueológicos del amanecer artístico de la humanidad, los mismos que fascinaron e inspiraron a los más conspicuos representantes de las vanguardias históricas.

Desde esta perspectiva, Berenson resulta ser, en efecto, un historiador con muchas veleidades modernistas. Y aún nos queda otro aspecto muy característico de su condición de *connoisseur*: su *dilettantismo*, término éste que arrastra connotaciones que ahondan en el misterioso lecho del gusto personal no poco cubierto de, valga la paradoja, luminosas sombras: las que interfieren positivamente entre lo fascinante que se ve y lo que se filtra conceptualmente para constituir el saber.

Pero sería absurdo reducir el contenido de *Ver y saber* a las subrepticias descalificaciones de una parte del arte contemporáneo en boca de un anciano erudito cascarrabias, aunque estas tres características cuadraran a la perfección con Bernard Berenson, salvo que el catálogo de sus manías fastas y nefastas fuera muchísimo más amplio del que fue. Porque, al final, quien sabe ver conoce mejor que nadie sus despropósitos personales y, por supuesto, los cultiva con esmero. Aprovechando la perspectiva temporal privilegiada que ahora poseemos, podemos disfrutar más y mejor el paisaje de un legado personal incomparable. El de Berenson fue, en primer término, el de una vida romancesca en constante reinención: la de un judío lituano que se convierte en un portentoso sabio estadounidense; la de un joven y brillante *scholar* americano sin recursos materiales que cambia el rumbo de su vida en Europa, reinventándose profesionalmente y haciéndose inmensamente rico; la de un multimillonario que fija su residencia en Florencia y lega a la Universidad de Harvard un centro de investigación internacional de historia del arte que a día de hoy sigue plenamente operativo; la de un especialista de prestigio legendario que, sin olvidar ninguno de sus deberes, supo sacar a la vida todo su partido. Y, en su caso,

cualquiera de sus reversos, como lo es su suspicacia frente al arte contemporáneo, demuestran que prestó su más aguda atención a lo que decía menospreciar.

FRANCISCO CALVO SERRALLER  
Madrid, noviembre de 2018